

Рецензия на методическую разработку
«Совместная творческая деятельность концертмейстера и педагога
в младшем хоре»
педагога МАОУ ДО МО город Краснодар
«Межшкольный эстетический центр» Трубициной Юлии Юрьевны
и концертмейстера МАОУ ДО МЭЦ Алексанян Ани Исмаиловны

В рецензируемой методической разработке на тему: «Совместная творческая деятельность концертмейстера и педагога в младшем хоре» педагогом Трубициной Юлией Юрьевной и концертмейстером Алексанян Аней Исмаиловной была поставлена цель выявить взаимосвязь практической совместной деятельности концертмейстера и педагога хора как проводников музыкального опыта, ценностей, мировой художественной культуры в сознание обучающихся.

Во введении авторами была показана роль концертмейстера в хоровом коллективе. Важная мысль: концертмейстер необходим на каждом этапе работы музыкантов – от выбора программы и разбора произведения до итога проделанного пути – выступления на сцене.

В первом разделе показано обширное поле особенности деятельности концертмейстера в хоровом коллективе: исторические предпосылки, психологические особенности его работы.

Во втором разделе авторы раскрыли теоретические основы развития вокально-хоровых навыков в младшем хоре. Также рассмотрели роль и задачи хорового пения у обучающихся в системе дополнительного образования. Акцентируют внимание на том, что воспитание вокально-хоровых навыков требует от педагога с концертмейстером постоянного внимания, а значит интереса и трудолюбия. Также дали рекомендации по некоторым вопросам работы с хором: диапазон, певческая установка, дыхание, дикция и работа над звуком.

В третьем разделе авторы Трубицина Юля Юрьевна и Алексанян Аня Исмаиловна полностью раскрыли тему совместной творческой деятельности

концертмейстера и педагога на занятиях хора. Обоснованно подчеркивают мысль, что «Я, как педагог, работаю над развитием голоса, вокальной техникой и созданием художественного образа, активно развиваю певческие способности обучающихся, а наш концертмейстер содействует ему в постижении обучающимися содержания и идеи произведения, художественного образа. Так выглядит наш процесс сотворчества».

Поддерживаю мнение авторов о том, что «Хоровой коллектив – это своего рода трио, от профессиональности взаимодействия которого зависит качество репетиционной работы и концертных выступлений. Большая ответственность ложится на наши плечи, педагога и концертмейстера».

В заключении авторы говорят о том, что создание единого художественного образа произведения – это совместный труд педагога, концертмейстера и обучающихся.

Приложение содержит 2 конспекта занятий, показывая практическую совместную деятельность педагога и концертмейстера на занятиях хора.

Методическая разработка на тему: «Совместная творческая деятельность концертмейстера и педагога в младшем хоре», в соавторстве выполненная педагогом Трубициной Юлией Юрьевной и концертмейстером Алексанян Аней Исмаиловной содержит теоретическую и практическую основу и рекомендации образовательного процесса, может быть рекомендована начинающим педагогам и концертмейстерам дополнительного образования.

Дата 17 января 2025 год

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

Рецензия заверена:



**Муниципальное автономное образовательное учреждение
дополнительного образования муниципального образования
город Краснодар
«Межшкольный эстетический центр»**

**Методическая разработка на тему: «Совместная творческая
деятельность концертмейстера и педагога в младшем хоре»**

Составители:

**педагог дополнительного образования
Трубицина Юлия Юрьевна,
концертмейстер
Алексанян Аня Исмаиловна**

Краснодар, 2025

Содержание

Введение	с.3
1. Особенности творческой деятельности концертмейстера хора	с.4
1.1 Мелодия и сопровождение, исторические предпосылки, сущность аккомпанемента	
1.2 Психологические особенности работы концертмейстера	с.5
1.3 Пространство сцены и пространство сознания пианиста-концертмейстера хора	с.8
1.4 Психотехника концертмейстера хора: три типа нотного текста и методические опыты освоения	с.10
2. Теоретические основы развития вокально-хоровых навыков в младшем хоре.	с.12
Роль и задачи хорового пения у обучающихся в системе дополнительного образования	
3. Совместная творческая деятельность концертмейстера и педагога на занятиях хора	с.18
Алгоритм взаимодействия концертмейстера и хормейстера на занятиях хора	с.20
Заключение	с.23
Приложения	с.25
Список используемой литературы	с.29

Введение

Среди пианистов профессия концертмейстера одна из самых распространенных. Квалифицированные концертмейстеры востребованы на всех отделениях, а также в хоровом коллективе. Хор и концертмейстер – это единый целостный творческий союз. Не каждый пианист способен быть концертмейстером. Искусство аккомпаниатора требует наличия высокого уровня исполнительской культуры, профессионального мастерства и особого призвания.

Творческая собранность, воля, бескомпромиссность художественных требований, неуклонная настойчивость, ответственность в достижении нужных художественных результатов, собственное музыкальное совершенствование отличают концертмейстера, чья задача совместно с педагогом по хору научить обучающегося музицировать в ансамбле, познакомить их с разнообразным миром музыки.

Концертмейстер - это универсальный пианист, который должен владеть обширным объемом знаний в области музыки, бегло читать с листа, транспонировать, подбирать по слуху, редактировать музыкальные тексты, делать переложения и аранжировки. Все эти качества концертмейстер приобретает с течением времени в результате обширной концертмейстерской практики.

Хоровые коллективы не обходятся без поддержки фортепианной партии. Концертмейстер необходим на каждом этапе работы музыкантов – от выбора программы и разбора произведения до итога проделанного пути – выступления на сцене. Совместно с педагогом он приобщает обучающегося к искусству, не ограничиваясь рамками музыкальной сферы, но раскрывая и постигая мировое литературное, художественное наследие. Хоровой коллектив и аккомпаниатор неразрывно связаны как взаимообогащающие и дополняющие друг друга части одного целого.

Актуальность: состоит в назревшей необходимости обоснования базовых компонентов в совместной творческой деятельности концертмейстера и педагога, и осмысления кардинальных аспектов той специфики, которая продиктована особенностями их работы с хоровым коллективом.

Проблема состоит в том, что концертмейстерская область музицирования предполагает владение как всем арсеналом пианистического мастерства, так и множеством дополнительных умений: навык организовать партитуру, «выстроить вертикаль», выявить индивидуальную красоту солирующего голоса, обеспечить живую пульсацию музыкальной ткани, дать дирижерскую сетку и так далее.

Хороший концертмейстер должен обладать общей музыкальной одаренностью, хорошим музыкальным слухом, воображением, умением охватить образную сущность и форму произведения, артистизмом, способностью образно, вдохновенно воплотить замысел автора в концертном

исполнении. Концертмейстер должен найти смысл и удовольствие в том, чтобы не быть солистом, а одним из участников музыкального действия, причём, участником второплановым.

Предмет: взаимосвязь хормейстера, концертмейстера и хора в процессе занятий;

Цель: выявить практическую совместную деятельность концертмейстера и педагога хора как проводника музыкального опыта, ценностей, мировой художественной культуры в сознание обучающихся.

Задачи:

- выявить особенности взаимоотношения педагога и концертмейстера в творческом процессе создания хоровой программы;
- провести обзор литературы с целью определения роли концертмейстерства;
- определить влияние концертмейстера на восприятие обучающимися музыкального произведения в хоре;

1. Особенности творческой деятельности концертмейстера хора

1.1. 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. 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 того времени, как правило, были музыкантами «широкого профиля» и владели многими навыками: игрой с листа хоровой и симфонической партитуры,

чтением в различных ключах, транспонированием фортепианных партий и так далее.

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 пианистов - 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.

1.2. Психологические особенности работы концертмейстера

Изучив особенности концертмейстерской деятельности, мы определили, что профессиональная мобильность музыканта-концертмейстера имеет комплексную природу и включает не только профессиональные знания, исполнительские умения и навыки, но и целый комплекс личностно психологических и социально-коммуникативных характеристик.

В современных условиях психологическая компетентность концертмейстера важна не меньше, чем его исполнительские и педагогические способности, навыки чтения с листа и транспонирования. В некоторых ситуациях, складывающихся в процессе ответственных концертов, конкурсных выступлений, концертмейстер в полном смысле выполняет функции психолога, который умеет снять излишнее напряжение, негативный фон перед выходом на сцену, способен найти точную яркую ассоциативную подсказку для артистического настроения. Концертмейстер, всегда находясь рядом, помогает пережить неудачи, разъяснить их причины,

тем самым предотвращая в дальнейшем проявления сцено фобии, страха перед повторением ошибок.

Ц.Кюи отмечал в искусстве концертмейстера в первую очередь психологические особенности, такие как " музыкальность, гибкость, чуткость, способность примениться к каждому исполнителю, поддержать его, где нужно, подчиниться где нужно, руководить им». Профессиональные творческие союзы выдающихся солистов (хора и инструменталистов) и пианистов-концертмейстеров создаются на принципах равнозначности исполнительского мастерства, музыкальной культуры и эрудиции, опыта концертной деятельности. Профессиональных музыкантов объединяет в ансамбль обоюдное желание играть вместе, психологическая совместимость, которая определяется как оптимальное сочетание особенностей партнёров.

Иной представляется работа концертмейстера как помощника, наставника, работающего с хором. Здесь концертмейстер не выбирает себе партнёров; участники ансамбля являются представителями различных возрастов, что подразумевает разный уровень слухового и исполнительского опыта. Работа с хором требует от концертмейстера знания не только своей партии, но и владение сведениями о строе, тембровых, технических и динамических возможностях инструмента, штриховом разнообразии, специфике звукоизвлечения, что способствует более грамотному и чуткому сопровождению.

Огромная ответственность лежит на концертмейстере не только в повседневной работе, но и в процессе концертных выступлений с юными обучающимися. Здесь концертмейстер не только партнёр в ансамбле, но надёжный тыл. Необходимо чувствовать состояние голоса, дыхания, психологически - эмоциональную настроенность партнёра. Забыли слова - мгновенно, чётко подсказать; пропустил долю такта, фразу, а иногда и целую строчку - мгновенно «поймать», подхватить. При этом ни малейшим движением не выдать ошибки хора.

Особую сложность в ансамбле представляют те обучающиеся, у которых страдает ритмическая пульсация или недостаточно развита память на темпы. Иногда обучающиеся в силу особого эмоционального состояния на сцене совершенно уверены, что взяли верный темп - причем отклонения бывают разные. В этом случае концертмейстер имеет право очень деликатно, почти незаметно влиять, корректировать на сцене темповые отклонения от задуманного.

Важной психологической установкой для концертмейстера всегда является, с одной стороны, - проявить себя личностью, художником, обладающим яркой индивидуальностью. С другой - проявить ансамблевую чуткость, подчиниться логике развития партии певца или инструменталиста. Нервная система, психологический настрой концертмейстера, играющего с хором, постоянно должны быть направлены на него. Длительная совместная работа позволяет концертмейстеру достаточно близко познакомиться с характерами исполнителей.

Интенсивные межличностные контакты, их творческая и психологическая насыщенность, общность интересов и целей деятельности ведут к установлению доверительных, дружеских отношений. Это становится особенно возможным, если концертмейстер обладает хорошо развитыми эмпатийными способностями, то есть способен к сопереживанию, умеет проникнуть во внутренний мир обучающихся, почувствовать их эмоциональное состояние.

В условиях академического концерта, конкурсного выступления педагог всегда находится в концертном зале, он слушатель. Концертмейстер же, выступая партнёром в ансамбле, не только сопереживает, но и реальными действиями оказывает помощь и поддержку хору.

Хоровой же дирижер, прежде всего, отвечает за качество звука, он участвует в его формировании, а «инструмент» (это голосовые связки певцов) уж слишком деликатен, и жесты дирижера должны быть более осторожными, особенно в момент рождения звука на *piano*. В этих случаях «точка» у дирижера иногда бывает совершенно не видна, и концертмейстерам приходится полагаться на свою интуицию, буквально угадывать, когда должен возникнуть звук.

Чем выше опыт дирижера, тем меньше он придерживается сетки, зачастую совсем «не считает», он управляет звуком. Причем, настоящий мастер управляет незаметно, никогда «не давит» на хор, и со стороны кажется, что вообще не дирижирует, а лишь слушает звук. Концертмейстерам приходится сосредотачивать всю свою музыкальную чуткость, а именно: концертмейстер + дирижер + хор должны составлять слаженный ансамбль. Концертмейстер хорового коллектива очень часто будет чувствовать расхождение между *жестами дирижера и фортепианным звучанием*. Это происходит оттого, что природа звука вокального диаметрально противоположна фортепианному.

Звук, рожденный голосом, способен к развитию, в то время как фортепианный, возникший в результате удара молоточка о струну, обречен на угасание. Компенсировать эти неизбежные потери концертмейстер может, лишь постоянно стараясь преодолевать молоточковую, ударную природу фортепианного звука, подражая голосу, пению, и не какому-то абстрактному голосу, а конкретной партии, звучащей в данный момент в партитуре.

Так что эта задача сколь трудна, столь и почетна: умение «пропеть» на фортепиано мелодию является свидетельством мастерства, а способность исполнить каждую партию хора своим, только этой партии присущим тембром зависит от степени воображения концертмейстера и, не в последнюю очередь, от его любви к голосам, к хору.

Концертмейстеру также необходимо знать, что к одному из первых навыков исполнения *хоровых партитур на фортепиано* относится умение играть хоровые аккорды 4х голосного гармонического склада с соблюдением равной силы звучания всех 4х голосов. Концертмейстер должен научиться играть подобную партитуру так, чтобы каждый аккорд звучал полно и ровно,

чтобы звучание всех голосов в аккорде было равномерным по силе звука. Если что и нужно подчеркнуть, выделить в такой партитуре, то не *верхний голос*, как привык каждый пианист, а мелодию баса, что связано с тембровыми особенностями голосов в хоровом звучании, которые позволяют слышать басовую партию как устойчивую основу хорового аккорда более определенно, чем в фортепианном звучании.

Работая концертмейстером в хоровом, пианист постоянно знакомится с новыми произведениями. Необходимо иметь хорошие навыки *чтения с листа*. Концертмейстеры не должны забывать, что музыка — искусство, существующее и развивающееся во времени, поэтому темп и метроритм произведения — его главные формообразующие элементы.

Подытожив вышесказанное, можно сделать вывод о том, что концертмейстер должен обладать поистине универсальными качествами: хорошим пианистом и ансамблистом, должен сам обладать дирижерскими качествами (уметь подчиняться и подчинять себе) и образным музыкальным мышлением (представлять себе тембры инструментов симфонического оркестра, тембры голосов хора и передавать их своей игрой).

Один из аспектов работы концертмейстера хора заключается в том, что в своей повседневной практике он работает с солистами, хоровыми ансамблями, группами партий, при этом он имеет дело с *тремя видами нотного текста*, а именно — текстами для хора *a capella*; текстами произведений, написанных для хора и фортепиано; текстами переложений произведений для хора с оркестром — то есть с клавирами.

1.3. Пространство сцены и пространство сознания пианиста-концертмейстера хора

В центре, лицом к залу, в несколько рядов большим форматом располагается хоровой коллектив. Он внимает и отвечает движениям рук, лица и телесной интенции педагога-хормейстера. На переднем плане, лицом к поющим, спиной к зрительному залу находится педагог. На языке жестового он осуществляет живое звукосостояние музыки и исполнительской мысли. В некоторой глубине, в отдалении от обоих участников локализуется инструментальное сопровождение — концертмейстер хора за фортепиано, внимающий педагогу и ведущий свой «диалог согласия и единомыслия»... , сценическая роль концертмейстера хора как будто более чем скромная. Однако это только на первый взгляд.

С первых же звуков фортепиано рождается чувство его особенной значимости. Это чувство не обманет слушателя. За свертыванием и сведением «почти на нет» внешнего сценического эффекта стоит эффект приравнивания одного инструментального голоса голосу хорового массива. Две ведущие функции (специализации) концертмейстера хора.

Концертмейстер хора — вид музыкального исполнительского концертмейстерского искусства, осуществляемого им в процессе подготовки и во время публичного выступления хорового коллектива музыкантов под управлением педагога-хормейстера. Концертмейстер хора — пианист,

помогающий группам хора и солистам разучивать партии и аккомпанирующий им на занятиях и в концертах, осуществляющихся под руководством дирижера.

Из данного определения мы можем вывести *две функции* пианиста — концертмейстера хора. Первая функция (А) — функция относительно самостоятельной роли *инструменталиста в общем ансамбле участников*. Концертмейстер хора имеет свой музыкальный «голос» среди других голосов, свою собственную, отличную от хора партию, которая одновременно должна быть встроена в общий ансамбль, в целостность звучания музыкальной ткани; концертмейстера хора должен иметь хороший ансамблевый слух и навыки ансамблевого взаимодействия. Вместе с тем, относительная самостоятельность инструментальной партии сохраняет искусству концертмейстера хора возможность некоторого наклона в концертирующую функцию пианиста.

Ансамблевая функция есть общая универсальная функция для всякого музыканта-ансамблиста; ее особенность применительно к концертмейстеру хора связана, как уже отмечалось, со специфическим музыкальным материалом, выслушиваемым и выстраиваемым пианистом на пути ансамблевого взаимодействия — с хоровым звучанием, хоровым массивом человеческих голосов. Отсюда возникает тембровая спецификация музыкального слуха пианиста, когда фортепианный слух дополняется слухом вокально-хоровым. Пианист, как виртуозный инструментальный музыкант, вступает во взаимодействие с многоголосными складами хоровой фактуры, символом коллективного самосознания и синкретического истока музыкального искусства.

Описанной первой функцией ансамблиста — мы охватили первые слова нашего определения, а именно: концертмейстер хора — «вид музыкального концертмейстерского искусства», «пианист, аккомпанирующий хору». Эта функция вывела нас на спецификацию ансамблевого слуха пианиста «фортепиано — хор» и ансамблевого материала в виде взаимодействия фортепиано с хоровым массивом человеческих голосов.

Другая часть определения — «помогающий группам хора разучивать партии, аккомпанирующий хору в процессе подготовки, на репетициях, в концертах» — указывает на другую, особенную функцию концертмейстера хора, которая отличает его от других видов концертмейстерской специализации. Эта функция восходит к эпохе барокко, практике генерал-баса или *basso-continuo*. Дело в том, что музыкант, исполняющий партию генерал-баса на клавесине или органе, одновременно разучивал с группами поющих их партии и «направлял исполнение самой своей игрой», а также «делая указания глазами, головой, пальцем, отстукивая ритм ногой». Ныне, когда дирижерская техника обрела высшее совершенство, сконцентрировавшись в одном лице, концертмейстер хора является уже не предшественником, но помощником дирижера, выполняя функцию *аккомпаниатора-капельмейстера*.

Концертмейстер хора, во-первых, помогает группам хора и солистам в разучивании партий, продолжая, как в баховские времена, делать «указания глазами, головой, пальцами», то есть выступает в роли капельмейстера. Во-вторых, будучи единомышленником воли дирижера в художественном акте исполнения, подлинным сопровождением (франц. – *accompagner* – сопровождать) звучания музыки, корректируя исполнение хора своей игрой в плане высоты интонации, громкости, тембра, характера артикуляции (звукоизвлечения) и так далее, говоря языком метафоры, концертмейстер хора со всем его рояльным тезаурусом — это «дирижерская свита», обеспечивающая достойность пути дирижерской особы.

1.4. Психотехника концертмейстера хора: три типа нотного текста и методические опыты освоения:

Концертмейстер, работая с нотным текстом, как всякий музыкант, перерабатывает сенсорную информацию на 3-х уровнях.

Первый, фактурно-фонический – чтение нот с листа, согласно М. Карасевой, выступает как «выработка навыков, раскодирования и перекодирования визуального сигнала на входе в аудиальный и кинестетический на выходе».

Второй уровень – это структурирование музыкальных ощущений на более высоком уровне: овладение музыкальным синтаксисом (восприятием ладогармонических функций, развитием музыкальной памяти и чувства формы).

Третий уровень – совершенствование опыта полимодального восприятия музыки (то есть при помощи всех трех сенсорных систем человеческого восприятия – ВАК, визуальной, аудиальной и кинестетической) на уровне композиции.

Эти три ступени, выстроенные по линии углубления музыкально – слухового восприятия, в идеале должны присутствовать в синтетическом единстве. Однако типы нотных текстов в практике концертмейстера хора различны. Сообразно этому различию разными будут и приемы психотехники.

Практика профессиональной деятельности подсказывает, что повседневная работа концертмейстера хора вынуждает применять различные способы *упрощения* клавиров и желательно это делать без потери качества звучания, тембров, искажения голосоведения; среди более конкретных пианистических рекомендаций обозначим следующий ряд:

а) различные виды клавирных трудностей можно преодолеть более удобным *распределением рук* (например, собрать весь гармонический фон в левой руке, оставив правой одну или две гармонических ноты, и это сразу придаст ей большую свободу и эластичность, а играемой мелодии – большую выразительность.

б) в случае *далекого расхождения голосов* нужно менять фактуру так, чтобы наиболее важная в мелодическом отношении нота стала удобной для исполнения (можно допустить иногда потерю одной гармонической ноты);

- в) можно прибегнуть к *чередованию рук* в случаях, когда плавность мелодического хода нарушается неудобствами аппликатуры;
- г) *повторяющиеся ноты* редко удобны из-за несовершенств механики инструментов и тугости многих современных роялей и пианино, их можно распределить между руками (двойной штрих). *Ломаные октавы* можно исполнять также *martellato*;
- д) *тремоло* и сокращенную запись метрически ровных последовательностей нужно строго дифференцировать, и в настоящем тремоляndo сперва показывать весь аккорд, а потом чередовать его части;
- е) *интервальные последовательности* можно упростить для достижения нужного темпа и блеска в легких и непринужденных пассажах. В разбросанных аккордах облегчения бывают необходимы. Можно укрупнить длительности и сократить количество повторов, можно иначе распределить руки.

2. «Фортепианная инструментовка» (термин Д.Д. Благого), требуемая от рояля, и красочность звучания — не та красочность, которая присуща природному его тембру, а «иллюзорная», исходящая из особенностей оркестрового звучания, — это основные требования к концертмейстеру, исполняющему оркестровые переложения. Главным является то, что нужно максимально *приблизить звучание к оркестровому*, одновременно делая изложение фортепианной партии более пианистичным. Хорошему хоровому концертмейстеру нужны такие способы переложений, чтобы были слышны основные группы и инструменты оркестра, но, по справедливому утверждению Е.Б. Брюхачевой, главным требованием должна быть пианистичность изложения.

Обозначим следующие детали:

а) механическое перенесение штриховых обозначений из партитуры в клавир также недопустима, так как не все оркестровые штрихи помогают более ясному воплощению оркестровой специфики на рояле. Характерная для большинства клавиров ошибка заключается в *несоответствии между динамическими оттенками, проставленными в партитуре* (учитывающими реальную звучность различных оркестровых групп и инструментов) и *механическим перенесением этих оттенков в клавир*, ведь *forte* альтов и *forte* трубы — совсем разные оттенки;

б) в плане приближения к оркестровым тембрам очень важными являются вопросы *звукоизвлечения*. Наиболее сложным можно считать воплощение на фортепиано специфики звучности *струнных* инструментов. Различие в способах звукоизвлечения служит основным препятствием этому. В этом случае может помочь известная «рессорность» кисти, прикосновение способом «поглаживания» клавиш. При исполнении аккордов, присущих группе *деревянных духовых* инструментов, первой необходимостью является фиксация пальцев и кисти, потому как выровненность пальцев при взятии аккорда создаст иллюзию необходимой звучности. Применение педали должно быть в этом случае ограничено.

2. Теоретические основы развития вокально-хоровых навыков в младшем хоре. Роль и задачи хорового пения у учащихся младших классов в системе дополнительного образования

В мире музыкальных звуков певческому голосу отводится одно из самых значительных мест. Он характеризуется высотой, диапазоном, силой, тембром. Высота служит основой классификации певческих голосов. На протяжении всей жизни голос человека претерпевает значительные изменения. Время полного расцвета вокальных возможностей совпадает с обретением полного физического развития и продолжается до 50 – 60 лет, когда начинает постепенно терять прежние качества.

Ведущее место в системе музыкально-эстетического воспитания наших обучающихся занимает пение. Музыкальное развитие зависит от форм организации музыкальной деятельности, каждая из которых обладает своими возможностями. К формам организации музыкальной деятельности обучающихся относятся занятия, музыка в повседневной жизни, и музыкальное воспитание в семье.

Хоровое пение – один из видов коллективной исполнительской деятельности. Оно способствует развитию певческой культуры обучающихся, их общему и музыкальному развитию, воспитанию духовного мира, становлению мировоззрения, формированию будущей личности.

Решение задач музыкального воспитания возможно только при условии достижения обучающимися художественного исполнения музыкального репертуара. Исполнение требует овладения вокальными навыками и умениями как средствами выразительности. Развитие этих навыков и умений не является самоцелью, а служит раскрытию содержания музыки.

Вокальное воспитание в хоре – важнейшая часть всей нашей работы в коллективе. Хорошим вариантом становится тот случай, когда педагог обладает красивым голосом. Тогда вся работа строится на показах. Но и другие формы работы позволяют успешно решать вопросы вокального воспитания. В таких случаях мы часто используем показ с помощью самих обучающихся. Путем сравнения выбираются лучшие образцы для показа. В каждом хоре есть обучающиеся, от природы правильно поющие, с красивым тембром и правильным звукообразованием. Систематически применяем наряду с коллективной вокальной работой индивидуальный подход ко всем в хоре, мы постоянно следим за вокальным развитием каждого из них. Но даже при самой правильной постановке вокальной работы, она приносит разные результаты. Как нет внешне одинаковых людей, так и нет одинаковых голосовых аппаратов.

Воспитание вокально-хоровых навыков требует от нас с концертмейстером постоянного внимания, а значит интереса и трудолюбия. Пению, как любому искусству, обучаем терпеливо и настойчиво. Мы в Межшкольном Эстетическом центре различными путями подошли к простой истине: детский голос, обладающий своеобразием тембров, находится в постоянном развитии и изменении в зависимости от роста организма

обучающегося. Конечно, на развитие голоса влияют и другие факторы: система вокальных упражнений, правильно поставленная работа над певческим дыханием, звукообразованием, артикуляцией и так далее. Здесь важен режим дня и регулярность проводимых занятий.

Обращаясь к пению в младшем хоре, мы изучаем особенности голосов. Эта задача заключается в том, что детский организм, в отличие от взрослого, находится в постоянном развитии, изменении. Понимая особенности детской физиологии, мы соблюдаем процесс охраны и гигиены детского певческого голоса. Учитывая, что пение – процесс физиологический, в котором происходит большая затрата энергии, внимания, не допускаем в Межшкольном Эстетическом центре переутомления обучающихся. Проводим занятия в проветренных, не душных помещениях, соблюдаем оптимальный ритм работы и отдыха, и не допускаем форсированного звучания голосов.

Правильное певческое развитие с учетом возрастных особенностей и закономерностей становления голоса способствует развитию здорового голосового аппарата. Обучение пению связано с задачей осторожного развития голоса и сохранения естественного звучания. Мы владеем методами и приемами певческого развития обучающихся, знаем особенности.

Диапазон, в котором наиболее хорошо звучит голос обучающегося в младшем хоре, небольшой. От «ми» первой октавы, до «соль» первой октавы, от «фа» первой октавы, до «ля» первой октавы. Поэтому, в качестве материала для пения на первых занятиях, мы с концертмейстером подбираем несложные, весьма ограниченные по диапазону, но яркие по музыкальному материалу миниатюры. Постепенно диапазон песенных миниатюр расширяется, и мы в работу включаем песни, попевки, построенные на звуках тонического трезвучия, отдельных фрагментах лада. В каждой песне осваиваем звуковысотное движение мелодии с помощью двигательных, наглядных приёмов, что способствует координации слуха и голоса, точному воспроизведению звуков по высоте.

К концу второго года обучения середина певческого диапазона обучающегося укрепляется и совершенствуется, окраска звука становится разнообразной в зависимости от характера и содержания песни. Звучание голоса выравнивается в диапазоне от ре первой октавы, до ре второй октавы. У отдельных можно встретить даже звуки малой октавы («си», «ля»), но они, как правило, звучат неярко и напряжённо.

С третьего года обучения звучание голоса выравнивается на всём диапазоне от «до» первой, до «ре» («ми») второй октавы. Сила голоса у обучающихся шести, восьми лет не имеет широкой амплитуды. Для них наиболее типичным будет использование умеренных динамических оттенков – *mp* и *mf*. Большой вред может принести требование насыщенного звучания на нижних звуках диапазона и тихого – на верхних. Частое использование высоких звуков диапазона говорит о неудобной тесситуре.

В младшем хоре происходит становление характерных качеств певческого голоса, поэтому тембры детских голосов должны постоянно находиться в центре нашего внимания. Следует отметить, что приобщение обучающихся к певческой деятельности является важным условием формирования их музыкальной культуры.

Особое значение, конечно же, имеет высокохудожественный репертуар, который осваивается в определённой системе и последовательности. Успех зависит от наших знаний, накопленных за годы работы, и учёта возрастных особенностей детского голоса, дифференцированного подхода при формировании певческих навыков, развитии музыкальных и творческих способностей.

В основе выразительного пения, формирования слуха и голоса лежат вокально-хоровые навыки. Необходимым условием формирования вокально-хоровых навыков является «певческая установка». Под этим термином понимают комплекс обязательных требований, способствующих правильному звукообразованию. Певческая установка состоит из многих внешних приемов и навыков. В хоровом пении обычно рекомендуют стоять или сидеть прямо, но не напряженно, не сутулясь, подтянуто. Прямое или собранное положение корпуса, равномерная опора на обе ноги, свободно опущенные руки, развернутая грудь, голова держится прямо, не напряженно – считается правильным положением корпуса. При положении сидя не следует класть ногу на ногу, так как это стесняет дыхание. Основное положение рта должно быть широким, открытым. Нёбо служит важным резонатором. Благодаря приподнятому нёбу происходит формирование округлого звука.

Большинство начальных упражнений для развития певческой установки, особенно в занятиях с младшим хором, направлено на организацию правильного положения корпуса и вокального аппарата. Это имеет важное значение в репетиционной работе нашего хора, так как настраивает юных певцов на трудовой лад и строгую дисциплину. Певческая установка непосредственно связана с навыком певческого дыхания.

В зависимости от возраста дыхание видоизменяется. Например, в возрасте семи лет, певческое дыхание мало чем отличается от обычного. Отсюда довольно частое взятие дыхания при пении, распространяющееся на большие фразы, отрывки. Еще одно условие формирования вокально-хоровых навыков – это дирижерский жест. Наши обучающиеся проходят ознакомление с видами дирижёрских жестов: внимание, дыхание, начало пения, окончание пения, менять по руке дирижёра силу звука, темп, штрихи. Следующим условием на наших занятиях в Межшкольном Эстетическом центре для развития вокально-хоровых навыков является дыхание и паузы. Мы показываем обучающимся технику дыхания – бесшумный короткий вдох, опора дыхания и постепенное его расходование.

На более поздних этапах обучения овладеваем техникой цепного дыхания. Дыхание воспитывается постепенно, поэтому на начальном этапе

обучения в репертуар мы включаем песни с короткими фразами с последней долгой нотой или фразами, разделёнными паузами. Далее вводим песни с более продолжительными фразами. Также объясняем обучающимся, что характер дыхания в песнях различного движения и настроения не одинаков.

Для работы над развитием дыхания лучше всего подходят русские народные песни. Внимание наше постоянно направлено на певческое дыхание, естественное, глубокое и ровное. Важную роль в формировании дыхания играет пение по моей руке или вступлению концертмейстера (дирижерские жесты «вступление» и «снятие»), умение распределять дыхание по музыкальным фразам. Правильное, постепенно взятое дыхание способствует выработке опоры при дыхании, умению распространять дыхание на всю исполняемую фразу.

При формировании у обучающихся правильных навыков дыхания, мы следим за тем, чтобы при вдохе не поднимались плечи, что свидетельствовало бы о применении обучающимися поверхностного, ключичного дыхания. Дыхание обычно рассматривают в трех составляющих компонентах: вдох, мгновенная задержка дыхания и выдох. Вдох должен производиться бесшумно. Задержка дыхания непосредственно мобилизует голосовой аппарат к началу пения. Выдох должен быть совершенно спокойным, без намека на насильственное «выталкивание» воздуха. Не следует переполнять грудную клетку воздухом.

Характер певческого дыхания отражается на характере звучания голоса певца. Плавное, спокойное, легкое дыхание способствует достижению красивого, легкого звука. При всей свободе дыхания, оно должно сохранять ощущение мышечной упругости, энергичности движения. Экономный и равномерный вдох необходим для исполнения плавных, широко распевных мелодий. Пение в нижней части диапазона требует наибольшего количества воздуха. При исполнении верхних звуков расходуется наименьшее количество дыхания. Усиление напора воздушного столба приводит к резкости и крикливости, а так же становится причиной завышения звука.

В хоровом пении одновременность дыхания – основа одновременности атаки звука и вступления. С певческим дыханием связано понятие певческой опоры. Звук, образующийся в гортани, в момент своего образования очень слаб, и его усиление, а так же тембровая окраска происходят во время попадания звука в пространства, называемые резонаторами. Верхний резонатор (головной) – это полости глотки, рта и носа. Нижний резонатор (грудной) – это полости бронхов и трахеи.

В младшем хоре преобладает верхний резонатор. Мы смешиваем и используем как головной, так и грудной регистр у обучающихся. Атака звука, то есть начало звука воздействует на характер смыкания связок, координацию работы связок и дыхания, на качество певческого дыхания, тембр звука, формирование гласных. Идеальный звук в его точной форме перед своим возникновением должен быть оформлен в мысленных слуховых представлениях певца. Поющий мысленно представляя перед атакой звука

его высоту, а так же форму гласной, должен исполнять ноту легко, спокойно. Звук при атаке извлекается таким же способом, как совершается переход от звука к звуку – точно, сразу, без «подъездов».

Атаку звука разделяют на три этапа: мягкую, твердую и придыхательную. Мягкая атака – сближение связок до состояния фонации одновременно с началом выдоха. При твердой атаке голосовая щель плотно смыкается до начала выдоха. Придыхательная атака – смыкание голосовых связок после начала выдоха, в результате чего перед звуком образуется короткое придыхание в форме короткого согласного «х». Наша певческая практика утвердила в качестве основной формы звукообразования мягкую атаку звука, сохраняющую чистоту тембра и создающую условия для эластичной работы связок.

В хоровой практике твердая атака способствует раскрытию в произведениях большей художественной образности, а так же ее применяют для активизации репетиционного процесса. Придыхательная атака обычно используется в начале мелодических фраз с тихой звучностью, когда необходимо чуть заметное вступление голосов. В практической работе рекомендуем вырабатывать сознательное умение различать виды атаки звука и связывать их с различными образными намерениями.

В воспитании навыков красивого и выразительного пения особая роль принадлежит артикуляции. Правильному формированию певческого звука способствует манера произношения слов – дикция. Артикуляция гласных (с латинского *artikulatio*) – работа органов речи: губ, языка, мягкого нёба, голосовых связок. Артикуляция – важнейшая часть в вокально-хоровой работе. Она тесно связана с дыханием, звукообразованием, интонированием и так далее. Только при хорошей артикуляции во время пения текст доходит до слушателя.

Артикуляционный аппарат у обучающихся, особенно младшего возраста, нуждается в развитии. Мы проводим специальную работу по его активизации. Здесь все важно: умение открывать рот при пении, правильное положение губ, освобождение от зажатости, от напряжения нижней челюсти, свободное положение языка во рту – все это влияет на качество исполнения. При пении важны такие особенности произношения: напевность гласных, умение их округлять, стремление к чистоте звучания неударных гласных, быстрое и четкое выговаривание согласных.

Певческий звук формируется на гласных, в них выявляется все качество голоса. Гласные звучат выровнено и одинаково. Смена гласных производится плавно при спокойном, устойчивом состоянии гортани. Все гласные звучат округленно, чуть затемнено и ровно. В нашем хоре применяем округлый, прикрытый звук, выровненный на всем диапазоне голоса. Такой звук обладает лучшими тембровыми качествами и хорошо сливается в ансамбле. Под прикрытым звуком подразумевается некоторое затемнение тембра путем перестройки верхних резонаторов.

К формированию верхних прикрытых звуков мы приступаем лишь после того, как найдено и закреплено нужное звучание в средней части диапазона. Высокие ноты не должны выпадать из общей линии звуковедения, отличаться по силе от других звуков мелодии. Мы постоянно следим за артикуляцией при работе хора над тем или иным произведением, а так же при проведении специальных упражнений.

Следующим условием развития вокально-хоровых навыков является строй и ансамбль. Совместное и согласованное исполнение произведения, то есть ансамбль, достигается нелегко. Навыки такого исполнения развиваются на практике. Для достижения ансамбля мы работаем над всеми его составляющими: интонационной слаженностью, единообразием манеры звукообразования, ритмической и темповой слитностью, динамическим единством в партии, одновременным началом и окончанием пения произведения в целом и отдельных его частей (куплета, фразы).

При работе над ансамблем мы развиваем у обучающихся чувство ответственности и «чувство локтя», навыки самоконтроля, умение анализировать качество пения, умение слышать себя и других в партии. Понятие ансамбль означает художественное единство, согласованность всех компонентов исполнения. В связи с конкретностью задач в хоровом пении различают ансамбль динамический, ритмический и тембровый.

Работа над чистотой и точностью интонирования в пении – одно из условий сохранения строя. Чистоте интонации способствует чёткое осознание чувства «лада». Воспитываем ладовое восприятие через освоение понятий «мажор» и «минор», включая в распевки различных звукорядов, главных ступеней лада, сопоставление мажорных и минорных последовательностей, пение *акappella*.

В хоровом пении понятие «ансамбль» – единство, уравновешенность в тексте, мелодии, ритме, динамике; поэтому для хорового исполнения необходимы единообразие и согласованность в характере звукообразования, произношения, дыхания. Мы учим прислушиваться к звучащим рядом голосам.

Особенности детского голосового аппарата, организма и интеллекта вызывают необходимость разработки специальной научно-обоснованной методики вокальной работы. Создание такой методики – сложная задача, решение которой обусловлено дальнейшим накоплением опыта экспериментальной и учебно-практической работы.

Занятия мы в Межшкольном Эстетическом центре следуем проводить в большом проветренном помещении. Соблюдаем такой ритм работы, при котором обучающиеся после нагрузок имеют полноценный отдых, способствующий снятию напряжения после сложного занятия. Стараемся не заниматься в раннее время, когда голос, как говорят, «еще спит». Вредно действуют на голосовой аппарат холод, жара, пыль. Расшатывают голос громкие разговоры и крикливое пение, исполнение завышенного по трудности репертуара.

Перед пением не рекомендуем употреблять в пищу ничего, что бы раздражало горло: острое, соленое, горячее, холодное, а так же шоколадные конфеты и сладости. Отрицательно действует на голос переутомление. При болезнях голосового аппарата, при переутомлении дать обучающимся отдохнуть, его голос должен находиться в состоянии покоя.

3. Совместная творческая деятельность концертмейстера и педагога на занятиях хора.

Концертмейстер хора, обязан помимо аккомпанирования на концертах, помогать обучающимся в подготовке нового репертуара. В этом плане функции нашего концертмейстера носят в значительной мере педагогический характер. Эта педагогическая сторона концертмейстерской работы требует, ряда специфических психологических знаний и навыков, педагогических умений, помимо фортепианной подготовки и аккомпаниаторского опыта.

Концертмейстер является толкователем и интерпретатором музыки, который первый доносит не только содержание произведения, но и даёт его подробнейший анализ. Поэтому наш концертмейстер одновременно теоретик и историк музыки, биограф композитора. Каждый исполнитель приходит к своему индивидуальному истолкованию произведения путём раскрытия подтекста глубокого анализа авторского текста, эпохи, и так далее. Аспект такого понятия называется профессиональным интеллектом.

Сотрудничество между автором и исполнителем в процессе работы над произведением, характеризуется как сотворчество. Исполнительская деятельность в нашем случае, это сотворчество руководителя хора, концертмейстера и коллектива. При этом двое из трёх участников процесса (хормейстер и концертмейстер) имеют определённый багаж знаний и умений, которыми они делятся с обучающимися. Чтобы добиться хороших результатов мы налаживаем тесное взаимодействие педагога хора и концертмейстера.

На этапе разучивания произведения, его характер и динамику, красоту, обучающийся может понять только из игры концертмейстера. Им вполне доступно, достичь слушая произведение, погружаясь в какую-то идею, в определённый эмоциональный строй на длительный период времени, одновременно размышляя о том, чему посвящено данное сочинение. Это должно быть единым процессом постижения содержания, идеи произведения. Здесь очень важно, чтобы концертмейстер был мастером-исполнителем.

Концертмейстер, используя различные приёмы, помогая мне, как педагогу, улучшить интонацию, способствует формированию навыков слушания многоголосия, способности вести свою партию (поют сопрано, концертмейстер играет аккомпанемент партии альтов и так далее). В нашей работе мы используем различные упражнения по развитию слухового контроля обучающихся: такие как, поддержка партии темами, основными тонами в аккомпанементе, упражнения в работе над вокальными скачками, опевания, и так далее. Приходится иногда находить разные способы

устранения фальшивых нот: показывать гармоническую опору в аккомпанементе, связь с предыдущими тонами. Способов много, в каждом произведении можно найти себе музыкальных «помощников» для устранения фальши и для скорейшего запоминания мелодии.

В процессе работы над хорovým произведением имеют особенности фразировки, динамическое развитие партии фортепиано, выразительность, зависит от хоровой партии: от дыхания, от неразрывности смысловых слов текста. Формируется дослушивание и осознание ясности фраз у обучающихся.

Практическое обучение музыки знает два основных метода работы:

- словесное пояснение;
- показ, то есть демонстрация произведения;

Для обучающегося слово – это один из главных источников информации.

Слово прокладывает пути к пониманию музыкального произведения через углублённое осознание основных стилистических и формообразующих особенностей данного произведения. Нельзя вникнуть в комплекс выразительных средств, используемых композитором, не постигнув образно-поэтического строя произведения.

В нашей общей работе выявляется стремление к глубокому осмыслению нотного текста, к точной передаче композиторского замысла, пониманию стиля и характера музыки. Концертмейстер должен быть на уровне духовной культуры и внутренней значительности автора – это есть аспект сотворчества в широком понимании, помогать осуществлять комплексный метод преподавания на занятии, подкрепляя слово педагога соответствующим показом, обеспечивая возможность сбалансированного, гармоничного, воздействия на учащихся.

Чтобы сделать хоровое занятие искусством, мы встаём на позицию моделирования процесса творчества, то есть надо, чтобы обучающиеся увидели, осознали процесс рождения музыки, смогли воссоздать его.

Для этого, мы содействуем друг другу, максимально заинтересовывая обучающихся, ставя разнообразные задания перед ними, наблюдая, испытывая различные формы воздействия, такие как беседы, диалоги.

Активность, восприимчивость, вовлеченность обучающихся является ценным свойством, которая перерастает в отзывчивость – активный отклик на музыку, вдохновенную творческую работу и концертное исполнение. Так, на занятиях, посвящённых работе над «Неаполитанской песней» П. И. Чайковского, была уместна наша музыкально - литературная историческая справка о музыкальных направлениях XIX века, о темах и предпосылках возникновения новых героев, новых тем в искусстве и музыке. Обучающиеся были настолько увлечены, заинтересованы, что удивили своим вдумчивым отношением к поэтическому тексту произведения, написанному Я. Серпиным, подобные беседы, очень помогали в работе над образом, звуковедением и характером вокальной интонации в дальнейшем.

В изучении музыкальной миниатюры Аренского А. «Спи дитя мое, усни» на поэтический текст А. Майкова мы касались темы «колыбельности» в искусстве. Обучающиеся сами подбирали дополнительный внепрограммный материал по этой теме, читали стихи, слушали колыбельную музыку других композиторов, которые подобрал наш концертмейстер. Таким образом, был задействован целый комплекс исполнительских средств занятия и меж предметные связи смежных искусств.

Мы руководствуемся в наших беседах некоторыми принципами:

- материал подаём выразительным, образным, литературным языком, увлекая предметом своего рассказа, поражая и удивляя обучающихся;
- принцип художественности. Занятие строится по законам искусства (драматургически выстроенное планирование беседы о произведении и авторе);
- произведение уже выучено концертмейстером и звучит сразу в хорошем исполнении с совмещенными вокальной и фортепианной партиями, поскольку любовь к музыке держится у обучающегося на слуховом опыте;
- мера усложнённости музыкально – теоретической информации варьируется в соответствии с программой и возрастными особенностями обучающихся.

В нашей работе, используем метод обратной связи, проводя опросы и анкетирование среди обучающихся, с целью выявления развития художественно - образного мышления и глубины понимания произведений.

Я, как педагог, работаю над развитием голоса, вокальной техникой и созданием художественного образа, активно развиваю певческие способности обучающихся, а наш концертмейстер содействует ему в постижении обучающимися содержания и идеи произведения, художественного образа, так выглядит наш процесс сотворчества.

2.1. Алгоритм взаимодействия концертмейстера и хормейстера на занятиях хора

Наши занятия традиционно начинаются с распевания. Часто наш концертмейстер помогает распевать хор, задавая тон и чёткий темпоритм работы. Для начинающего концертмейстера это может представлять определённую сложность. Важно понять принцип упражнения, на ходу подобрать гармоническое сопровождение, уловить темп и, самое главное, не мешать.

Важным составляющим моментом на занятиях хора является работа над вокальными упражнениями. Это всевозможные попевки, каноны, упражнения для развития дикции, артикуляции, дыхания и так далее. Правильность исполнения упражнений зависит не только от меня, как от педагога, но и от профессионализма нашего концертмейстера, который играет по руке, внимателен и сосредоточен, а также владеет навыками подбора по слуху.

Основная часть занятия отводится изучению произведений. Репертуар

хора могут составлять сочинения разных жанров: обработки народных песен, барочная музыка, произведения композиторов классиков, романтиков, а также хоровые произведения современных авторов. Ознакомление с новым произведением всегда начинается с показа, который сочетается с рассказом о композиторе, жанре и стиле музыки.

Мы задаём вопросы обучающимся о характере и образном содержании произведения, отмечает главные средства выразительности. Они активно вовлекаются в обсуждение, тем самым уже на начальном этапе изучения формируется общее представление о том произведении, которое предстоит исполнять.

Первоначальный показ произведения профессиональный, ярким, передающим образ и характер сочинения. Обычно наш концертмейстер исполняет партию аккомпанемента, а я, как педагог – голос, ведущий мелодию. На этапах разучивания наш концертмейстер помогает нам, играя партитуру и отдельные голоса. Особое внимание уделяется чистому интонированию, точному исполнению ритма. Иногда концертмейстер поддерживает партитуру линией баса, так как хористы должны слышать не только мелодию, но и гармонию, сопровождающую мелодию. Это развивает гармонический слух, без которого невозможно исполнение многоголосной музыки.

В период разучивания зачастую показываем общее звучание фрагментов или частей музыкального произведения, проигрывая при этом всю хоровую партитуру или отдельные её голоса. В этом случае не обойтись без навыка беглого чтения с листа хоровых партитур, умения быстро ориентироваться в нотном тексте, а также совмещать хоровую партитуру с аккомпанементом. Концертмейстер, как бы создаёт для участников хора образец исполнения, обращая внимание на чистоту интонирования, фразировку, ритм, характер звучания.

Умение профессионально читать хоровую партитуру в особенности необходимо при работе над произведением, исполняемым без сопровождения, то есть а capella. Это наиболее сложный вид хорового пения. Работу над произведением, исполняемым а capella, условно разделяем на несколько этапов: знакомство с произведением, разучивание каждой партии отдельно, соединение разных голосов, исполнение без инструмента. На всех этапах необходима помощь и поддержка концертмейстера.

Прежде всего, наш концертмейстер учит хоровую партитуру, что не всегда является простой задачей. А также, уметь её исполнять в темпе и в характере и быть готовым к транспонированию в другую тональность. Оказывая помощь при разучивании каждой партии, наш концертмейстер сначала играет ту партию, которая исполняется, потом постепенно присоединяет остальные голоса.

Существует много разных вариантов работы над музыкой а capella: игра всей партитуры, выделение какого-либо голоса, игра всех голосов, кроме одного, который поётся. Исполнение без инструмента является

заключительным и самым сложным этапом работы над а capella. Переходим к исполнению без фортепианной поддержки постепенно. Если есть куплеты, то по одному куплету убираем сопровождение. В некоторых случаях подбираем простое гармоническое сопровождение, чтобы у хористов возникло устойчивое ощущение тональности. Когда хор достигает нужной тональной устойчивости, наш концертмейстер перед исполнением даёт только тональность.

При работе с хоровым репертуаром учитываем стилевые, жанровые особенности исполняемой музыки. Будь это произведение современного автора, или композитора-классика, обработка народной песни, или духовная музыка. Это касается звука, динамики, агогики, правильного произнесения текста, особенно, если произведение исполняется на другом языке. обучающиеся обязательно должны знать перевод иностранного текста, чтобы понимать содержание и наиболее точно передавать характер исполняемой музыки.

Иногда в наш репертуар певческого коллектива вводим хоры из крупных сочинений: кантат и опер. Это накладывает определённую ответственность как на меня (педагога), так и на концертмейстера и, конечно, юных исполнителей. Работа над такими произведениями долгая, кропотливая, но очень полезная, с точки зрения приобретаемых навыков и опыта. Конечно, здесь не обойтись без всестороннего подхода, включающего в себя не только изучение конкретного хорового номера, но и знания и понимания произведения в целом. В условиях занятия это сделать сложно, но мы посвящаем часть репетиции рассказу о композиторе, идее, сюжете произведения. Смотрим фрагмент спектакля, слушаем разные варианты исполнения произведения. Здесь важно зародить интерес к музыке, эпохе, творчеству композитора. Концертмейстер также участвует в процессе беседы и обсуждения.

Наша совместная работа хормейстера и концертмейстера над репертуаром - процесс творческий, увлекательный, а иногда и непредсказуемый. Музыкальные образы, трактовки, которые рождаются при их взаимодействии, становятся видимыми в момент исполнения. Иногда мы проходим всю программу отдельно с концертмейстером под мою руку дирижёра, то есть без участия хора. Это позволяет утвердиться в конечном варианте художественной трактовки произведения, а также избежать каких-либо несовпадений и не желательных случайностей на эстраде.

Итогом нашей совместной работы хорового коллектива является концертное выступление. Обычно ему предшествует длительная подготовка, тщательный отбор репертуара, сводные репетиции. Сценическое выступление требует максимальной собранности всех участников хора. Конечно, все нюансы оговариваются и прорабатываются на сводных репетициях, но такие необходимые качества, как ответственность, собранность, внимательность, сценическая культура, чувство локтя воспитываются у обучающихся со временем.

Хоровой коллектив – это своего рода трио, от профессиональности взаимодействия которого зависит качество репетиционной работы и концертных выступлений. Большая ответственность ложится на наши плечи, педагога и концертмейстера. От точности и выразительности наших движений зависит не только выразительное и синхронное звучание хора, но и восприятие зрителей во время выступления. Не точный жест, случайное движение головой как педагога, так и концертмейстера может вызвать смазанное вступление голосов, ошибочную динамику, расхождение в темпах. От всех участников выступления мы требуем слаженности действий, точности реакции, синхронное восприятие произведения.

Взаимодействие в хоровом коллективе всех участников творческого процесса является безусловно важным на всех этапах работы. Чем более сплочён коллектив, тем результативнее наша работа. Стремление к общей цели объединяет всех нас и превращает ежедневную рутинную работу в увлекательную, наполненную смыслом деятельность.

Заключение

Концертмейстер хора имеет дело с различными видами нотного текста. Согласно предшествующей стратегии моделирования, их три: тексты для хора а капелла, тексты произведений для хора и фортепиано, тексты оркестровых переложений.

Работая с педагогом хора, концертмейстер должен стремиться осуществить психологическую подстройку и прийти к согласию. Здесь требуется *идентичность душевного и телесного состояния* в целом, что достигается благодаря включению психологических механизмов и способностей.

Психотехника – это и есть совокупность актуальных знаний и умений, рассмотренных с точки зрения приемов их качественного (в отличие от количественного), интенсивного (в отличие от экстенсивного) развития.

Элементы процесса сотворчества реализуются по схеме: педагог - концертмейстер, концертмейстер - обучающиеся, хоровой коллектив - композитор.

Рассмотрев подробно особенности работы концертмейстера, педагога и обучающихся, делаем вывод, что результативная, по - настоящему творческая работа возможно лишь при хорошо налаженном психологическом контакте. Только в условиях взаимопонимания, доверия и поддержки рождаются и воплощаются в жизнь интересные идеи и проекты. Также создаётся комфортная творческая среда для образовательной деятельности. Все участники процесса находятся в постоянном взаимодействии. Формальное отношение к своим обязанностям, как педагога, так и концертмейстера может привести к потере интереса у обучающихся к образовательному процессу.

Юные музыканты должны видеть перед собою креативных, чутких, любящих своё дело наставников. В свою очередь их подопечные – обучающиеся активно вовлекаются в учебную и концертную деятельность. Ежедневная наша совместная работа требует постоянного тесного сотрудничества. Это касается изучения нового репертуара на занятиях сольным пением и хором. Создание единого художественного образа произведения – это совместный труд педагога, концертмейстера и обучающихся.

Насыщенная учебная, конкурсная и концертная деятельность невозможна без совместного планирования. Обучающиеся должны видеть цель и стремиться к её достижению. В этом состоит перспектива развития нашего хорового коллектива. Чем больше совместных проектов, творческих состязаний и концертов, тем успешнее и эффективнее образовательный и воспитательный процесс.

Приложения

1. План-конспект открытого занятия хора на тему “ Работа над драматургией музыкального произведения”

Группа: возраст: 7-9- лет,

Количество: 35 человек.

Цель занятия:

- Раскрыть художественное содержание музыкальных произведений в репертуаре младшего хора;
- формирование у обучающихся эмоционального отклика на музыку;
- показать возможности репертуарного подбора в работе младшего хора.

Задачи:

- Вызвать музыкально-эстетический отклик на произведения.
- Развить вокально-хоровые навыки, выработка общехорового унисона.
- Обучить формированию гласных звуков в единой певческой манере.
- Воспитание речевой и певческой культуры на примере популярных детских произведений.
- Воспитание сценической культуры.

Прогнозируемые результаты: закрепление интонационных, речевых и вокальных навыков в песнях «Песня для мам» муз. Нестерова, сл. Пляцковского и «Мир похож на цветной луг» муз. Шаинского, сл. Пляцковского. Эмоциональное отношение к исполняемым произведениям.

Методы обучения: объяснительно-иллюстративный, групповой.

Методы воспитания: поощрение, стимулирование.

Современные педагогические технологии: личностно-ориентированные, групповые

Оборудование: фортепиано.

Ход занятия

1 этап. Организационный 3 мин.

Приветствие.

Представление группы – занятие проводится с группой младшего хора, возраст обучающихся 7-9 лет. Обучающиеся понимают дирижерский жест, частично знакомы с элементами вокально-хоровой работы над классическими произведениями.

Тема занятия: «Работа над драматургией музыкального произведения».

2 этап. Распевание 10 мин.

Артикуляционная гимнастика;

Упражнения на дыхание:

Распевка № 1 « Здравствуйте ребята» (играет концертмейстер по руке педагога)

Задачи распевки: добиться чёткого произношения согласной «Р», пропевание гласных звуков.

Индивидуальная работа: определить по манере исполнения попевок настроение каждого обучающегося. Дать общий позитивный ход занятия.

Распевка №2. «Я шагаю вверх, я шагаю вниз». (исполняется под аккомпанемент концертмейстера)

Задачи: следить за чистотой интонации, развитие певческого диапазона (показ руками движения мелодии).

Распевка №3. «Волна» на слоги Ди-Дэ-Да-До-Ду; Ми-Мэ-Ма-Мо-Му. Правильная артикуляция звуков.(исполняется под аккомпанемент концертмейстера)

3 этап. Практическая работа. 19 мин.

ЗАКРЕПЛЕНИЕ ПОНЯТИЯ ПОСТАНОВКИ КОРПУСА ВО ВРЕМЯ ПЕНИЯ:

*Если хочешь стоя петь-
Головою не вертеть,
Встань красиво, подтянись
И спокойно улыбнись.
Если хочешь сидя петь-
Не садись ты как медведь,
Спину выпрями скорей
Ноги в пол упри смелей.*

1.Работа над эмоциональным настроением для работы над песней «Песня для мам»

- Работа над вокально - хоровыми навыками песни.(играет концертмейстер)
- Работа над метроритмом. Упражнение-игра «Часики» (проводится совместно с концертмейстером)
- Разучивание движений к песне.(под аккомпанемент)
- Исполнение произведения в характере, пение одного куплета на слог «лѐ», при запоминании состояния маски и пение в этой же позиции, но с текстом.(под аккомпанемент концертмейстера)

2.Эмоциональная подготовка обучающихся к работе над произведением «Мир похож на цветной луг».

- Разучивание и исполнение песни обучающимися в соответствующем эмоциональном настроении с хлопками и движениями. (под фортепиано с концертмейстером и под руку педагога)

3.Репетиция концертного исполнения «Песня для мам » и «Мир похож на цветной луг» с выходом и отработкой движений.(под аккомпанемент концертмейстера)

4 этап. Подведение итогов. 3 мин.

ЗАДАНИЕ: нарисовать настроение (смайлик) на пустом солнышке.

«Смайлик должен соответствовать вашему настроению от сегодняшнего занятия».

3. Конспект занятия на тему: "Работа концертмейстера и педагога на начальном этапе работы над хоровым произведением"

Форма работы: коллективная, по группам.

Тип: знакомство с новым материалом.

Цель: формирование и закрепление вокально-хоровых навыков на основе разбора и разучивания нового песенно-музыкального материала.

Задачи:

- выявить специфику совместной деятельности концертмейстера и педагога
- совершенствовать самоконтроль и творческую самореализацию концертмейстера и педагога;
- совершенствование вокально-хоровых навыков и умений.

Методы и приемы реализации поставленных задач: наглядный, словесный, практический.

План:

1. Организационный момент
2. Распевание
3. Работа над новым музыкальным произведением («Дивные звуки» муз. С.Халаимова)
4. Итог.

Ход занятия.

Организационный момент.

Разминка (выполнение дыхательных и артикуляционных упражнений);
распевание. (под аккомпанемент концертмейстера и показ педагога)

Упражнение на развитие певческого дыхания:

1. Звукоряд Ч5 на разные виды звуковедения (под аккомпанемент)
2. Упражнения на развитие ладового слуха (мажорная гамма, интервалы, аккорды). (концертмейстер играет, а педагог поёт с хором)

Задача упражнений – активизировать голосовой и артикуляционный аппарат, развивать гармонический слух, закрепить основные вокально-хоровые навыки.

Знакомство с произведением.

Начиная работу с обучающимися, педагог сначала предоставляет концертмейстеру возможность сыграть новое произведение в целом, чтобы обучающиеся ознакомились. Для этого концертмейстер исполняет, а педагог либо интонирует голосом вокальную партию, либо воспроизводит вокальную партию на фортепиано. Произведение лучше исполнить несколько раз, чтобы обучающиеся с первого же занятия поняли замысел композитора, основной характер, развитие, кульминацию.

Разучивание нового материала. Разучивая с обучающимися произведение «Ленинградские мальчишки», концертмейстер наблюдает за выполнением обучающихся указаний педагога, подыгрывая им партию.

Педагог следит за точностью воспроизведения звуковысотного и ритмического рисунка мелодии, четкостью дикции, осмысленной

фразировкой, целесообразной расстановкой дыхания, под аккомпанемент концертмейстера.

Способы разучивания произведения:

- знакомство с творчеством композитора и историей создания произведения (рассказывают вместе педагог и концертмейстер)
- показ произведения (проигрывание, прослушивание аудиозаписи);

Разбор музыкального сочинения:

Анализ нотного текста разделяем на три этапа:

Первый этап – сольфеджирование первого куплета с начала и до конца (под аккомпанемент)

Второй этап – рассматриваем тщательно текст, разбираем отдельные хоровые партии. (концертмейстер играет отдельно все партии)

Третий этап – собираем целое из частей.

Пробуем соединить партии, следим за ритмической и темповой синхронностью (все исполняем по руке педагога в более медленном, чем оригинал темпе под аккомпанемент).

Важно! Разбираем произведение на части или смысловые фразы: предложения, мотивы. Чем сложнее произведение – тем меньше должны быть части, требующие детальные обработки. Обращаем внимание на помарки, неточности, не следует увлекаться несовершенным пропеванием, это может закрепиться.

В течение этого периода разучивания не упускаем из виду, что каждый звук, каждое мелодическое построение должны служить выражению характера произведения или его часть, поэтому ставим технические и музыкальные задачи (например, сделать яркое крещендо и диминуэндо, или сделать заметную разницу в звучании F и P и так далее).

Исполняем произведения с дублированием вокальной партии в унисон с обучающимися. (под аккомпанемент).

В процессе работы с хором концертмейстер учитывает исполнение по руке педагога, отдельно каждой вокальной партии вместе с обучающимися.

Подведение итогов, анализ проведенной работы.

- являясь помощником педагога хора, концертмейстер не только учит с обучающимися репертуар, но и помогает им;
- нельзя отделять работу над точным воспроизведением нотного текста от проникновения в сущность музыкального образа;
- установить творческий, рабочий контакт с обучающимися нелегко, но нужен еще и контакт чисто человеческий, духовный. Поэтому в работе концертмейстера, педагога с хоровым коллективом необходимо полное доверие;
- концертмейстеру на занятии нужно быть в подтянутом, творческом состоянии, не допускать игры недоученных произведений.

Список литературы

1. Апраксина, О.А. Методика музыкального воспитания в школе / - М., 1983.-258с.
2. Баранов Б.В. Курс хороведения. М, 1991. – 267 с. Андреева Л.М. Методика преподавания хорового дирижирования: учеб. пособие / Л.М. Андреева. — М.: Музыка, 1969. —120 с.
3. Барсов Ю. Вокально-исполнительские и педагогические принципы М.И. Глинки / Ю. Барсов. — Л: Музыка, 1968. — 64 с.
4. Безбородова Л.А. Дирижирование /Л. А. Безбородова . — М., Просвещение, 1985.- 86 с.
5. Н.А. Белик // Проблемы взаимодействия музыкальной науки и учебного процесса : сб. науч. материалов / ХГУИ им. И.П. Котляревского. — Харьков, 1994. — [Вып.1]. — С. 1-4.
6. Васина-Гроссман В.А. Музыка и поэтическое слово / В.А. Васина-Гроссман.— М: Музыка, 1972.—148 с.
7. Величковский Б.М. Современная когнитивная психология / Величковский Б.М.-М.,1982.
8. Виноградов К. О специфике творческих взаимоотношений пианиста-концертмейстера и певца / К. Виноградов // Музыкальное исполнительство и современность / Сост. М. Смирнов. – М.: Музыка, 1988. –С. 156-178.
9. Гладкая С. О формировании певческих навыков на уроках музыки в начальных классах. / Музыкальное воспитание в школе. - Выпуск 14.- М., 1989. – 187 с.
10. Готлиб А. Заметки о чтении с листа / А. Готлиб. – М.: Сов. музыка, 1958. – № 3. – С. 104-106
11. Емельянов В.В., Трифонова И.А. Развитие показателей академического певческого голосообразования. Методическая разработка для самостоятельной работы студентов по II уровню обучения программы «Фонопедический метод развития голоса» для детских и женских голосов. Тюмень, Изд-во Тюм ГУ, 2004 – 235 с.
12. Жданова Т.А. Игровой метод в развитии музыкально-просветительских интересов младших школьников в детском хоре / Т.А. Жданова. Музыкальное воспитание в школе. - М.: Музыка, 1978. - Вып. 13. 267 с.
13. Давыдов, В.В. Психическое развитие в младшем школьном возрасте //Возрастная и педагогическая психология. - М., 1979. - С.69-101.
14. Достал Я. Обучение первоначальным аккомпанементом / Я. Достал // Ребенок за роялем. — М., 1981. — С. 221 — 225.
15. Живов Л. М. Подготовка концертмейстеров-аккомпаниаторов в музыкальном училище / Л. М. Живов // Методические записки по вопросам музыкального образования. – М., 1966. – С. 329-346.

СВИДЕТЕЛЬСТВО

о размещении авторского материала на сайте infourok.ru

НАСТОЯЩИМ ПОДТВЕРЖДАЕТСЯ, ЧТО

Алекسانян Анна Исмаиловна

концертмейстер

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 проекта «Инфоурок»:

Статья на тему: "Выразительные средства в цирке"

Web-адрес публикации:

<https://infourok.ru/statya-na-temu-vyrazitelnnye-sredstva-v-cirke-7811506.html>



И. В. Жаборовский

Руководитель
учебного центра «Инфоурок»



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

infourok.ru

28.03.2025

3Г51369703

СВИДЕТЕЛЬСТВО

о размещении авторского материала на сайте infourok.ru

НАСТОЯЩИМ ПОДТВЕРЖДАЕТСЯ, ЧТО

Алекسانян Анна Исмаиловна

концертмейстер

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 проекта «Инфоурок»:

Статья на тему: "Принципы подбора репертуара в
творческом коллективе."

Web-адрес публикации:

<https://infourok.ru/statya-na-temu-principy-podbora-repertuara-v-tvorcheskom-kollektive-7811701.html>



И. В. Жаборовский

Руководитель
учебного центра «Инфоурок»



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

infourok.ru

29.03.2025

KY44118593

СВИДЕТЕЛЬСТВО

о размещении авторского материала на сайте infourok.ru

НАСТОЯЩИМ ПОДТВЕРЖДАЕТСЯ, ЧТО

Алекسانян Анна Исмаиловна

концертмейстер

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 проекта «Инфоурок»:

Статья на тему: "«Необходимые навыки
концертмейстера для чтения с листа нотного
текста»"

Web-адрес публикации:

<https://infourok.ru/statya-na-temu-neobhodimye-navyki-koncertmejstera-dlya-chteniya-s-lista-notnogo-teksta-7811706.html>



И. В. Жаборовский

Руководитель
учебного центра «Инфоурок»



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

infourok.ru

29.03.2025

ЛК88742080

СВИДЕТЕЛЬСТВО

о размещении авторского материала на сайте infourok.ru

НАСТОЯЩИМ ПОДТВЕРЖДАЕТСЯ, ЧТО

Алекسانян Анна Исмаиловна

концертмейстер

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 проекта «Инфоурок»:

Статья на тему: "Проблема психоэмоциональной
нагрузки на концертмейстера."

Web-адрес публикации:

<https://infourok.ru/statya-na-temu-problema-psihoemocionalnoj-nagruzki-na-koncertmejestera-7811708.html>



И. В. Жаборовский

Руководитель
учебного центра «Инфоурок»



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

infourok.ru

29.03.2025

ИП78956045

СВИДЕТЕЛЬСТВО

о размещении авторского материала на сайте infourok.ru

НАСТОЯЩИМ ПОДТВЕРЖДАЕТСЯ, ЧТО

Алекسانян Анна Исмаиловна

концертмейстер

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 проекта «Инфоурок»:

Статья на тему: "Эмоционального выгорания у
музыкантов разных специальностей"

Web-адрес публикации:

<https://infourok.ru/statya-na-temu-emocionalnogo-vygoraniya-u-muzykantov-raznyh-specialnostej-7811727.html>



И. В. Жаборовский

Руководитель
учебного центра «Инфоурок»



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

infourok.ru

29.03.2025

КЭ06377843

РОССИЙСКАЯ ФЕДЕРАЦИЯ
ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ КРАСНОДАРСКОГО КРАЯ
«КРАСНОДАРСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ КОЛЛЕДЖ
ИМ. Н.А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА»



УДОСТОВЕРЕНИЕ

является документом
о повышении квалификации

231201182907

785

Регистрационный номер

УДОСТОВЕРЕНИЕ О ПОВЫШЕНИИ КВАЛИФИКАЦИИ

Настоящее удостоверение выдано Алексанян

Ане Исмаиловне

(фамилия, имя, отчество)

в том, что он(а) с 25.10.2022 г. по 04.11.2022 г.

прошел(а) повышение квалификации в государственном бюджетном
профессиональном образовательном учреждении Краснодарского
края «Краснодарский музыкальный колледж им. Н.А. Римского-Корсакова»

"Исполнительское мастерство игры на фортепиано

в работе с детьми ДШИ и ДМШ" (концертмейстер).

(наименование программы дополнительного профессионального образования)

в объеме 72 часов

(количество часов)



Директор

П.В. Демидова

Секретарь

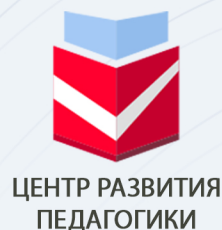
Ю.В. Головкин

Город Краснодар

2022

год

Российская Федерация
г. Санкт-Петербург



СВИДЕТЕЛЬСТВО

об обучении

Регистрационный номер

29051

Дата выдачи

13 марта 2025 года



Свидетельство о регистрации СМИ ЭЛ № ФС 77-59675 от 23 октября 2014 года

Лицензия на образовательную деятельность №4276 от 19.11.2020 г.
Серия 78ЛО4 №0000171

Настоящее свидетельство подтверждает, что

Алексанян Анна Исмаиловна

концертмейстер дополнительного образования
МАОУ ДО МО г.Краснодар «Межшкольный эстетический
центр»

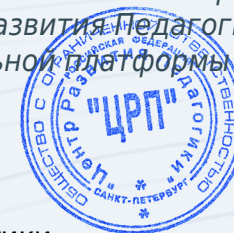
успешно прошел(а) обучение и освоил(а)
учебный материал образовательного курса по теме:

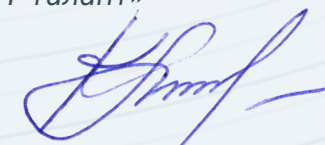
**«Содержание работы концертмейстера в образовании
детей»**

Продолжительность курса 16 часов.

Обучение и предоставление материалов проводилось
Центром Развития Педагогики на базе
образовательной платформы «АРТ-талант»

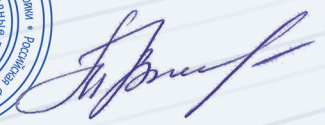
Генеральный директор
Центра Развития Педагогики



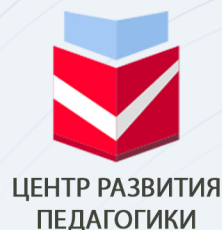

Ковалева Л. А.

Руководитель проекта
Академия Развития Творчества «АРТ-талант»




Воронова Т.

Российская Федерация
г. Санкт-Петербург



СВИДЕТЕЛЬСТВО

об обучении

Регистрационный номер

29082

Дата выдачи

14 марта 2025 года



Свидетельство о регистрации СМИ ЭЛ № ФС 77-59675 от 23 октября 2014 года

Лицензия на образовательную деятельность №4276 от 19.11.2020 г.
Серия 78ЛО4 №0000171

Настоящее свидетельство подтверждает, что

Алексанян Анна Исмаиловна

концертмейстер дополнительного образования
МАОУ ДО МО г.Краснодар «Межшкольный эстетический
центр»

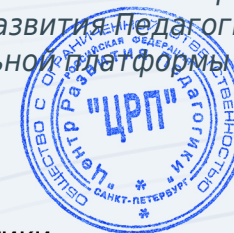
успешно прошел(а) обучение и освоил(а)
учебный материал образовательного курса по теме:

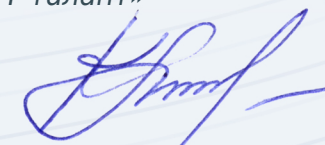
**«Применение здоровьесберегающих технологий в
дополнительном образовании детей»**

Продолжительность курса 16 часов.

Обучение и предоставление материалов проводилось
Центром Развития Педагогики на базе
образовательной платформы «АРТ-талант»

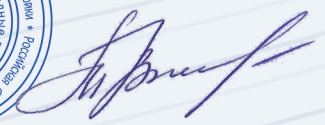
Генеральный директор
Центра Развития Педагогики




Ковалева Л. А.

Руководитель проекта
Академия Развития Творчества «АРТ-талант»




Воронова Т.