

**Рецензия на методическую разработку
«Специфика деятельности концертмейстера в учреждениях дополнительного
образовании», выполненную концертмейстерами МАОУ ДО МО город Краснодар
«Межшкольный эстетический центр» -
Бойко Ю. С., Мурзаковой Е. А.**

Данная методическая разработка концертмейстеров Бойко Юлии Сергеевны и Мурзаковой Елены Александровны на тему: «Специфика деятельности концертмейстера в дополнительном образовании» достаточно широко и подробно раскрывает профессиональную деятельность концертмейстера. Охвачен весь диапазон деятельности концертмейстера, изложены конкретные рекомендации и полезные советы начинающим молодым специалистам.

Одновременно с методическими задачами авторы пособия решают и дидактические: расширить музыкальный кругозор молодых исполнителей, развить творческую инициативу обучающихся, научить концентрировать внимание, слушать исполнение в ансамбле, ознакомить с музыкой разных стилей и жанров. Обращено внимание на воспитание органичной связи между моторно-двигательной и эмоционально-слуховой сферами, а также способностью музыканта к самовыражению и возможностью максимального раскрытия художественного замысла произведения.

Методическая разработка состоит из введения, двух разделов, заключения, списка используемой литературы, конспектов занятий, рекомендуемого репертуара в хореографическом классе и аранжировок (переложений). В первом разделе раскрыт комплекс навыков, необходимых для деятельности концертмейстера, а также показаны примеры работы с аранжировками различных произведений, в приложении представлена авторская аранжировка произведений для симфонического оркестра и хора. Во втором разделе описываются навыки, необходимые концертмейстерам для работы в классе хореографии. Также разбираются основные упражнения в классическом танце, что в свою очередь способствует более точному подбору музыкального материала. В заключении подводятся итоги о специфике творческой деятельности концертмейстера.

Считаю данную разработку весьма полезным методическим пособием не только для молодых начинающих концертмейстеров, но и для творческой деятельности концертмейстеров, посвятивших свою профессиональную жизнь прекрасному виду искусства – музыке.

Дата выдачи: 03.11.2023 г.

Рецензент - преподаватель высшей категории Черенков А.Г.
Краснодарского музыкального колледжа
им. Н.А. Римского-Корсакова

Рецензия заверена:
ВЕДУЩИЙ СПЕЦИАЛИСТ
ОТДЕЛА ОРГАНИЗАЦИИ
И КАДРОВОЙ РАБОТЫ
ТУЛУПНИКОВА

Муниципальное автономное образовательное учреждение
дополнительного образования
муниципального образования город Краснодар
"Межшкольный эстетический центр"

Методическая разработка
"Специфика деятельности концертмейстера в учреждениях
дополнительного образования"

Составители концертмейстеры:
Бойко Юлия Сергеевна
Мурзакова Елена Александровна

Краснодар, 2023 г.

Содержание

Введение	3
Мелодия и сопровождение. Исторические предпосылки. Сущность аккомпанемента.	4
Комплекс профессиональных навыков концертмейстера. Специфика работы.	5
Чтение с листа как показатель профессиональной мобильности концертмейстера. Воспитание навыка быстрой ориентировки в фактуре фортепианного аккомпанемента.	6
Различные виды транспонирования и формы их реализации.	7
Подбор по слуху, импровизация, аранжировка.	
Основные способы видоизменения аккордов.	18
Специфика работы в хореографическом классе.	23
Свойства и особенности музыкальных фрагментов для классического экзерсиса.	
Заключение	30
Список используемой литературы	31
Приложение	
Конспект открытого занятия «Роль концертмейстера в работе над художественным образом в вокальных произведениях»	32
План – конспект открытого занятия по предмету «Классический танец» (второй год обучения)	37
Конспект занятия на тему: «Инструментальная аранжировка народной песни. Роль музыкального сопровождения в создании художественного образа».	40
Репертуар для концертмейстера хореографического класса	43
Авторские аранжировки (переложения)	56

Введение

Концертмейстерство, сформировавшись как самостоятельный вид деятельности в процессе практики аккомпанирования и художественно-педагогической коррекции ансамбля с солистами-инструменталистами, является удачным примером универсального сочетания в рамках одной профессии элементов мастерства педагога, исполнителя, импровизатора и психолога. Понятие «концертмейстерское искусство» может относиться к исполнителям на различных инструментах, если в процессе работы необходимо решать и педагогические, и ансамблево-исполнительские задачи.

Термины «концертмейстер» и «аккомпаниатор» не тождественны, хотя на практике и в литературе часто применяются как синонимы. Аккомпаниатор (от франц. «accompagner» - сопровождать) – музыкант, играющий партию сопровождения солисту (солистам) на эстраде. Мелодию сопровождают ритм и гармония, сопровождение подразумевает ритмическую и гармоническую опору. Отсюда понятно, какая огромная нагрузка ложится на плечи аккомпаниатора. Он должен справиться с ней, чтобы достичь художественного единения всех компонентов исполняемого произведения.

Главным содержанием работы в концертмейстерском классе является совместный труд концертмейстера и исполнителя над произведением, понимание музыкального образа в единстве, художественное исполнение аккомпанемента в соответствии с принципами ансамбля.

Цель: обобщить имеющиеся методические рекомендации и собственный практический опыт в области творческой деятельности концертмейстера.

Задачи: определить особенности деятельности концертмейстера; сформулировать и упорядочить формы, методы и приемы работы концертмейстера с обучающимися разных специальностей.

Практическое значение состоит в том, что оно содержит необходимые рекомендации и нотный материал для начинающих концертмейстеров, которые помогут им лучше ориентироваться и совершенствоваться в данной специальности.

Мелодия и сопровождение. Исторические предпосылки. Сущность аккомпанемента.

Концертмейстерство в его различных проявлениях, формируясь в тесном общении с оперной, вокальной, инструментальной музыкой и связанным с ними исполнительством, постепенно обрело статус самостоятельной специфической деятельности. Ее особенность проистекает из сосуществования двух функционально различных партий: клавирного аккомпанемента и солирующего голоса (инструмента), их особого ансамблевого взаимодействия.

Аккомпанемент (от франц. *accompagnement*, *accompagner* — сопровождать) — инструментальное сопровождение одного солирующего голоса, мелодии. Мелодию всегда сопровождают ритм и гармония, но не стоит противопоставлять ритмо - гармоническую опору как "вертикаль" - "горизонтальности" мелоса. Содержательность в разной степени присуща всем формам аккомпанемента.

"Дело в гармонии... и дело оркестровки... дорисовать...черты, которых нет и не может быть в вокальной мелодии (всегда несколько неопределенной... в отношении драматического смысла): оркестр (вместе с гармонизацией) должен придать музыкальной мысли определенное значение и колорит - одним словом, придать ей характер, жизнь,"- писал М. И. Глинка. Следовательно, на плечи аккомпанемента ложится огромная нагрузка, ибо он должен достичь художественного единения всех компонентов, углубить художественное содержание исполняемого произведения.

Процесс выделения аккомпанемента в самостоятельную разновидность профессиональной работы пианиста начался во второй половине XIX века, когда большое количество романтической камерно - инструментальной и песенно - романсовой музыки потребовало особого умения аккомпанировать солисту. Этому также способствовало появление новых концертных залов, оперных театров, музыкальных учебных заведений.

Концертмейстеры на начальном этапе развития этой специальности, как правило, были музыкантами «широкого профиля» и владели многими навыками: игрой с листа хоровой и симфонической партитуры, чтением в различных ключах, транспонированием фортепианных партий, импровизацией.

Важнейшую роль в становлении искусства аккомпанемента в России сыграли М. Глинка, А. Даргомыжский, М. Мусоргский, А. Рубинштейн, С. Рахманинов, Н. Метнер. Благодаря их исполнительской культуре аккомпанемент, как вид искусства вобрал в себя черты, свойственные национальному фортепьянному стилю. Певучее, «вокальное» звукоизвлечение, образная выразительность, идеальное владение техникой при отсутствии внешних эффектов стали наиболее ценными качествами игры не только в XIX, но и XX веках.

К сожалению, в дальнейшем универсальность концертмейстеров была практически утрачена. Среди причин следует указать все большую дифференциацию всех музыкальных специальностей, усложнение и увеличение количества произведений, написанных для каждой из них. Концертмейстеры

стали специализироваться на работе с определенными исполнителями. Начавшееся в конце XIX века вычленение концертмейстерства в самостоятельную область творческо-исполнительской деятельности завершилось в XX столетии появлением профессии «концертмейстер».

Новая профессия утверждалась в своих правах музыкантами, для которых концертмейстерство стало основным, а в некоторых случаях единственным видом творчества. Имена М. Бихтера, А. Меровича, С. Стучевского, М. Неменовой-Лунц, Е. Шендеровича, В. Чачавы и других выдающихся концертмейстеров стоят сегодня в одном ряду с именами знаменитых исполнителей-солистов. Лучших концертмейстеров отличает не только высочайший уровень профессионализма, но и наличие исполнительской индивидуальности, творческого почерка.

Сейчас искусство аккомпанемента расценивается как состояние – это качественно новое понятие, которое вобрало в себя весь исторический опыт развития концертмейстерского искусства.

Комплекс профессиональных навыков концертмейстера. Специфика работы

Концертмейстер должен хорошо владеть роялем, иметь достаточные музыкальные данные, уметь охватить форму произведения, а также обладать артистизмом, воображением и способностью вдохновенно воплотить замысел автора в концертном исполнении. Ему необходимо быстро осваивать музыкальный текст, комплексно охватывая трехстрочную и многострочную вертикаль.

От мастерства и вдохновения концертмейстера во многом зависит творческое состояние юных исполнителей. Специфика работы концертмейстера в Межшкольном эстетическом центре состоит в том, что ему приходится, сотрудничая с представителями разных музыкальных специальностей, знать особенности игры других музыкальных инструментов, и в этом смысле он должен быть «универсальным» музыкантом, следуя лучшим традициям исполнительского искусства.

Концертмейстеру в Межшкольном эстетическом центре необходимы следующие знания, умения и навыки:

- умение читать с листа фортепианную партию любой сложности;
- представлять партию солиста (коллектива), заранее улавливая индивидуальное своеобразие его трактовки и всеми исполнительскими средствами содействовать наиболее яркому его выражению;
- владеть навыками игры в ансамбле;
- умение выстроить единый исполнительский замысел;
- умение транспонировать, импровизировать и аранжировать текст средней трудности, что необходимо при игре с духовыми инструментами, а также для работы с вокалистами и хором;

- знать особенности игры на инструментах симфонического и народного оркестра, уметь правильно соотносить звучание фортепиано с различными штрихами и тембрами этих инструментов;
- знать основных дирижерских жестов и приемов;
- знать основы вокала, дыхания, артикуляции, нюансировки;
- чутко реагировать на малейшие изменения темпа, настроения, характера исполнения, в случае надобности быть готовым незаметно подыграть мелодию;
- уметь подобрать на слух мелодию и аккомпанемент.

Концертмейстер должен иметь большой и разнообразный репертуар, отражающий различные музыкальные стили и жанры. Профессиональное совершенствование - отличительная черта любого концертмейстера, который проявляет интерес к новой музыке, знакомится с партитурой тех или иных произведений, слушает их в записи и в живом исполнении. Концертмейстер не должен упускать случая практически соприкоснуться с различными жанрами исполнительского искусства.

Все это способствует его профессиональному росту и мастерству. Специфика деятельности концертмейстера состоит в том, что он не солирует, а является одним из участников музыкального действия. Ему приходится приспособлять свое видение музыки к исполнительской манере солиста, дирижера, сохраняя при этом свою индивидуальность.

Чтение с листа как показатель профессиональной мобильности концертмейстера. Воспитание навыка быстрой ориентировки в фактуре фортепианного аккомпанемента

От концертмейстера Межшкольного эстетического центра требуется быстрота ориентации в нотном тексте, чуткость и внимание к фразировке солиста, умение охватить характер и настроение произведения. Концертмейстер в силу специфики своей деятельности иногда не имеет достаточно времени на детальную работу. Приобретается данный навык благодаря регулярному чтению нот с листа.

Прочтению предшествует визуальное ознакомление с нотным текстом. Концертмейстер должен быстро понять художественный смысл произведения, самое характерное в его содержании; необходимо хорошо ориентироваться в форме, гармонической и метrorитмической структуре сочинения, уметь отделить главное от второстепенного. Тогда появляется возможность читать текст не "нота за нотой", а крупными звуковыми комплексами. В психологии такое явление называется целостным или синтетическим восприятием. Цель данного навыка в умении сразу понять структуру произведения, художественную идею и, соответственно его темп, характер, направленность образного развития, темброво - динамическое решение.

Акомпанируя исполнителю-солисту, мы читаем произведение с листа, расчленяем фортепианную фактуру, оставляя самое необходимое. Это главным образом ритмический и гармонический план, а мелодическая линия, как

правило, звучит в партии. Чаще всего в музыкальной практике мы пользуемся такими вариантами упрощения фактуры: снятие подголосков, украшений, удвоений, отказ от каких-либо сложных гармонических фигураций и так далее.

Трудно бывает тем концертмейстерам, которые судорожно цепляются за все ноты, пытаясь исполнить всю фактуру. "Максимум музыки и минимум нот", - говорят опытные пианисты. При чтении аккордовой фактуры мы обращаем внимание на точную зрительную фиксацию тех нот, которые при смене гармонии остаются в следующем аккорде, так как они закрепляют пальцы в определенном диапазоне клавиатуры, и уже вокруг них идет варьирование основного текста. Решающим условием непрерывного и выразительного исполнения по нотам у нас является способность предугадывать его варианты изменения.

Навык чтения с листа трехстрочной и многострочной партитуры в Межшкольном эстетическом центре формируется из нескольких стадий постепенного охвата трехстрочной партитуры:

- играют только сольная и басовая партии;
- исполняется вся трехстрочная партитура, но не буквально, а путем приспособления расположений аккордов к возможностям своих рук. Иногда меняется последовательность звуков, снимаются удвоения, при этом сохраняется звуковой состав аккордов и гармоническое развитие в целом;
- мы внимательно читаем поэтический текст, затем играем одну лишь вокальную строчку, подпевая слова или ритмично их проговаривая. При этом запоминаем, в каких местах располагаются цезуры (чтобы певец взял дыхание), где возникнут замедления, ускорения, кульминация.

Приступая к игре, мы смотрим и слышим немного вперед, хотя бы на 1-2 такта, чтобы реальное звучание шло как бы вслед за зрительным и внутренним слуховым восприятием нотного текста.

Различные виды транспонирования и формы их реализации. Подбор по слуху, импровизация, аранжировка

Особое широкое применение в нашей работе в Межшкольном эстетическом центре, транспонирование находит в вокальной практике. Транспонирование в процессе, которого все звуки переносятся вверх или вниз на определенный интервал, позволяет певцу исполнить вокальное произведение в удобной для него tessiture. Основным условием грамотного транспонирования аккомпанемента является мысленное его воспроизведение в новой тональности. Для этого мы четко анализируем тональный и гармонический план, модуляции и отклонения, структуру аккордов и изменение фактуры.

Существуют различные способы и методы транспонирования. Один из них – метод гармонического анализа, который мы предпочитаем при транспонировании с несложной гармонической фигурацией. При транспонировании более сложных аккомпанементов, применяем метод

интервального перемещения, при котором зрительные впечатления переводятся в мышечные ощущения. При транспонировании мелодической линии используем анализ интервального рисунка мелодии.

Усовершенствование навыков транспонирования проводим обычно в определенной последовательности: сначала на интервалы увеличенной примы, затем на интервалы большой и малой секунды, потом на терцию. При транспонировании на терцию используем облегчающий прием, состоящий в следующем: если транспонируем на терцию вверх, то все ноты скрипичного ключа читаем так, как если бы они были написаны в басовом, но с обозначением «на две октавы выше»; при транспонировании на терцию вниз все ноты басового ключа читаем так, как если бы они были написаны в скрипичном, но с обозначением «на две октавы ниже».

Специфика работы концертмейстера предполагает необходимость обладания такими навыками, как подбор по слуху сопровождения к мелодии, элементарная импровизация вступления, проигрышей, заключения, варьирование фортепианной фактуры аккомпанемента при повторениях куплетов и так далее. Такие навыки понадобятся при разучивании народных и популярных детских песен, не имеющих нот с полной фактурой.

Гармонизация мелодий по слуху – практический навык, требующий свободы построения и комбинирования на инструменте аккордовых структур и владения основными фактурными и ритмическими формулами сопровождения. Фактурное оформление подбираемого сопровождения должно отражать жанр и характер мелодии.

Показателем художественного качества аранжировки является также умение комбинировать при необходимости формулы фактуры в одной и той же пьесе (сменить фактурную формулу в припеве, во втором эпизоде). Мы также овладеваем навыком дублирования вокальной мелодии фортепианной партией. Это требует значительной перестройки всей фактуры и часто требуется в работе с обучающимися младшего возраста.

Все вышесказанное предполагает наличие у концертмейстера хорошо развитого мелодического и особенно гармонического внутреннего слуха.

Для концертмейстера важно научиться искусству импровизации. Ведь именно это умение помогает создать неповторимый образ произведения, обогатить фортепианную партию и добавить красок и эмоций. Импровизация необходима, когда нужно заполнить паузы, оживить движение в статичных моментах разнообразить несколько одинаковых по тематическому материалу эпизодов, куплетов, подчеркнуть определенные черты характера музыкального персонажа динамическими, штриховыми, агогическими импровизационными средствами, показать эволюцию образа, драматургическое развитие.

Для успешной аранжировки аккомпанемента концертмейстер должен хорошо знать курс гармонии, теории музыки, иметь навыки исполнения гармонических последовательностей в разных тональностях, нужно также знание аппликатурных формул диатонических и хроматических гамм, арпеджио, аккордов, умение быстро транспонировать.

Совершенно необходимо обладать навыками подбора на слух мелодии и сопровождения, уметь мысленно разложить на аккордовую цепочку сложный аккомпанемент, например, чтобы в последствии эту цепочку уметь перенести в другую тональность с легкостью, либо построить на нее импровизационный ход в следующем куплете или на основе этого материала развернуть интересное и яркое вступление, проигрыш или заключение.

Полезно умение быстро выстраивать в мысленно и запоминать аккордово-гармоническую последовательность произведения в целом, представлять с помощью своей слуховой фантазии несколько вариантов разложения этой последовательности на импровизацию.

Все выше перечисленные умения помогают нам в Межшкольном эстетическом центре почувствовать независимость от нотного текста и свободно общаться с исполнителем в сотворчестве, не привязываясь к статичному нотному тексту. Исполнителю тоже благодаря такому ощущению легкости аккомпанемента удобнее ощутить образ музыкального произведения и заразиться творческим видением концертмейстера.

Ведущее значение в нашей работе имеет способность красиво аранжировать мелодию. В аранжировке мы отражаем характер и жанр произведения прежде всего, на основе которого далее выстраиваем основные ритмические, смысловые и эмоциональные акценты, кульминации, синкопы и другие средства выразительности. Очень важно при этом чувствовать основные фактурные формулы, которые используются в жанровых произведениях (танцевальных, маршевых, лирических, песенных, джазовых).

В данной методической разработке мы приводим примеры различных импровизационных вариантов, способов разложения аккомпанемента в разнохарактерных произведениях, которые используем в своей работе в Межшкольном эстетическом центре.

Возможные варианты разложения аккордов

Здесь мы рассмотрим некоторые варианты разложения аккордовой цепочки, составляющей основу произведения, на арпеджио. Это самые удобные способы, применяемые нами в контексте характера музыки. По заданной гармонической цепочке мы составляем множество вариантов полифонического развития подголосков, нанизывая на неё дополнительные виртуозные пассажи с опеванием основных тонов используемых аккордов, подчеркивая важные мелодические обороты и добавляя интервалы-заполнения. Также раскладываем эту цепочку на несколько пластов, выделяя среди них тематически более значимый материал, при этом оттеняя его ажурными красотами-переливами в более высоких регистрах или динамичными пассажами в басах, в зависимости от образа. Вариантов множество.

Арпеджированные аккорды

Данный вид аранжировки аккомпанемента чаще используем для задумчивой, спокойной лирической музыки. Выбираем верно регистр, в котором будут звучать эти аккорды, ведь он тоже передает настроение. Строим из арпеджированных аккордов единую фразировочную линию развития,

управляя вниманием слушателя с помощью изменения динамики, так как иначе будет ощущаться статичность. Для придания атмосферы невесомости и парения мы добавляем педаль. Штрихи в низких регистрах будут тяжелые, глубокие, в верхах-еле касающиеся клавиатуры.

В качестве примера возьмем "Утро туманное", муз. Э. Абазы, сл. И. Тургенева. Итак, после того, как мы опять-таки мысленно представили аккордовую цифровку, составляющую костяк произведения, просто применим простые арпеджированные аккорды.

The image shows a musical score for the piece "Утро туманное" (Morning Foggy). It consists of three staves: a vocal line and two piano accompaniment staves. The vocal line is in 3/4 time and features five measures with lyrics: "Утро туманное", "Утро седое...", and "нивы". The piano accompaniment features arpeggiated chords in both the right and left hands, with some chords marked with a yellow square. The score is numbered 1 through 5, corresponding to the vocal measures.

Далее, для разнообразия и для многозначительного подхода к самому эмоциональному куску, к арпеджированию в правой руке добавляем разложенные восходящие арпеджио в левой руке, такие, такие использованы в следующем примере (для заполнения):

The image shows a musical score for the piece "Мама" (Mother). It consists of three staves: a vocal line and two piano accompaniment staves. The vocal line is in 3/4 time and features three measures with lyrics: "не-хотя", "вспомнишь,и", and "время бы-лое,". The piano accompaniment features arpeggiated chords in both the right and left hands, with some chords marked with a yellow square. The score is numbered 10 through 13, corresponding to the vocal measures.

Здесь концертмейстеру нужно создать лишь легкую поддержку для солиста, поэтому данный прием очень подходит.

Разложение по основной гармонической последовательности с проходящими звуками. Как правило, используются в лирической музыке.

Пример-сл. В. Шульгиной, муз. В. Гаврилина, "Мама". Здесь два варианта мы представляем в примерах. В первом играет передающееся из руки в руку заполнение основными разложенными аккордами с проходящими

звуками. Волнообразное движение создает мягкое, ласковое настроение. Игруются такие пассажи на педали:

Музыкальный пример 1: Вокальная партия (Ру-) с текстом «ки ус- та- лые» и фортепиано. Музыкальный пример 2: Вокальная партия (Лн-) с текстом «хо о- пу- шены,» и фортепиано.

Во втором примере к этой фактуре мы добавляем полетные аккорды в верхних регистрах. Это придает музыке ощущение возвышенности, парения. Тоже держим на запаздывающей педали, подменивая ее на смене гармоний.

Импровизационное разложение аккордов с отголосками вокальной партии

Еще один вариант арпеджио, с добавлением мелодических оборотов в правой руке. Аккомпанемент очень мелодизирован, чтобы подчеркнуть лирический, песенный склад русской музыки. В русских народных песнях мы добавляем какой-нибудь мелодический подголосок, дублирующий мелодию, либо играющий свое соло опять-таки в народном стиле. Пример: русская народная песня "Ходила младшенька".

Музыкальный пример: Русская народная песня "Ходила младшенька".

Синкопирование для подчеркивания характера музыки

Яркий пример использования синкопы в музыке с чертами танцевальности-русская народная песня "Пойду ль я ,выйду ль я"":

Пой- ду ль я, вый-ду ль я , да, Пой- ду ль я, вый-ду ль я , да

во даль , во до- ли-нуш- ку , да во даль во ши-ро-кую.

В таких произведениях мы в аккомпанементе подчеркиваем особенности ритма, отражаем притопы и прихлопы, приседания, чтобы было размашисто и ярко. Для этого мы используем различные перебросы аккордов из октавы в октаву, заполнения шестнадцатыми-интервалами в быстром темпе, и добавляем в левой руке гармонизирующего арпеджио. Здесь обязательно акцентирование на сильных долях.

Также выигрышно слушаются придуманные витиеватые мелодии в русском народном стиле, наслаиваемые на аккомпанемент в левой руке:

Сор- ву ль, выр- ву ль я да Сор- ву ль, выр- ву ль я да

Другие приемы импровизации

Пассажи вверх-вниз на кульминации.

Бывают моменты, когда концертмейстер выступает в качестве солиста в проигрышах, на кульминациях. Тогда их мы делаем более яркими и запоминающимися. В таких случаях мы берем за основу какой-нибудь основной тематический материал, играем его, например, в правой руке, а далее создаем заполнение, чем-на усмотрение автора импровизации. Это может быть

и пассажи арпеджио с подголосками, и гаммы (хроматические, мелодические, гармонические, можно даже применять различные лады).

Обратим внимание на пример-«Гори, гори моя звезда», сл. В. Чуевского, муз. П. Булахова.

ВСТУПЛЕНИЕ

Также мы часто берём за основу какую-нибудь гамму, но добавляем на каком-то ее отрезке опевание основных звуков тонического трезвучия, либо арпеджируем, при этом играем заполняющие проходящие звуки.

Волны вверх-вниз. Посмотрите, как мы сделали это на следующем примере. Гори, гори моя звезда, сл. В. Чуевского, муз. П. Булахова:

Таким образом получились волны, окутывающие основную мелодию, играемую октавами на динамике форте. Волны передаются из одной руки в другую, то вверх, то вниз, они состоят из основных звуков трезвучий, с добавлением проходящих, таким образом гармонический аккомпанемент немного мелодизируется и звучит более гибко и разнообразно.

Аккордовые прыжки с акцентом на басу

Традиционный прием для музыки с танцевальным либо шутливо-веселым настроением.

Белорусская народная песня "Ловил дедка рыбку".

Не хай, не хай так, не - хай рыбка будзе рак!

нехай свитка будзе фрак! Нехай рэпка будзе мак,

Левая рука создает ровную пульсацию, в правой дублируем мелодия и немного гармонизуем разложенным арпеджио с подголосками мелодии на окончаниях. Подголоски, переносы эхо из 1й октавы в другую.

В припеве песни мы использовали этот прием, добавляя эффект эхо в правой руке. Это как раз очень удобно, когда иначе будут висеть незаполненные паузы. Фрагмент из песни "Синий платочек", сл. Я. Галицкий, МУЗ.Г. Петербургский:

радостных встреч. По рой ноч-ной

Мы рас-про-щались с то-бой.

Различные изменения ритмического рисунка

Важнейшей нашей задачей при работе концертмейстером в Межшкольном эстетическом центре является сохранить и подчеркнуть жанровые особенности музыкального произведения. В танцевальной музыке мы четко представляем, каковы её ритмические особенности в зависимости от жанра, и создаём верный стилистически аккомпанемент, основываясь на той ритмической пульсации, которая присуща данному стилю танца. Таким образом, прежде, чем начинать творчески обрабатывать нотный текст, мы четко представляем внутренним слухом ритмическую группировку, на которую будем нанизываться аккордовая цепочка и импровизация.

Дальше для наглядности мы покажем несколько вариантов ритмизации, например, левой руки для разно жанровых произведений и ритмы, соответствующие им, которые можно придумать для основы аранжировки.

Для каждого жанра существуют свои особенности ритма. Например, в марше это постоянно повторяющийся пунктир-барабанная дробь:



Далее, открывая новое произведение, для которого нужно придумать аранжировку, мы задаем вопрос: на какую ритмическую основу мы, исходя из стиля, будем нанизывать аккомпанемент?

Например, на такую:

в болеро-



В ПОЛЬКЕ-



еще вариант:



в мазурке-

МАЗУРКА



В менуэте-

МЕНУЭТ



В танго-

ТАНГО

ИЛИ



В вальсе-

ВАЛЬС



ВАРИАНТ2



ВАРИАНТ3



И так далее. Для каждого жанра-свой особенный, неповторимый ритм. На него мы и нанизываем аранжировку. Ритмическая основа, таким образом, отражает стиль и настроение музыки. Но нам эти примеры нужны были для того, чтобы понять, каким образом на основе такой ритмической схемы создать подходящий по характеру музыки аккомпанемент. Итак, мы берем ритмический фундамент-схему и исполняем на её основе аккомпанемент в левой руке, а в правой создаем мелодическое гармоническое её заполнение. Это очень удобно-сочинить основу для аранжировки. А лучше-несколько вариантов, чтобы она слушалась богато и разнообразно.

Хотелось бы показать, как это сделано нами на следующем примере-«Вальс», Е. Дога. Обратите внимание, какие варианты ритмической основы мы придумали в этом случае. В примерах присутствует нижняя строчка с ритмической формулой (для удобства).

Для начала нанизываем мелодию на традиционный ритм (пульсация долей, 1-2-3, 1-2-3, как обычно в вальсе, только здесь размер 12\8):



Берем за основу этот простой ритм, добавляем мелодию:

Потом немного усложняем ритм:

С мелодией получается:

Далее по мере развития фразы все больше ускоряем длительности. Это для того, чтобы передать уже изменившийся, более взволнованный характер музыки:

ритмическая основа-

с мелодией-

Дальше добавляем паузы и следом шестнадцатые. Это создает ощущение спешки, следующей за паузой. Таким образом на этом ритме музыка идеи

вверх, к кульминации, во время которой ритм нужно сделать максимально быстрым, устремленным:



В итоге в следующем фрагменте аккомпанемент получился таким:

Результат достигнут-мы передали и характер вальса, и постепенное ускоряющееся движение, и настроение, порывистое и взволнованное. В этом нам помогли изменения ритма в левой руке.

Основные способы видоизменения аккордов

Здесь мы рассмотрим основные способы мелодизирования аккордов и их видоизменения. С помощью усложнения аккордовой фактуры мы значительно разнообразили звучание и сделали исполнение более своеобразным и ярким. Далее увидим на примере "Колыбельной" И. Дунаевского, как раскладываются усложненные аккорды в фактуре. Пройдем от простейшего к сложному и для начала перечислим основные, часто применяемые аккорды.

Это, прежде всего, основные-T53, S, D, D7, DD, а также II53, III53, IV53, VI53 и VII7.

Те же самые аккорды можно разнообразить следующим приемом-это прием задержания, или переходных звуков, который часто применяется в импровизации. Посмотрим, как это выглядит:

ЗАДЕРЖАНИЕ НА IV СТУПЕНИ ЗАДЕРЖАНИЕ НА VI СТУПЕНИ ЗАДЕРЖАНИЕ НА VII СТУПЕНИ

10 11 12 13 14 15 16 17 18

ЗАДЕРЖАНИЕ НА I СТ. С ХРОМАТИЗМОМ I пример подголоска основанного на хроматическом задержании

19 20 21 22 23 24 25 26

В этом эпизоде "Колыбельной" переходные звуки фа-фа# в правой руке передают неповторимое обаяние музыке:

Спрячу слезы

41 42

Подобным образом можно создать подголосок-мелодию, которая хорошо ложится на слух. Сначала сочиняем эту мелодию, потом придумываем, куда ее поместить-в верхний, средний или нижний голос, и дальше заполняем основными аккордовыми звуками.

Теперь усложним наши стандартные аккорды, добавляя одну или несколько терций сверху, чтобы получились следующие сочетания:

I S T7 S7 T9 S9 I III II III 7 II 7 III 9 II 9 I I

36 37 38 39 40 41 42 43 44

VII VI VII 7 VI 7 VII 9 VI 9 I

45 46 47 48 49

Таким образом, получаем септаккорд; нон-аккорды, и так далее.

Хорошо звучат их обращения: секунд -; квинтсекст- и терцквартаккорды. Можно мысленно разбивать их на интервалы, брать эти составляющие и переносить по одному-двум интервалам в каждую руку. Для придания объема звучанию интервалы переносятся на более дальнее расстояние, захватывая две октавы, как это сделано во 56м такте на словах «мальчик, усни...»:

Спи, мой мальчик, усни!

Можно добавлять также сверху к аккордам любые другие интервалы, лишь бы это хорошо слушалось.

Еще один пример, где рассмотрен способ разнообразить аккорды-это прибавление внеаккордовых нот или интервалов:

мальчик, спи, мой зайчик, ай,

Здесь, как видите, добавление внеаккордового звука "ми" в аккорд ре-минора. Слышится хорошо.

Дальше используем прием повышения или понижения основных ступеней аккорда, например, в доминанте. Это не только красиво, но и дает большую почву для творчества, так как автор имеет возможность пофантазировать.

T DD7 DD7.. D T DD9 DD9.. D T T DD53 D53 T DD6.-D6 T

Таким же образом, изысканно усложняя цепочку аккордов, добавляя проходящие звуки и понижая или повышая один, несколько тонов в традиционной аккордовой цепочке:

Месяц уж не раз глядел в о- кошко.

Можно применять двойную доминанту (стандартную, а также ко II, III, IV и другим ступеням). Зависит от фантазии автора.

Креп-ко глазки сом-кни!

Здесь используется D6 к VI и ко II ступеням.

Те же аккорды и сочетания слушаются красиво в минорном ладу.

Другие интересные звуковые сочетания.

Хорошо звучат аккорды, строящиеся на пониженных ступенях лада-в миноре это, например, пониженный II53.

T D53 moll II53. D53 moll 7 II53.7 D53 moll9 II53.9 T III VI. 53 III 7 VI. 7 III 9 VI.9

T D. II. 53 T D 7 II. 7 T D 9 II. 9 T

Особую атмосферу создают необычные сочетания, например, повышенный VI53 и III53 в миноре:

T II53.. II7 II7. II9. T T III#53 yM7 III7 DD D D6 T

T VI53..-ymDD56 -D-D6- T

В мажоре красиво звучит субдоминанта минорная, минорная доминанта, II, III, VI53 с обращениями, к ним также можно добавлять септиму, нону и все проходящие звуки. Вариантов множество, главное- придумывать их в контексте содержания, драматургии и художественной задачи.

А теперь на примере той же песни "Колыбельная" И. Дунаевского посмотрим, как применялись выше перечисленные способы импровизации.

В 1м такте вступления мы разложили S53 и S53 с пониженной терцией на две руки, в левой руке звучит квинта-первая и пятая ступени с дальнейшим разложением этого аккорда на восходящие шестнадцатые, а в правой-все остальное заполнение остальными не употребленными аккордовыми звуками. Такой эффект применяется на протяжении всей песни.

В 3м такте вступления звучит двойной доминантовый септ и доминантовый нон-аккорд, в 4м такте-в правой руке опевание основных ступеней тонического аккорда. Дальше звучат T65, II7, он же с пониженное терцией, DD2, DD к S, S7 с добавлением звука седьмой пониженной ступени, DD7с секстой, он же с пониженной квинтой, далее в песне применяется также DD7 ко II малому и большому септам, и так далее. Композитор часто добавляет проходящие звуки к аккордам, тем самым обогащая и усложняя их гармонию.

Обратите внимание, здесь идет добавление в неаккордовый звук:

17 мальчик, спи, мой зайчик, ай,

Красиво звучит опевание основных ступеней в этом фрагменте:

Мы увидели на этом примере, как строится фактура в джазовой музыке, как грамотно и структурированно создавать легкий, ненавязчивый, в то же время хорошо слушающийся аккомпанемент, который мягко поддерживает исполнителя-вокалиста, стилистически верно обрамляя вокальную партию, но не заглушая её, и научились придумывать верные ритмические формулы-основы для дальнейшего построения композиции, выстраивать наилучшим образом ритмическую схему, на которую нанизывается наша аранжировка.

Таким образом, опытный концертмейстер для владения навыками импровизации, применяя свою богатую композиторскую фантазию, должен научиться четко структурировать произведение, разделяя его на основные более и менее важные эпизоды, кульминации и спады, давая характеристику различным образам и умея передать их черты слушателю придуманными средствами музыкальной выразительности.

Как видите, импровизационное изложение материала должно быть не столько свободно в своей изобретательности, но и подчинено четкой схеме его построения, основанной на логичных доводах, продиктованных сюжетной, образной составляющей авторского текста.

Специфика работы в хореографическом классе. Свойства и особенности музыкальных фрагментов для классического экзерсиса.

Особенности работы концертмейстера в классе хореографии требуют глубоких знаний музыки и хореографии, умения и желания свое пианистическое искусство поставить в помощь педагогу – хореографу, для которого концертмейстер – это правая рука и первый помощник, музыкальный единомышленник.

Полноценная профессиональная деятельность концертмейстера хореографического коллектива предполагает наличия у него комплекса психологических качеств личности, таких как большой объем внимания и памяти, высокая работоспособность, мобильность реакции и находчивость в неожиданных ситуациях, выдержка и воля, педагогический такт и чуткость. В том, как пользоваться несметным богатством музыкальной культуры, как выбирать музыкальный материал для целей и задач каждого отдельного занятия, как научить воспринимать музыку всем сердцем и душой – лучший советчик и помощник педагогу-хореографу – концертмейстер.

Именно концертмейстер знает все, что касается музыкального произведения, касаясь темпов и характера исполнения музыки. Он помогает хореографу находить правильные, вытекающие из характера музыки решения. Занятия хореографии от начала и до конца строятся на музыкальном материале. Поклон, *préparation*, переходы от одних упражнений к другим должны быть так музыкально оформлены, чтобы ученики могли организовывать свои движения согласно музыке.

Музыкальное оформление занятия должно прививать обучающимся осознанное отношение к музыкальному произведению – умение понять фразировку, ориентироваться в характере музыки, ритмическом рисунке, динамике. Вслушиваясь в музыку, обучающийся сравнивает фразы по сходству и контрасту, познает их выразительное значение, следит за развитием музыкальных образов, составляет общее представление о структуре произведения, определяет его характер. У обучающихся формируются первичные эстетические оценки.

На занятиях классического, историко – бытового танца обучающиеся приобщаются к лучшим образцам классической музыки, и таким образом формируется их музыкальная культура, развивается их музыкальный слух и образное мышление, которые помогают при постановочной работе воспринимать музыку и хореографию в единстве. Концертмейстер ненавязчиво учит отличать произведения разных эпох, стилей, жанров.

Концертмейстер должен сделать достоянием танцоров ту музыку, которую создали великие композиторы-хореографы: Глинка, Чайковский, Глазунов, Штраус, Глиэр, Прокофьев, Хачатурян, Кара-Караев, Щедрин и другие.

Классический экзерсис на протяжении всего обучения имеет определенный набор элементов, которые изучаются из года в год, но, по мере усвоения, постоянно усложняем, комбинируем. Музыкальное оформление концертмейстером занятий классического танца должно быть весьма разнообразно как по мелодике, так и ритму. Характер ритмов часто меняется в ходе занятия. Когда изучается новое движение или его отдельные элементы, то ритм должен быть простым, а мелодия не сложной и доступной. Затем, в процессе работы, мы усложняем музыкальный материал. В связи с этим усложняем ритмический рисунок внутри такта, меняем форму и размер музыкального фрагмента, особенно в прыжках, или при соединении различных

упражнений в единую комбинацию. Помимо использования нотного материала, мы импровизируем.

Музыкальные фрагменты для классического экзерсиса, должны обладать следующими свойствами:

1. Квадратность.

На начальном этапе очень важно, чтобы произведение можно было разбить на квадраты. Это значит, что одно движение делается 4 раза: крестом—вперед, в сторону, назад, в сторону. Квадрат состоит из тактов в размере $2/4$ или $4/4$. В дальнейшем, по мере обретения танцевальной техники, темп ускоряется, но квадратность остается. Составляется, например, комбинация из двух движений по квадрату – это равно фразе из восьми тактов: одно движение – 1 такт, или три движения по квадрату равны 12 тактам. На третьем году обучения классикой это свойство уже не имеет такого значения, как на первом, году, так как обучающиеся выучивают упражнения в чистом виде, а создаваемые комбинации становятся более сложными, и в них движения могут изменяться не по квадрату. Здесь берутся более сложные размеры: $3/4$, $6/8$ и т.д., и используется более быстрый темп.

Определенный ритмический рисунок и темп.

Для исполнения таких движений, как *Adagio*, *tendus*, *Rond de jambe par terre*, ритмический рисунок не имеет особого значения, но имеет значение темп. Он должен быть медленным, и мелодия должна быть лирической, так как движения исполняются плавно и медленно.

Для исполнения движения *battements tendus* – необходим четкий ритмический рисунок, а также присутствие синкопированного ритма. Исполнение этих движений идет в быстром темпе восьмыми нотами, в музыкальных фрагментах должны присутствовать шестнадцатые и восьмые длительности (размер $2/4$ или $4/4$ при медленном исполнении).

Наличие затактов. Любой затакт имеет немаловажное значение в исполнении движения, кроме того, он определяет темп всего упражнения. На начальном этапе, когда движение разучивается и исполняется на сильную долю, затакт не играет решающей роли, так как движения на этом этапе исполняются в медленном темпе по квадратам на сильную долю (*battements tendus*, *battements tendus jetes*, *battements frappe*).

В дальнейшем же это качество играет немаловажную роль. Любой затакт, помимо того, что определяет темп упражнения, делает музыкальный фрагмент более четким, активизирует упражнения, акцентируя слабую долю. Затакт может быть использован во всех упражнениях, так как с него легче начать исполнять движение.

Темповые и метрические особенности. Размер $2/4$ может употребляться для различных упражнений. Но темп исполнения и сама техника всегда различны. *Battements tendus*, *battements tendus jetes*, *battements frappes* могут исполняться в

размере 2/4 в темпах *allegro*, *moderato*. А упражнения *battements fondues*, *plie*, *passé par terre* - в размере 2/4 в темпах *adagio*, *lento*. *Rond de jamb par terre* может исполняться в размере 3/4, то есть, одно движение на 1 такт. Таким образом, темп замедляется до *adagio* (или одно движение - полный круг - на 4 такта). То же самое происходит и с размером 4/4. Темп в этом размере может на различных движениях варьироваться от *lento* до *andantino*.

2. Метроритмические особенности.

На начальном этапе мелкие длительности мы исполняем в 2 раза дольше, но при этом характер мелодии не искажаем. По мере выучивания движений темп ускоряем. То же самое происходит с *preparation* и при внесении в комбинацию поз.

Важным аспектом для нас в классе хореографии в Межшкольном эстетическом центре, является удержание во время исполнения художественно-метрического каркаса исполняемого произведения. Качественно интерпретируемая музыкальная мысль, наложенная на чёткие метр и ритм, составляет основу успешного музыкального сопровождения хореографических постановок. Но в то же время возможны и отклонения от предложенной структуры, если это продиктовано особенностями исполняемых движений. Музыка должна помогать раскрывать суть хореографического замысла.

Музыкальное сопровождение на занятиях хореографии играет важную роль. Оно помогает раскрыть хореографический замысел и дополнить его при помощи собственных средств выразительности. Разнообразие исполняемого репертуара способствует развитию художественного мышления учеников, развивает слышание и чувство музыки, погружает в разные эмоциональные состояния, что приводит к расширению выразительности исполняемых танцорами движений.

Наиболее оптимальным музыкальным материалом является ярко выраженная, чувственно-образная, волевая и, с подвигающая к действию музыка. Также важна ритмическая структура исполняемых произведений. Она должна быть точной, ясной и доходчивой. Мелодика сочинений должна быть ясной и простой для восприятия. Необходимо, чтобы начало и конец произведений чётко прослушивались. Вступления должны заканчиваться кадансовым оборотом, что позволяет отделить его от начала движения основного музыкального полотна. Завершать произведения также стоит кадансовым оборотом.

Важным аспектом при подборе репертуара является квадратность построения мелодий (8, 16, 32 такта). По мере становления ученика-танцора и переходом его из класса в класс следует усложнять музыкальное оформление занятия. Усложнение хореографических комбинаций приводит и к подбору более сложного репертуара с развитыми ритмическим и мелодическим

рисунками. Это способствует углублению и большей точности получаемых детьми навыков.

Занятие классического танца состоит из трёх частей: экзерсиса у станка, экзерсиса на середине зала и Allegro (прыжки). Он начинается с простых движений и постепенно переходит к более сложным движениям.

Порядок исполнения движений у станка одинаков для всех классов: plie, demi plie, battements tendus, battements tendus jetes, battements tendus demi plie, ronds de jambe par terre, battements fondus, battements frappe, ronds de jambe en l'air, petits battements sur le cou-de-pied, battements beveloppes, grands battements jetes.

Экзерсис у станка и на середине зала.

Занятие в хореографическом классе начинается с поклона. Таким образом, учащиеся приветствуют хореографа и концертмейстера и настраиваются на занятие. Здесь необходима спокойная музыка в умеренном темпе, состоящая из 4 или 8 тактов. Размер 2/4 или 3/4.

Первым упражнением является *Plie*. Оно бывает неглубоким – demi plie, и глубоким – grand plie. Данное движение является слитным приседанием и выходом из этого приседания. Плавные и напевные произведения хорошо подойдут для этого упражнения. Желательные размеры 3/4 и 4/4. Не стоит брать сочинения с размером 6/8.

Battements tendus – выведение и закрытие ноги в сторону. На первых этапах изучения исполняется плавно. Отсюда следует, что одно музыкальное предложение произведения соответствует выведению ноги, последующее закрытию. В начальных классах зачастую это делается на 8 тактов. В более старших переходят на 4 такта. Характер музыки здесь более волевой. Можно использовать марши, контрдансы. Темп умеренный. Размер – 2\4, 4\4.

Battements tendus jetes – резкий бросок ноги на 25°. Данное движение соответствует в музыке штриху staccato. Из чего следует, что характер исполняемых произведений должен быть чёткий, отрывистый, но ясный. Чаще всего используются сочинения с размером 2/4.

Ronds de jambe par terre – очерчивание круга ногой по полу. Это упражнение выполняется плавно. Вальс очень хорошо подходит для выполнения данного движения. Размер – 3/4.

Battements fondus – плавный, «тающий» батман. Работающая нога из положения *sur le cou-de-pied* (ступня работающей ноги как бы стремится обхватить опорную ногу у щиколотки) и одновременного *demi plie* на опорной ноге, плавно выводится вперед, в сторону или назад. Темп медленный. Характер музыки мягкий, спокойный, плавный. Размер – 3/4, 4/4.

Battements frappe – ударный батман. Это упражнение помогает ученикам отработать сгибание открытой ноги, приводя носочек в положение *sur le cou-de-pied*. Музыкальное оформление этого движения может быть в характере

польки преимущественно с шестнадцатыми и восьмыми длительностями. Желателен штрих *staccato*.

Grands battements jetés – энергичный бросок ноги на 90°. При подборе репертуара к этому упражнению важно строение фразы. Необходима опорность в музыке на первую долю. Характер музыки амплитудный, с “замахом”. Величавые шествия, помпезные мазурки удачно подойдут для этого упражнения.

Releve – подъём на полупальцы. Чёткий и быстрый подъём на полупальцы совпадает по характеру с маршем. Поэтому музыка должна быть метрически острой, ровной, энергичной. Подойдут произведения с размерами 2/4 и 4/4.

Port de bras – открытие и закрытие рук. Данное упражнение призвано развивать пластику рук у учащихся. Поэтому следует исполнять очень лиричные, широконапевные мелодии. Лучше всего подойдут произведения с размерами 3/4, 4/4.

На середине исполняются те же упражнения что и у станка. Но уже без опоры на него. Здесь необходимо умение держать равновесие. Также добавляются элементы вращения и других различных поз. Музыка, исполняемая при упражнениях у станка, также может подойти и к упражнениям на середине.

Прыжки Одним из самых сложных хореографических элементов для исполнения являются прыжки. Они включают в себя частично многие вышеперечисленные упражнения. Прыжок начинается с *demi plié* и заканчивается *demi plié*. В воздухе необходимо натяжение ног в нужной позиции. Некоторые прыжки исполняются с броском одной или обеих ног. Прыжки делятся на маленькие прыжки - *petit allegro*, средние прыжки – *demi allegro*, и большие прыжки – *grand allegro*. Музыкальное оформление, соответствующее данному элементу, довольно ограничено. Сочинения в размере 2/4 бодрого и энергичного характера, сочетающие различные длительности и ритмы, соответствуют жанру польки.

Ниже приведём примеры основных прыжков.

Temps sauté – маленький прыжок. Это прыжок с места с двух ног на две. Выполняется он из первой, второй, четвёртой и пятой позиций. Поначалу разучивается в медленном темпе. В старших классах темп сдвигается.

Changement de pied – (франц. – перемена ног) - прыжок из V позиции в V с переменной ног в воздухе. Данный элемент может исполняться как в маленьком прыжке, так и в большом.

Pas echappe - (от фр. *Echapper* – ускользать, убежать) - это движение состоит из двух прыжков: первый исполняется из V позиции во II, второй – из II позиции в V. Может исполняться с переменной или без перемены ног. Выполняется с двух ног на две.

Pas assemble (от фр. – собирать) – прыжок из V позиции в V с броском ноги вперед, в сторону и назад во время прыжка на 45°. Основным отличием является собирание ног в воздухе в V позицию.

Характер и темп произведений определяет хореограф. Изначально берём более медленные темпы. По мере освоения того или иного прыжка темп сдвигается.

Важную роль в классе хореографии играет тандем хореограф-концертмейстер. Мы всегда вникаем в технологию хореографического искусства, дабы подобрать музыкальный материал, который наилучшим образом подойдёт к хореографическим комбинациям.

Заключение

Творческая деятельность концертмейстера включает и исполнительскую, и педагогическую, и организационную, где музыка выступает в качестве реального самостоятельного художественного процесса.

Концертмейстер – это призвание педагога, и труд его по своему предназначению сродни труду педагога. Деятельность концертмейстера требует от пианиста применения многосторонних знаний и умений по курсам гармонии, сольфеджио, полифонии, истории музыки, анализа музыкальных произведений, вокальной и хоровой литературы, педагогики – в их взаимосвязях.

Для педагога по специальному классу концертмейстер – правая рука и первый помощник, музыкальный единомышленник. Для солиста концертмейстер – наперсник его творческих дел; он и помощник, и друг, и наставник, и тренер, и педагог.

Подводя итог, хочется еще раз отметить две основные части в работе концертмейстера в классе хореографии: освоение музыкального материала, связанного с преподаванием той или иной дисциплины и ее хореографической специфики, что возможно только при параллельном изучении особенностей хореографического искусства. Концертмейстер должен владеть танцевальной терминологией, чтобы знать о каком упражнении идет речь. Поэтому концертмейстер должен понимать педагога-хореографа, чтобы правильно подобрать музыкальное сопровождение к тому или иному упражнению.

Главным из всех составляющих качеств концертмейстера и основным условием совместной с ним работы является удобство, которое обеспечивает солисту или коллективу чуткий партнер-аккомпаниатор.

Любовь к своей профессии, трудолюбие, требовательное отношение к себе, как к участнику ансамбля и музыканту, все это будет способствовать творческому росту концертмейстера и росту его профессиональных качеств.

Список используемой литературы:

1. Баренбойм Л.А. Фортепианная педагогика / М. : Классика-XXI, 2007. - 192с.
2. Бекина С.И., Ломова Т.П. Музыка и движение. М.: Музыка, 1984. – 180 с.
3. Бочкарев Л. Л. Психология музыкальной деятельности. – М., 2006.
4. Брагина О. «О работе над музыкальным произведением. // Вопросы фортепианной педагогики. Вып.3» – М.: Музыка, 1971.
5. Брянская Ф. «Формирование и развитие навыка игры с листа в первые годы обучения пианиста.» КЛАССИКА – XXI. 2006г.
6. Володина С.Н. «Особенности аккомпанемента с листа и развитие навыков чтения с листа при обучении начинающих концертмейстеров.» Методическая работа. М.: МВМУ, 2001 г.
7. Воскресенская Т. Заметки о чтении с листа в классе аккомпанемента // О мастерстве ансамблиста. Сб. науч. трудов. – Л.: Изд-во ЛОЛГК, 1986.
8. Горошко Н.Н. Современная подготовка пианиста-концертмейстера: от узкой направленности к разностороннему воспитанию исполнительского мастерства // Музыкальное образование на пороге 21 века в контексте эволюции отечественного музыкального искусства: Материалы Российской научно- практической конференции 17-18 декабря 1998 г. / Оренбург. гос. пед ун-т; Ред. колл.: М.С. Каргопольцев, Г.П. Коломиец и др. – Оренбург: Изд-во ОГПУ, 1998.
9. Игумнов К.Н. Мои исполнительские и педагогические принципы. [Конспект доклада] (Вступит. статья; публикация Я.И. Мильштейна), «СМ», 1948, №4.
10. Крючков Н., Искусство аккомпанемента как предмет обучения. М.: Музыка, 1961.
11. Ксенакис Я. Беседы // Альманах музыкальной психологии Homo. musicus/ 1995. – С. 41.
12. Кубанцева Е.И. Методика работы над фортепианной партией пианиста-концертмейстера // Музыка в школе. – 2001. - № 4.
13. Михайлов И. Вопросы восприятия и рационализации фактуры в фортепианных аккомпанементах // О мастерстве ансамблиста. Сборник научных трудов / Отв. ред. Т. Воронина. - Л.: Изд-во ЛОЛГК, 1986.
14. Островская Е.А. Концертмейстерское искусство: педагогика, исполнительство и психология // фундаментальное исследование. - 2009. - №1.
15. Петрушин В.И. Музыкальная психология. – М., 2009.
16. Подольская В.В. Развитие навыков аккомпанемента с листа // О работе концертмейстера / Ред.-сост. М. Смирнов. – М.: Музыка, 1974.
17. Шатковский Г.И. Развитие музыкального слуха и навыков творческого музицирования: Методическая разработка для преподавателей ДМШ и ДШИ. –
18. Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога. – М.: Музыка, 1996. – 207 с.

Приложение

Конспект открытого занятия «Роль концертмейстера в работе над художественным образом в вокальных произведениях»

Предмет: академический вокал

Цель занятия: раскрыть эмоционально-смысловое содержание, убедительно передать характер музыкального произведения.

Задачи:

1.Обучающие

- умение анализировать музыкальный и поэтический тексты, включая фортепианную партию аккомпанемента;
- закрепление полученных знаний и навыков;

2.Развивающие

- развитие эмоционально-образной сферы психологических процессов;
- развитие слуховых качеств в ансамбле с концертмейстером;

3.Воспитательные

- побуждение к творческому поиску в создании музыкального образа;
- повышение уровня самооценки, стремления к самосовершенствованию и творческой самореализации;

Тип занятия: традиционный

Форма занятия: индивидуальная работа с обучающейся

Методы:

- словесные: комментарии, беседа, пояснения практического действия;
- практические: практические задания;
- познавательные: объяснительно-иллюстративный, сравнительный;

Реализуемые технологии:

- развивающего обучения
- творческой деятельности
- здоровьесберегающие

Меж предметные связи: теория музыки, сольфеджио, анализ музыкального произведения

Оборудование: фортепиано, нотная литература, зеркало

План занятия:

- 1.организационный момент
- 2.вступительное слово
- 3.работа над репертуаром
- 4.рефлексия
- 5.домашнее задание
- 6.оценивание

Ход занятия.

Организационный момент:

- приветствие
- знакомство с темой занятия и поставленными задачами

Вступительное слово: Основу любого музыкального произведения составляет его содержание – художественный образ.

Исполнителю необходимо умело передать образ, задуманный композитором, раскрыть все музыкальные средства его воплощения.

Задача концертмейстера состоит в том, чтобы помочь обучающемуся увидеть этот образ, почувствовать характер музыкального произведения, раскрыть его содержание. Концертмейстер помогает *развитию* творческой инициативы учащегося, более концентрированного внимания, умения слушать, а также знакомству с музыкой разных стилей и жанров. Концертмейстер способствует воспитанию органичной связи между моторно-двигательной и эмоционально-слуховой сферами, а также способностью обучающегося к самовыражению и возможностью максимального раскрытия художественного замысла произведения.

Художественный образ музыкального произведения передаётся целым комплексом средств выразительности: звуковысотностью, ритмической организацией, ладовыми соотношениями, тембрами, характером звукоизвлечения и так далее.

Основу содержания вокального произведения составляет поэтический текст, над которым надо работать вдумчиво; прочтение текста выполнять с верными логическими ударениями и смысловыми паузами. Концертмейстер, в силу специфики работы с вокалистами, обращает внимание на точность воспроизведения певцом звуковысотного и ритмического рисунка мелодии, целесообразность расстановки дыхания, прочтение поэтического текста, чёткую дикцию и артикуляцию, динамику и балансировку звука.

Работа над репертуаром:

Г. Панофка Вокализ E-dur

Концертмейстер: – Что такое *вокализ*?

Обучающаяся: – Это песня без слов.

Концертмейстер: – Верно. Вокализ – это пение, в котором не используются слова. Это вокальная миниатюра для голоса. Есть у этого термина и более специальное значение. Так называются упражнения для голоса, необходимые для его развития и освоения различных технических приёмов. Какие задачи были поставлены перед тобой педагогом в работе над этим вокализом?

Обучающаяся: – Работать над ровным голосоведением. Правильно распределять дыхание.

Концертмейстер: – Совершенно верно. Внимание к правильному распределению дыхания в этом вокализе особенно важно, так как здесь длинные фразы.

(исполнение вокализа *сольфеджио*)

Концертмейстер: – Молодец, с поставленными задачами справилась. А теперь обратимся к теме нашего урока и проанализируем произведение. Какой характер музыки?

Обучающаяся: – Характер вокализа повествовательный, мелодия развивается постепенно. Умеренный темп.

Концертмейстер: Какие средства музыкальной выразительности использует композитор, чтобы раскрыть эмоциональное содержание вокализа? Есть ли соответствующие указания в нотном тексте?

Обучающаяся: – Здесь есть указания динамических оттенков.

Концертмейстер: – Правильно. Обрати внимание, насколько они выразительны и рельефны: *piano* в начале фразы и *crescendo* на протяжении всей фразы; активное *forte* в кульминационной фразе. При этом звук не форсируем, а опираем на дыхание и ведём плавно и ровно, не теряя повествовательного движения. В конце средней части вокализа есть агогическое изменение. Поясни, о чём я говорю.

Обучающаяся: – Агогическое изменение – это небольшое отклонение от темпа. Здесь указано *ritenuto* – замедляя, и это придаёт мелодии выразительности.

Концертмейстер: – Правильно. Какие ещё указания ты увидела?

Обучающаяся: – Кроме исполнения сольфеджио, можно петь вокализ на слог «а». Думаю, что это будет очень красиво и выразительно.

Концертмейстер: – Молодец! Обязательно попробуем! А теперь обрати внимание на фортепианную партию. Мелодическая линия аккомпанемента полностью совпадает с вокальной партией, то есть дублирует её. *Это большая поддержка для твоей интонации.* Твой слуховой контроль должен быть непрерывным, потому что мы с тобой работаем в ансамбле; динамическое развитие делаем одинаково. Аккордовая фактура аккомпанемента помогает твоему голосу найти устойчивость и объём в звучании, убедительно передать характер вокализа. Теперь давай, с учётом оговорённых задач, исполним вокализ. (*исполнение вокализа на слог «а»*)

Ц. Кюи Майский день

Концертмейстер: – Музыку к романсу написал Цезарь Кюи, стихи – Алексей Плещеев. Ты что-нибудь знаешь об этих авторах?

Обучающаяся: – Это русские композитор и поэт.

Концертмейстер: – Правильно. Период их творчества – вторая половина XIX века. А. Плещеев характеризовался современниками как «поэт с плавно льющейся, романсовой» стихотворной речью, один из самых напевных поэтов – лириков. На его стихи было написано около ста романсов и песен. Ц. Кюи – признанный мастер лирической вокальной миниатюры. Он сумел воплотить в небольших романсах и песнях самые глубокие и самые возвышенные искренние чувства. Замечательные по красоте мелодии для голоса сопровождаются богатой гармонией и прекрасной фортепианной звучностью. Иногда в нескольких тактах на коротенький текст Кюи даёт целую психологическую картинку. Романс, который ты сейчас будешь исполнять, является такой лирической миниатюрой. Чтобы понять образ, заложенный в этом произведении, необходимо внимательно прочитать поэтический текст. Предлагаю тебе *выразительно* прочитать стихи Плещеева, точно *выдерживая*

ритмический рисунок вокальной партии. Обрати внимание на чёткую *артикуляцию* и *внятную дикцию*. (*прочтение поэтического текста, соблюдение поставленных задач*)

Концертмейстер: – О чём поётся в романсе?

Обучающаяся: – Это картина природы тёплого майского дня. Когда все вокруг радостные и счастливые. Мир природы полон жизни.

Концертмейстер: – Согласна с тобой. Очень красивые стихи, смысл которых тебе надо донести до слушателя. Активно бери дыхание перед каждой фразой, чтобы полноценно пропеть каждый звук. Произведение короткое, но очень ёмкое по содержанию. Мы с тобой ранее слушали записи нескольких вариантов исполнения этого романса, в том числе сольные и хоровые. Сейчас я хочу сыграть два варианта интерпретации романса, совместив партию вокала и аккомпанемента: а) спокойное движение; певучее, мягкое звукоизвлечение б) подвижный темп, более звонкое звукоизвлечение (*исполнение обоих вариантов*) Какой вариант художественного образа тебе ближе?

Обучающаяся: – Мне понравился первый вариант, он более выразительный.

Концертмейстер: Как аккомпанемент помогает голосу раскрыть эмоциональное содержание? Где находится кульминация?

Обучающаяся: – В начале произведения звучит вступление у фортепиано. Аккомпанемент звучит мягко и выразительно, с движением. Так же должен вступить и голос. Кульминация находится во 2-м куплете.

Концертмейстер: – Меняется фактура аккомпанемента в кульминации? Что ты слышишь?

Обучающаяся: – В аккомпанементе звучат октавы. Они усиливают кульминацию, украшают её.

Концертмейстер: – Молодец. Сейчас мы исполним это произведение от начала до конца в спокойном движении. Вслушивайся в аккомпанемент. Следи за артикуляцией. Бери полноценное дыхание перед каждой фразой. Донеси поэтический текст до слушателя. В кульминации партии голоса и фортепиано должны максимально сливаться. Это эмоциональная вершина романса. (*исполнение романса с учётом обозначенных задач*)

Обработка неизвестного автора

Русская народная песня «Эх, Настасья»

Концертмейстер: – Музыкальный и поэтический текст этого произведения разучен на предыдущих уроках. Сегодня поговорим о художественном образе. Хочу сразу обратить твоё внимание на партию фортепиано. Чтобы в полной мере подчеркнуть характер произведения, в аккомпанементе используется очень насыщенная фактура: аккорды, октавные пассажи, арпеджио. Многие эпизоды содержат мелодическую линию в высоком регистре, выше вокальной партии.

Обучающаяся: – Да, я проследила это по нотам.

Концертмейстер: – Значит, твой вокал должен быть сильным, активным, звучным и звонким. И, непременно, ведущим в ансамбле с фортепиано. Какой ты себе представляешь главную героиню этой песни?

Обучающаяся: – Смелая, озорная. В то же время взволнованная и смущённая предстоящей встречей.

Концертмейстер: – Мне нравится твой вариант образа. Настя, знаю, что ты выучила слова песни наизусть. Прodeкламируй их, как будто это отдельное самостоятельное произведение. Сделай это артистично, чтобы образы этой песни были узнаваемы. К ритмической организации можно строго не привязываться. Прочти, как чувствуешь.

(выразительно прочитывает слова)

Концертмейстер: – Молодец. Теперь обрати внимание на темп песни.

В нотах указан темп *allegro moderato (poco rubato)*. Что это?

Обучающаяся: – Умеренно скоро. И можно петь немного свободнее, то есть отклоняться от темпа по желанию.

Концертмейстер: – Конечно, это так. Но мы с тобой всё время должны быть в ансамбле, поэтому необходимо оговорить те места в песне, где будет такое отклонение – эмоциональное, логическое. Во 2-м куплете повествование начинается от лица девушки. Как бы ты использовала здесь *rubato*?

Обучающаяся: – Мне представляется, что можно начать куплет медленнее, затем сделать небольшое ускорение, чтобы вернуться в темп 1-го куплета. А потом сделать *фермату*, которая указана в тексте.

Концертмейстер: – Хорошо. Давай исполним 2 куплета. Подойди, пожалуйста, к зеркалу. Постарайся использовать выразительную мимику и артистически передать смену настроения в своём пении так же, как ты читала поэтический текст. *(исполняется 1-й и 2-й куплеты)*

Концертмейстер: Молодец, постаралась. Обязательно запомни эти ощущения.

Рефлексия:

Концертмейстер: – Какие задачи мы решали сегодня на занятии?

Обучающаяся: – Мы работали над характером каждого произведения, искали способы передачи музыкального образа.

Концертмейстер: – Какие знания, полученные на занятии, возьмёшь для дальнейшей работы?

Обучающаяся: – Более внимательно относиться ко всем указаниям композитора и поэта. Также при анализе произведения обязательно буду обращать внимание на партию фортепиано, потому что аккомпанемент помогает понять характер и настроение музыки.

Домашнее задание:

– Самостоятельно проанализировать 3-й куплет в русской народной песне «Эх, Настасья» на предмет исполнения *rubato*.

– Внимательно отнестись ко всем указаниям в нотном тексте, включая фортепианную партию.

– Найти в сети Интернет аудио или видеозаписи изучаемых произведений. Сравнить и анализировать различные варианты исполнения, особенности звукоизвлечения.

Оценивание:

Концертмейстер: – Молодец, на занятии ты занималась заинтересованно, активно. Проявила теоретические знания. Репертуар к занятию подготовлен. Умеешь анализировать музыкальный материал, включать художественное воображение. Результат отличный.

План – конспект открытого занятия по предмету «Классический танец» (Второй год обучения)

Тема: «Основные элементы классического экзерсиса»

Цель: развитие танцевально-исполнительских и художественно-эстетических способностей обучающихся на основе приобретенного комплекса знаний, умений, навыков.

Задачи:

Образовательные:

- закрепление знаний, умений и навыков, полученных на предыдущих занятиях;
- развитие осмысленного исполнения движений;
- знать названия движений и правильно их произносить.

Развивающие:

- развитие координации движений;
- укрепление опорно-двигательного аппарата;
- развитие интереса к классическому танцу и хореографическому творчеству;
- развитие музыкальных способностей: слуха, ритма, внимательности и музыкальности.

Воспитательные:

- формирование эстетического воспитания, умения вести себя в коллективе;
- формирование чувства ответственности; - воспитание выносливости, терпения, трудолюбия;

Образовательные технологии:

- здоровьесберегающая
- личностно-ориентировочная технология с дифференцированным подходом

Основные методы работы:

- словесный (объяснение, показ, беседа)
- здоровьесберегающая

План занятия.

Вводная часть – 5 мин

- вход в танцевальный зал;
- поклон м/р 4/4
- обозначение темы и задачи урока;

I. Основная часть: -15 мин

1.Экзерсис у станка:

Разминка - 2 мин.

Demi et grand plie.

Battements tendus.

Battements tendus-jetes

Rond de jambe par terre en dehors et en dedand

Releve lens

Grand battements gete

2. Упражнения на середине – 10 мин

1. Demi plié 2. Battement tendus. 3. Battement tendus в demi plié 4. Releve

3. Allegro: - Saute - Changement de pied - Echappe

4. I port de bras

Заключительная часть занятия

- основное построение для выхода из зала;
- поклон педагогу;
- анализ занятия
- выставление оценок
- поклон;
- выход из танцевального зала под музыкальное сопровождение.

Конспект занятия

Вводная часть занятия:

Обозначение темы и цели. Объяснение о значении правильной постановки корпуса, правильной постановки стопы, выворотности колен и ног.

1. Эскерсис у станка: Упражнения исполняются лицом к станку

1.1. Demi plie и grand plie- м/ р 4/4. 16 тактов

1т. – demi plie по 1 поз.

2т. - grand plie по 1 позиции

3т. – releve на полупальцы

4т.- 1-и,2-и опуститься с п/п,

3-и,4-и переход во 2 позицию

Исполнить упражнение по 2, 5, 4 позициям

1.2. Battement tendu - м/ р 2/4. 32 такта

И.п. – 1 позиция ног.

1-3т – 3 battement tendu вперед с правой ноги

4т – demi plié

1-3т – 3 battement tendu в сторону

4т – demi plié

1-3т – 3 battement tendu назад

4т – demi plié

1-3т – 3 battement tendu в сторону

4т – demi plié

Исполнить с левой ноги

1.3. Battement tendu gete - м/ р 2/4. 16 тактов

1-2 такты - Battement tendu gete вперед

3-4 такты - Battement tendu gete в сторону

5-6 такты- Battement tendu gete назад

7-8 такты - Battement tendu gete в сторону

Исполнить с левой ноги

1.4. Rond de jamber par terre en dh et en dd – м/р $\frac{3}{4}$ - 16 тактов

1-3т - Rond de jamber par terre en dehors

4 т – пауза

1-3т Rond de jamber par terre en dedans.

4 т – пауза

Исполнить с левой ноги

1.5. Battement releve lent. м/ р. $\frac{4}{4}$. – 16 тактов

1-2 такты - Battement releve lent вперед

3-4 такты - Battement releve lent в сторону

5-6 такты- Battement releve lent назад

7-8 такты - Battement releve lent в сторону

Исполнить с левой ноги. Темп медленный.

1.6. Grand battement gete. м/ р. $\frac{2}{4}$.

1-2 такты - Grand battement gete вперед

3-4 такты - Grand battement gete в сторону

5-6 такты- Grand battement gete назад

7-8 такты - Grand battement gete в сторону

Исполнить с левой ноги.

II. Экзерсис на середине зала.

1. Demi plié . м/ р $\frac{4}{4}$. 16 тактов

Исполнить как у станка по 1, 2 и 5 позициям.

2. Battement tendus в demi plié- м/ р $\frac{2}{4}$

1-2т - battement tendu вперед с plie

1-2т - battement tendu в сторону

1-2т - battement tendu назад с plie

1-2т - battement tendu в сторону

Все повторить с левой ноги.

3. Releve на полупальцах по 1- II позиции с вытянутых ног. – муз.размер $\frac{4}{4}$

Очень важно, чтоб тяжесть корпуса была распределена на все пальцы без навала:

на подушечке, на пальцах, постепенно на высоких полупальцах.

Высота индивидуальна, кому как позволяет физические возможности

Allegro. Следим за мягкостью plie после прыжка. Сами прыжки должны быть легкими. Руки не «прыгают».

Temps leve saute р. $\frac{2}{4}$ 1-3т - 3 прыжка по 1 поз. 4т - смена позиции.

Исполнить по 2, и 5 позиции.

2. Changement de pied. м/ р. 1т $\frac{2}{4}$. Исполнить 8 прыжков на 2т каждый.

3. Echappe. М/ р. $\frac{2}{4}$.

1т. – прыжок из 5 во вторую позицию, голова вправо

2т. –прыжок из второй в пятую, левую ногу закрыть впереди, голову повернуть налево

3т. - прыжок из 5 во вторую позицию, голова налево

4т. - прыжок из второй в пятую, правую ногу закрыть впереди, голову повернуть направо. Повторить прыжок 4 раза.

4. I Port de bras. М/р. 3/4. Исходная 1 позиция.

Завершающая часть урока предназначена для того, чтобы организм обучающихся после напряженной работы пришел в состояние покоя при помощи port de bras.

Положение корпуса анфас, ноги по 1 позиции. С подготовительного положения I-III-II и опустить в подготовительное положение.

5. Заключительная часть занятия:

- основное построение для выхода из зала;
- анализ
- выставление оценок
- поклон и выход из танцевального зала под музыкальное сопровождение.

Конспект занятия на тему: «Инструментальная аранжировка народной песни. Роль музыкального сопровождения в создании художественного образа».

Цель: Создание инструментальной аранжировки хороводно-плясовой песни Белгородской обл. «Как у нас во садочку».

• **Задачи:**

1. Совместная творческая работа педагога и концертмейстера в процессе создания инструментальной аранжировки.
2. Создание высокохудожественного произведения, выполняющего познавательную, воспитательную, развивающую и общественную функцию.
3. Создание имитации звучания инструментов народного оркестра, характеризующих образное содержание песни посредством различных приёмов игры на инструменте.
4. Создание музыкально-тематического материала (аранжировки песни) соответствующего оригиналу.

• **Ход занятия:**

1. Подробный музыкальный анализ исходного материала.

Ознакомиться с жанровыми и стилевыми особенностями песенного материала. Внимательно изучить материал и понять характерные особенности, специфику жанра, художественный образ, настроение, особенности мелодического развертывания, особенности гармонизации, фактурные решения, вопросы метра, ритма, темпа.

1. Определение основных направлений предстоящей работы.

Музыкальные образы, которые слышит концертмейстер, он должен сделать «видимыми». Следовательно, ему необходимо сначала тщательно изучить совокупность поэтического и музыкального текста, проанализировать сюжетные образы, события, а затем решить, как системно воплотить их в своей работе с помощью комплекса выразительных средств.

1. Практическое выполнение плана.

Концертмейстер всегда исходит из индивидуальных возможностей исполнителя и предлагаемых обстоятельств.

1. **Итог.** Конечный результат звучания аранжировки песни.

Подробный план занятия.

В процессе работы над созданием песни с аккомпанементом важную роль играют профессиональные качества концертмейстера.

Работа над песней начинается с хоровой аранжировки произведения педагогом-хормейстером, и творческого замысла. Порой художественный образ песни или творческий замысел рождается в процессе совместной работы во время репетиции. Что мы сейчас вам попробуем продемонстрировать.

При подготовке открытого занятия мною была выбрана хороводно-плясовая песня Белгородской обл. «Как у нас во садочку». На прошлом занятии я немного познакомила обучающуюся с ней, а также дала некоторые рекомендации концертмейстеру, которые необходимо будет учитывать в работе над созданием инструментальной аранжировки народной песни.

Особенности создания аранжировки народной песни несут дополнительные требования. Главным требованием является создание музыкально-тематического материала, соответствующего оригиналу, то есть, аранжировка не должна нарушать главных характеристик оригинала.

Прежде всего, хормейстер делает хоровую аранжировку, раскладывает мелодию народной песни на голоса, соответственно жанровым и региональным особенностям звучания песни, в ходе работы делится своими творческими задумками с концертмейстером, а концертмейстер создаёт аранжировку музыкального сопровождения, учитывая ладовые особенности хоровой аранжировки. Именно от хоровой аранжировки народной песни отталкивается концертмейстер.

Рекомендации хормейстера:

- Главным является сохранение региональных стилистических особенностей звучания песни, то есть характерной данной традиции мелодической, ладовой и гармонической основы, склада многоголосия.
- Сохранение характерных особенностей жанра: темпа, ритма, динамики, музыкальной формы, характера звучания песни.
- Историческая справка. История бытования песни. Период и условия создания, происхождения песни.
- Особенности музыкально - поэтической фразировки.
- Творческий замысел. Решение художественных целей и задач.

Работа концертмейстера детского фольклорного ансамбля специфична. Аккомпанемент - это часть музыкального произведения и является сложным комплексом выразительных средств. Эта сложная организация представляет собой смысловое единство, требующее особого художественно-исполнительского решения.

Подводя итог сказанному, данная работа обязывает хормейстера и концертмейстера быть разносторонне образованными музыкантами. Благодаря совместной деятельности двух грамотных профессионалов, детский певческий

репертуар пополняется высокохудожественными произведениями, выполняющими познавательную, воспитательную, развивающую и общественную функцию.

Рекомендации концертмейстеру.

При любой разновидности хоровой аранжировки автор ее обязан сохранить:

1. главный музыкально-тематический материал оригинала;
2. ладовую структуру; гармонический язык;
3. ритм и темп; динамику и форму;
4. литературный текст.

Концертмейстер может передать главный тематический материал в другой по сравнению с оригиналом регистр хоровой партитуры; сменить тональность, близкой по характеру к оригиналу и позволяющей диапазон, tessitura. Чрезвычайно важно помнить лишь о том, что они не должны нарушать главных характеристик оригинала. Чем точнее переложение воспроизведет специфику его звучания, тем лучше выполнит оно свою задачу. Иногда в переложении возникает необходимость замены аккорда его обращением или даже другим аккордом, но обязательно в рамках гармонического звучания оригинала. Аранжировка инструментального сопровождения также должна быть выполнена с максимальным профессионализмом. Процесс аранжировки будет эстетически и художественно оправданным только как целостная продуманная система действий аранжировщика. Он разбит на четыре необходимых этапа:

1. Подробный анализ исходного текста (очень важно ознакомиться с творчеством композитора, с его стилем, важно внимательно изучить его произведение, понять его характерные особенности, специфику жанра, художественный образ, настроение, особенности мелодического развертывания, особенности гармонизации, фактурные решения, вопросы метра, ритма, темпа);
2. Определение основных направлений предстоящей работы. (музыкальные образы, которые слышит аранжировщик, он должен сделать видимыми, следовательно, ему необходимо сначала тщательно изучить совокупность музыкальных событий и музыкальных персонажей, а затем решить как системно воплотить их в своей работе с помощью комплекса выразительных средств);
3. Практическое выполнение плана (аранжировщик всегда исходит из индивидуальных возможностей исполнителя и логики музыки).

Репертуар для концертмейстера хореографического класса

1. ПОКЛОН

1. Музыкальная тема

2

Andante

Тема А. ПЕТРОВА

The musical score for 'Музыкальная тема' by A. Petrova is written for piano. It is in 2/4 time and marked 'Andante' with a dynamic of 'mf'. The piece consists of two staves. The right hand (treble clef) plays a melodic line with eighth and quarter notes, while the left hand (bass clef) provides a steady accompaniment of eighth notes. A large slur encompasses the entire piece.

2. Детская полька

А. ЖИЛИНСКИЙ

Giocoso

The musical score for 'Детская полька' by A. Zhilinskiy is written for piano. It is in 2/4 time and marked 'Giocoso' with a dynamic of 'mf'. The piece consists of two staves. The right hand (treble clef) plays a melodic line with eighth and quarter notes, while the left hand (bass clef) provides a steady accompaniment of eighth notes. The score is divided into two systems, with a measure number '5' at the beginning of the second system.

Plié

Адажио

Л. Руднева

The musical score for "Plié" is written for piano and consists of five systems of music. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff, with a brace on the left side. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is common time (C). The first system is labeled "Piano" and the subsequent four systems are labeled "Pno.". The piece concludes with a double bar line at the end of the fifth system.

Вальс

Allegro non troppo

p

The musical score for the waltz is written in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of three systems of piano accompaniment. The first system starts with a piano (*p*) dynamic. The melody in the right hand features a mix of eighth and quarter notes, often beamed together. The left hand provides a steady accompaniment with eighth notes and chords. The piece concludes with a final cadence in the third system.

Battement tendu

Полька

В. Зощенко

Piano

mf

Pno.

crash

f

The musical score for the polka is written in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of three systems of piano accompaniment. The first system is marked *mf*. The melody in the right hand is characterized by eighth-note patterns and chords. The left hand features a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords. The second system is marked *crash* and the third system is marked *f*. The piece ends with a final cadence in the third system.

BATTEMENT TENDU JETE

[Allegro] Д. РОССИНИ

The musical score is written for piano and consists of six systems of two staves each. The first system is marked [Allegro]. The second system features a fermata over the first measure. The third system continues the rhythmic pattern. The fourth system is marked *mp* and *simile*. The fifth system is marked *f* and *mp*. The sixth system is marked *simile*.

Полька

В. Зоценко

The image displays a musical score for a piece titled "Полька" (Polka) by V. Zozenko. The score is written for piano and consists of six systems of music, each with a treble and bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The piece begins with a piano dynamic marking. The first system (measures 1-3) features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The second system (measures 4-6) continues the melodic development. The third system (measures 7-9) shows a more active treble line. The fourth system (measures 10-12) includes a trill-like figure in the treble. The fifth system (measures 13-15) features a change in the bass line with a flat sign. The sixth system (measures 16-18) concludes the piece with a final cadence. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Rond de jambe

Вальс

Л. Делиб

The musical score is written for piano and consists of seven systems of music. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The first system is labeled 'Piano' and includes a dynamic marking of *mf*. The second system is labeled 'Pno.'. The third system is labeled 'Pno.'. The fourth system is labeled 'Pno.' and includes a dynamic marking of *mf*. The fifth system is labeled 'Pno.'. The sixth system is labeled 'Pno.' and includes a dynamic marking of *f*. The seventh system is labeled 'Pno.' and includes a dynamic marking of *dim*. The score is written in a grand staff format with a treble clef and a bass clef. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and chordal accompaniment in the bass line.

Battement fondu

Вальс

Л. Руднева

Piano

Pno.

Pno.

Pno.

21

Pno.

Musical score for piano (Pno.) in G major, measures 21-25. The right hand (treble clef) features a melodic line with a fermata over the first measure and a final chord. The left hand (bass clef) provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

26

Pno.

Musical score for piano (Pno.) in G major, measures 26-30. The right hand (treble clef) continues the melodic line with a fermata over the first measure and a final chord. The left hand (bass clef) provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

31

Pno.

Musical score for piano (Pno.) in G major, measures 31-35. The right hand (treble clef) features a melodic line with a fermata over the first measure and a final chord. The left hand (bass clef) provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

36

Pno.

Musical score for piano (Pno.) in G major, measures 36-40. The right hand (treble clef) features a melodic line with a fermata over the first measure and a final chord. The left hand (bass clef) provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Frappé**Фраппе**

Л. Руднева

The musical score is written in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of six systems of music. The first system is labeled 'Piano' and shows the beginning of the piece. The subsequent five systems are labeled 'Pno.' and continue the composition. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line at the end of the sixth system.

Grand battement

Рыцарский танец

Ф. Бюргмюллер

Piano

Pno.

Pno.

Tempo marciale М. ГЛИНКА

Прыжки

Ф. ШУБЕРТ, СОП. № 103

Allegro moderato

p

Finis

Ф. БУРГМЮЛЛЕР, № 25

Allegro marziale

1.

2.

Полька

В. РУНОВ

Умеренно быстро

The musical score is written for piano and consists of five systems. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Умеренно быстро' (Moderately fast). The first system begins with a dynamic marking of *mf*. The second system continues the melodic line. The third system includes first and second endings. The fourth system features a dynamic change to *f*. The fifth system concludes with first and second endings.

Темп вальса

Н. КРЮКОВ

Музыкальный фрагмент вальса, автор Н. Крюков. Темп вальса. Музыка записана для фортепиано в 3/4 такта, ключевая подпись — две октавы выше и одна октава ниже (D major). Фрагмент состоит из пяти систем нотации. В первой системе в начале нотации стоит «rit.». Во второй системе — «p». В третьей — «mf». В четвертой — «(b)». В пятой — «p».

И. Штраус

Tempo di Polka

Музыкальный фрагмент польки, автор И. Штраус. Tempo di Polka. Музыка записана для фортепиано в 2/4 такта, ключевая подпись — две октавы выше и одна октава ниже (D major). Фрагмент состоит из двух систем нотации. В первой системе в начале нотации стоит «p».

Авторские переложения

Ave Maria

Д. Каччини

$\text{♩} = 65$

Орган

pp

Скритика 1

p

Скритика 2

p

Скритика 3

p

Виолончель

p *mf* *mf*

Контрабас

p

II 1

Орг.

mf

Сопр.

Скр. 1

p

Скр. 2

p

Скр. 3

p

В-ч.

p *mf* *p*

Контрб.

p *mf* *p*

2

20

Опр.

Соп.

Скр. 1

Скр. 2

Скр. 3

Б-ч.

Контрб.

25

Гоб.

Опр.

Соп.

Скр. 1

Скр. 2

Скр. 3

Б-ч.

Контрб.

31

Гоб.

Опр.

Сопр.

Скр. 1

Скр. 2

Скр. 3

В-ч.

В-ч.

Контраб.

pp

mf

mp

mf

p

mf

p

mf

p

3

4

39 4

Фл.
Гоб.
Сакс. Кл.
Фа. Бас.
Сакс. Тр.
Тба.
Опр.
Скрп. 1
Скрп. 2
В-ч.
В-ч.
Контрб.
Лит.

44

Фл.

Клар.

Фаган.

Тра.

Тба.

Пяр.

Скрп. 1

Скрп. 2

Скрп. 3

В-ч

Контраб.

Detailed description: This is a page of a musical score, page 5, measures 44-47. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The instruments and their parts are: Flute (Фл.), Clarinet (Клар.), Bassoon (Фаган.), Trumpet (Тра.), Trombone (Тба.), Piano (Пяр.), Violin 1 (Скрп. 1), Violin 2 (Скрп. 2), Violin 3 (Скрп. 3), Viola (В-ч), and Double Bass (Контраб.). The Flute, Clarinet, and Bassoon parts consist of quarter notes. The Trumpet and Trombone parts consist of quarter notes. The Piano part features a complex texture with sixteenth-note runs in the right hand and chords in the left hand. The Violin 1 part has sixteenth-note runs. The Violin 2 and Violin 3 parts have quarter notes. The Viola part has quarter notes. The Double Bass part has quarter notes. The score is divided into four measures, with a double bar line at the end of measure 47.

6

48 5

Фл. *pp*

Гоб. *pp*

Скт. Кл. *pp*

Скт. Кл. *pp*

Фа. Вал. *pp*

Скт. Тр. *pp*

Тба. *pp*

Орг. *pp*

Сопр. *pp*

Скр. 1 *p*

Скр. 2 *p*

Скр. 3 *p*

В-ч. *p*

Контрб. *p*

55 6 7

Гоб. *mf*

Орг. *pp*

Корп. *mf*

Трп. 1 *p*

Трп. 2 *p*

Трб. 1 *p*

Трб. 2 *p*

Фаг. *mf*

Контрб. *p*

65 7

Фл. *mf*

Гоб.

Орг.

Корп. *mf*

Трп. 1 *p*

Трп. 2 *pp*

Трб. 1 *pp*

Трб. 2 *pp*

Фаг. *pp*

Контрб. *pp*

8

72 8

Фл.
Орг.
Сопр.
Скр. 1
Скр. 2
Скр. 3
В-ч.
В-ч.
Контрб.

mp
p
mf
p

80 9

Орг.
Сопр.
Скр. 1
Скр. 2
Скр. 3
В-ч.
В-ч.
Контрб.

p
p
p
p
mf
mf
p
rit.
p

Волшебная флейта

В. А. Моцарт

$\text{♩} = 120$

Скрипка соло

Скрипка 1

Скрипка 2

Скрипка 3

Виолончель

Контрабас

Клавесин

mf

mp

Detailed description: This block contains the first six measures of the score. The tempo is marked as quarter note = 120. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Violin Solo part is mostly rests, with a melodic phrase starting in measure 5. Violin 1 and 2 play a rhythmic pattern of eighth notes. Violin 3 plays a similar pattern. The Viola and Cello parts play a steady eighth-note accompaniment. The Double Bass part plays a simple harmonic accompaniment. The Keyboard part provides harmonic support with chords and a simple bass line. Dynamics include *mf* and *mp*.

7

Скр. соло

Скр. 1

Скр. 2

Скр. 3

В-ч.

Контрб.

Клав.

Detailed description: This block contains measures 7 through 12. The Violin Solo part has a melodic line. Violin 1, 2, and 3 continue with their rhythmic accompaniment. The Viola and Cello parts continue with their accompaniment. The Double Bass part continues with its accompaniment. The Keyboard part continues with its accompaniment. Dynamics are consistent with the previous block.

2

13

Скр. соло

Скр. соло2

Скр. 1

Скр. 2

Скр. 3

В-ч.

Контрб.

Клав.

tr

tr

tr

tr

mf

mf

19

Скр. соло

Скр. соло2

Скр. 1

Скр. 2

Скр. 3

В-ч.

Контрб.

Клав.

mf

25

Скр. соло

Скр. соло2

Скр. 1

Скр. 2

Скр. 3

В-ч.

Контрб.

Клав.

30

Скр. соло

Скр. соло2

Скр. 1

Скр. 2

Скр. 3

В-ч.

Контрб.

Клав.

30

Скр. соло

Скр. соло2

Скр. 1

Скр. 2

Скр. 3

В-ч.

Контрб.

Клав.

33

Скр. соло

Скр. соло2

Скр. 1

Скр. 2

Скр. 3

В-ч.

Контрб.

Клав.

36

Скр. соло

Скр. соло 2

Скр. 1

Скр. 2

Скр. 3

В-ч.

Контрб.

Клав.

Score for measures 36-40. The key signature is one sharp (F#). The score includes parts for Solo Violin, Violin 2, Violin 1, Violin 2, Violin 3, Viola, Cello, Double Bass, and Piano. Dynamics include *f* and *mf*.

41

Скр. 1

Скр. 2

Скр. 3

В-ч.

Контрб.

Клав.

Score for measures 41-45. The key signature is one sharp (F#). The score includes parts for Violin 1, Violin 2, Violin 3, Viola, Cello, Double Bass, and Piano.

И где то за облаком, где то...

Ю. Энтин

Е Крылатов

Голос

Пред - ставь се-бе, что мы двоём си -

Фортепиано

mf

Акустическая гитара

mp

5

Го.

дым на об - ла - ка вер - хом Над на - ми не - ба си - не-ва жик -

Ф-но

Гит.

9

1

Poco agitato

Го.

зу зе-лё на - я тра - ва и где - то за об-ла-ком где - то

Хор

Ф-но

Гит.

Кол.-шк

mf

2

13 *molto rit.* **2** *a tempo*

Фн. *mf*

Гоб. *mf*

Саб. Кл. *mf*

Арф.

Го. *сла-шлет-ся ду - ам - ка а - та Ну - ка-ка!*

Хор

Ф-но *f*

Скр. 1 *mf*

Скр. 2 *mf*

Скр. 3 *mp*

В-ч. *mp*

Контрб. *mf* *pizz.*

Б.-клар. *mf*

Гит. *mp*

Н. ударн. *mp*

16

Фн.

Гоб.

Скс. Кн.

Арф.

Го.

Хор

Ф-но

Скр. 1

Скр. 2

Скр. 3

В-ч.

Му - за-за! Выйдй буд-го сол-неч-ный свет

f

f

f

Музыкальный фрагмент с нотными записями для:

- В-ч. (Бас)
- Контрб. (Контрабас)
- Б.-гит. (Бас-гитара)
- Гит. (Гитара)
- Н. ударн. (Нижние ударные)
- Кол.-ж. (Колодецкий)

4

Музыкальный фрагмент с нотными записями для:

- Фл. (Флейта)
- Гоб. (Гобои)
- Ск. Кл. (Скрипка)
- Арф. (Арфа)

19

Музыкальная партитура, включающая вокальные партии и оркестровые инструменты.

Вокальные партии:

- Голос (Гол.):** Мелодическая линия с русскими текстами: "Му - зы-ка! Веч-на-я - му - зы-ка! Не - зря - зная бо-же-ствен-ный".
- Хор:** Поддерживающая партия.

Оркестровые партии:

- Фортепиано (Ф-но):** Комплексная партия с правой и левой руками.
- Скрипки (Скр. 1, 2, 3):** Три партии скрипок.
- Виолончель (В-ч):** Партия виолончели.
- Контрабас (Контрб.):** Партия контрабаса.
- Бас-гитара (Б.-гит.):** Партия бас-гитары.
- Гитара (Гит.):** Партия гитары, отмеченная динамикой *mp*.
- Н. удары (Н. удары):** Партия ударных инструментов.
- Кол.-изм. (Кол.-изм.):** Партия колодезных изменений.

22 3

Фл.
Гоб.
Скл. Кл.
Арф.
Го.
Хор
Ф-но
Скр. 1
Скр. 2
Скр. 3
Б-ч.
Контрб.
Б.-члт.
Тр.
Н. удары
Кол.-м.

свет му-зыка э-та му-зыка

6

25

Фл.

Гоб.

Сас. Кл.

Арф.

Го.

Веч - на - я свет - ла - я му - зы - ка Му - зы - ка та - ду -

Хор

Пиано

Скр. 1

Скр. 2

Скр. 3

В-ч.

Контрб.

Б.-гит.

Гит.

Н. ударн.

Кол.-чк.

28

Об.

Клар.

Фаг.

Рог.

Хор

Пи-но

Скр. 1

Скр. 2

Скр. 3

В.-ч.

Контрб.

Б.-клар.

Тр.

Д. ударн.

ма мо - я Пред-

8

31 4

Арф. *mf*

Го.
стань се-бе, что мы агвои: ла - тис, как лии - ны к по -

Ф-но *mf*

Скр. 1 *mp*

Скр. 2 *mp*

Скр. 3 *mp*

Б.-ч. *mp*

Компр.б.

Б.-тан.

Гит. *mp*

Н. удары.

Кол.-м.

10

37 5

Арф.

Го.
ты слы-ши - шие - ма-лу - гу и где - то за об-ла-ком

Хор

О-во

Скр. 1

Скр. 2

Скр. 3

Б-ч.

Контрб.

Б.-клар.

Гит.

Н. удары.

Кол.-мк

40 rit.

Гол. где - то слы-шится му - - - - - шк - ка а - - - - - та

Хор

Ф-но

Скр. 1

Скр. 2

Скр. 3

В-ч.

Контрб.

Б.-рит.

Гит.

Д. ударк.

Кол.-ак.

12

43 6 *a tempo*

Фл. *f*

Гоб. *f*

Сас. Кл. *f*

Арф.

Го.
Му - за-ка! Му - за-ка! Вней буд-то сол-неч-ный

Хор

Ф-но *mf*

Скр. 1

Скр. 2

Скр. 3

В-ч.

Контрб.

Б.-клар.

Тр. *mp*

Н. ударк.

Кол.-шк.

46

Фл.

Гоб.

Сас Кл.

Арф.

Голос
свет Мы - ма - ма! Веч - на - я -

Хор

Фортепиано

Скр. 1
f

Скр. 2
f

Скр. 3
f

Б.-ч.

Контрб.

Б.-ч.

Гит.
mp

Н. удары

Кол.-чк.

14

48

Фл.

Гоб.

Саб. Кл.

Го.

Хор

Ф-но

Скр. 1

Скр. 2

Скр. 3

В-ч.

Контрб.

Б.-гит.

Гит.

Н. ударн.

Кол.-м.

му - зы-ка! Не - арю - мый бо-же-ствам-ский свет

51 7 15

Фл.

Гоб.

Сакс. Кл.

Ауф.

Го.

Хор

Ф-но

Скр. 1

Скр. 2

Скр. 3

Б-ч.

Контрб.

Б.-ган.

Гит.

Т. удары.

Кол.-бас

Му - лы-ка в-та му - лы-ка Веч - ма - я свет - ла - я

16

54

Фл.

Гоб.

Скл. Кл.

Арф.

Го.

Хор

Ф-но

Скр. 1

Скр. 2

Скр. 3

В-ч.

Контрб.

Б.-конт.

Гит.

Н. ударк.

Лит.

Кол.-мх

му - зы-ка Му - зы-ка та-бу - ша мо -

57 8

Му - за-ка! Му - за-ка! В ней буд-то сол-неч-ный

63

9

Фн.

Гоб.

Скп. Кл.

Фа Вал.

Тбн.

Тба.

Го.

Хор

Ф-но

Скр. 1

Скр. 2

Скр. 3

В-ч.

Контрб.

Б.-конт.

Гит.

Д. ударн.

Кол.-бас

Му - зы - ка о - та

ари мый бо-жест-вен-ный свет

f

pizz.

20

66

Фл.

Арф.

Го.
му - зы - ка Веч - на - я свет - ла - я

Хор

Пиано

Скр. 1

Скр. 2

Скр. 3

В-ч.

Комп.б.

Б.-кит.

Гит.

Н. ударк.

f

7

7

Detailed description: This is a page of a musical score, page 20, numbered 66. It features a variety of instruments and vocal parts. At the top, the Flute (Фл.) part has a melodic line starting with a forte (*f*) dynamic and a fermata over a seven-measure phrase. The Harp (Арф.) part plays a sustained arpeggiated chord. The Soprano (Го.) part has lyrics: "му - зы - ка", "Веч - на - я", and "свет - ла - я". The Chorus (Хор) part provides harmonic support. The Piano (Пиано) part has a complex accompaniment with chords and moving lines. The Violin 1 (Скр. 1) part mirrors the flute's melodic line. The Violin 2 (Скр. 2) and Violin 3 (Скр. 3) parts play sustained notes. The Viola (В-ч.) part has a simple harmonic line. The Double Bass (Комп.б.) part has a rhythmic pattern. The Bassoon (Б.-кит.) part has a simple melodic line. The Guitar (Гит.) part plays a rhythmic accompaniment. The Drum (Н. ударк.) part has a rhythmic pattern.

68

Ф-а Вал.
Тбн.
Тбн.
Арф.
Го.
Хор
Ф-но
Скр. 1
Скр. 2
Скр. 2
В-ч.
Контрб.
Б.-гит.
Гит.
I ударн.
Лит.

Му - сы - ка Му - сы - ка та - ку - ша мо -

arco

10

71 *Maestoso* *Meno mosso* *rit.*

Фл.
Гоб.
Клар. Кн.
Фг. Бас.
Клар. Тр.
Тбн.
Тба.
Ард.
Гр.
Хор
Ф-но
Скр. 1
Скр. 2
Скр. 3
Б-ч.
Контрб.
Б.-конт.
Гит.
Н. удар.
Дир.

Мо - а!

СВИДЕТЕЛЬСТВО

о размещении авторского материала на сайте infourok.ru

НАСТОЯЩИМ ПОДТВЕРЖДАЕТСЯ, ЧТО

Мурзакова Елена Александровна

педагог дополнительного образования

МАОУ ДО МО г. Краснодар «Межшкольный эстетический центр»

опубликовал(а) на сайте infourok.ru методическую разработку,
которая успешно прошла проверку и получила высокую
оценку от эксперта «Инфоурок»:

Статья на тему: "Особенности работы
концертмейстера в классе народных инструментов "

Web-адрес публикации:

<https://infourok.ru/statya-na-temu-osobennosti-raboty-koncertmejestera-v-klasse-narodnyh-instrumentov-7092708.html>

Данное свидетельство выдается бесплатно и только при достижении высоких результатов согласно «Манифесту о качестве «Инфоурок». Проверить подлинность документа, а также посмотреть список достижений и результатов, за которые выдан данный документ, можно по ссылке: infourok.ru/standart



И. В. Жаборовский
Руководитель
«Учебного центра «Инфоурок»

ДОКУМЕНТ ВЫДАН В СООТВЕТСТВИИ С
«МАНИФЕСТОМ О КАЧЕСТВЕ «ИНФОУРОК»
[INFOUROK.RU/STANDART](https://infourok.ru/standart)



Свидетельство о регистрации
в Национальном центре ISSN
(присвоен Международный
стандартный номер сериального
издания:
№ 2587-8018 от 17.05.2017)

СВИДЕТЕЛЬСТВО

о размещении авторского материала на сайте infourok.ru

НАСТОЯЩИМ ПОДТВЕРЖДАЕТСЯ, ЧТО

Мурзакова Елена Александровна

педагог дополнительного образования

МАОУ ДО МО г. Краснодар «Межшкольный эстетический центр»

опубликовал(а) на сайте infourok.ru методическую разработку,
которая успешно прошла проверку и получила высокую
оценку от эксперта «Инфоурок»:

Статья на тему: "Специфика работы концертмейстера
в классе духовых инструментов."

Web-адрес публикации:

<https://infourok.ru/statya-na-temu-specifika-raboty-koncertmejstera-v-klasse-duhovyh-instrumentov-7092713.html>

Данное свидетельство выдается бесплатно и только при достижении высоких результатов согласно «Манифесту о качестве «Инфоурок». Проверить подлинность документа, а также посмотреть список достижений и результатов, за которые выдан данный документ, можно по ссылке: infourok.ru/standart



И. В. Жаборовский
Руководитель
«Учебного центра «Инфоурок»

ДОКУМЕНТ ВЫДАН В СООТВЕТСТВИИ С
«МАНИФЕСТОМ О КАЧЕСТВЕ «ИНФОУРОК»
[INFOUROK.RU/STANDART](https://infourok.ru/standart)



Свидетельство о регистрации
в Национальном центре ISSN
(присвоен Международный
стандартный номер сериального
издания:
№ 2587-8018 от 17.05.2017)

СВИДЕТЕЛЬСТВО

о размещении авторского материала на сайте infourok.ru

НАСТОЯЩИМ ПОДТВЕРЖДАЕТСЯ, ЧТО

Мурзакова Елена Александровна

педагог дополнительного образования

МАОУ ДО МО г. Краснодар «Межшкольный эстетический центр»

опубликовал(а) на сайте infourok.ru методическую разработку,
которая успешно прошла проверку и получила высокую
оценку от эксперта «Инфоурок»:

Статья на тему: "Применения концертмейстером
элементов аранжировки и импровизации в классе
академического вокала."

Web-адрес публикации:

<https://infourok.ru/statya-na-temu-primeneniya-koncertmeisterom-elementov-aranzhirovki-i-impvizacii-v-klasse-akademicheskogo-vokala-7092718.html>

Данное свидетельство выдается бесплатно и только при достижении высоких результатов согласно «Манифесту о качестве «Инфоурок». Проверить подлинность документа, а также посмотреть список достижений и результатов, за которые выдан данный документ, можно по ссылке: infourok.ru/standart



И. В. Жаборовский
Руководитель
«Учебного центра «Инфоурок»

ДОКУМЕНТ ВЫДАН В СООТВЕТСТВИИ С
«МАНИФЕСТОМ О КАЧЕСТВЕ «ИНФОУРОК»
[INFOUROK.RU/STANDART](https://infourok.ru/standart)



Свидетельство о регистрации
в Национальном центре ISSN
(присвоен Международный
стандартный номер сериального
издания:
№ 2587-8018 от 17.05.2017)

СВИДЕТЕЛЬСТВО

о размещении авторского материала на сайте infourok.ru

НАСТОЯЩИМ ПОДТВЕРЖДАЕТСЯ, ЧТО

Мурзакова Елена Александровна

педагог дополнительного образования

МАОУ ДО МО г. Краснодар «Межшкольный эстетический центр»

опубликовал(а) на сайте infourok.ru методическую разработку,
которая успешно прошла проверку и получила высокую
оценку от эксперта «Инфоурок»:

Статья на тему: "Деятельность концертмейстера в
системе творческого воспитания обучающихся."

Web-адрес публикации:

<https://infourok.ru/statya-na-temu-deyatelnost-koncertmejestera-v-sisteme-tvorcheskogo-vozpitaniya-obuchayushih-sya-7092720.html>

Данное свидетельство выдается бесплатно и только при достижении высоких результатов согласно «Манифесту о качестве «Инфоурок». Проверить подлинность документа, а также посмотреть список достижений и результатов, за которые выдан данный документ, можно по ссылке: infourok.ru/standart



И. В. Жаборовский

Руководитель

«Учебного центра «Инфоурок»

ДОКУМЕНТ ВЫДАН В СООТВЕТСТВИИ С
«МАНИФЕСТОМ О КАЧЕСТВЕ «ИНФОУРОК»
[INFOUROK.RU/STANDART](https://infourok.ru/standart)



Свидетельство о регистрации
в Национальном центре ISSN
(присвоен Международный
стандартный номер сериального
издания:
№ 2587-8018 от 17.05.2017)

СВИДЕТЕЛЬСТВО

о размещении авторского материала на сайте infourok.ru

НАСТОЯЩИМ ПОДТВЕРЖДАЕТСЯ, ЧТО

Мурзакова Елена Александровна

педагог дополнительного образования

МАОУ ДО МО г. Краснодар «Межшкольный эстетический центр»

опубликовал(а) на сайте infourok.ru методическую разработку, которая успешно прошла проверку и получила высокую оценку от эксперта «Инфоурок»:

Статья на тему: "Творческое взаимодействие преподавателя и концертмейстера как фактор развития обучающихся."

Web-адрес публикации:

<https://infourok.ru/statya-na-temu-tvorcheskoe-vzaimodejstvie-prepodavatelya-i-koncertmejstera-kak-faktor-razvitiya-obuchayushih-sya-7092744.html>

Данное свидетельство выдается бесплатно и только при достижении высоких результатов согласно «Манифесту о качестве «Инфоурок». Проверить подлинность документа, а также посмотреть список достижений и результатов, за которые выдан данный документ, можно по ссылке: infourok.ru/standart



И. В. Жаборовский
Руководитель
«Учебного центра «Инфоурок»»

ДОКУМЕНТ ВЫДАН В СООТВЕТСТВИИ С
«МАНИФЕСТОМ О КАЧЕСТВЕ «ИНФОУРОК»»
[INFOUROK.RU/STANDART](https://infourok.ru/standart)



Свидетельство о регистрации
в Национальном центре ISSN
(присвоен Международный
стандартный номер сериального
издания:
№ 2587-8018 от 17.05.2017)



РОССИЙСКАЯ ФЕДЕРАЦИЯ
федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Санкт-Петербургская государственная
консерватория имени Н.А.Римского-Корсакова»
г. Санкт-Петербург

ДИПЛОМ ОБ ОКОНЧАНИИ АСПИРАНТУРЫ

107824 0406184

ДОКУМЕНТ ОБ ОБРАЗОВАНИИ И О КВАЛИФИКАЦИИ

Регистрационный номер
005

Дата выдачи
14 июня 2015 года

Настоящий диплом свидетельствует о том, что

**Мурзакова
Елена Александровна**

освоил(а) программу подготовки научно-педагогических
кадров в аспирантуре по направлению подготовки

17.00.00 Искусствоведение



и успешно прошёл(ла) государственную итоговую аттестацию.

Решением Государственной экзаменационной комиссии
присвоена квалификация
«Исследователь. Преподаватель-исследователь»

Протокол № 05 от « 11 » июня 20 15 г.

Председатель
Государственной
экзаменационной комиссии



Руководитель организации,
осуществляющей образовательную

Ганварг М.К.