

Рецензия

на методическую работу "Значение принципов К.С. Станиславского в вокальном искусстве" концертмейстер Краснодарского музыкального колледжа

Мухориной Натальи Геннадьевны

2022 г.

Методическая работа Мухориной Н.Г. "Значение принципов К.С. Станиславского в вокальном искусстве" затрагивает важнейшие аспекты профессии оперного вокалиста. Опытный вокалист, владеющий знаниями и навыками театральной школы, в настоящее время требуется повсеместно, где звучит музыка.

Чтобы быть хорошим специалистом вокалисту требуются многие знания и умения: быть не только профессионально и технически оснащенным, но и тонко понимать образность музыкального материала и театральные движения, требуемые для полного погружения зрителя в характер оперного персонажа.

Однако далеко не все академические вокалисты обладают всеми этими умениями. И причина здесь, как справедливо отмечено в работе, в недостаточном внимании к начальной подготовке и приобретении соответствующих навыков.

Мухориной Н.Г. совершенно правильно отмечено, что работа над техникой у вокалистов не является самоцелью, а служит средством для художественного исполнения вокальных произведений.

В целом методическая работа Мухориной Н.Г. хорошо освещает всегда актуальные для солиста-вокалиста профессиональные проблемы, связанные с равноценностью вокальной техники и художественной составляющей.

Концертмейстер
консерватории КГИК



Н.А. Камай

Государственное бюджетное профессиональное образовательное
учреждение Краснодарского края
"Краснодарский музыкальный колледж им. Н.А. Римского-Корсакова"

Методическая работа

на тему:

"Значение принципов К. С. Станиславского в вокальном искусстве"

Составитель:

Мухорина Наталья Геннадьевна

2022 г.

Содержание

Аннотация.....	3
Введение	4
Основная часть:.....	5
Взаимовлияние драматического и оперного искусств.....	5
Действенное пение.....	7
Текст, смысл, интонация.....	12
Список литературы	17

Аннотация

Данная работа посвящена вопросу осмысленного и одушевленного существования певца на сцене, так как, чтобы развить творческие способности не только как профессионального певца, но и как артиста, нужно обладать не только технической оснащённостью, но и определенные театральные навыки. Работа в этой области может оказать помощь в процессе работы над постановкой голоса и внести в нее живительные элементы творческого воображения.

Принципы работы над вокально-сценическим мастерством в подготовке певца-актёра в высшей школе недостаточно разработаны и до настоящего времени не имеют единого подхода, требуют пересмотра учебных планов и учебных программ. Специфика работы над ролью в оперном искусстве предполагает наличие у певца-актёра устойчивых теоретических и практических навыков, позволяющих самостоятельно вести творческий поиск, на базе знаний, приобретённых в период обучения.

Ключевые слова: действенное пение, музыкальная партитура, система Станиславского, словесное действие, внутренние видения, певец-актёр.

Введение

Тезис данной работы заключается в том, чтобы добиться, руководствуясь принципами великого педагога Станиславского, воспитывать певцов, достойных продолжателей великих завоеваний русской национальной певческой школы.

В процессе исследования, кроме определённого накопленного опыта, автор обращался к методическим работам и трудам С.К. Станиславского, учебным пособиям, различным певческим школам, музыкальной литературе.

С точки зрения большого количества профессиональных задач и различных психологических аспектов, автор выделил несколько основных разделов, в которых изучает следующие вопросы: взаимовлияние театрального и оперного искусств, творческое соединение музыки и слова, понятие «действенного» пения, пения и смысла в целом.

Тезис работы доказан.

Данной теме необходимо уделять особое внимание при обучении студентов – будущих оперных артистов.

Основная часть

Взаимовлияние драматического и оперного искусств

Как известно, Петр Ильич Чайковский на протяжении творческой карьеры испытал немало разочарований на премьерных показах своих опер. Большое количество неудачных постановок заставило критиков говорить о том, что музыка композитора отторгается сценой. Подавленный неудачей Петр Ильич не раз приходил к мысли о бесполезности «писать для театра». «Никогда больше не напишу оперы и останусь исключительно в сфере камерной и симфонической музыки».1[1] К нашему счастью композитор всё-таки продолжил писать для оперного театра. И время расставило всё по своим местам. Но не только время. В большей степени на это повлияли новые принципы работы над оперной постановкой, появление профессиональной режиссуры, и, конечно, пересмотр принципов работы вокалистов - актёров над ролью. Наиболее выдающиеся открытия в части «реабилитации» сценичности Петра Ильича Чайковского принадлежат его современнику, реформатору русского театрального искусства К.С. Станиславскому. Посвятив свою жизнь разработке системы воспитания актёра в драматическом театре, Константин Сергеевич, наряду с этим многие годы отдавал и оперному искусству, занимаясь в оперной студии Большого театра, оттачивая новые принципы работы певца-актёра. Взаимовлияние драматического и оперного искусств не были столь очевидны сто лет тому назад. Но сегодня это уже, в определённом смысле, аксиома, тренд развития оперного театра, который близок и профессиональному сообществу и публике. П.И. Чайковский, в отличие от многих музыкантов своего времени, относился к опере как к театральному продукту, где музыка должна быть подчинена законам сценического действия. Он многократно говорил о том, что природа музыки симфонической отлична от музыки сценической, «Опера, не поставленная на сцене, не имеет никакого смысла». И, кроме того, очень важными являются его размышления о природе актёрской игры: «Оперы мои нуждаются в хороших певцах и опытных

артистах». Он готов был для оперы «Евгений Онегин» согласиться с участием в постановке певцов «средней руки», но добавлял что при этом нужно, чтобы они «просто, но хорошо играли». 1 ————— Чайковский и театр. М - Л., 1940. С. 42. 51 В определённой степени реформа оперного искусства была подготовлена самими его творцами, поскольку творчество композитора синтетично по своей природе и в какой-то мере напоминает работу режиссёра. Вероятно, поэтому так отчётливо Станиславский увидел и услышал необходимость перемен в гениальных творениях русских композиторов. Ведь дело не ограничивалось только сомнениями П.И.Чайковского, не лучше обстояло дело и с другими выдающимися русскими композиторами. Опера «Русалка» Даргомыжского была поставлена так, что автор в отчаянии говорил, что ужасная постановка оперы необычайно вредит музыке. Следует отметить, что если система Станиславского сформировалась в драматическом театре в работе над русской литературной классикой: Чехов, Толстой, Пушкин, Гоголь, Островский, то работа над методикой для певца-актёра базировалась на произведениях великих русских композиторов: Чайковского, Даргомыжского, Римского-Корсакова, Мусоргского.

Важно, что соединение и взаимовлияние музыки и слова для выработки базовых подходов к актёрскому мастерству певца-актёра шло на материале русскоязычных опер. В данной статье мы рассмотрим актуальность некоторых базовых постулатов, разработанных Станиславским, и проанализируем их с точки зрения современной практики преподавания дисциплины «Актёрское мастерство» для певцов-актёров и применения основных навыков актёрского мастерства в учебных условиях в оперном классе.

Действенное пение

Как известно сценическое действие в театральной практике принято классифицировать. Наряду с физической и психофизической существует и словесная форма действия, как важнейшая часть работы певца-актёра. «Действие на сцене, как и само слово, должно быть музыкальным, - писал Станиславский. – Движение должно идти по бесконечной линии, тянуться, как нота на струнном инструменте, обрываться, когда нужно, как стаккато колоратурной певицы... У движения есть свои легато, стаккато, фермато, анданте, аллегро, пиано, форте и проч. Темп и ритм действия должны быть в соответствии с музыкой...».1[2] По выражению Станиславского, «бессловесного пения не существует». Основным принципом работы с текстом роли является его углублённый разбор, маркировка, определение задач, темпо-ритма, определение цели и главное – поиск видений – картин, которые и являются основным средством для трансляции смысла, для воздействия на партнёра. Когда мы слышим со сцены речь, то по-настоящему сопереживаем только в том случае, если имеем возможность постигнуть смысл, различить свои собственные реакции. При достойной игре актёра, обладающего техникой и вдохновением, является нам и характер персонажа, и эмоциональная окраска речи, и конфликтность происходящего. В сравнении с драматическим искусством в опере этот процесс имеет ряд специфических отличий. Во-первых, в опере определена заранее ритмическая структура речи. Во-вторых, композитор задает эмоциональную окраску происходящему (радость, тревожность, беспокойство и т.п.) В-третьих, в опере действие извлекается, прежде всего, из музыки и партитуры композитора, а не из скрытого в литературном тексте содержания. В-четвертых, основным проявлением действия в опере является пение в сочетании со словом. Таким образом, певец-актёр попадает в жесткие рамки музыкальной формы. Но при этом он должен искать способы для реализации творческой задачи – действовать с помощью не только музыки, но и слова. Для периода исследований Станиславского вопрос о действенности музыки, с точки зрения режиссера и актёра выглядел спорно.

Опережая время, Станиславский 1 ————— Станиславский К.С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 1. М.: 1954. С. 387. 52 считал, что музыка, безусловно, действительна. Вопрос только в том, как услышать это скрытое действие и как его реализовать? В оперном произведении музыка первична и, подчиняясь её законам, педагоги вокала и студенты, часто начинают работу над отрывком или произведением в целом, не вдаваясь в тонкости словесного действия. Ведь многое очевидно: музыка демонстрирует настроение, задает ритм, жанр. И здесь нередко кроется подвох, который неизменно приводит к штампам, поверхностности в освоении характера персонажа и недопониманию смысла происходящего. Вот уже и партия разучена, и надо начинать репетицию с партнёром, но почему-то дело не движется вперёд. При внимательном разборе оказывается, что текст персонажа - не основа действия и взаимодействия, а просто извлечение звуков не несущих особой смысловой нагрузки. Вроде бы проблем с пониманием текста у студентов нет, но в результате партнеры поют каждый про себя и для себя, а настоящего органического тесного взаимодействия не возникает. В чем же дело? Довольно часто в высшей школе практикуется преждевременное заучивание партии без детального разбора текстового материала (либретто). Предпочтение отдаётся правильности звукоизвлечения, артикуляции, дыхания, что вполне объяснимо: ведь студенты приступают к работе в оперном классе на втором году обучения, когда их технические возможности ещё не окрепли.

Однако техническая сторона дела не может превалировать над смыслом и, в конечном итоге, над творческим соединением музыки и слова. Отсутствие нужного внимания приводит к тому, что точное определение словесного действия и разбор внутреннего содержания текста отодвигаются на второй план, студент озабочен только техникой пения. Однако в результате вымываются смысловые задачи, верные интонации не рождаются, в процессе многократных повторов они становятся механическими, ложатся на мускулы языка. Избавиться от механистичности в дальнейшем бывает весьма сложно. При таком положении вещей трудно вообразить, что студент на репетиции будет живо и органично откликаться на действия «живого» партнёра. Он ему

уже и не нужен. Более того, подобное развитие событий часто приводит к психологическому зажиму и зажиму разных групп мышц. Но справедливо ли мерить певца-актера аршином драматического артиста? В данном случае, когда дело касается текста и определения действенных задач - несомненно. Ведь цель одна – быть верно услышанным. Для того чтобы до разучивания музыкального материала органично усвоить смысл и придать процессу обучения последовательность можно использовать не только подробный разбор текста роли и либретто, знакомство с замыслом и историей создания, но и проделать ряд практических упражнений, позволяющих усвоить истинный смысл происходящего с персонажем. Одним из таких эффективных упражнений является этюд с партнёром на тему куса или эпизода из оперы, над которой идёт работа. Для этого студентам даётся задание разыграть отрывок в предлагаемых обстоятельствах оперы и при помощи своих слов смоделировать ситуацию и конфликт. После показа самостоятельной работы совместно с режиссёром-педагогом определяется действенный смысл отрывка, партнёры должны разобраться с тем, почему и для чего рождаются те или иные реплики. Если возникает четкое понимание того, чего я хочу добиться от партнёра, то текст вокальной партии можно смело разучивать. На первоначальном этапе прекрасным примером для этюдной работы послужат отрывки из опер русских композиторов «Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Мазепа», «Борис Годунов», «Русалка», «Царская невеста». Эти произведения весьма точно соединяют психофизическое действие персонажей с действием, содержащимся в музыке. Упражнения – этюды доступны для самостоятельной работы студентов, поскольку курс основ актёрского мастерства (являющийся частью учебной программы) 53 предусматривает практическое знакомство с этюдным методом. Разумеется, если упражнения проходят под контролем педагога по актёрскому мастерству, то верный результат явится быстрее. Этюдный метод с успехом может проводиться в условиях обучения в вузе, но в дальнейшей практической работе в театре это вряд ли возможно, поскольку театральная практика тяготеет к рутине и базируется на том, что обученный человек имеет свой

индивидуальный багаж мастерства, владеет методикой работы над ролью и образом. Рассуждение это спорное, но отчасти верное. И если в условиях обучения в вузе студент постигнет смысл действенного разбора текста с помощью анализа и этюда, то в дальнейшем в практической работе он сможет успешно разбираться со словесным действием и текстом в условиях домашней работы над ролью. Работа над смыслом и содержанием сольных кусков требует того же детального разбора текста. Но, в отличие от дуэтных эпизодов, здесь необходимо более тщательно проработать линейку внутренних видений. На рождение внутренних видений влияет и текст и музыка, которая возбуждает творческую фантазию. Важно, чтобы эти видения помогли найти точное действие, поскольку студенты обращают своё внимание в первую очередь на чувства, возникающие в тот или иной момент, под воздействием музыки. Но мы должны помнить, что охватывающие нас чувства направлены для достижения определённой цели. Если такое понимание возникает у студента в период обучения, то в дальнейшем он не будет захлёбываться от собственных слёз, впадать в «творческую истерию», энергия пения и актёрской игры будут сбалансированы.

Впервые, сталкиваясь с работой дирижёра и режиссёра в оперном классе, студенты не всегда четко понимают, что кроме позиции и переживаний композитора существуют переживания и эмоции драматурга. В этом и кроется различие драматического артиста и певца-актёра, что задача второго намного сложнее, ибо она состоит в том, чтобы пересадить в свою душу переживания и драматурга и композитора. Музыка рисует нам чувства, настроения персонажей, логику развития страстей, а мы внимательно к ним прислушиваемся, анализируем их смысл. По выражению Станиславского певец-актёр должен научиться производить «чувственный анализ» музыкального произведения. Этот термин не используется в искусстве драматического театра, там употребляется термин «действенный анализ». Но, имея в виду вышесказанное, «чувственный анализ» наиболее точно определяет способ работы над ролью в опере. На практике это предполагает, что в случае

возникающих вопросов по логике действия или расхождений со смыслом певец-актёр должен выбрать для себя в качестве механизма разбора следующий приём: из музыки извлекается чувство, состояние, чтобы с их помощью отыскать действия, этому состоянию свойственные. Действие должно определяться не только текстом, но и в гораздо большей степени музыкальной партитурой. Практики работы композиторов с либретто различны. В истории есть масса примеров тому, как великие композиторы обогащали музыкой довольно примитивные сюжеты.

Текст, смысл, интонация

Вопрос дикции, произношения и артикуляции тесным образом связан со словесным действием и характерностью. Дикция не должна восприниматься студентами как техническое подспорье в овладении профессией певца-актёра, поскольку это более сложный психологический процесс. Этот процесс становится понятным и детально раскрывается в момент освоения роли, работы над отрывком. Для многих не сразу очевидной становится мысль о том, что слова «не прочитываются» публикой, когда они не нужны актёру, когда певец-актёр не понимает их действительного значения. Показательно то, что К.С. Станиславский, глубоко знавший законы музыки, часто повторял, что ноты наряду со словами несут глубокий смысл, поэтому нужно петь не звуки, но «мысленоты». И наряду с этим необходимо использовать внутренние видения, чтобы образность звучащего слова возрастала. «Не вижу, о чем поёте!» - так 1

————— Станиславский К.С. Собр. Соч. в 8 Т. том 6. М., 1959. С. 237. 55

великий реформатор сцены говорил на репетициях в оперной студии, имея в виду зрительные образы, рождающиеся у исполнителя на сцене. Задача певца – актёра, как и драматического артиста, сводится к тому, чтобы «заставить партнёра видеть все вашими глазами – в этом суть речевой техники». Кроме того «Слушать на нашем языке означает – видеть то, о чем говорят, а говорить – значит рисовать зрительные образы».1[4] Хорошим упражнением для развития линии образов по тексту роли является задание «Пересказ», когда студент должен пересказать содержание арии или романса. Причем это задание длится во времени. Студент должен довести пересказ до качественного уровня, который устроит педагога. В финальной фазе пересказ должен быть изложен в письменной форме. Это довольно сложное испытание, если основательно не пройден начальный курс обучения актёрскому мастерству. Ведь чтобы рассказать содержание арии или романса певцу нужно вспомнить текст, переложить его на обычную человеческую речь и внутренним взором увидеть то, о чем говоришь. При этом музыка не поддерживает тебя. И тут наступает ступор для многих. Дело в том, что распевая текст, певец его знает твёрдо, а

просто произнося его как стихи, сильно затрудняется! Это не парадокс, это всего лишь разная техника запоминания, при которой поющий вбирает в себя и музыку и текст одновременно. Текст слит с музыкой воедино, но это ещё не «мысленота», а только лишь наработанный за годы обучения пению способ механического запоминания. Этот способ запоминания нередко приводит к тому, что смысловая нагрузка слабо выражена или отсутствует вовсе. Скажем прямо, что многие просто научаются грубо «красить текст», подменяя смысл выдавливанием из себя эмоций. В драматическом театре это можно сравнить с тем, как артисты, не желающие или не знающие как надо верно эмоционально существовать на сцене, подключают мимику и «играют лицом». И то и другое не имеет никакого отношения к истинным переживаниям.

Часто при разборе текста со студентами на вопрос «Что вы делаете в этом конкретном эпизоде и зачем вообще произносите эти слова?» Можно услышать следующее: я страдаю, я переживаю, я чувствую... Но попытка изобразить чувства не рождает конкретики и заставляет певца только симулировать процесс, а не действовать. Однако в текстах и музыке присутствуют и мысли, и действия, и образы. Надо уметь их извлечь. И над этой техникой необходимо работать постоянно, на протяжении всего периода обучения. Выразительность пения, по мнению Станиславского, начинается тогда, когда певец перестаёт думать о голосе и начинает думать о действии, выполняя голосом определённую задачу. Но, с другой стороны, не освоив правильно музыкальную партитуру, певец не перестанет думать о голосе и о технике. Где же выход? Как решить две задачи одновременно? А на сцене и того больше: ведь добавиться оркестр, дирижёр, публика. Как показывает опыт, низкий уровень вокала и музыкальности является самым главным препятствием на пути к освоению действенного пения и органического существования в оперных постановках и музыкальных спектаклях. Для выполнения творческой, актёрской задачи певец должен быть избавлен от необходимости думать о технике пения. То есть, овладение действенным пением – это второй этап общего творческого развития студента и этот этап должна отличать

терпеливость и последовательность. Результатом слияния работы над техникой пения и смыслом (того о чем поёт певец-актёр) должна быть верно найденная вокальная интонация, то есть актёр должен быть внутренне наполнен. Нельзя петь механически, формально, поскольку это разрывает линию внутренней жизни действующего лица. Но научиться разнообразить вокальную интонацию весьма непросто. Вот что писал по этому поводу 1 ————— Станиславский К.С. Собр. соч. в 8 т. Т. 3. М., 1955. С. 88. 56 по поводу Ф.И. Шаляпин: «Но как овладеть грудным, ключичным, брюшным дыханием- диафрагмой. Чтобы уметь звуком изобразить ту или другую музыкальную ситуацию, настроение того или другого персонажа...» [5] Опираясь на русский опыт школы актёрского мастерства, сегодня мы понимаем, что это достигается не техническими, а скорее психологическими средствами, не только средствами голосового аппарата, а через верное понимание мыслей и поведения действующего лица. При этом необходимо учесть следующее: 1. Фантазия и воображение развиваются у драматического актёра посредством специальных упражнений, а у певца – актера эти упражнения должны базироваться на музыке и развиваться как музыкально-ритмическое воображение. 2. В оперном искусстве часто звук прямо не выражает слово или его смысл (не ложится на него). В таких случаях перед певцом-актёром встает задача следовать генеральной логике персонажа в конкретном эпизоде. 3. Соединение пения со словом часто бывает затруднено. В связи с чем на первом этапе обучения в оперном классе необходимо использовать упражнения, устраняющие проблемы перехода от пения к речитативу. Весьма полезными будут отрывки из опер «легкого» и комедийного содержания европейских композиторов.

Заключение

Голос, по определению Станиславского, должен выполнять задачу, возложенную на него природой, – передавать свои мысли и чувства другим. Но делать это на необходимо высоком уровне могут только те, кто проходит специальный курс обучения. Общеизвестно, что работа на сцене требует от людей учиться многому заново, и в том числе заново говорить и петь. А соединение слова с пением вызывает весьма большие затруднения у многих студентов. Отметим, что современный ничтожно малый курс обучения предмету «сценическая речь» обрекает студентов-вокалистов на слабое понимание крепких связей поэзии, прозы и музыки. Выделяя вопрос действенного пения, было бы ошибкой полагать, что словесное действие и действие вообще в опере существует отдельно от всего процесса. Жизнь на сцене певца – актёра очень многогранна и специфична, поскольку действие развивается вместе с развитием музыкальной фразы, куска, сцены. Оно зависит от движения мелодии, от гармонии, определяющей «знаки препинания» движения.

Возвращение мелодии в основной тон обычно ставит точку и требует завершения действия. Оркестровка музыки также влияет на изменение действия. Особенно это заметно при переходе от фортепианного сопровождения на репетициях, занятиях в классе к оркестру. Таким образом, действенное пение – чрезвычайно сложный, многокомпонентный процесс, требующий постепенности в его освоении. И главное – необходимо помнить о том, что текст в опере подчиняется музыке и это важнейшее условие жанра. В педагогической практике консерваторий часто упоминают методику Ф.И. Шаляпина и метод К.С. Станиславского. Заметим, что до настоящего времени нет общего мнения о том, что такое «метод Шаляпина», не существует полноценных учебных пособий по актёрскому мастерству для оперных артистов. Вместе с тем термины и методы, разработанные Станиславским, имеют общий характер и применяются значительно чаще. Однако и здесь есть масса неразрешённых вопросов. Для многих педагогов неочевидной является мысль о переработке

учебных программ с целью выведения на новый уровень актёрской подготовки студентов-вокалистов. Учебные программы высших музыкальных учебных заведений в силу различных причин пренебрегают значением взаимовлияния актёрского и вокального мастерства. Малое количество учебных часов по дисциплинам «сценическая речь» и «актерское I ————— Шаляпин Ф.И. Маска и душа. М., 2017. С. 63. 57 мастерство», их оторванность от практической работы в оперном классе наносят непоправимый ущерб учебному процессу. В результате студенты-выпускники, попадая в театр, филармонию, концертную организацию, вынуждены входить в профессию без необходимого набора навыков и умений. На наш взгляд, работа в оперном классе, где востребован весь комплекс навыков будущего певца-актёра, должна непрерывно вестись в параллель с дисциплиной «актёрское мастерство» и «сценическая речь» вплоть до государственных экзаменов, что позволит студентам развить и укрепить навыки действенного существования в оперном спектакле. Актуальной по сей день является мысль, высказанная известным оперным режиссером и педагогом Б.А. Покровским: «Студенты консерваторий, готовящиеся к деятельности оперных певцов, практически лишены возможности получить сколько-нибудь серьезное воспитание в духе системы Станиславского. Результаты эти губительны для развития современных оперных театров».1[6]

Список литературы

1. Чайковский и театр. М. Л., 1940.
2. Станиславский К.С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 1. М., 1954.
3. Станиславский К.С. Собр. Соч. в 8 т. Т. 6. М., 1959.
4. Станиславский К.С. Собр. соч. в 8 т. Т. 3. М., 1955.
5. Шаляпин Ф.И. Маска и душа. М., 2017. 6. Покровский Б.А. Воспитание артиста-певца и принципы К.С. Станиславского // Советская музыка. No 1. М., 1972. ————— Покровский Б.А. Воспитание артиста-певца и принципы К.С. Станиславского // Советская 58 1 музыка. No 1. М., 1972.

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
КРАСНОДАРСКОГО КРАЯ



КРАСНОДАРСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ КОЛЛЕДЖ
ИМ. Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

БЛАГОДАРСТВЕННОЕ ПИСЬМО

Мухориной Наталье Геннадьевне

Администрация Краснодарского музыкального колледжа
выражает Вам благодарность за высокий профессионализм
и огромный творческий потенциал. Желаем Вам здоровья,
благополучия и успехов в Вашей профессиональной деятельности!

Директор



А. А. Батура

г. Краснодар, 2017 г.



БЛАГОДАРСТВЕННОЕ ПИСЬМО

*Администрация государственного бюджетного профессионального
образовательного учреждения Краснодарского края
«Краснодарский музыкальный колледж им. Н.А. Римского-Корсакова»
выражает благодарность*

**МУХОРИНОЙ
НАТАЛЬЕ ГЕННАДЬЕВНЕ**

*за высокий профессионализм, активную творческую и просветительскую
деятельность, многолетний добросовестный труд.
Желаем Вам здоровья, благополучия и успехов в Вашей профессиональной
деятельности!*

*И.о. директора
Краснодарского музыкального колледжа
им. Н.А. Римского-Корсакова*



В.В. Пакишин

г. Краснодар 2019 г.



БЛАГОДАРСТВЕННОЕ ПИСЬМО

*Администрация государственного бюджетного профессионального
образовательного учреждения Краснодарского края
"Краснодарский музыкальный колледж им. Н.А. Римского-Корсакова"
выражает благодарность*

**МУХОРИНОЙ
НАТАЛЬЕ ГЕННАДЬЕВНЕ**

*за большой вклад в искусство и развитие культуры среди детей и молодежи,
активную творческую деятельность*

Желаем Вам творческих успехов, новых профессиональных свершений и побед!

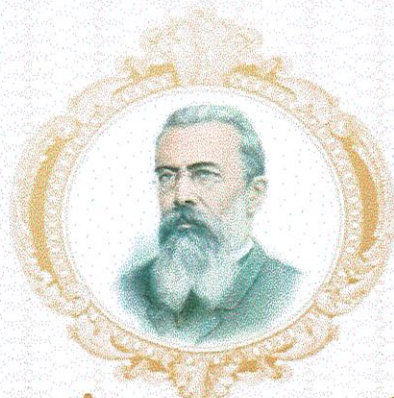
И.о. директора



М.В. Грибановская

г. Краснодар 2020 г.

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
КРАСНОДАРСКОГО КРАЯ



ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ КРАСНОДАРСКОГО КРАЯ
"КРАСНОДАРСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ КОЛЛЕДЖ
ИМ. Н.А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА"

ПОЗДРАВИТЕЛЬНЫЙ АДРЕС

115 ЛЕТ ОТДЕЛЕНИЮ ФОРТЕПИАНО

УВАЖАЕМАЯ

НАТАЛЬЯ ГЕННАДЬЕВНА!

*Администрация и педагогический коллектив Краснодарского музыкального колледжа
поздравляет Вас с юбилеем!*

*В этот знаменательный праздник позвольте выразить Вам наше глубочайшее уважение
и сердечную благодарность за высокий профессионализм, активную творческую деятельность
и многолетний добросовестный труд.*

*Примите самые искренние пожелания счастья, благополучия, жизненной энергии, творческих
успехов и новых профессиональных побед!*

Директор

Председатель профсоюза



П.В. Демидова

К.Н. Яковлева

г. Краснодар, 2021г.