

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И ТУРИЗМА АСТРАХАНСКОЙ ОБЛАСТИ
ГЕОЛЮ А.О. «УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ ЦЕНТР ПО ХУДОЖЕСТВЕННОМУ ОБРАЗОВАНИЮ
И ПОВЫШЕНИЮ КВАЛИФИКАЦИИ РАБОТНИКОВ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ»



**МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ:
ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ**

СБОРНИК СТАТЕЙ ПО МАТЕРИАЛАМ
ОБЛАСТНОЙ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ

17 февраля 2018 г.



Астрахань, 2018

УДК 78.05:78.07
ББК 85.31р.я431
М897

«Музыкальное образование: традиции и современность»: Сборник статей по материалам Областной научной конференции 17 февраля 2018 года / Гл. ред. – М. А. Анисимова, ред.- сост. – Е. В. Секотова. – Астрахань, 129 с.

Главный редактор – директор ГБУДПО АО «Учебно-методический центр по художественному образованию и повышению квалификации работников культуры и искусств» **М. А. Анисимова**

Редактор-составитель – кандидат культурологии, старший методист ГБУДПО АО «Учебно-методический центр по художественному образованию и повышению квалификации работников культуры и искусств» **Е. В. Секотова**

Сборник статей объединил материалы Областной научной конференции **«Музыкальное образование: традиции и современность»** в рамках Областного конкурсного проекта «Шаг к успеху», состоявшейся 17 февраля 2018 г. по инициативе ГБУДПО АО «Учебно-методический центр по художественному образованию и повышению квалификации работников культуры и искусств» в Астраханском музыкальном колледже им. М. П. Мусоргского. Публикуемые работы представлены педагогами детских школ искусств, а также средних и высших учебных заведений Астрахани и Астраханской области. Проблемы музыкального образования раскрыты в сборнике с позиций научного, историко-культурного и методического ракурсов. Издание предназначено для педагогов, студентов и специалистов различных образовательных учреждений сферы культуры и искусства, а также широкого круга читателей, интересующихся музыкальной культурой.

ISBN 978-5-4394-0011-9



9 785439 400119

УДК 78.05:78.07
ББК 85.31р.я431
М897

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И ТУРИЗМА АСТРАХАНСКОЙ ОБЛАСТИ
ГБУДПО АО «УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ ЦЕНТР ПО ХУДОЖЕСТВЕННОМУ ОБРАЗОВАНИЮ
И ПОВЫШЕНИЮ КВАЛИФИКАЦИИ РАБОТНИКОВ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ»

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ: ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ

**СБОРНИК СТАТЕЙ ПО МАТЕРИАЛАМ
ОБЛАСТНОЙ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ**

СОДЕРЖАНИЕ

Раздел I.

Музыкальная наука и музыкальное образование в пространстве культуры: история и современность

Петров В. О. Фронтальный принцип диспозиции инструментов в сценической реализации инструментального театра.....	5
Севастьянова С. С. Колыбельная: векторы развития жанра	11
Секотова Е. В. Проблемы совершенствования музыкального образования в воззрениях отечественных музыкальных критиков второй половины XIX века.....	18
Краснянская Н. Г. Традиции отечественного музыкального образования в культурно-историческом аспекте.....	23

Раздел II.

Детская школа искусств: условия и факторы развития

Травенко Т. В. Система выявления и поддержки талантливых учащихся: из опыта работы в «РДШИ им. М.А. Балакирева» г. Ахтубинска.....	28
Гончарова О. В. Детская школа искусств им. М.А. Балакирева как культурно-образовательный центр г. Ахтубинска.....	32
Нечаева В. В. Формирование эстетической культуры средствами национального музыкального искусства.....	37

Раздел III.

Современные подходы к методике преподавания музыкально-теоретических дисциплин и композиции

Малова Л.В. Музыкальный корректор.....	39
Быстрова А. А. Некоторые аспекты организации учебного процесса по дисциплине «Сольфеджио» для учащихся отделения платных дополнительных услуг.....	43
Болдырева И. В. Некоторые приемы работы над мелодическим диктантом в младших классах ДМШ и ДШИ.....	48
Орлова С. В. Познавательные процессы восприятия на уроках «Слушания музыки» в ДМШ и ДШИ.....	51
Чернова Е. А. Творческие формы работы на уроках слушания музыки как средство развития познавательной активности учащихся.....	54
Маркина Ю. В. Принцип введения современной музыки в образовательный процесс урока музыкальной литературы в ДМШ и ДШИ.....	58

Копылова Е. В. Пластические формы работы при изучении старинной танцевальной сюиты в ДМШ и ДШИ.....	62
Козлова О. А. О некоторых формах проверки знаний обучающихся на уроках музыкальной литературы.....	67
Бердникова М. С. Некоторые особенности преподавания композиции в ДМШ и ДШИ.....	70

Раздел IV.

Актуальные вопросы педагогики и исполнительства в детской школе искусств

Шорина Э. Т. Специфика адаптации первоклассников к условиям обучения в музыкальной школе.....	74
Венедиктова И. А. Значение музыки в воспитании ребенка в процессе обучения на начальном этапе в ДМШ и ДШИ.....	80
Серебрянникова Ю. В. Альбомы фортепианной музыки для детей как часть педагогического репертуара ДМШ и ДШИ.....	84
Чередица Г. В. Работа над звуком в классе фортепиано.....	89
Богачева О. А. Значение аппликатуры в обучении игры на фортепиано.....	93
Теслина Д. М. Специфика звукоизвлечения на фортепиано.....	97
Крюкова И.В. Воспитание нравственности и патриотизма у учащихся ДШИ в процессе изучения фортепианного творчества отечественных композиторов.....	102
Мишина И. В. Некоторые методы и приемы развития музыкального слуха на уроках фортепиано в ДМШ и ДШИ	107
Викторова Н. И. Профессиональный портрет современного педагога-вокалиста детской школы искусств.....	110
Котюжанская И.А. Вокально-хоровая работа как средство развития творческих способностей детей младшего школьного возраста.....	116
Никулина Л. А. Роль фольклора в нравственно-эстетическом воспитании личности.....	121
Дереженец Б.В. Особенности исполнительства на медных духовых инструментах: синдром сорванного амбушюра	124

Литература

1. Абрамова Г.С. Возрастная психология: Учебное пособие для ВУЗов. 2-е изд. стер. – М.: Академия, 1997. 702 с.
2. Алексюк А.Н. Взаимосвязь педагогических методов в процессе изучения нового материала на уроке как средство повышения эффективности обучения автореф. дис... канд. пед. наук. – Киев, 1962. 28 с.
3. Алексюк А.Н. Развитие теории общих методов обучения в советской педагогике (1917 -1971 гг.): автореф. дис... д-ра пед. наук. – Киев, 1973. 94 с.
4. Ананьев Б.Г. О проблемах современного человекознания. – М.: Наука, 1977. 380 с.
5. Ананьев Б.Г. Психология и проблемы человекознания / Под ред. А.А. Бодалева. – М.: Воронеж, 1996. 384 с.
6. Архипов А.П. Зависимость между знаниями учащихся и их учебными интересами: Дис. канд... пед. наук. – М., 1995. 184 с.
7. Аунапуу Т-К.Х. Детерминанты межличностного статуса в коллективах старшеклассников: Дис... канд. пед. наук. – М., 1984. 218 с.
8. Бабанский Ю.К. Педагогика. – М.: Просвещение, 1983. 608 с.
9. Бабанский Ю.К. Рациональная организация учебной деятельности. – М.: Знание, 1991. 96 с.
10. Боголюбов А.Н. Обществознание: Учебник для 7 класса общеобразовательной школы. – М.: Просвещение. 2010. С.82
11. Богомолов О. Т. Экономика и общественная среда / Экономика и общественная среда: неосознанное взаимовлияние. – М., 2008. С. 8 – 26.
12. Богомолов О. Т. Нравственный фактор социально-экономического прогресса // Экономика и общественная среда: неосознанное взаимовлияние. – М., 2008. С. 359 – 371.

И. В. Болдырева

НЕКОТОРЫЕ ПРИЕМЫ РАБОТЫ НАД МЕЛОДИЧЕСКИМ ДИКТАНТОМ В МЛАДШИХ КЛАССАХ ДМШ И ДШИ

Музыкальный диктант концентрирует в себе ладовые, интонационные, метрические трудности, воспитывает слуховую память, организует внимание.

Однголосный мелодический диктант – один из самых важных и в то же время сложных разделов предмета сольфеджио. Не всегда дети даже с хорошим музыкальным потенциалом осваивают данный вид работы полностью.

Цель музыкального диктанта состоит в том, чтобы воспитать навыки перевода воспринимаемых музыкальных образов в определенные слуховые представления. Такой процесс записи диктанта – «услышал – запомнил – написал» – требует специальной подготовки.

Уровень написания музыкального диктанта зависит от многих обстоятельств: от систематической и продуктивной работы в классе, от количественных показателей написания диктанта, от владения ребенком инструментом, от способностей детей, их психофизиологического состояния, степени музыкальной одаренности, умения логически мыслить и от использования индивидуальных педагогических приемов, применяемых преподавателем в обучении диктанту.

Основные задачи, которые ставятся в работе над диктантом, должны способствовать развитию слуха, то есть:

1. Выявлять взаимосвязь между слуховым и зрительным анализатором, то есть научиться слышимое, сделать видимым.
2. Развивать музыкальную память и внутренний слух.
3. Служить средством для практического освоения знаний и навыков, полученных в курсах сольфеджио.

Важными факторами в работе с диктантом являются:

* Выбор музыкального материала. Он должен быть ясным по форме, четко запоминаемой мелодией. Быстрее и лучше всего запоминается то, что нравится, поэтому лучше выбирать мелодии красивые из художественной музыкальной литературы. При выборе диктанта обязательно учитывается пройденный материал.

* Фиксация нотного текста. Стараться правильно и красиво писать ноты. Отмечать цезурами фразы. Уметь оформить вокальную и инструментальную группировку. Процесс записи диктанта включает в себя предварительное его прослушивание, обсуждение и собственно запись при многократном проигрывании мелодии. Нужно стремиться к тому, что бы ученики охватили мелодию диктанта целиком, а не его отдельные звуки.

* Исполнять диктант грамотно и точно в его реальном темпе, не выделяя отдельные звуки.

В работе по обучению формированию навыка написания диктанта нам, преподавателям сольфеджио предоставляется большая свобода в выборе

приемов и форм. Как известно диктанту должны предшествовать подготовительные упражнения. Подготовительные упражнения помогают выявить индивидуальные способности учащихся, степень их готовности к работе над будущим диктантом. Во время таких подготовительных упражнений, которые включают в себя метро-ритмические и интонационные модули, педагог может определить уровень трудности диктанта, наметить план работы над ним.

Одна из важнейших форм диктанта, с которой начинается работа в младших классах, это устный диктант. Как наиболее действенное средство для развития музыкальной памяти, он активизирует музыкально-слуховые и иные способности учащихся. Такая форма диктанта занимает меньше времени и активизирует внимание учащихся, тренирует скоростную память. Во время работы над устным диктантом формируются внутренние музыкально-слуховые представления, развивается способность учащихся мысленно воссоздать интонационный и ритмический образ мелодии. Запомнить устный диктант помогает анализ элементов мелодии и ритма, а также исполнение мелодии на клавиатуре. В качестве перевода устного диктанта в письменный, можно использовать форму диктанта по памяти в качестве домашнего задания. Материал диктанта должен усложняться последовательно, постепенно и подходить к записи музыкального диктанта тоже надо постепенно, подготавливая детей к этому сложному процессу.

В музыкальной практике существуют различные методы проведения музыкального диктанта:

- Списывание нот в качестве подготовительного упражнения;
- Устный диктант (пение с названием нот после прослушивания);
- Графическое изображение мелодической линии;
- Транспонирование;
- Самостоятельная запись диктанта после предварительного разбора;
- Запись прослушанной мелодии по памяти без предварительного разбора;
- Короткие диктанты-блоки;
- Диктант эскизный, который пишется по частям;
- Ритмический диктант;
- Диктант с повторением голосом (педагог поет мелодию, Дети должны повторить ее сначала со словами, затем с названием нот, и записать).
 - Диктант с повторением на инструменте (педагог играет на фортепиано мелодию, прослушав ее несколько раз, ученик должен сыграть ее на фортепиано и записать).
 - Диктант по памяти (педагог записывает на доске мелодию, дети ее запоминают и пишут по памяти).
 - Диктант с пропусками (пропуски могут быть как в конце фраз, так и в середине периода).
 - Диктант с ошибками (педагог записывает на доске мелодию с ошибками и после проигрывания найти и исправить ошибки).
 - «Самодиктант» или запись знакомой музыки.

Любые формы диктанта можно проводить как с предварительным разбором, так и без предварительного разбора. На первоначальном этапе преимущество отдается диктантам с предварительным разбором. Поэтому важно в работе над мелодическим диктантом уделять внимание следующим вопросам анализа при написании диктанта, а именно:

- Структурным особенностям: количеству предложений, фраз, их повторности;
- Особенности мелодики: плавности, скачкообразности, направлению движения;
- Метроритмическим особенностям: определению темпа, размера, ритмического рисунка, фиксации сильной доли такта. Фиксацию пауз нужно вводить, когда учащиеся уверенно записывают диктанты определенной трудности.

Еще одним важным заключительным этапом написания диктанта является его проверка. Для проверки, написанного диктанта, существуют различные приемы:

- пропевание мелодии всем классом или индивидуально;
- проверка педагогом тетради ученика;
- коллективный разбор диктанта вместе с учителем.
- проигрывание учеником по тетради и самостоятельное исправление ошибок.

Таким образом, навык написания музыкального диктанта вырабатывается при систематической и осознанной работе в классе и зависит от степени музыкальной одаренности и психофизиологического состояния учащихся и индивидуально-личностного подхода преподавателя к каждому ребенку.

Литература

1. Калинина Г. Ф. Музыкальные занимательные диктанты для учащихся 4-7 классов ДМШ и ДШИ. – М., 2004. 32 с.
2. Первозванская Т. Е. Мир музыки. Полный курс теоретических дисциплин. – С-Пб., 2007. 72 с.
3. Столицкая Т. Л. Сто уроков по сольфеджио для самых маленьких. – М., 1998. 166 с.

возможность размышлять и импровизировать, а педагогу возможность оценить количество и качество правильных ответов, грамотную речь, оригинальность мышления. Составление презентации позволяет оценить творческий подход креативность мышления, активность и инициативность учащегося.

В настоящее время преподавателю уже невозможно обойтись без использования в своей педагогической работе новых форм и приемов обучения. Каждый преподаватель должен стремиться разнообразить свои уроки, сделать все, чтобы учащиеся легче воспринимали и усваивали предложенный на уроке материал. Каждый урок должен быть эффективным, отвечающим современным требованиям, с использованием как традиционных, так и нестандартных форм работы.

М.С. Бердникова

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПРЕПОДАВАНИЯ КОМПОЗИЦИИ В ДМШ И ДШИ

В методике обучения композиции учащихся музыкальных школ целесообразно опираться, прежде всего, на традиционные стилистические направления музыкальной культуры, которые составляют основной запас музыкальных впечатлений учащихся. И хотя обращать внимание на различные эксперименты в музыке XX и XXI веков порой бывает полезно, злоупотреблять этим не стоит, поскольку эта часть культуры практически незнакома начинающим композиторам. Как известно, именно на достижениях «академической» школа строятся последующие стилистические направления.

Это отмечал А. Шенберг – основоположник одного из авангардных направлений в музыкальном искусстве (додекафонии). В работе с молодыми композиторами он придерживался академических ориентиров обучения, полагая, что попытки экспериментировать в области серийной, алеаторической, сонористической музыки может быть опасно для формирования творческих навыков юных музыкантов.

Исходя из этого, в процессе приобщения учащихся к композиторскому мастерству первоочередной задачей можно считать освоение традиционно сложившейся системы музыкально-выразительных средств: мелодии, гармонии, ритма, фактуры, инструментовки и т.д. Основные же элементы урока композиции: работа над мелодией, ритмом, нотная запись, знакомство с полифонией, гармонией, с элементами формы, знакомство с произведениями классиков и некоторыми образцами современной музыки (доступными для детского восприятия), осмысление художественного образа как чужих, так и своих сочинений, работа над их исполнением, расширение кругозора в целом.

От того, насколько умело учащийся сможет обращаться с отдельными средствами музыкальной выразительности, напрямую зависит его способность использовать их в воплощении своего индивидуального замысла. Однако, стоит помнить, что как идея теряет свою силу без возможности воплотить ее должным образом, так и одного умения пользоваться техническими приемами, скажем, в развитии темы недостаточно без наличия качественной идеи. Поэтому, в преподавании композиции учащимся важно помнить о единстве идеи и ее воплощения, развивать не только навыки построения музыкальной композиции, но и творческий подход в самом широком смысле этого слова, помогать ученику искать его собственное, индивидуальное видение окружающего мира.

Преподавание композиции в детских музыкальных школах и детских школах искусств часто имеет форму факультативных занятий, направленных на раскрытие творческого потенциала учащихся. Об этом свидетельствует тот факт, что композиция не входит в список обязательных предметов начального музыкального образования (как, например, сольфеджио).

На начальном этапе освоения учащиеся музыкальной школы пока еще не обладают достаточным количеством знаний для постижения процесса создания полноценного музыкального произведения. Однако, важно обратить внимание учеников на то, что создание произведения — не сверхъестественный процесс, а результат полученных знаний, навыков и творческих устремлений композитора, и что каждый из выдающихся авторов когда-то был начинающим музыкантом с минимальным количеством знаний. Такой подход может стимулировать учащихся пробовать сочинять музыку, сравнивая себя с композиторами, произведения которых они изучают, например, по специальности.

Композиция в музыкальной школе берет свое начало на уроках сольфеджио в младших классах. Как известно, творческие методы работы с детьми на уроках сольфеджио приобщают учеников к сочинению, досочинению, домысливанию музыкальной фразы, творческому мышлению в целом. Среди таковых форм работы наиболее распространены: досочинение несложного музыкального построения до тоники, сочинение мелодии на заданный стихотворный текст, сочинении мелодии на заданный ритм, сочинение мелодии на заданные ступени лада, сочинение ритма на готовую мелодическую линию, подбор аккомпанемента и др. На такие упражнения отводится лишь часть общего времени урока сольфеджио, однако их полезность в развитии слуха и творческих навыков не вызывает сомнений. Непосредственно же на уроке композиции происходит более полноценное освоение принципов создания музыкального произведения. Но прежде чем переходить к сочинению отдельных музыкальных произведений, полезно будет выполнять специальные творческие упражнения на освоение отдельных элементов композиторской техники. А именно таких, как элементы мелодии и мелодического развития, нотная запись в ее многообразных возможностях, элементы полифонии, элементы гармонии.

Для выработки мелодического мышления полезными будут следующие задания: досочинение мелодии в определенном ладу, импровизация мелодий на определенные гармонические последовательности и ритмический рисунок, сочинение мелодий на стихотворные тексты, сочинение мелодий с мелизмами, варьирование заданной мелодии, сочинение вокализов. Следующие задания помогут развить ритмическую фантазию: преобразование заданной мелодии в жанры танцевальной музыки (польки, марша, вальса, мазурки), осуществление разнообразных ритмических импровизации (на одном или нескольких музыкальных и шумовых инструментах), сочинение ритмических вариантов на стихотворные тексты. Гармоническое мышление помогут развить следующие упражнения: сочинение гармонической основы для дальнейшего сочинения прелюдии, свободная гармонизация гаммы, сочинение второго предложения к заданному первому (повторного и не повторного строения).

В качестве заданий на развитие навыков полифонического письма можно использовать такие: обработка русских народных песен на основе подголосочной и имитационной полифонии, сочинение бесконечного канона (основываясь на данный преподавателем образец), сочинение к данной мелодии

фактурную фантазию, помощь в создании вариантов инструментального сопровождения к мелодии, сочинение инструментальных вариаций на различные виды фигурации. Кроме того, важно выработать у учащегося навык развития мелодии, который станет одним из основных в композиционной технике.

Все эти виды упражнений можно свободно комбинировать, развивая навыки работы с разными средствами выразительности равномерно. Их также целесообразно усложнять, начиная от отдельных фраз, предложений и периодов вплоть до весьма развернутых сочинений разного состава (в зависимости от успехов учащегося, его мышления, усвоения материала и иных факторов). Благодаря систематической работе и постоянному знакомству с «живыми» музыкальными примерами (произведениями классиков), учащийся может, начав в первый год обучения от небольших образных пьес размером не больше периода, дойти до сочинения полноценных классических форм, таких как жанровая сюита, fuga или сонатина (6, 7 годы обучения).

Такой подход подразумевает систематические занятия, большое количество времени, которое ученик должен тратить на композицию. К сожалению, в музыкальной школе это не всегда становится возможным: композиция как предмет часто проходит в форме факультатива и не ставит главной задачей глубокое постижение навыков формообразования многих жанров классической музыки. Однако если есть возможность уделять достаточно времени занятиям по композиции с учеником, проявляющим большое стремление в этом деле, можно, следуя этой программе, заложить в него понимание основных принципов построения музыкальной композиции.

Импульс к сочинению может появиться у учащегося под впечатление окружающего мира (природных явлений, животного мира, городской среды) или других произведений искусства, с которыми он ознакомился (прочитанная книга, услышанное музыкальное произведение, увиденная картина), а также пережитых эмоций (счастье, обида, испуг и т. д.). Сохранение этого импульса, творческого «запала» — важный момент для преподавателя. Необходимо не только поддержать ученика в его стремлении передать свои впечатления посредством звуков, но и понять его способ мышления, его творческий замысел и давать советы и наставления с точки зрения его позиций. Однако, переусердствовать с таким подходом вполне возможно, поэтому следует помнить о главной педагогической цели — научить учащегося композиции, а не просто выражению своих эмоций. Это касается и вдохновения вообще: сочинять музыку «по наитию» возможно далеко не всегда, ученик (как и преподаватель) должен это понимать. В случае, когда ждать вдохновения приходится долго, педагог может помочь ученику, дав ему готовую тему для импровизации.

Большое значение в преподавании композиции, как в музыкальной школе, так и в колледже должно придаваться анализу произведений выдающихся авторов. Важно при этом ставить определенный вопрос для учащегося. Так, после определения художественного образа произведения или его фрагмента, ученику

необходимо по возможности самостоятельно выявить причины обращения композитора к тем или иным средствам музыкальной выразительности: почему именно такая ритмика/ фактура/ мелодия была использована в этом сочинении? А если бы образ был иным, как эти средства изменились бы?

Крайне важно еще на раннем этапе привить учащемуся четкое осознание того, с какой целью и как именно композитором применяются различные средства музыкальной выразительности, ознакомить его с разными типами мелодии (а также фактуры, полифонии, ритмики и др.), объяснить их смысл, их значение и область применения в музыке на примерах произведений авторов разных эпох.

Еще один немаловажный момент – выступления учащихся с исполнением собственных сочинений. Публичное исполнение плодов собственного творческого труда помогает не только увидеть и услышать себя в качестве «настоящего композитора», но и ощутить собственные недостатки, достоинства, усилить стремление к развитию навыков исполнительской техники.

Творческий труд – это сложный процесс, обобщающий в себе не только все полученные знания, навыки и творческие способности, но и особенности психики, мышления и индивидуальные взгляды композитора. Преподаватель композиции несет ответственность не только за то, как удачно его ученик освоит технику сочинения, но, прежде всего, за то, что его подопечный будет нести в мир через свое творчество. В силах преподавателя заключается возможность направить учащегося в нужное русло, помочь его художественному развитию и становлению как творческой личности.

Литература

1. Бочкарев Л.Л. Психология музыкальной деятельности. – М.: Институт психологии РАН, 1997. 352 с.
2. Гецелев Б.С. Творческий замысел композиции и его воплощение // Борис Гецелев. Статьи. Портреты. Переводы. Публицистика. Материалы. – Н.Новгород: НГК им. М.И. Глинки, 2005. С.121-134.
3. Мерриам А. Антропология музыки: Процесс композиции // Homo musicus. Альманах музыкальной психологии '99. – М.: МГК им. Чайковского, 1999. С. 5-26.
4. Шёнберг А. Упражнения по композиции для начинающих. Программа обучения. Словарь. Музыкальные примеры. Пер. и комм. Доленко Е. – М.: Классика-XXI, 2004. 68 с.
5. Чулаки М.И. Как же пишут композиторы музыку? // Советская музыка. – 1965. – № 9. С. 141-142.

Раздел IV.

Актуальные вопросы педагогики и исполнительства в детской школе искусств

Э. Т. Шорина

СПЕЦИФИКА АДАПТАЦИИ ПЕРВОКЛАССНИКОВ К УСЛОВИЯМ ОБУЧЕНИЯ В МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЕ

Адаптация – это приспособление организма к изменяющимся внешним условиям среды. Понятие «адаптация» имеет широкий спектр обозначений в различных областях науки и рассматривается с различных точек зрения на виды адаптации: биологическая, психофизиологическая, социальная и психическая. Результатом адаптации является адаптированность, т.е. завершенность процесса адаптации, обеспечивающая оптимальное существование человека в новой микросоциальной среде [3, с.105].

Сложности периода адаптации первоклассников в музыкальной школе, обусловлены тем, что они, как правило, совмещаются с моментом поступления в общеобразовательную школу и, следовательно, ребенок переживает сложности со сменой основного вида деятельности: с игровой на учебную; и принятием новой позиции ученика, влекущей ответственность за собственное поведение, результаты деятельности перед собой и родителями.

Необходимо учитывать и тот факт, что, несмотря на то, что музыкальная школа является дополнительным образованием, она - не кружок, а именно школа. Поэтому с первых дней важно настроить ребенка на то, что занятия в музыкальной школе так же значимы, как и в общеобразовательной.

Зачастую не все родители в полной мере понимают, что процесс обучения имеет в музыкальной школе массу трудностей, начиная от вступительных прослушиваний, заканчивая государственными экзаменами и поэтому, к сожалению, до «финала» доходят далеко не многие учащиеся.

В то же время дети, которые приходят в музыкальную школу в ожидании чуда, очень часто разочаровываются после нескольких уроков. Ребенок хочет, чтобы у него все получалось сразу и хорошо. Если не получается сразу и надо прикладывать усилия (да ещё какие?!), то наступает момент, когда ребёнок разочаруется, будет ходить с неохотой, будет воспринимать учёбу как тяжёлую новинность. Поэтому педагогам и родителям нужно быть особенно осторожными и подготовленными к периоду адаптации первоклассника в музыкальной школе. Важно поддерживать интерес и стремление достичь результата, объяснять, что сразу ничего не получается, помогать в выполнении заданий [1, с. 11].

Существуют экспериментальные исследования, указывающие на то, что, дети, занимающиеся по более насыщенной, чем в обычной школе программе, отличаются творческой активностью, но при этом часто ощущают

эмоциональный дискомфорт, проявляющийся в чувстве тревоги и даже страха. Каким образом поддержать ребенка? Как объяснить ему, что потеря интереса к предмету или инструменту может быть временной, а в дальнейшем при определенных условиях ему станет легче.

От родителей и учителей музыкальной школы требуется огромное терпение и разнообразие применяемых средств. Чтобы стимулировать интерес к музыке, занятиям, остановимся на описании факторов, учет которых может облегчить адаптацию первоклассника к условиям музыкальной школы.

Во-первых, и родители, и педагоги должны четко представлять себе, что некоторые дети, приходя в музыкальную школу, просто не понимают, что от них хотят. Им нравится инструмент, нравится папка с нотами, новые друзья, новая обстановка. Но обучение музыке – сложный и многогранный процесс, требующий усидчивости, долгого и упорного труда. А после того, как они это поймут, начинаются настоящие трудности. Одни дети не готовы упорно трудиться, им становится тяжело, особенно на фоне все возрастающей нагрузки в общеобразовательной школе. У других – наоборот, появляется интерес к учебе, и работать с такими детьми очень приятно.

Когда ребёнок только начинает свой сложный путь, ответственность всё-таки должна, в первую очередь, ложиться на плечи родителей. Именно родители, которые выбрали для ребенка обучение в музыкальной школе, должны контролировать систематическое посещение всех учебных предметов и регулярные домашние занятия. Хотелось бы, чтоб родители понимали, что первое время можно с разрешения учителя присутствовать на уроке, если какой-то ребёнок не может сразу адаптироваться к новой школе, месту, педагогу. Присутствие близкого человека поможет избежать негативного влияния на детскую психику. Родитель должен знать и видеть, кому он отдаёт своё чадо, ведь при знакомстве педагога с детьми можно увидеть найдёт ли педагог индивидуальный подход к их ребёнку [2, с.55].

В дальнейшем родителям нужно объяснить, что их уважительное отношение к музыкальной школе, трудностям ребенка при выполнении заданий, готовность помогать облегчат адаптационные трудности и позволят сохранить положительное отношение к занятиям музыкой, а может быть, для некоторых детей, они превратятся в будущую профессию.

Вторая проблема музыкального образования в современном мире заключается в отказе ребенка от учебных дисциплин. Дети хотят посещать занятия только по инструменту, например, фортепиано, игнорируя другие дисциплины, что в корне неправильно. Все предметы взаимосвязаны и пропуск одного из них обязательно оставит пробел в другом. Дети не совсем понимают всю эту взаимосвязь, к сожалению, не всегда понимают это и родители. Поэтому педагоги музыкальной школы должны объяснять важность всех занятий, при этом понимать, что они профессионалы в данной области, а родители далеко не все имеют даже элементарные представления о предметах в музыкальной школе, их названия слышат в первый раз.

Третья проблема заключается в отсутствии у некоторых детей инструмента. Многие родители не спешат приобретать музыкальный инструмент в первые годы обучения ребёнка, а ведь как раз в этот период ребёнок должен проникнуться любовью к своему музыкальному инструменту. Родители находят причины не приобретать инструмент: не позволяют габариты квартиры, не считают нужным его приобретение, думая, что инструмента в школе на занятиях достаточно, думают, что у ребенка пропадет интерес к занятиям и что с ним тогда делать.

Педагог музыкальной школы должен доступно объяснять, что приобретение инструмента очень важно и играет огромную роль. Ведь если родитель не приобретает инструмент и говорит ребенку о том, что причиной может стать потеря его интереса к музыке или неспособность, он как бы проецирует будущий отрицательный вариант развития событий.

Многие думают, что приобретение фортепиано можно заменить синтезатором, что тоже в корне неверно. Стоит объяснить сразу, что у синтезатора нет педалей, совершенно другой звук и клавиатура.

Следует учитывать, что начальный период обучения в музыкальной школе, по мнению известного педагога В.Х. Мазеля, – это период формирования у ребенка совершенно иных, принципиально новых двигательных ощущений. Эти ощущения должны отличаться постоянством и стабильностью при любых действиях младшего школьника. В подобном случае двигательные действия ребенка, занимающегося на музыкальном инструменте, не будут входить в принципиальные противоречия со всеми его действиями в обыденной жизни [2, с.33].

В процессе адаптации первоклассников целесообразно в начальный период обучения игре на музыкальном инструменте в детской музыкальной школе (ДМШ) использовать упражнения доинструментального периода, которые выступают средством формирования двигательных навыков, а также предотвращения мышечных и психологических зажимов. Эти упражнения способствуют правильной постановке исполнительского аппарата учащихся.

В связи с тем, что физиологические особенности в данной возрастной период подготовки музыканта еще достаточно подвижны и неустойчивы, чрезвычайно важно заложить основу, которая затем будет трансформироваться в нужном направлении формирования исполнительского аппарата.

Материал упражнений для занятий содержится в методических разработках следующих авторов: Т.И. Вольская, Р.А. Захарова, М.И. Ковалевская, В.Х. Мазель, Т.Г. Скубченко, О.Г. Федосимова, И.В. Чупаха и др.

Очень важным условием выступает создание эмоционально-благоприятной обстановки на уроке, которая основана на реализации идей педагогики успеха и состоит из следующего:

– принятия ребенка, его чувств, переживаний, желаний. По силе переживаний детские чувства не уступают чувствам взрослого; кроме того, в силу возрастных особенностей – импульсивности, недостатка личного опыта, слабой воли, преобладания чувств над разумом – переживания ребенка

приобретают особую остроту и оказывают большое влияние на его дальнейшую судьбу. Поэтому педагогу важно показать, что он понимает и принимает ребенка;

– свободы выбора, которая основывается на исключении давления на ребенка. Учащийся имеет полное право на собственное решение, даже, если с точки зрения педагога, оно неудачное. Задача педагога – не заставить ребенка принять предлагаемое учителем решение, а создать условия для адекватного выбора. Педагог, думающий, в первую очередь, об установлении контакта с ребенком, желающий понять его, допускающий, что у ребенка есть право на самостоятельное решение, имеет гораздо больше шансов на успех, чем тот учитель, который обеспокоен лишь сиюминутным результатом и внешним благополучием;

– понимания внутреннего состояния ребенка, требующего от педагога умения читать невербальную информацию.

Кроме того, одним из основных и наиболее важных приемов является целенаправленное взаимодействие с родителями учащегося, которое основывается на формировании необходимых педагогических знаний у родителей по включению ребенка в процесс обучения в музыкальной школе, которые выражаются в конкретной деятельности: присутствии на уроке родителей или членов семьи, совместное музицирование (если это возможно), приобщение ребенка к концертной деятельности, формирование мотивационного компонента и др.

Поскольку обучение музыкальной деятельности происходит в непосредственной зависимости от качественной и количественной домашней самостоятельной работы учащегося, то данную особенность необходимо разъяснять родителям во время уроков, родительских собраний, а также с помощью других средств общения.

В соответствии с выделенными особенностями организации работы по снижению трудностей адаптационного периода алгоритм работы можно представить поэтапно.

Первый этап – формирование позитивного психоэмоционального состояния ребенка при обучении в ДМШ. Начальный период обучения чрезвычайно важен, поскольку он определяет положительное отношение учащегося к музыкальной школе. Кроме того, этот период является основой в формировании мотивационной сферы – появится ли у ребенка желание в дальнейшем заниматься музыкальной деятельностью? Что привлечет его в ней? Основными направлениями работы в этот период является развитие позитивного отношения к обучению в музыкальной школе через адаптационные виды деятельности, к которым можно отнести элементы психогимнастики, начальные упражнения доинструментального периода, например, музыкальные пальчиковые упражнения; развитие положительного эмоционального самоощущения через выполнение двигательных действий для снятия психомышечных зажимов; развитие межличностных отношений через музыкальное и вербальное взаимодействие с педагогом и другими учащимися.

Второй этап – формирование активной включенности в учебную деятельность, поскольку такой вид деятельности является основополагающим для учащихся музыкальной школы. Учебные приемы организации музыкальной деятельности на данном этапе служат для реализации конкретных педагогических задач: формирование навыков игры на музыкальном инструменте, развитие двигательных, слушательских навыков. На этом этапе перед ребенком ставится задача достичь определенного результата, т. е. формируются необходимые учебные навыки. Основными видами деятельности становятся творческие задания на развитие общего (музыкального) кругозора; задания на развитие мотивационной сферы или желания учиться в музыкальной школе; задания, способствующие формированию начальных двигательных умений, усвоению общих психофизиологических основ (ощущение ребенком состояния крупных мышц спины, бедра, плечевой части рук). Для облегчения адаптации включаются здоровые сберегающие технологии. Например, пропевание лечебных звуков, массажи, медитативные упражнения и т.п.

Третий этап – формирование концертно-исполнительского поведения. Этот этап наступает позднее, и он важен для завершения адаптационного периода. Любые выступления – перед детьми, родителями, неважно какого они объема, достаточно сложны. Некоторые дети, в силу индивидуально-психологических особенностей (интроверты, гиперактивные, неуверенные в себе дети), не могут справиться с неловкостью, застенчивостью, тревогой во время концертно-исполнительской деятельности или мобилизовать себя. Для таких учащихся ситуация выступления на публике является стрессовой [3, с.108].

При подготовке и во время самого выступления возникают трудности разного уровня: с одной стороны, это освоение определенных навыков и умений, которые необходимо продемонстрировать во время выступления (пусть это даже мини-концерт в классе или перед своим родителем), с другой – существование психологических трудностей, связанных с низким уровнем психологической комфортности ребенка во время выступления. Поэтому важно выполнять ряд приемов, которые помогают осуществить подготовку к выступлению.

Обучение музыке, исходя из своей гедонистической сущности, должно доставлять ребенку наслаждение и радость. На это работает и разнообразие видов музыкальной деятельности, позволяющих первокласснику реализовать свой жизненный и музыкальный опыт в привычной познавательно-игровой деятельности и разнообразие приемов, которые использует педагог для стимулирования его активности.

1. Кирнарская Д.К. 10 причин отдать ребенка в музыкальную школу // Искусство в школе. – 2011. – №1. С. 11-13.

2. Мазель В.Х. Теория и практика движения. Советы музыканта и врача. – СПб.: Композитор, 2010. 200 с.

3. Скубченко Т. Г. Особенности адаптации первоклассников в музыкальной школе // Педагогика и психология: актуальные вопросы теории и практики: Сб. статей по материалам II Междунар. науч.–практ. конф. (Чебоксары, 27 авг. 2014 г.) – Чебоксары: Интерактив плюс, 2014. С. 105-109.

ЗНАЧЕНИЕ МУЗЫКИ В ВОСПИТАНИИ РЕБЕНКА В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ НА НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ В ДМШ И ДШИ

Уже в древности было замечено, что музыка изменяет настроение человека, его внутренне состояние. В Древней Греции она воспринималась одним из самых могущественных средств воздействия на духовный мир человека. Все древнегреческие мыслители говорили о значении музыкального воспитания для подрастающего поколения. Они хорошо понимали, что именно в детском возрасте формируются нравственные и гражданские качества будущего члена общества. У. Шекспир писал: «Тот, у кого нет музыки в душе, кого не тронут сладкие созвучия, способен на грабеж, измену хитрость; темны как ночь, его души движенья» [1, с. 46].

«Музыка облагораживает эмоционально; музыка обогащает умственно; музыка способствует росту основных человеческих способностей – способности к логическому мышлению и способности к овладению языком и речью. Огромно число выдающихся и просто успешных людей, которые не стали музыкантами, но любят музыку и музицируют. Среди них короли и президенты, видные политики и бизнесмены, известные художники и артисты. Музыка настолько многогранна и требовательна ко всем человеческим качествам, что не может быть музыканта, который бы не преуспел в любой сфере деятельности. Широкое внедрение музыкального образования – в детском саду, школе, в ВУЗе и на любом уровне – позволит каждому человеку максимально раскрыть и умножить свои способности» [2, с. 458-459].

И в наше время признается, что главной задачей музыкального воспитания в школе нужно считать не столько обучение музыке само по себе, сколько воздействие через музыку на их нравственность, т.е. воспитание не музыкантов, а людей. Любителями и знатоками музыки не рождаются, а становятся. Поэтому музыка должна быть обязательным предметом обучения и воспитания. И чем раньше войдет музыка в жизнь человека, тем глубже и прочнее займет она место в его душе. Уже в древности пение, а в средние века и игра на музыкальных инструментах, стала приметой истинно светского воспитания. А появление фортепиано в конце XVIII столетия, с его более широкими, выразительными и техническими возможностями и постепенно усиливающаяся тенденция к демократизации общества сделали его очень популярным.

Обучение ребенка, как правило, начинается с 5-6 летнего возраста. Это обычно дети, которые еще не ходят в школу, а посещают подготовительную группу детского сада. Всем известно, насколько важен первый период – период приобщения ребенка к музыке. Как и сто лет назад, встает вопрос, кого учить, во имя чего учить, каким образом учить, какие методические приемы наиболее целесообразны для создания определенного эмоционального отношения к занятиям музыкой, как пробудить интерес детей к ней, как привить элементарные навыки для дальнейшего обучения. Но надо помнить, что процесс обучения должен быть посильным, радостным, а не сопровождаться непомерными усилиями. Иначе интерес к занятиям у ребенка постепенно

угасает. И на уроках учителю приходится рассчитывать только на себя самого, опираться на свои собственные моральные качества и педагогическую фантазию. Одна из актуальных проблем – как сделать обучение процессом творчества, а не превратить в механическое выполнение каких-либо указаний. Естественно, такому творческому процессу всегда будет присуща ремесленная сторона, которая охватывает определенные знания психологии, дидактических и методических принципов. Необходимо хорошее знание музыкальной литературы, постоянное изучение методических пособий известных музыкальных педагогов прошлого века, овладение методом креативной педагогики. А творческая сторона процесса заключается в искусстве индивидуального подхода к учащемуся, в определении его способностей и слабостей, его возможностей, в подборе подходящего для него учебного материала и, конечно, в искусстве создания творческой атмосферы с самых первых уроков.

Музыкальные способности у детей начинают проявляться очень рано и наиболее полно выявляются лишь в процессе обучения ребенка музыке. И, если у него обнаруживаются хорошее чувство ритма, память, интонационный слух, то познавательные способности, такие как восприятие, внимание, воображение, мышление надо развивать в подготовительном классе ДШИ. У многих детей такие способности в латентном состоянии, что указывает на психологическую неподготовленность к обучению. Именно такие дети доставляют больше всего хлопот и, как правило, из них получаются впоследствии отстающие ученики. А значит, цель и задачи подготовительного класса – психологически подвести ребенка к обучению в школе. Эта задача в наши дни является не слишком легкой. «При таких явлениях в обществе, как демографический спад, массовое распространение у дошкольников нарушений психофизического и двигательного характера, неподготовленность детей к деятельности в сфере музыкального искусства, отсутствие гармонично развивающей ребенка звуковой окружающей среды, а также увеличение учебной нагрузки в общеобразовательных школах усложняют процесс усвоения образовательных программ» [3, с. 33-34]

Отсутствие конкурса в ДШИ вынуждает принимать практически всех желающих. Поэтому в ДШИ занимаются учащиеся не только с хорошими и средними данными, но и с минимальными.

Психологи отмечают, что большая часть приобретенного в первые шесть лет усваивается исключительно быстро и запоминается на долгие годы. Исследования показали, что 50% общего объема развития умственных способностей приходится на период 4 года, 30% – на возраст от 4 до 8 лет, 20% – на 8-17 лет.

Все способности поддаются раскрытию. Активность и самостоятельность детей повышает успеваемость и влияет на его всестороннее развитие. Учебный процесс должен быть организован так, чтобы он помогал возникновению у учащихся любви к музыке и способствовал расширению их интересов.

Как уже упомянуто выше, определение отдельно взятых музыкальных способностей (слух, ритм, память) не гарантирует дальнейшей успешной работы педагога. Важно выявить сочетание способностей в совокупности с другими свойствами ребенка – вниманием, сосредоточенностью, трудолюбием и,

пожалуй, главным – любовью к музыке. Все эти качества педагог должен выявить на консультациях, предшествующих вступительным экзаменам. Необходимо обратить внимание на разностороннее развитие малыша. Как он говорит, читает стихи, с каким выражением рассказывает какую-нибудь историю, рисует, танцует. И чем более он развит, тем лучше формируются его музыкальные способности. И, если он мал ростом, нечисто поет, но внимателен, сосредоточен, и педагог чувствует в нем наличие волевых качеств, то он готов к обучению.

Что же представляет собой 5-6 летний ребенок с точки зрения его психофизической готовности к обучению? Физиологи считают, что к 6 годам происходит окостенение скелета, укрепляется костно-мышечная система. Окостенение кистей рук делает возможным выполнение точных движений пальцами. Это говорит в пользу своевременности занятий на музыкальных инструментах. Происходит увеличение размеров коры головного мозга, возрастает регулирующая функция коры больших полушарий, организованность поведения ребенка. Значительно возрастает роль второй сигнальной системы, заметно обогащается словарный запас. Развиваются познавательные процессы, стремления к знаниям и усвоению новых навыков. Процесс мышления становится планирующим и критическим. Активно обогащается образная память и воображение. К 6 годам возрастает желание заниматься умственной деятельностью, особенно если «открытия» делают они сами. Развиваются интеллектуальные чувства, которые вызывают эмоциональную реакцию. Установлено, что, развивая познавательную активность и психологическую деятельность детей, самой лучшей формой занятий является игровая. Игре на инструменте должна предшествовать игра на специальных музыкальных инструментах – колокольчиках, металлофонах, дудочках, флейточках и мини-пианино. Игрой на таких доступных детям музыкальных инструментах начинается воспитание и по системе всемирно известной школы Карла Орфа в Австрии. В Японии имеется опыт самого раннего обучения игре на скрипке с трехлетнего возраста. Его оригинальный, но простой по своей сути метод обучения музыке позволил подготовить множество юных скрипачей.

На начальных этапах обучения целесообразно большее внимание уделить гимнастическим упражнениям – играм (сначала без инструмента), подготавливающим правильное развитие будущих пианистических навыков, постепенно переходя к упражнениям на инструменте, придавая решающее значение звучанию. Очень важно приучать ребенка слушать и контролировать звук. Не менее важна систематичность занятий, т.е. в одно и то же время человек как бы сам «включается» в работу, формируется условный рефлекс, активизируются психические, умственные и эмоциональные процессы. На групповых занятиях ведутся уроки в форме бесед о прослушанной музыке. Произведения для слушания музыки должны отличаться ярко выраженной мелодией, ясной формой, светлым строем. В ней должен звучать и юмор – дети хорошо его ощущают. Любят они и героические образы. Жизнь ребенка становится ярче, его внутренний мир богаче. Знакомство с песнями и их разбор (указание направления звуков, регистров, определение коротких и длинных

звуков, знакомство со структурой песен), т.е. умение отличать вступление и заключение. Дети показывают направление звуков движениями рук, прохлопывают длительности, поют по указанию педагога после вступления или только припев. Все эти виды деятельности требуют внимания, сосредоточенности понимания процесса, происходящего в звучащей музыке. Положительным психологическим фактором является присутствие мамы на уроке. Примерно через месяц после начала занятий детей надо знакомить с записью нот и длительностей, подбором по слуху. Только после переходить к игре по нотам. С первого прикосновения к клавишам необходимо поставить задачу внимательного вслушивания в длительность, протяженность звука, обращать внимание на качество извлекаемого звука. В этот же период намечается приспособление рук к игре на рояле и зарождается способность «слышащей» руки. Таким путем подводят к подборанию отдельных звуков, мелодий, песен. Правильно построенное подбирание по слуху является на первоначальном этапе обучения основой музыкального развития, поскольку требует наличия музыкально-слуховых представлений, т.е. воспитывает внутренний слух и обучение идет по принципу «вижу – слышу – играю». Для обучающихся игре на фортепиано развитие навыков подбирания важно и для выработки чистой интонации, так как специфика инструмента – это точно зафиксированный, уже готовый звук, который не требует обязательного контроля высотности звучания.

Понять характер, особенности, душу каждого ученика всегда трудно, а малыша еще труднее. Но без этого не подобрать ключик, который поможет разжечь у ребенка неугасающую любовь к знаниям, обучению, труду. Прежде всего, ему должна быть ясна цель: для чего он должен добиваться плавного перехода от звука к звуку, ровности, красивого звучания. Зная, какова цель каждого задания, ученик будет более сознательно к нему относиться. Скучный, но необходимый раздел упражнений и этюдов можно облечь в интересную форму, например, объединить с занимательными стихами, картинками. Тексты к пьесам важно подбирать, исходя из содержания музыки, ее ритма и характера, добиваться совпадения каждого слога со звуком, используя метод подтекстовки. Образное содержание незатейливых стихов должно повысить интерес ребенка к музыке, помочь понять ритмический рисунок или создать более убедительное произношение, интонирование.

Итак, основа работы в ДШИ – индивидуальное обучение в классе по специальности и задача педагога состоит в том, чтобы суметь заинтересовать ребенка процессом овладения инструментом и тогда необходимый для этого труд постепенно станет потребностью. И наша задача трудное сделать привычным, привычное – легким, а легкое – приятным.

Литература

1. Фрид Г. С. Первая встреча // Музыка! Музыка? Музыка... и молодежь. – Москва: Советский композитор, 1991. С. 46.
2. Кирнарская Д.К. Музыкальные способности. – Москва: Таланты – XXI век, 2004. С. 458-459.
3. Крюкова В.В. Музыкальная педагогика. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2002. С. 33-34.

АЛЬБОМЫ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ ДЛЯ ДЕТЕЙ КАК ЧАСТЬ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО РЕПЕРТУАРА ДМШ И ДШИ

Традиция создания детских фортепианных альбомов существует с давних лет. Трудно представить юных пианистов, которые за годы обучения не познакомились бы с пьесами из «Альбома для юношества» Р. Шумана (1848) или из «Детского альбома» П. Чайковского (соч. 39), который композитор, восхищенный сочинением Шумана, создал в 1878 году. Многие маленькие исполнители начинали своё знакомство с отечественной музыкой благодаря какой-либо из 15 пьес «Детского альбома» А. Гречанинова (соч. 98, 1923), а продолжали это знакомство произведениями альбома «Осенние грёзы» В. Ребикова (ор. 8), пьесы-настроения которого сочинены под впечатлением «Детского альбома» П. Чайковского и посвящены великому композитору. Ближе к ним примыкает фортепианная сюита «Игрушки на ёлке» того же композитора В. Ребикова, сочинённая для самых маленьких пианистов и посвящённая замечательному празднику Новому году.

В «золотой фонд» репертуара музыкальных школ вошёл альбом С. Прокофьева «Детская музыка» (соч. 65, 1935) из 12 пьес, который композитор сочинял одновременно с балетом «Ромео и Джульетта». Также репертуарной классикой стали «Бирюльки» С. Майкапара (соч. 28, 1900), «Пьесы для детей» Н. Мясковского (ор. 43, 1938), «30 детских пьес для фортепиано» Д. Кабалевского (соч. 27, 1937-38), «24 детских пьесы» В. Косенко (соч. 15), где воплощена идея создания пьес в двадцати четырёх тональностях, «Танцы кукол» Д. Шостаковича (1952), детские альбомы А. Хачатуряна (1 тетрадь - 1947, 2 тетрадь - 1967) и Г. Свиридова (1948). Хорошо известны «Альбом для детей и юношества» С. Слонимского (1970 - 74) и «Тетрадь для юношества» Р. Щедрина (1983), менее знакомы «6 дивертисментов» С. Лянунова (соч. 35, 1911).

Среди европейских композиторов, развивавших традиции этого, уже можно сказать, самостоятельного музыкального жанра, следует назвать Ж. Бизе с его «Играми для детей» (1871), представляющими собой 12 пьес для фортепиано в четыре руки, К. Дебюсси, создавшего в 1906 - 08 годах альбом для фортепиано «Детский уголок», М. Равеля, автора «Матушки Гусыни» - пьес для фортепиано в четыре руки по сказкам Ш. Перро и мадам д' Онуа (1908). Фортепианные пьесы Б. Бартока из альбома обработок венгерских и словацких народных песен «Детям» (1908 - 09, последняя редакция в 1945) постепенно вводят обучающихся в мир иного музыкального языка, связанного с фольклорными изысканиями.

Во второй половине двадцатого и начале двадцать первого века обращения к жанру детского фортепианного альбома стали ещё более многочисленными. Среди авторов, отдавших дань этой традиции, С. Губайдулина, Б. Чайковский, С. Баневич, Ж. Металлиди, Ю. Щуровский, И. Парфёнов, В. Ходощ, В. Коровицын, О. Геталова, Ю. Дунаев, Т. Симонова, Н. Торопова, А. Хевелёв, П. Морозов, В. Барабошкин, представители национальных школ Т. Кулиев (Азербайджан),

Л.Шукайло (Украина) и многие другие.

Откуда же такая огромная, всё увеличивающаяся популярность этого музыкального жанра? Из приведённой выше исторической справки ясно, что в девятнадцатом веке случаи создания детских фортепианных альбомов были крайне редкими, в двадцатом столетии – частыми и даже традиционными, а в двадцать первом они нарастают по принципу крещендо.

Среди причин популярности необходимо указать как объективные – развитие в стране детских музыкальных школ и школ искусств, широко поставленное музыкальное образование детей, так и субъективные. Совсем не секрет – об этом говорят и посвящения альбомов детской фортепианной музыки – что многие из циклов создавались для какого-то конкретного и любимого ребёнка. Как указано в источнике [2], «значение этого обстоятельства для детской музыкальной литературы велико. Ведь нет лучшей музыки, чем музыка, написанная для самых близких тебе людей. Детские фортепианные альбомы — это подарок юному музыканту, только начинающему свой путь в искусстве». И чуть ранее: «это вместилище информации о жизни ребёнка во всё её многообразии» [там же]. Безусловно, очень привлекательным является то, что, «формируя музыкальное мышление, композиторы с помощью музыкальных образов знакомят детей с собственными музыкальными и человеческими идеалами, со всем, что самим близко и дорого, со своими музыкальными привязанностями, а иногда и антипатиями» [там же].

Каковы же характерные черты, присущие жанру детского фортепианного альбома? Привлекает идея своеобразной двойственности. С одной стороны, возможность передачи разнообразного содержания: игры и игрушки ребёнка, близкие ему сказочные образы, картины природы, любимые животные, интересные происшествия и ситуации, стилизованные или современные танцы, музыкальные портреты, те или иные эмоциональные состояния; с другой – всё это разнообразие подчинено единой объединяющей мысли: показу событий жизни ребёнка.

С этой идеей связан другой принцип: присущая подобным циклам программность, помогающая понять и почувствовать яркую образность произведений (например, «Музей кукол на Васильевском острове», «Сказочный игрушечный бал», «Кай и Герда», «Мне купили подарок – замечательный киндер-сюрприз», «Петрушка», «Маленький дятел», «Падает снежок»). Следует отметить, что авторы детских альбомов не избегают включения в свои циклы и инструктивных сочинений, преследующих чисто учебные задачи – технические, полифонические, метроритмические и т.п., однако и такие произведения стараются сблизить с принципом программности (например, «Смелый этюд», «Этюд – минутка», «Весенний этюд», этюд «Переменка», этюд «Пчёлка», «Молоточки», «Солдатики», «Часики», «Эхо»).

Далее нужно назвать ясную жанровую основу пьес, а также лаконичную и понятную детскому мышлению форму. Конечно же, детские альбомы — это квинтэссенция стиля, особенностей музыкального языка композитора: мелодики, гармонизации, фактуры изложения, педализации.

Не должен ускользать от внимания композитора и такой фактор, как физические возможности ребёнка: задача автора – позаботиться о естественном расположении рук ребёнка на клавиатуре, исключить взятие широких аккордов, далёкие скачки.

Иллюстрации, рисунки в детских альбомах встречаются иногда (например, в альбоме В. Ходоша «У лукоморья», Т. Симоновой «Чудесные клавиши», О. Геталовой «Летом в деревне», в некоторых предусмотрена возможность разукрашивания). Такие издания следует приветствовать, однако в целом иллюстративность и красочность хотя и желательны, но не характерны для выпускающихся фортепианных альбомов для детей, что связано с удорожанием тиражей.

В качестве конкретизации изложенного материала можно рассмотреть анализ некоторых детских фортепианных циклов последнего двадцатилетия, которые неоднократно использовались в практической работе преподавателей отделения «Фортепиано» ДШИ им. М.П. Максаковой г. Астрахани.

В. Коровицын. «Детский альбом», издание 2007 года, «Феникс», Ростов-на-Дону. Сборник заявлен как учебно-методическое пособие в педагогической редакции Г. Г. Цыгановой. Он снабжён сведениями о жизни и творчестве автора, являющегося членом Союза композиторов России, кратким предисловием с указанием привлекательных черт стиля автора, возрастных групп обучающихся, для которых сборник предназначен (младшие и средние классы), и не менее краткими методическими рекомендациями, касающимися исполнения. В конце сборника имеется словарь музыкальных терминов, встречающихся в пьесах.

Музыкальное содержание сборника составляют 27 пьес, из которых 26 написаны для сольного исполнения, 1 представляет собой ансамблевую пьесу для концертного исполнения. В структуру пособия вошли как отдельные пьесы, так и пьесы, объединённые в циклы: 6 пьес из цикла «Русская тетрадь», 4 пьесы из цикла «Джазовая коллекция», 4 танца из цикла «Очарование ушедших эпох». Оставшиеся пьесы также можно объединить в смысловые группы, причём одну и ту же пьесу классифицировать по-разному, в зависимости от преобладающего признака. Например, при распределении по жанровому признаку возможна следующая смысловая группа: «Вальс Золушки», полька «Деревянные башмаки», «Весёлый марш», «Серенада». При распределении по принципу сказочной программности образуется группа из пьес «Вальс Золушки», «Дюймовочка», Королевская охота», «Куклы сеньора Карабаса». Выделяются также небольшие группы пьес-«жужжиков» («Жуткий детектив», «Страшилка») и пьес лирического содержания («Первая проталинка», «Мама»). Яркой эмоциональной образностью насыщены пьесы «Два клоуна (рыжий и блондин)», в которой прослеживается различие человеческих характеров, и «У вечного огня», воспитывающая патриотические чувства обучающихся.

Своим музыкальным языком пьесы нравятся и ученикам, и их родителям. Эти сочинения имеют певучий и ясный мелодизм, доступную для детей фортепианную фактуру, интересное программное содержание, тяготеющий к

традиционному гармонический язык. Благодаря указанным особенностям дети разучивали пьесы с удовольствием, в связи с чем качественно улучшилось их исполнение; поэтому появилась возможность вынести материал для показа на заседании внутришкольной фортепианной методической секции, снабдив его красочными детскими рисунками к исполняемому сочинениям.

О. Геталова. Детские пьесы для фортепиано «Летом в деревне», названные в авторском предисловии альбомом, представляющим собой цикл пьес, объединённый общим сюжетом. Год издания 2006, издательство «Композитор», Санкт-Петербург. Предисловие дано как на русском, так и на английском языках. В нём также указана цель создания альбома (развитие творческого воображения маленьких музыкантов), перечислены встречающиеся в нём жанры (музыкальные портреты, пейзажи, зарисовки), определены различные педагогические задачи (работа над гаммообразными пассажами, альбертиевыми басами, перекрещиванием рук, трелями, выразительностью интонации, звуковой красочностью, особенностями связующей и колористической педализации). Кроме того, автор представляет себя как педагога с многолетним стажем работы и, предполагая в коллегам, обращающихся к альбому, творческих соавторов, считает, что они вправе достаточно свободно отнестись к обозначению динамики и педализации. Сборник снабжён рисунками-раскрасками К. Геталовой.

Содержание сборника составляют 11 пьес с программными названиями: «Ура! Каникулы!» (этиод), «Наш милый чёрный кот», «Рикки на прогулке», «Покажемся!» (этиод), «Рикки и цыплята», «Песенка мотора» (этиод), «Белая курочка Рыжик», «Утро в лесу», «На волнах», «В лучах заходящего солнца», «Колыбельная». Программный замысел подчёркивается тем, что каждому сочинению предпослан эпиграф (также на русском и английском языках, перевод А. Ардовой), представляющий собой краткое описание ситуации, побудившей автора к созданию той или иной пьесы. Если все эпиграфы - описания прочитать один за другим, получится связный рассказ о счастливом летнем отдыхе в деревне, среди любимых животных, на лоне природы.

Автор предназначил свой цикл детям младшего школьного возраста (в практике работы педагогов ДШИ им. М. П. Максаковой это были ученики с первого по четвёртый класс), поэтому они написаны в простых тональностях (6 пьес в до мажоре, 3 – в соль мажоре, 1 – в фа мажоре), имеют несложные формы (например, простые двухчастные, репризные трёхчастные, два восьмитактовых периода с кодой, трёхчастная форма с контрастной серединой и т. п.). Гармонический язык в целом традиционного склада, но с небольшим тяготением к диссонансирующим элементам (обилие секунд, тритоновых интонаций, аккомпанемент из трёх находящихся подряд нот, имитирующий велосипедный звонок). Некоторую сложность представляют предлагаемые метроритмические задачи: ноты с точкой, смены размеров и темпов на протяжении пьесы, частая перемена длительностей.

Отдельные сочинения были вынесены на городской конкурс юных пианистов «Консонанс», звучали на различных концертах. В целом альбом был показан на внутришкольной методической секции отделения «Фортепиано», где анализ

сборника сопровождался исполнением обучающихся.

Разумеется, в практике работы указанного отделения нередки обращения и к другим детским альбомам — как к современным (С. Баневича, Ж. Металлиди, В. Ходоша, И. Парфёнова, А. Хевелёва, Т. Симоновой, Л. Шукайло, В. Барабошкина и др.), так и к тем, которые стали уже классикой жанра. Часто результаты этой работы выносятся на публичный показ, например, на секцию отделения «Фортепиано» методического сообщества преподавателей ДМШ и ДШИ г. Астрахани по видам искусств. Такие обращения к циклам бывают интересны и ученикам, и преподавателям, потому что ценность музыки для детей и взрослых определяется прежде всего масштабом личности композитора. Несомненную пользу приносит знакомство со стилем автора, современный язык изложения помогает решению различных технических задач, образное мышление развивается благодаря яркой программности. Всё вместе расширяет музыкальный кругозор обучающихся, воспитывает их культуру и вкус, делает более тонким восприятие жизни, даёт умение проникать в её глубину. «Совершенство ремесла, равное изяществу мысли», по выражению К. Дебюсси, [2] и делает детские альбомы незаменимой частью педагогического репертуара.

Литература

1. Геталова О. А. Летом в деревне: детские пьесы для фортепиано. – С. - Петербург: Композитор, 2006. 26 с.
2. Детские альбомы: Чайковский, Прокофьев, Мясковский, Хачатурян, Шостакович, Кабалевский, Гречанинов, Майкапар, Свиридов, Слонимский // Электронный ресурс: intoclassics.net/news/2017-07-07-22689 (дата обращения 03.02.2018).
3. Коровицын В. В. Детский альбом: Учебно-методическое пособие. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2007. 152 с.
4. Морозова О. В. Детская музыка в репертуаре студентов профессиональных образовательных организаций: методическая работа // Электронный ресурс: http://www.prokofievcollege.ru/upload/files/metodicheskie-raboty/Detskaya_musika_Morozova.pdf (дата обращения 03.02.2018).

ЗНАЧЕНИЕ АППЛИКАТУРЫ В ОБУЧЕНИИ ИГРЫ НА ФОРТЕПИАНО

Тема, поднимаемая в данной статье, представляется весьма важной в методике обучения игры на фортепиано. Каждый зрелый музыкант хорошо понимает значение аппликации, т.к. целесообразный выбор аппликации помогает осуществлять разнообразные художественные задачи и способствует преодолению многих пианистических трудностей. Нередко удачно найденная аппликация позволяет сберечь немало времени и найти более короткий путь к достижению цели.

Слово аппликация произошло от латинского *applico*, это означает прикладываю, прижимаю. Это способ расположения и порядок чередования пальцев при игре на инструменте и обозначение этого способа в нотах.

С первых же уроков преподаватель должен познакомить ученика с основными аппликационными принципами. Если звуки двигаются поступенно, значит, пальцы движутся подряд. Звуки движутся через один – пальцы тоже через один. Это – основное правило. Звуки также могут располагаться на большом расстоянии друг от друга.

Клавиш много, а пальцев на руке 5. Поэтому, чтобы было удобно, должен быть определённый порядок в пальцах. Секунды обычно играют 4 парами пальцев (1-2, 2-3, 3-4, 4-5); терции 3 парами пальцев (1-3, 2-4, 3-5); кварты 1 и 4 пальцами; квинты, сексты, септиму, октаву крайними пальцами (1-5).

Гаммы – это аппликационные формулы. Сначала поворачиваем 1 палец после 3 пальца (позиция из 3 клавиш), потом после 4 пальца (позиция из 4 клавиш), заканчиваем 5 пальцем; назад движение в обратном порядке – сначала поворачиваем 3 палец, потом 4 палец. В расходящейся гамме пальцы обеих рук находятся в зеркальном отражении, т.е. одинаковые. Такая аппликация в C dur, G dur, D dur, A dur, E dur, a moll, e moll, h moll (только правая рука).

В *минорных диэзных* гаммах 4 палец в *правой руке* берется на новый диэз по кварто-квинтовому кругу: fis moll на gis, cis moll на dis, gis moll на ais.

В *минорных диэзных* гаммах и в *H dur* 4 палец в *левой руке* ставится на fis.

В *бемольных мажорных* гаммах, в *f moll*, в *b moll* 4 палец в *правой руке* берется на звук b.

В *бемольных мажорных* гаммах 4 палец в *левой руке* ставится на каждом новом бемоле по кварто-квинтовому кругу: B dur на es, Es dur на as, As dur на des, Des dur, кроме F dur (4-й на g).

Звуки тонического трезвучия располагаются через один, значит и пальцы располагаются через один. В обращениях трезвучия (секстаккорде и квартсекстаккорде) – крайние звуки всегда играют 1 и 5 пальцами, средний звук играет 2 пальцем, в том случае если расстояние между мизинцем и средним звуком аккорда в две клавиши.

При изучении коротких арпеджио необходимо обращать внимание, чтобы не было замены слабого 4-го пальца сильным 3-м. Ниже приведена пальцовка в коротких арпеджио.

Мажорное тоническое трезвучие: правая рука – 3 палец, левая рука – 3 палец (*исключение* левая рука 4 палец в C dur, G dur, F dur).

Мажорный секстаккорд: правая рука – 4 палец, левая рука – 4 палец.

Мажорный квартсекстаккорд: правая рука – 4 палец, левая рука – 3 палец.

Минорное тоническое трезвучие: правая рука – 3 палец, левая рука – 4 палец.

Минорный секстаккорд: правая рука – 4 палец, левая рука – 4 палец.

Минорный квартсекстаккорд: правая рука – 3 палец, левая рука – 3 палец (*исключение* правая рука – 4 палец в a moll, e moll, d moll).

Чтобы с лёгкостью воспроизводить нотный текст, необходимо накопить в зрительной, слуховой, моторной памяти запас типовых оборотов фортепианной музыки, усвоить наиболее употребительные гаммообразные пассажи, аккордовые структуры.

В быстрых пальцевых последовательностях нужно стремиться к тому, чтобы один и тот же палец употреблялся по возможности реже. Но также существует мнение, что общепринятая смена пальцев на повторе ноты может внести светливость в цепь фигураций. Даже длинный ряд повторений можно поручить и одному пальцу при участии всей кисти руки. Выбор аппликации в таких случаях зависит от индивидуальных особенностей руки исполнителя.

Учащиеся неохотно употребляют 5-й палец на черных клавишах в басах, боясь не попасть на них. Это заблуждение. Пианисты знают, что на черные клавиши попадать легче, чем на белые, если ставить палец поперек черной клавиши.

Первый палец нередко употребляется на черных клавишах. В школах учащимся часто запрещается пользоваться 1-м пальцем на черных клавишах. В начале обучения этот запрет не лишен целесообразности. Однако литература училища и ВУЗа изобилует случаями, где такая аппликация наиболее целесообразна.

В вопросах аппликации нет несущественных мелочей. Часто от кажущейся мелочи зависит удобство или неудобство аппликации, ее соответствие или несоответствие характеру музыки. Очень внимательно следует относиться к аппликации аккордов, вкрапленных в одноголосные последовательности, и в сложной фактуре с двойными нотами в полифонии – все это важно для legato.

Особое значение приобретает аппликация в полифонических произведениях, когда одна рука ведет сразу два голоса, удачное распределение пальцев может подчеркнуть самостоятельность каждой мелодической линии.

Распространена аппликационная небрежность при исполнении отрывков staccato. Поскольку вопрос о связывании звуков не стоит, многие не удосуживаются обдумать аппликацию и играют случайными пальцами. В отрывках staccato аппликацию надо выбирать так же, как и всюду.

В произведениях многих композиторов часто встречается фактура, где обе руки играют рядом, в одном регистре, одна над другой. Какая рука выше (sopra),

какая ниже (sotto), какая аппликатура удобнее – определяется в зависимости от движения голосов в каждом конкретном случае.

Аппликатура – это важный художественный фактор. Каждый палец обладает своим характером удара. Есть более сильные и слабые пальцы.

Специфическое положение большого пальца по отношению к остальным ставит его в особые условия. Желательно избегать употребления первого пальца, когда надо исполнять лирическую мелодию на легато. Но он незаменим при акцентировании, на опорные моменты, при смене позиций.

Роль пятого пальца в правой и левой руке различна. В левой руке – это область тяжелых басов. В правой – моменты острых подчеркиваний верхних нот в пассажах и аккордах. И все же 5-й палец лишен насыщенной выразительности, которая свойственна 2-му, или 3-му пальцам. 4-й палец наоборот способен к изысканной утонченности звучания. Таким образом, аппликатура играет в пианизме роль инструментовки.

Прием соскальзывания любым пальцем с черной на белую клавишу может быть применен очень широко. Этот прием помогает удачно связывать между собой две группировки пальцев.

Сильный акцент требует своеобразной аппликатуры. Четкое sforzando на терции может быть взято 1-м и 5-м пальцами. В гаммаобразных пассажах терциями цепь акцентировок удобно поручить 1-му и 3-му пальцам. В гаммах терциями можно использовать прием скольжения 1-м пальцем для продления позиции пальцев.

При одновременном движении в одну сторону лучше придерживаться параллельного распределения пальцев. Движению от 5-го к 1-му пальцу правой руки должно соответствовать движение от 1-го к 5-му в левой. Симметричная аппликатура помогает при исполнении расходящихся и сходящихся пассажей.

Важнейший принцип аппликатуры – подчинение ритмической структуре всей пьесы. Перенос рук из позиции в позицию должен быть согласован с членением формы.

Аппликатуру нужно выбирать в какой-то начальной стадии работы. Но сначала надо тщательно изучать редакционные и авторские указания. Стоит особое внимание обращать на авторскую аппликатуру для понимания замысла композитора. Это композиторы – пианисты: Бетховен, Шопен, Рахманинов, Скрябин. Если позволяет время, то штудирование аппликатур разных редакторов всегда желательно. Через аппликатуру познаются движения пианистов – редакторов, такая работа увеличивает технический опыт исполнителя. Но не следует бездумно заучивать все то, что написано в нотах. Встречаются неудачные, неудобные и антихудожественные аппликатуры.

Помимо умения читать аппликатуру нужно выработать у ученика умение самостоятельно создавать и записывать аппликатуру.

Аппликатуру надо выбирать, играя в быстром темпе. Если какой-то отрывок вызывает сомнения, следует поучить его немного и попробовать сыграть в быстром темпе одной, потом другой аппликатурой; соединить его с

предыдущим и с последующим отрывками. Если аппликатура удовлетворяет, записать ее.

Для исправления аппликатурных неловкостей применяются обычные формы: вычленения, замедления. Существуют и специальные формы: устное проговаривание аппликатуры вне инструмента на коротких звеньях; прощупывание аппликатуры вне инструмента, например на столе.

Итак, аппликатура помогает выполнить те или иные музыкально исполнительские задачи – фразировочные, артикуляционные, динамические, ритмические. В процессе игры внимание исполнителя направлено на общий замысел. А выполнение же деталей должно быть автоматизировано благодаря соответственно подобранной аппликатуре. Быстрота и точность моторной реакции на исполняемый текст зависят от аппликатурной техники, т.е. от умения выбрать аппликатурный вариант, наилучший в данной ситуации.

Очень часто плохое чтение с листа бывает вызвано тем, что учащиеся не представляют себе, как расставить пальцы в нотном тексте, и играют первыми «подвернувшимися» пальцами. Поэтому верная аппликатура основных фортепианных технических формул – гамм, арпеджио, двойных нот и аккордов – должна быть привита в процессе обучения учеников. Ученик, который умеет правильно организовать свои пальцы, читает в нотном тексте правильную пальцовку, очень быстро развивается как в техническом, так и в художественном отношении. Он уже и видит и слышит музыку целиком, а не отдельными нотами, ему не нужно учить ноты, пальцы сами выводят музыкальный рисунок.

Юному пианисту, уже на первоначальном этапе обучения, нужно внушить, что хорошая аппликатура – серьезная техническая проблема. Умение найти ее приходит с опытом, а опыт накапливается в процессе сознательной работы.

Литература

1. Алексеев А.Д. История фортепианного искусства. – М., 1988. 415 с.
2. Алексеев А.Д. Методика обучения игре на фортепиано. – М., 1971. 288 с.
3. Голубовская Н.И. О музыкальном исполнительстве. – Л., 1985. 143 с.
4. Коган Г.М. У врат мастерства. Работа пианиста. – М., 1969. 341 с.
5. Либерман Е.Я. Работа над фортепианной техникой. – М., 1998. 148 с.
6. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. – М., 1982. 312 с.
7. Фейнберг С.Е. Пианизм как искусство. – М., 1969. 608 с.
8. Щапов А.П. Некоторые вопросы фортепианной техники. – М., 1968. 248 с.

СПЕЦИФИКА ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЯ НА ФОРТЕПИАНО

Рояль как инструмент и богатейшая фортепианная литература пользуются огромной и заслуженной популярностью у любителей музыки, как на концертной эстраде, так и в домашнем быту. Объем звучания, позволяющий исполнять на нем любую, даже симфоническую музыку, необъятные красочные и динамические возможности, мощь и нежность звучания этого поистине чудесного инструмента завоевали ему признание и любовь слушателя. Разумеется, что эти драгоценные свойства ставят заманчивую и трудную задачу перед исполнителем – пианистом.

Природа фортепианного звука такова, что звук рояля не льется струей, подобно голосу и звуку смычковых и духовых инструментов, но, будучи извлечен, быстро утрачивает первоначальную силу и гаснет. И, таким образом, сыгранная на рояле мелодия не представляет плавной звуковой линии, а состоит как бы из точек. Особенно ясно это слышно при медленной игре.

В рождении фортепианного звука присутствует механический стук молоточка о струну, соединенный с чисто музыкальным звучанием, следствием вибрации струны. Посредством клавиши мы управляем только моментом рождения звука, из этих начальных точек и составляется мелодия и вся фортепианная музыка.

Выдающийся музыкант и педагог Г.Г. Нейгауз под музыкой понимал искусство звука. Ведь музыка «не дает видимых образов, не говорит словами и понятиями. Она говорит только звуками» [6, с.208]. А раз музыка является звуком, то главной заботой и первой важнейшей обязанностью любого исполнителя является работа над звуком.

В основе всякого звукового умения и звукового мастерства лежат также внутренние предпосылки, как: слух, а точнее степень слухового внимания к звукам, извлеченным из инструмента. Способность слышать музыку во всем ее объеме (от главных линий до мельчайших деталей) зависит от музыкального воспитания пианиста, в частности от его слухового развития. Здесь на решение звуковых задач могут оказать непосредственное воздействие два фактора:

- 1) дослушивание звука до конца,
- 2) ощущение горизонтального движения и развития музыки.

Коснемся некоторых внешних предпосылок хорошего звука. Прежде всего – это полная свобода и гибкость всей руки – плеча, предплечья, запястья, кисти (до кончиков пальцев), непринужденность естественности движений, точности прикосновения пальцев к клавишам. Наконец, сознательное регулирование энергии руки – от самого легкого прикосновения до мощного fortissimo.

В мягкой пезучей кантилене необходимо держать пальцы ближе к клавишам, играть преимущественно подушечкой, мясистой частью пальца, как бы «переступая с пальца на палец», словом, стремиться к полному контакту, к естественному соприкосновению, к «срастанию», к «слиянию» с клавиатурой

(надо прильнуть к клавишам!). Особенно важна точность прикосновения пальцев к клавишам, которая зависит от живого ощущения концов пальцев, от их собранности, концентрированности, наподобие электрического заряда: чем точнее, определеннее прикосновение пальца к клавиатуре, тем полнее контакты пальца с клавиатурой, тем ровнее и лучше звучание инструмента.

Для достижения интенсивного, насыщенного, широко льющегося звука (наподобие итальянского *bel canto*) необходимо воспользоваться размахом свободной руки (а иногда и пальца), соблюдая, разумеется, при этом пластичное и мягкое legato. Клавиша не столько ударяется, сколько берется, как бы «разгоняется» на полную глубину без всяких призвуков.

Вполне обоснованны советы ряда крупных мастеров – всячески избегать лишних движений руки, особенно кисти и локтя. Звук, извлекаемый рукой с разболтанной кистью, будет неконцентрированным, неопределенным и, в сущности, столь же неинтересным, однообразным, ненаполненным, как и звук, извлекаемый рукой с негибкой «заторможенной» кистью. Кисть должна быть постоянно упругой, гибкой, наподобие «рессоры»; только тогда она улучшает звучание, помогает пальцам, расширяет их возможности, не говоря уже о том, что содействует подкладыванию первого пальца, облегчает игру гамм, арпеджио, ломанных аккордов, сложных пассажей, октав, аккордовых последований и т.п.

Далеко немаловажно коснуться следующей стороны в искусстве звукоизвлечения – звукового разнообразия и красочности.

В данном случае все будет зависеть от звукового задания, которое исключает готовые формулы; именно оно определяет расположение рук и пальцев на клавиатуре. Так, например, для получения матового звука пальцы следует держать более плоско, чем для получения яркого, блестящего звука: последний легче получить с помощью закрученных пальцев. Встречаются случаи, когда приходится применять самые необычные движения вплоть до резкого отталкивания руки от клавиатуры, как бы «вырывания» звуков из клавиатуры, и эти движения чаще всего вполне оправданы для создания звукового колорита.

Весьма важно и то, какими пальцами играет пианист. Например, первый палец создает одну звучность, четвертый и пятый – другую; в результате с помощью различных аппликатур можно достичь разнообразия звукового колорита. Надо лишь понимать и ощущать индивидуальное своеобразие каждого пальца, знать его звуковые возможности.

Известно также, что звуковое многообразие во многом зависит и от особой ловкости, пластичности и гибкости движений. В сущности, играя, пианист, как бы «приспосабливает» свои руки к рельефу, контуре, фактуре того или иного места. Ему волей-неволей приходится находить такие движения, такие положения руки, при которых можно с наибольшим эффектом и легкостью получить звук определенного качества и определенной насыщенности.

Однако, самое главное в искусстве звукового разнообразия заключается в совершенном владении всеми способами пианистического туше, как основных:

legato, non legato, portato, staccato, так и промежуточными: tenuto, mezzo legato, mezzo staccato, jeu perle и др.

Многие авторы, выставляя знаки лиг, стремятся унифицировать их, приняв за основание смычковые штрихи. Выставленные наподобие штрихов лиги отличаются наибольшей выразительностью и соответствием строению музыкальной формы.

Такими лигами пользуются в своих сочинениях Бетховен, Чайковский и многие другие композиторы. Этим приемом достигается особая точность и понятность авторского намерения, так как именно на смычковых инструментах указания лиг имеют для исполнителя ясный и определенный смысл.

Что касается фортепианных лиг, то их выполнение далеко не так однозначно и представляет некоторые трудности для педагогических разъяснений. Элементарное понимание лиги, как указание связать посредством legato ряд звуков, после чего рука снимается с клавиатуры, не всегда может быть выполнено и в отдельных случаях не соответствует желательной фразировке. Лиги часто бывают или слишком длинными – тогда они не дают пианисту в течение долгого времени оторвать руку от клавиатуры, или же слишком короткими – тогда они нарушают цельность фразы. В некоторых случаях лига указывает желательную фразировку, в других – отделяет слигванные ноты от неслигванных, независимо от их синтаксического значения.

Таким образом, можно наметить три различных рода лиг:

1. Лиги смысловые, то есть указывающие синтаксическое строение музыкальной формы.

2. Лиги – штрихи.

3. Лиги, отличающие связную игру в отличие от non legato.

Связь звуков на фортепиано не находится в прямой зависимости от объединяющего движения руки. Можно на одном движении выполнять не только legato, но и различные степени non legato и даже staccato.

В то же время ряд звуков, взятых отдельными движениями руки, может быть связан в медленном темпе самым неразрывным *legatissimo*. Многим пианистам, уже достигшим значительно продвинутого мастерства, приходится преодолевать, внушенную еще в ранний период обучения привычку играть staccato всегда отдельными движениями руки или кисти, так называемое «детское» staccato. Оно мешает своим примитивизмом дальнейшему совершенствованию мастерства, требующего более тонких и сложных приемов звукоизвлечения. Staccato может быть также объединено обобщающим движением руки, как и legato, и зависит от быстрого снятия пальца с клавиатуры, что далеко не всегда совпадает со снятием руки.

Известно, что пианист может с помощью динамических оттенков производить тончайшие интонационные эффекты. В этом смысле он может так же хорошо интонировать, как певец или скрипач. Разница лишь в том, что певец создает настоящие различия звуковисотности, а пианист достигает посредством соответственного распределения звуковой силы того, что аудитория слышит тот же самый звук более высоким или низким.

Звук фортепиано убывает не во всех регистрах равномерно. В высоких октавах затухание происходит быстрее. Поэтому выше ми третьей октавы у большинства фортепианных конструкций струны обходятся без демпферов: при коротком звуке отпадает необходимость их приглушения.

Вопросы звукоизвлечения невозможно рассматривать в отрыве от вопросов педализации. Только при содействии педали можно добиться требуемого звукового результата. Недаром же Лист говорил, что «без педали фортепиано лишь цимбаль» [2, с.55], а Антон Рубинштейн признавался, что «педаля – душа фортепиано» и что «три четверти искусства фортепианной игры заключается в хорошей педализации» [2, с.56]. А Ф. Бузони утверждал, что «лучшее употребление педали – это ее неупотребление» [2, с.56].

Различные средства педализации связаны еще с тем, что делают руки, как они играют, насколько глубоко ощущают клавиатуру и т.д. К тому же противопоставление педальной и беспедальной звучности служит сильнейшим выразительным средством.

Возможности фортепиано беспрерывно расширялись. Сегодняшний высокоразвитый инструмент – итог многочисленных попыток его совершенствования. Когда в начале XVIII столетия Бартоломео Кристофори предпринял попытку улучшить инструменты своей работы, он пришел к убеждению, что приступить к делу следует с совершенно новых исходных позиций. Инструменты того времени (клавичембало, клавесины и т.д.) обладали ограниченными выразительными возможностями из-за того, что звук из струн извлекался при помощи перышек – примерно так, как играют на цитре. Изобретая инструмент, в котором струны ударялись молоточками вместо того, чтобы приводиться в движение щипком, итальянский мастер создал существенную новинку. Он назвал этот инструмент фортепиано, потому что на нем можно было играть и громко, и тихо.

Более столетия назад все хорошие пианисты и фортепианные педагоги исходили при всякой учебе из того верховного принципа, что для пианиста, точно также как и для певца, звукообразование является альфой и омегой его подготовки. Господствовало убеждение, что никакое чисто техническое умение, никакая форма выражения не имеют значения при отсутствии главного – красоты звука.

Знаменитый парижский пианист – виртуоз, ученик М. Клементи Ф. Калькбрэннер говорил следующее: «Способ нажимать клавишу должен бесконечно видоизменяться в зависимости от различных чувств, которые хотят передать; клавишу нужно то ласкать, то набрасываться на нее, подобно льву, овладевающему добычей. Однако, извлекая из инструмента столько звука, сколько он в состоянии дать, нужно весьма остерегаться ударять по нему, ибо на рояле нужно играть, а не боксировать» [9, с.16].

В заключении пусть прозвучит авторитетный голос Г.Г. Нейгауза, говорившего иногда своим ученикам: «Звук должен быть закутан в тишину, звук должен покоиться в тишине, как драгоценный камень в бархатной шкатулке» [6, с.213].

Литература

1. Гат Й. Техника фортепианной игры. – Москва-Будапешт, 1967. 244 с.
2. Голубовская Н.И. Искусство педализации. – М.: Музыка, 1974. 96 с.
3. Коган Г.М. Работа пианиста. – М.: Музыка, 1979. 182 с.
4. Либерман Е.Я. Работа над фортепианной техникой. – М.: Музыка, 1971. 144 с.
5. Мартинсен К.А. Индивидуальная фортепианная техника. – М.: Музыка, 1966. 220 с.
6. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. – М.: Классика XXI, 1999. 232 с.
7. Тимакин Е. М. Воспитание пианиста. – М.: Советский композитор, 1984. 176 с.
8. Фейнберг С.Е. Пианизм как искусство. – М.: Классика – XXI, 2001. 340 с.
9. Fr. Kalkbrenner. Methode pour apprendre le pianoforte a l'aide du guide – mains. – Paris, 1830. p. 20.

И.В. Крюкова

ВОСПИТАНИЕ НРАВСТВЕННОСТИ И ПАТРИОТИЗМА У УЧАЩИХСЯ ДЕТСКИХ ШКОЛ ИСКУССТВ В ПРОЦЕССЕ ИЗУЧЕНИЯ ФОРТЕПИАННОГО ТВОРЧЕСТВА ОТЕЧЕСТВЕННЫХ КОМПОЗИТОРОВ

Вопросы духовно-нравственного и патриотического воспитания человека волновали общество всегда. Понятие нравственного воспитания, как ключевая задача современного образования, существенно меняет сложившееся в последние годы представление о ДМШ и ДШИ как важнейшем институте, который во взаимодействии с другими субъектами социализации создаёт необходимые условия для духовного, нравственного, интеллектуального, социального и эстетического развития обучающихся. Школа призвана помочь ребёнку в реализации становления его личностных качеств, в его ценностном ориентировании, что в целом будет способствовать процессу нравственного воспитания учащихся. Решение этой задачи связано с формированием устойчивых нравственных качеств в личности учащихся.

Главные задачи современной школы – раскрытие способностей каждого ученика, воспитание порядочного и патриотичного человека, т.е. личности, готовой к современной жизни. Но, к сожалению, все мы видим, что именно в наше время происходит утрата духовно-нравственных, культурно-исторических, военно-патриотических ценностей.

Происходившие в 90-е годы прошлого века изменения в России привели к сильной деградации общества. По мнению многих педагогов и исследователей в общественном сознании в приоритетном положении оказались материальные ценности, а не духовные, появилось определённое расслоение общества в связи со снижением уровня жизни людей. В связи с данными изменениями утратили своё значение понятия «патриотизм», «любовь к Родине», «Отечество». Для решения этих проблем требуется повысить уровень патриотического воспитания и образования подрастающего поколения. Поэтому в «Законе об образовании» одним из принципов государственной политики названо воспитание гражданственности, трудолюбия, уважения к правам и свободам человека, любви к окружающей природе, Родине и семье. Другие нормативно-правовые акты обращают внимание педагогов на патриотическое воспитание школьников, которое предполагает в процессе обучения формирование у детей гордости за свою страну, уважительного отношения к её культуре, истории, прошлому и настоящему своего и других народов.

Основными программами патриотического воспитания в нашей стране стали государственные программы «Патриотическое воспитание граждан Российской Федерации на 2011-2015 гг.» и «Патриотическое воспитание граждан Российской Федерации 2016-2020 гг.». Они разработаны в соответствии с концепцией патриотического воспитания граждан РФ и включают в себя комплекс правовых, нормативных и информационных общероссийских и

межрегиональных мероприятий по дальнейшему развитию и совершенствованию системы патриотического воспитания граждан, направленных на становление патриотизма в качестве нравственной основы формирования их активной жизненной позиции.

Проблемы патриотического воспитания всегда считались значимыми в развитии педагогики. Патриотическое воспитание-это важное педагогическое средство формирования личности гражданина. Целью патриотического воспитания является развитие в российском обществе высокой социальной активности, духовности, становление граждан, обладающих позитивными ценностями и качествами, способных проявить их в созидательном процессе в интересах Отечества, укрепления государства, обеспечения его жизненно важных интересов и устойчивого развития. В результате патриотического воспитания у учащихся должны быть развиты чувство гордости за свою страну, её социальные, культурные и спортивные достижения, уважительное отношение к историческому прошлому Отечества, его языку, обычаям и традициям, привязанность к тем местам, где человек родился и вырос, осознание своего долга перед Родиной, отстаивание её чести, свободы и независимости, чувство ответственности за будущее страны.

Личностными результатами нравственного воспитания являются такие сформированные нравственные качества, как любовь к человеку, доброта, милосердие, равноправие, справедливость, ответственность, свобода выбора, честь, достоинство, совесть, честность, долг и др.). Именно эти качества мы и стараемся сформировать у учеников-пианистов.

Государством разработан ряд документов, направленных на восстановление утраченных основ нравственности и воспитания. В т.ч. в ФГТ есть следующие положения:

- о необходимости создания условий для художественного образования, эстетического воспитания, духовно-нравственного развития детей;
- о воспитании у детей культуры сольного и ансамблевого музицирования;
- о приобретении детьми опыта творческой деятельности;
- об овладении духовными и культурными ценностями.

ФГТ ориентированы на:

- формирование у обучающихся эстетических взглядов, нравственных установок и потребности общения с духовными ценностями;
- воспитание детей в творческой атмосфере, обстановке доброжелательности, эмоционально-нравственной отзывчивости, а также профессиональной требовательности;
- организации творческой деятельности обучающихся путём проведения творческих мероприятий.

Поэтому руководители и педагоги музыкальных школ и школ искусств находятся в поиске наиболее эффективных форм воспитательной работы, чтобы сделать жизнь учащихся более интересной, яркой и насыщенной, чтобы разнообразить их досуг и наполнить его социально-значимым содержанием. Необходимо совершенствовать патриотическое воспитание в ДМШ посредством

использования возможностей, заложенных в искусстве. Искусство как средство эмоционального воздействия, волнуя и радуя ребёнка, заставляет его пристальней всматриваться во всё окружающее, внимательнее, ярче и полнее откликаться на разнообразные явления в жизни. Музыкальный язык – это способ передачи эмоций, знаний. Музыка помогает раскрывать в человеке способность к эмоциональному сопереживанию, создаёт ощущение общности, духовной близости со слушателями.

В настоящее время не вызывает сомнений огромное воздействие русского музыкального искусства на становление духовного и нравственного мира личности. Об исключительных возможностях позитивного воздействия русской музыки на духовно-нравственную сферу человека говорилось, начиная со второй половины 18 столетия. Свидетельством этому служит педагогическое наследие русской фортепианной школы Л.В. Николаева, А.Б. Гольденвейзера, К.Н. Игумнова, С.Е. Фейнберга, Г.Г. Нейгауза. Русское музыкальное искусство и заложенный в нём духовный и нравственный потенциал способствуют определению ориентиров морали и правил общения в современном обществе. При этом освоение учащимися русского фортепианного искусства способствует формированию ценностных представлений, основ духовности, становлению нравственных качеств личности, знанию истории своего Отечества, воспитанию музыкальной культуры, художественного вкуса, морали и мотивации к позитивному поступку.

Методика работы с детьми в ДМШ и ДШИ подчиняется следующим основным принципам дидактики:

- соответствие содержания методики обучения и воспитания детей уровню общественного развития;
- связь и единство обучения и воспитания с общественной практикой и наукой;
- комплексность решения задач обучения, воспитания и развития;
- сочетания единства требований и уважения к личности каждого воспитанника;
- увлеченность и интерес;
- активность, сознательность и самостоятельность учащихся;
- учёт реальных возможностей, возрастных и индивидуальных особенностей детей.

Эти принципы органично дополняются принципами русской фортепианной школы, заложенными Л.В. Николаевым, А.Б. Гольденвейзером, К.Н. Игумновым, С.Е. Фейнбергом, Г.Г. Нейгаузом и другими выдающимися педагогами-музыкантами. К данным принципам относятся:

- принцип активизации творческих возможностей обучающихся (сознательности и активности);
- принцип звуковой наглядности;
- принцип движения от внутреннего к внешнему, от художественного образа к техническим средствам его воплощения;
- принцип нравственной направленности обучения игре на инструменте;

-принцип воспитывающей сущности обучения.

Перечисленные принципы позволяют научно обосновать пути реализации педагогического опыта фортепианной школы в нравственном воспитании учащихся.

Школа и семья несут ответственность за формирование личности ребёнка, воспитывают творческое мышление, патриотизм, способность осознанно строить свои отношения с другими людьми.

Одним из средств воспитания гражданственности и патриотизма может стать музыка. Она является одновременно практической и духовной частью жизни народа, формой общественного сознания, а также средством познания мира. Ребёнок осваивает мир эмоционально-образно, познавая его через переживание и сопереживание, т.е. через чувство. Любой вид музыкальной деятельности развивает ребёнка. Значит, музыка может способствовать идеологическому воспитанию. Музыкальные занятия способствуют формированию и усвоению гражданственно-патриотических критериев и ценностей, развитию музыкальной и социальной одарённости.

Можно выделить главные условия, при которых успешно формируется гражданственность у ребёнка в музыкальной деятельности:

- целенаправленный репертуар;
- привитие уважение к национальной символике;
- убеждённость педагога.

Русская классическая музыка обладает замечательными достоинствами: создаёт в произведениях глубокий образ героев, тонко передавая их душевные состояния; способна вызывать у слушателей радость и боль за происходящие события; самобытна в богатстве русских традиций и фольклора русского народа. Таким образом, дети с душой проникаются историей Отечества.

Русская музыка – это своеобразная летопись многовековой истории нашей страны. Русский народ всегда славился своей музыкальностью, и песня сопровождала человека от рождения до смерти. Поэтому в репертуар обязательно включается народный фольклор. Именно фольклорные произведения раскрывают глубину национальной культуры, дают полное и глубокое представление о музыкальном наследии нашего народа, его истории.

Произведения отечественных композиторов, прежде всего, дают представление о национальных корнях и музыкальных традициях русского искусства. Более того, связь музыки с родной речью придаёт ей ярко реалистические черты. Это требует от исполнителя способности передать весь спектр образов, мыслей и настроений, заложенных в музыке, помогает ему найти возможности для дальнейшего эмоционального воздействия на слушателей. А связь с народной песней придаёт музыке особую мелодическую искренность и проникновенность, что развивает у пианистов певучее, «вокальное» звукоизвлечение, придаёт исполнению образную выразительность и осмысленность при отсутствии внешних эффектов и технической перегруженности.

Творчество отечественных композиторов может внести неоценимый вклад в процесс патриотического воспитания школьников. В ходе общения детей с их произведениями, представляющими подлинную духовную сокровищницу идей и мыслей о Родине, Отечестве, образах героических защитников нашей страны, постепенно трансформируется в глубокие, нравственные, внутренние убеждения. Общение учащихся, их родителей, преподавателей в процессе подготовки к мероприятиям, на репетициях и на концертах объединяет всех. В результате происходит углубление и расширение знаний, исполнительских навыков, приобретается опыт коммуникативного общения, коллективных действий, т.е., приобретается опыт социализации, что очень важно в ДМШ, где обучение ведётся в индивидуальном порядке. Совместные выступления создают ситуацию успеха, заставляют детей поверить в себя и свои возможности, раскрывают их творческий потенциал, тем самым оптимизируется учебный процесс. Музыка играет важную роль в жизни человека. Она нужна ему в повседневной жизни, способна утешить и поддержать в трудные времена, разделить радости и победы. Она и сама способна дарить мгновения настоящего счастья, учит любить и ценить красоту, понимать чувства других людей. Она делится с нами всем, чем богата сама, - прекрасными мелодиями, настроениями, образами. Музыка посвящает нас в самые главные тайны мира: природы, любви, человеческих отношений. Благодаря музыке люди почувствовали аромат и обаяние других культур, запечатлённых в прекрасных песнях и танцах, которыми богаты все национальные традиции. Роль музыки в духовной жизни человека – способность радовать и объединять людей, уметь противостоять пессимизму, унынию и косности – такова её вечная и неисчерпаемая роль. Какой бы разнообразной ни была современная музыка с присущим ей множеством стилей и направлений, её главная задача остаётся той же, что и прежде: пробуждать в человеке лучшие, возвышенные чувства. Поэтому в музыке, как и вообще в художественном творчестве, «времена всегда одинаковы»: меняются течения, обновляются средства выразительности, но, как и прежде, она призвана нести в мир гармонию и смысл.

Литература

1. Федеральный закон «Об образовании в Российской Федерации» №273-ФЗ от 29.12.2012 (ред. от 29.12.2017).
2. Федеральные государственные требования к минимуму содержания, структуре и условиям реализации дополнительной предпрофессиональной программы в области музыкального искусства «Фортепиано» и сроку обучения по этой программе. (Приказ Министерства культуры РФ от 12.03.2012 №163).

НЕКОТОРЫЕ МЕТОДЫ И ПРИЕМЫ РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО СЛУХА НА УРОКАХ ФОРТЕПИАНО В ДМШ И ДШИ

Воспитание и развитие музыкального слуха является неотъемлемой частью обучения игре на фортепиано. Конечно, техническая составляющая важна и необходима в исполнительской практике каждого пианиста, тем не менее, в музыкальной педагогике в конце прошлого века появилась тенденция «идти от слуха к движению», а не наоборот, как было раньше.

Развитие координации музыкального слуха и моторики является одной из основных задач музыкальной педагогики. Практика показала, что музыкальный слух должен играть ведущую роль при создании музыкального образа исполнителем.

Звук – основное средство выразительности. Работа над звуком тесно связана с развитием слуховых способностей. Исполнительские намерения подчиняются слуховым представлениям, которые в процессе игры корректируются слуховым вниманием и слуховым контролем.

Музыкальный слух очень важен при исполнении музыкальных произведений, однако работает он совместно как с другими видами слуха, так и с чувством ритма и зрением.

Различают следующие виды музыкального слуха:

- Звуковысотный
- Мелодический
- Полифонический
- Гармонический
- Тембро-динамический
- Внутренний

Рассмотрим виды музыкального слуха.

Звуковысотный слух

Результатом успешного слухового воспитания является чистота интонирования. Многие пианисты подпевают себе во время игры. Это естественный путь формирования звуковысотного слуха.

Методы и приёмы для развития звуковысотного слуха учащегося:

1. Воспроизведение голосом в начальный период обучения отдельных звуков, сыгранных педагогом на инструменте. Интонирование голосом небольших гаммообразных последовательностей, а также интервалов и аккордов. Пропевание коротких мелодий, транспонирование их.
2. Произвольное дублирование голосом мелодии в ходе музицирования за роялем.
3. Пропевание одного из голосов двух, трёх или четырёхголосной фактуры с одновременным исполнением остальных на фортепиано.
4. Чередование мелодических фраз, исполняемых вокально, с фразами, исполняемыми на инструменте.

Мелодический слух

Мелодический слух связан с эмоционально-психологическим исполнением или прочтением музыкальной интонации. Глубина исполняемой интонации формирует мелодический слух. Мелодический слух совершенствуется непосредственно в процессе работы над кантиленой. Основные компоненты мелодического слуха – ладовое чувство и слуховые представления. Ладовое чувство позволяет различать ладовые функции отдельных звуков мелодии, их устойчивость и неустойчивость, степень тяготения друг к другу.

Методы и приёмы для развития мелодического слуха учащегося:

1. Проигрывание выразительно на инструменте мелодии без сопровождения.
2. Исполнение на фортепиано отдельно партии аккомпанемента с пропеванием мелодии вслух или про себя.
3. Работа над фразировкой.

Полифонический слух

Этот музыкальный слух проявляется в отношении к многоголосной фактуре.

Методы и приёмы для тренировки и развития полифонического слуха:

1. Проигрывание и осмысление поочередно каждого голоса в отдельности.
2. Проигрывание пар голосов (сопрано – бас, сопрано – тенор, и т.д.).
3. Пропевание вслух одного из голосов, одновременно с игрой на инструменте других голосов.
4. Проигрывание полифонического произведения с выделением одного из голосов

Гармонический слух

Этот слух проявляется в по отношению к созвучиям, комплексам звуков различной высоты в их одновременном сочетании.

Методы и приёмы для активизации гармонического мышления:

1. Проигрывание музыкального произведения в медленном темпе, вслушиваясь в гармонические ходы.
2. Анализ произведения (гармония, модуляция, фразировка, динамика, педаль).
3. Проигрывание из произведения гармонических цепочек и арпеджированное их исполнение.
4. Подбор гармонического сопровождения к различным мелодиям.

Тембродинамический слух

Фортепиано – инструмент богатейшего тембродинамического потенциала. Владение красками рояля, огромным диапазоном звучания, возможностями педалей позволяет музыканту создавать высоко - художественные образы.

Методы и приёмы развития тембро - динамического слуха:

1. Эффективным средством является словесная характеристика тембра, его колорита, меткое сравнение с какими-то образами, понятными юному музыканту.
2. Полезно проигрывание с учеником разучиваемого произведения с преувеличенной нюансировкой.

Внутренний слух

Внутренний слух проявляется в способности к эмоциональному представлению музыки в мысленном проигрывании без помощи инструмента. Такие представления приводят ученика к формированию и развитию способности внутренне слышать музыку. Внутренний слух, который отражает и звуковысотный, и тембровый компоненты наиболее полно развивает общую слуховую направленность мышления музыканта. Воспитание внутреннего слуха следует к темброво-высотным представлениям через звуковысотные.

Методы и приёмы для развития внутреннего слуха:

1. Работа над произведением без инструмента.
2. Подбор по слуху.
3. Транспонирование.
4. Беззвучная игра на клавиатуре.
5. Прослушивание произведения в чужом исполнении, внимательно следя за текстом по нотам.
6. Мысленное проигрывание нотного текста.
7. Выучивание произведений наизусть путём мысленного музицирования по нотам.

Таким образом, слуховое восприятие музыканта, природа инструмента и необходимость пения на фортепиано для передачи музыкального образа ставят исполнителя перед необходимостью осознанного развития слуха во всех его проявлениях.

Комплексное развитие музыкального слуха в процессе обучения игре на фортепиано приводит к полноценному формированию личности музыканта-исполнителя, помогает художественному воплощению замысла композитора. Способность слышать себя и оценивать – высшее достижение развития слуха. Одна из основных задач педагога по фортепиано – научить грамотно читать текст произведения, когда ученик способен, опираясь на знания и навыки, приобретенные ранее, проанализировать средства музыкальной выразительности, при помощи которых композитор воссоздал тот или иной музыкальный образ.

Литература

1. Карасева М. Сольфеджио – психотехника развития музыкального слуха. – М., 2009. 376 с.
2. Каузова А. Г. Развитие полифонического слуха учащегося-пианиста в процессе работы над современным репертуаром: Учебное пособие. – М., 1997. 65-89 с.
3. Малинковская А. В. Фортепианно-исполнительское интонирование. – М., 1990, 161-171 с.
4. Обучение игре на фортепиано: Учебное пособие для студентов пед. институтов по спец. № 2119 «Музыка и пение». – М.: Просвещение, 1984. 32-72 с.
5. Теория и методика обучения игре на фортепиано: Учебное пособие для студ. высш. учеб. заведений / Под общ. ред. А. Г. Каузовой, А. И. Николаевой. – М.: ВЛАДОС, 2001. 65-77с.

ПРОФ

У чел
способ о
человека
голос был
стал выра
образоват
возможны
фольклори
вперед: из
и соверше
знает наук
И при это
культурно
обучению

Целью
существук
требований
педагога,
является т
опытных п
Вокале
специалист
голосе и е
заведении.

Выпус
необходим
преподаван
это физиол
история во
Формирова
в ходе кот
опыта – з
содержание
усваивается
Студент-во
постоянно
важно и
интеллектуа
преподавате
навыками, н
крайне важ

ВОКАЛЬНО-ХОРОВАЯ РАБОТА КАК СРЕДСТВО РАЗВИТИЯ ТВОРЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ ДЕТЕЙ МЛАДШЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА

Проблема совершенствования теории и методов обучения всегда актуальна. Она постоянно находится в центре внимания педагогов-практиков и исследователей. К этой проблеме относятся и поиски новых путей творческого развития детей средствами музыки, приобщения их к музыкальному искусству через пение, которое является самым доступным для всех активным видом музыкальной деятельности.

Обучение пению – это не только приобретение определенных навыков. В процессе обучения пению развивается детский голос, а также решаются задачи художественно-эстетического развития личности ребенка.

В музыке человек познает мир через эмоцию, музыка есть эмоциональное познание. И переживание музыки, при котором постигается ее содержание, является основным признаком музыкальности ребенка. Ядром музыкальности являются три основные способности, которые необходимы для успешного осуществления всех видов музыкальной деятельности: эмоциональная отзывчивость, музыкальный слух, чувство ритма.

Развитие эмоционально-эстетического отклика исследователи связывают, прежде всего, с формированием навыков адекватной эмоциональной реакции на музыкальную интонацию, выразительность комплекса музыкальных средств. А постижение музыкального произведения связано с осознанием слушателем личного смысла образа. Важным условием педагогического управления эмоциональным откликом детей современные педагоги считают все более тонкую дифференциацию слушателем чувств, переживаемых в процессе восприятия музыки; расширение лексического запаса эпитетов, выражающих эмоциональные состояния.

Развитие творческих способностей детей младшего школьного возраста это сложный процесс. Он опирается на накопленный ребенком эмоционально-чувственный опыт, его способность к аналитической деятельности и предусматривает решение следующих задач:

- накопление знаний и музыкального опыта, способствующих проявлению соответствующей эмоциональной реакции на музыкальное произведение.
- развитие фантазии, воображения, способности «проникать» в эмоционально-образное содержание музыкальных произведений.

По мнению В.В. Медушевского, музыка как вид искусства познается не теоретически, а духовно-практически, поэтому важно, чтобы дети не только слушали, но и исполняли музыку. Непосредственное вовлечение детей в процесс художественного творчества – одно из важнейших условий формирования эмоциональной отзывчивости детей, поскольку именно «пропуская» музыку

через себя они испытывают ее воздействие, результатом которого является эмоциональный отклик [4, с. 97].

Под исполнительской деятельностью детей младшего школьного возраста младших мы, в первую очередь, подразумеваем *пение*. Для ребенка именно пение является той деятельностью, в которой он в полной мере может проявить себя как творческая личность и выразить свои переживания и чувства. Нас убеждают в этом слова П.П. Блонского: «Мы должны идти не от музыки к учащемуся, но от учащегося, с его переживаниями, настроениями и естественным творчеством, к пению и через пение к музыке» [3, с. 39].

Исполнительское творчество выражает эмоциональное отношение исполнителя к образу, созданному композитором, и ребенок уже в младшем школьном возрасте оказывается способным дифференцировать в целостном звучании произведения его объективную (*композиторскую*) основу и ее субъективное (*исполнительское*) преломление как разные слои эмоционального содержания исполняемого произведения.

Исполнение детьми музыкального произведения можно считать полноценным, специфическим проявлением творческой деятельности в том случае, если ребенок не механически воспроизводит сочинение композитора, а определенным образом его интерпретирует, обогащает своими чувствами и мыслями.

Таким образом, в процессе исполнения перед хористами стоит задача не только освоить текст, главная его задача – понять замысел композитора, воссоздать музыкальные образы, воплощенные в музыкальном произведении и использовать выразительные средства для наиболее точной их передачи. Для творческого исполнения произведения детям необходимо не только освоить, но и сродниться с ним, сделать «своим». Именно в этом случае можно говорить об элементах *интерпретации*, под которой мы понимаем творческое истолкование музыкального произведения и его воплощение в звучании в соответствии с эстетическими принципами и индивидуальностью учащегося.

По мнению Ю.Б. Алиева, необходимый уровень интерпретации в детском хоровом пении обеспечивается, если должным образом отработаны:

- 1) навыки дыхательные, голосовые, вокализации и декламации;
- 2) точность ритма, ударения и безударности, темпа и его изменения, динамики и общего звукового построения произведения;
- 3) чистота интонирования как основа эмоциональной – мелодической и гармонической эффективности интерпретации;
- 4) мелодичность произведения, окраска отдельных голосов и их динамических оттенков с точки зрения эффективности звучания в вокальной полифонии;
- 5) стилевые признаки произведения и адекватность их вокального выражения [1, с. 35].

Развитие творческих способностей детей младшего школьного возраста происходит в практической деятельности через общение с духовным опытом человечества, заложенным в музыкальном искусстве. Проникновение в

диалектику связей формы и содержания музыкального произведения порождает новый, лично значимый художественный смысл.

Под развитием творческих способностей детей мы понимаем систему целенаправленного воздействия педагога, направленного на развитие у ребенка способности проникать в смысл музыкального произведения на основе понимания значения элементов музыкального языка и выявления зависимости эмоционально-образного содержания сочинений от комплекса выразительных средств.

Исходя из этого определения возникает необходимость выявления направлений, которые бы позволили ребенку адекватно воспринимать произведения искусства с позиции накопленного им музыкального и жизненного опыта и творчески подходить к осмыслению и исполнению музыкальных произведений. Такими направлениями, на наш взгляд являются: *накопление музыкально-интонационного словаря; выявление учащимися зависимости характера интонации от комплекса музыкально-выразительных средств.*

Первое направление в развитии творческих способностей у детей младшего школьного возраста связано с накоплением музыкально-интонационного словаря на основе выявления сходства и отличия музыкальной и речевой интонаций.

Для реализации данного направления руководитель хора проводит беседу на тему о сходстве речи и музыки. Он рассказывает детям о том, что звук существовал до появления языка и слово является определенным родом звука. Однако один звук не создает музыки, как отдельное слово не образует речь. Чтобы создать музыку нужно много звуков. Речь, письменная и устная обязательно имеет членение на отдельные фразы, предложения, проявляющиеся в интонациях голоса. В записи они фиксируются знаками препинания. Музыка также имеет фразы, предложения, имеет свои «знаки препинания». В нотной записи они не проставляются, но если исполнитель понимает смысл музыки, он их «проставляет» сам, только не карандашом, а в *интонировании* музыкальной фразы [2, с. 133]. Руководитель хора объясняет учащимся, что объединяет музыкальную и разговорную речь. К общим чертам относятся ударения, ускорения и замедления темпа, повышение и понижение интонации, знаки препинания. Затем детям предлагается серия заданий. Приведем пример одного из них:

Задание направлено на осмысление детьми содержательного значения речевых интонаций, определение их смыслового значения.

Содержание задания: Вниманию детей предлагается стихотворение из сборника английской народной поэзии в переводе С.Я. Маршак «Тётя Трот и кошка»:

Тётя Трот и кошка
Сели у окошка.
Сели рядом вечером
Поболтать немножко.

Трот спросила:
- Кис – кис – кис!
Ты ловить умеешь крыс?
- Мур, - сказала кошка,
Помолчав немножко.

После чтения стихотворения учитель просит детей выполнить творческие задания и ответить на ряд вопросов:

1. Что ответила кошка хозяйке: «да», «нет», «не знаю»?
2. Прочитайте это стихотворение в трёх вариантах. Первый вариант - когда кошка говорит «мур» утвердительно, второй вариант – когда кошка говорит «мур» с отрицательной интонацией, а третий – когда кошка отвечает неопределённо.

3. От чего зависел смысл мурлыкания кошки? (*От интонации*).

Второе направление связано с выявлением хористами зависимости характера интонации от комплекса музыкально-выразительных средств. Для реализации данного направления используется серия заданий. Например:

Задание 1: Цель этого задания – отобразить различные эмоциональные состояния в собственном исполнении.

Учитель просит детей сочинить мелодию на предложенные слова и исполнить ее соответственно:

Спой весело:

Выйди Маша из ворот, из ворот.
Выйди Маша, в хоровод, в хоровод.

Спой грустно:

Нет, подружки, не
могу, не могу
- Братца Ваню
стерегу, стерегу.

При этом можно показать два рисунка: веселые девочки зовут Машу в хоровод и грустная Маша с отрицательным жестом. Затем можно инсценировать эту песню.

Задание 2: проводится с целью выявления умения детей интерпретировать музыкальное произведение, отображая его художественный образ в мимике и жестах.

Содержание задания. Педагог разучивает с детьми песню В. Шаинского «*Антошка*» и предлагает исполнить ее по ролям. Из учеников класса выбирают главного героя песни - Антошку. Перед тем как исполнять песню учитель просит детей ответить на следующие вопросы:

1. Какой характер у этой песни?
2. Какой характер у главного героя песни – Антошки?
3. Хотели бы вы быть похожи на него?
4. Как композитор относится к герою песни?
5. Какую черту характера высмеивает композитор?
6. Как следует исполнять эту песню?

7. Каким должно быть выражение лица при исполнении этой песни?

Затем учитель просит детей выразительно исполнить песню, следуя всем темповым и динамическим изменениям, обращая внимание на эмоциональное перевоплощение в образ героя.

Музыкальное воспитание и обучение учащихся, единство и взаимосвязь которых имеют решающее значение для полноценного формирования личности ребенка невозможно без развития у него творческих способностей. Наиболее целесообразным в этом процессе является использование интонационного подхода, поскольку он создает основу для развития способности к связыванию отдельных разрозненных музыкальных впечатлений в целостную картину музыкального искусства и творческого проявления ребенка в музыке.

Литература

1. Алиев Ю.Б. Методика музыкального воспитания детей: От детского сада – к начальной школе. – Воронеж, 1998. 351 с.
2. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. – Кн. I. – Л.: Музыка, 1971. 376 с.
3. Блонский П.П. Психология младшего школьника. / Под ред. А.И. Липкиной и Т.Д. Марцинковской. – М.: Институт практической психологии, Воронеж: МОДЭК, 1997. 120 с.
4. Медушевский В.В. Интонационно-смысловой анализ музыки на уроке // Теория и методика музыкального образования детей: Научно-методическое пособие / Л. В. Школяр, М. С. Красильникова, Е. Д. Критская и др. – М.: Флинта, 1998. 336 с.

ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА МЕДНЫХ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ: СИНДРОМ СОРВАННОГО АМБЮШУРА

Наиболее распространенная травма у музыкантов, играющих на медных духовых инструментах, это загадочный не проходящий синдром, который врачами зачастую не диагностируется и не лечится. Его симптомы включают: боль в губах и их опухание, слабость амбушюра, потерю контроля, недостаток выдержки, проблемы при игре в верхнем регистре, общие проблемы исполнения. Синдром сорванного амбушюра может поражать исполнителей любого уровня образования и мастерства.

Сорвать амбушюр можно при очень длительной или чересчур интенсивной для данного исполнителя игре. Например: при подготовке к прослушиванию или сольному выступлению, после недели игры тяжелого оркестрового материала или дня игры джазовых партий в верхнем регистре. Тяжелая затяжная усталость лицевых мышц и значительное опухание губ – основные проявления. Срыв амбушюра в большинстве случаев приводит к длительной, болезненной и негативно сказывающейся на способности играть травме – синдрому сорванного амбушюра.

Усталость лицевых мышц и опухание губ сохраняются еще долго после того, как амбушюр был сорван. Это не только усложняет исполнение, но и мешает исполнителю правильно чувствовать мышцы лица и губы, что быстро начинает портить амбушюр. Буквально в течение нескольких дней аппарат приходит в состояние, когда музыкант едва может играть и каждая попытка доставляет ему несильные, но все-таки болезненные ощущения. И даже продолжительный перерыв в игре не исправит ситуацию.

Необходимо перестать играть хотя бы на день или два после того, как срыв аппарата произошел. Если это невозможно (и только в этом случае), играть следует очень аккуратно: следует отказаться от долгих разыгрываний и необязательных моментов. К сожалению, если травма достаточно разовьется – только реабилитация аппарата сможет вернуть способность играть.

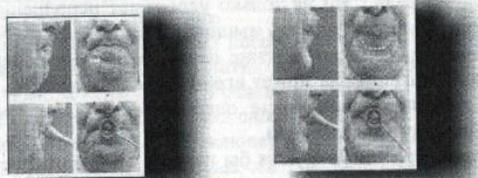
Реабилитация аппарата требует от исполнителя, фактически, повторного освоения базовых навыков владения амбушюром. Другими словами, необходимо заново учиться сохранять подбородок не подвижным во время игры, вновь обрести силу и выносливость в мышцах амбушюра. Многие исполнители, испытавшие на себе синдром сорванного амбушюра, стремятся уменьшить напряжение в мышцах лица. Это вполне объяснимо: их губы опухли, а мышцы лица серьезно утомлены. Но если напряжение и сопротивление недостаточны – возникают проблемы с контролем, выдержкой, верхним регистром, дыханием.

Поскольку травмированные таким образом исполнители практически не чувствуют свои губы и мышцы лица, возможности оценить, как работает амбушюр, у них нет. Я предлагаю исполнителям восстанавливать амбушюр простыми, постепенными, регулярно выполняемыми упражнениями. Они

позволяют укрепить мышцы в определенной области так, что мозг может это контролировать и воспроизводить. Короткие занятия позволяют укрепить амбушюр, не раздражая слабые мышцы лица. Следует избегать долгих упражнений – травмированные мышцы могут сохранять правильное положение в течение всего нескольких секунд зараз. Излишняя нагрузка только усугубит и продлит синдром.

Упражнения состоят из коротких отрезков игры, во время которых исполнитель сохраняет постановку максимально правильной: насколько это возможно. Это, конечно, совсем не простая задача, учитывая то, что мышцы слабы и дезориентированы. После 5 минут интенсивных усилий должны следовать 10 – 15 минут отдыха. Всё упражнение должно занимать около часа и выполняться утром, повторить его можно только несколько часов спустя. Следует избегать опухания губ. Травмированный амбушюр невозможно правильно сформировать, если губы опухли. Когда мышцы окрепнут, можно увеличить продолжительность отрезков и уменьшить время отдыха.

Одной из наиболее типичных проблем у травмированных исполнителей считается невозможность удерживать во время игры подбородок. Учитывая то, что аппарат сорван, потребуется совсем немного времени, чтобы подбородок начал морщиться, дергаться или перенапрягаться. Фотографии ниже взяты из “The Art of Brass Playing” автора Philip Farkas (слева – перенапряженный подбородок; справа – правильное положение, подбородок оттянут вниз).



Подбородок играет очень важную роль в построении правильного амбушюра. Он помогает сохранять щель между губами. Для восстановления способности играть и комфорта при игре важно сохранять правильное положение подбородка.

Другая стандартная проблема – расслабление мышц лица в промежутках между нотами. Зачастую горло в эти моменты как бы закрывается. Это часть защитного механизма, который направлен на то, чтобы уберечь нездоровые, уставшие мышцы лица. Но если исполнитель хочет справиться с синдромом, необходимо преодолеть эти механизмы.

Не существует общих временных рамок восстановления, которые подошли бы всем исполнителям. Попытки установить фиксированные сроки, а также эмоциональная нестабильность исполнителя только удлиняют и усложняют процесс реабилитации. Тем не менее, в большинстве случаев достаточным оказывается срок в 2 – 4 недели. Полное восстановление продолжается дольше, поэтому желательно избегать всего того, что может увеличить дискомфорт.

Многие исполнители приходят к выводу, что их аппарат был поврежден настолько сильно, что необходимо хирургическое вмешательство, в результате которого, после периода восстановления, они смогут в полной мере вернуть свою способность играть. Они бывают шокированы, когда этого не происходит. Хирурги, которые проводили восстановительные операции у духовиков, утверждают, что истинная причина неспособности играть заключается в нарушенной технике исполнения, что требует повторного изучения базовых навыков, постановки. Другими словами, можно хирургически восстановить губы, но не способность играть.

Синдром сорванного амбушюра – одна из наиболее болезненных и тяжелых эмоционально вещей, с которыми может столкнуться исполнитель, играющий на медном духовом инструменте. Радует то, что проблемы вызванные срывом аппарата полностью излечимы. К сожалению, для некоторых исполнителей процесс реабилитации оказывается настолько пугающим и тяжелым, что они решают оставить инструмент навсегда. Однако при правильном отношении синдром сорванного амбушюра может и должен быть успешно преодолен.

Литература

1. Докшицер Т.А. Система комплексных упражнений трубача. – М.: Музыка, 1985.113 с.
2. Farkas Philip. The Art of Brass Playing. – Bloomington: Wind Music, 1989.65 p.
3. Lucinda Lewis. Embouchure Rehabilitation. – Oscar's House Press, 2002. 171p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Бердникова Мария Сергеевна – преподаватель музыкально-теоретических дисциплин МБУДО города Астрахани «Детская школа искусств имени М.П. Максаковой»

Богачева Оксана Анатольевна – преподаватель фортепианного отделения МБУДО города Астрахани «Детская школа искусств имени М.П. Максаковой»

Болдырева Ирина Викторовна – преподаватель музыкально-теоретических дисциплин МБУДО города Астрахани «Детская школа искусств имени М.П. Максаковой»

Быстрова Анна Александровна – преподаватель музыкально-теоретических дисциплин МБУДО «ДМШ № 1 г. Астрахани»

Венедиктова Ирина Анатольевна – преподаватель фортепианного отделения МБУДО города Астрахани «Детская школа искусств имени М.П. Максаковой»

Викторова Наталья Игоревна – заместитель директора по учебно-воспитательной работе, преподаватель сольного пения МБУДО «ДШИ № 22 г. Астрахани»

Гончарова Оксана Викторовна – заместитель директора по учебно-воспитательной работе, преподаватель музыкального отделения МБУДО «РДШИ им. М. А. Балакирева» МО «Ахтубинский район»

Дереженец Борис Викторович – преподаватель оркестрового отделения МБУДО города Астрахани «Детская школа искусств имени М.П. Максаковой»

Козлова Ольга Анатольевна – преподаватель музыкально-теоретических дисциплин, заместитель директора по учебно-воспитательной работе МБУДО «ДШИ № 1 г. Астрахани»

Копылова Елена Валерьевна – преподаватель музыкально-теоретических дисциплин МБУДО «ДШИ № 20 г. Астрахани»

Котюжанская Ирина Аркадьевна – преподаватель хорового класса МБУДО г. Астрахани «ДШИ им. М. П. Максаковой»

Краснянская Наталья Геннадьевна – преподаватель музыкально-теоретических дисциплин МКУДО ЗАТО Знаменск «ДШИ»

Крюкова Ирина Вячеславовна – преподаватель фортепианного отделения МБУДО г. Астрахани «ДШИ им. М. П. Максаковой»

Малова Лариса Викторовна – преподаватель ПЦК «Теория музыки» ГБПОУ АО «Астраханский музыкальный колледж им. М.П. Мусоргского».

Маркина Юлия Вячеславовна – преподаватель теоретических дисциплин МКУДО «ДШИ г. Нариманов»

Мишина Наталья Владимировна – преподаватель фортепианного отделения, концертмейстер МБУДО г. Астрахани «ДШИ им. М.П. Максаковой».

Нечаева Вера Викторовна – преподаватель музыкально-теоретических дисциплин МБУДО «ДМШ № 1 г. Астрахани»

Никулина Лидия Александровна – преподаватель по классу вокала и музыкально-теоретических дисциплин МБУДО «ДШИ № 4» г. Харабали

Орлова Светлана Викторовна – преподаватель музыкально-теоретических дисциплин МБУДО «ДШИ № 2 г. Астрахани»

Петров Владислав Олегович – доктор искусствоведения, доцент кафедры теории и истории музыки Астраханской государственной консерватории, член-корреспондент РАЕ, член Союза композиторов России.

Севастьянова Светлана Степановна – кандидат искусствоведения, преподаватель ПЦК «Теория музыки» ГБПОУ АО «Астраханский музыкальный колледж им. М.П. Мусоргского»

Секотова Елена Владимировна – кандидат культурологии, старший методист ГБУДПО АО «Учебно-методический центр».

Серебрянникова Юлия Викторовна – преподаватель фортепианного отделения МБУДО г. Астрахани «ДШИ им. М.П. Максаковой».

Теслина Диана Магаммедалиевна – преподаватель фортепианного отделения, концертмейстер МБУДО г. Астрахани «ДШИ им. М.П. Максаковой».

Травенко Татьяна Валентиновна – директор МБУДО «РДШИ им. М. А. Балакирева» МО «Ахтубинский район»

Чередица Галина Васильевна – преподаватель фортепианного отделения МКУДО ЗАТО Знаменск «ДШИ»

Чернова Елена Александровна – преподаватель музыкально-теоретических дисциплин АУ ДО «ШИ № 17» МО «Икрянинский район».

Шорина Эльмира Тахировна – преподаватель фортепианного отделения МБУДО г. Астрахани «ДШИ им. М. П. Максаковой»