

МЕТОДИЧЕСКАЯ РАЗРАБОТКА:

**«Ансамблевое музицирование в
классе фортепиано как способ
развития музыкальных и творческих
способностей учеников младших
классов ДШИ»**

Составитель:
педагог дополнительного образования
МБУДО ДШИ им.Е.Д.Поленовой (г.Хотьково)
Сбитнева Виктория Викторовна

г. Хотьково
2018 г.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
1. ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ ОБОСНОВАНИЕ РОЛИ АНСАМБЛЕВОГО МУЗИЦИРОВАНИЯ КАК СРЕДСТВА РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ СПОСОБНОСТЕЙ ШКОЛЬНИКОВ	5
1.2. История жанра фортепианного дуэта	8
1.2 Специфика техники ансамблевого музицирования в классе фортепиано	10
2. АНСАМБЛЕВОЕ МУЗИЦИРОВАНИЕ КАК СРЕДСТВО РЕАЛИЗАЦИИ ПРИНЦИПОВ И МЕТОДОВ РАЗВИВАЮЩЕГО ОБУЧЕНИЯ.....	15
2.1 Психофизиологическая и музыкально-исполнительская характеристика младшего школьника	21
2.2 Методические основы ансамблевого музицирования	23
3. РАЗРАБОТКА ПРОГРАММНОГО РЕПЕРТУАРА ДЛЯ АНСАМБЛЕВОГО МУЗИЦИРОВАНИЯ УЧЕНИКОВ 1-2 КЛАССОВ ДШИ.....	25
ВЫВОДЫ	28
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	29
ПРИМЕЧАНИЕ	31
Перечень учебно-методического обеспечения занятий по ансамблевому музицированию	31
Список ансамблей рекомендованных для учеников младших классов ДШИ.....	32

ВВЕДЕНИЕ

Идея развития учеников в процессе их обучения всегда была одной из важнейшей в педагогике. Многочисленные и разносторонние подходы к ее теоретическому обоснованию и практической реализации привели к созданию теории развивающего обучения в отечественной педагогике и психологии. Она была фундаментально разработана в трудах Л.С.Выготского, Л.В. Занкова, Д.Н. Узнадзе, В.В. Давыдова, Д.Б. Эльконина и других ученых. Теория развивающего обучения стала в основе всего музыкального образования, которое стало приобретать массовый характер.

Цель и специфика обучения детей в массовом музыкальном образовании – воспитание грамотных любителей музыки, расширение у них кругозора, формирование и развитие творческих способностей, музыкально-художественного вкуса, а при индивидуальных занятиях – приобретение музыкальных и исполнительских навыков. Этой цели содействует возрождение таких форм фортепианного музицирования, как игра в ансамбле, чтение с листа, подбор по слуху, импровизация, которые сегодня недооцениваются.

Ансамблевая игра, чтение с листа, подбор по слуху, импровизация, собственное произведение занимают незначительное место на занятиях с учениками. Педагогическая ценность ансамблевого музицирования недостаточно познана и изучена. Однако педагоги-практики знают, что именно игра в ансамбле дисциплинирует ритмику, совершенствует чтение с листа, развивает музыкальный слух, творчество, является незаменимой с точки зрения выработки технических навыков и умений, необходимых и для сольного исполнения.

Таким образом, противоречие, которое заключается между целесообразностью использования ансамблевого музицирования и отсутствием теоретического и

методического обеспечения данного процесса, обусловило актуальность работы.

Теоретически обосновать эффективность ансамблевого музицирования, которое будет содействовать развитию музыкальных способностей учеников, на занятиях в классе фортепиано является целью данной работы. Ансамблевое музицирование может быть эффективным средством развития музыкальных способностей школьников при условии реализации его возможностей, которые заключаются: в использовании принципов развивающего обучения; в разработке методики, которая содействует развитию музыкальных способностей учеников в классе фортепиано; в подборе музыкального репертуара по ансамблевому музицированию, который бы вызывал у учеников интерес к занятиям.

Соответственно определяются задания работы: дать теоретическое обоснование роли ансамблевого музицирования в реализации развития музыкальных способностей учеников; ознакомиться с психофизиологическими особенностями детей младшего школьного возраста; определить условия реализации развивающего потенциала ансамблевого музицирования; определить методическую основу ансамблевого музицирования в классе фортепиано; составить и рекомендовать музыкальные произведения для ансамблевого исполнения в классе фортепиано.

Методологической основой работы явилась теория развивающего обучения (Л.С.Выготский, Л.В.Занков, Д.Б.Эльконин, В.В.Давыдов), теория музыкального обучения и воспитания (Б.В.Асафьев, Д.Б.Кабалевский, О.А.Апраксина, Л.Х.Арчажникова), положение из области музыкальной психологии о развитии музыкальных способностей, музыкально-слухового опыта (Б.М.Теплов, Е.В.Назайкинский, В.В.Медушевский).

1. ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ ОБОСНОВАНИЕ РОЛИ АНСАМБЛЕВОГО МУЗИЦИРОВАНИЯ КАК СРЕДСТВА РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ СПОСОБНОСТЕЙ ШКОЛЬНИКОВ

Как было отмечено выше, идея развития способностей учеников в процессе обучения всегда была одной из важнейших в педагогике. В отечественной педагогике и психологии теория развивающего обучения была фундаментально разработана в трудах Л.С.Выготского, Л.В.Занкова, Д.Н.Узнадзе, В.В.Давыдова, Д.Б.Эльконина и других ученых.

Обучение и развитие – категории разные. Эффективность обучения измеряется количеством и качеством приобретенных знаний, а эффективность развития – уровнем, которого достигают способности учеников. Еще К.Д. Ушинский ратовал за то, чтоб обучение было развивающим. В трудах отечественных психологов Л.С.Выготского, Б.Г.Ананьева, А.Н.Леонтьева, Л.В.Занкова теоретически обоснована необходимость организации обучения опережающего развитие, педагогика должна ориентироваться не на вчерашний, а на завтрашний день детского развития.

Задача настоящего – активизация инициативы и творчества детей, раскрытия личностного потенциала каждого ученика. Образно говоря, педагогика сотрудничества – путь к личности ученика. [2] Важно не «учить», а создать ситуацию, атмосферу, в которой ученик сам с удовольствием включается в преодоление возникающих интеллектуальных трудностей. [12]

Перестройка, происходящая на педагогическом фронте, не может оставить безразличными и педагогов-музыкантов. Непосредственно влияя на эмоциональную и этическую сферу, музыкальное искусство играет огромную роль в формировании творчески мыслящей, духовно богатой личности. «Важнее всего тенденция передовой музыкальной педагогики нашего времени, которая во многом определяет ее методы, может быть охарактеризована стремлением

достичь совместно с общей педагогикой гармонического развития человеческой личности, добившись равновесия рассудительного и душевного». [5]

Негативные явления, наблюдаемые в системе общего образования, не обошли и музыкальное обучение. Многие преподаватели-музыканты видят свою задачу в выработке у учеников ограниченного фонда исполнительских знаний, умений и навыков. Авторитарный стиль преподавания не стимулирует развитие познавательных интересов школьников. Не секрет, что большинство учеников детских музыкально-учебных заведений бросают занятия музыкой сразу после их окончания. Они не владеют методами самостоятельности музицирования, теряют любовь к музыкальному искусству.

Музыкальная педагогика накопила богатейший опыт выдающихся педагогов-музыкантов. Идеи, утвердившиеся в методике инструментального обучения, есть, по существу, практическим воплощением педагогической концепции сотрудничества. Блестящие образцы развивающей педагогики являются творчеством мастеров фортепианной школы: А.Г. и Н.Г.Рубинштейнов, В.И.Сафонова, А.Н.Есиповой, Н.С.Зверева, Ф.М.Блюменфельда, К.Н.Игумнова, Г.Г.Нейгауза, Л.В.Николаева, А.Б.Гольденвейзера и других.

Проблема соотношения обучения и развития актуальна также и в музыкальной педагогике. К сожалению и сегодня педагоги-практики убеждены, что обучение и развитие в музыкальной деятельности – понятия синонимические. Задача педагога, работающего в системе массового музыкального образования, – добиться максимально высокого развивающего эффекта, то есть максимально содействовать развитию музыкальных способностей учеников. Взаимосвязь между усвоением музыкальных знаний и исполнительскими навыками с одной стороны и развитием музыкальных способностей – с другой совсем не так прямолинейна и проста, как кажется некоторым педагогам. Часто работа над музыкальным произведением превращается в самоцель, диктуемую стремлением

заслужить высокую оценку. Отсюда – «натаскивание», когда ученик покорно выполняет многочисленные указания педагога, шлифующие внешние звуковые контуры произведения. По существу, учитель исполняет произведение руками ученика.

Обще музыкальное развитие – многогранный процесс. Одна из важных его сторон связана с развитием комплекса специальных способностей (музыкальный слух, ощущение музыкального ритма, музыкальная память и др.). Также существенные в плане обще музыкального развития внутренние сдвиги, которые совершенствуются в сфере профессионального, художественного мышления ученика. [5]

Обучение игре на фортепиано занимает одно из наиболее видных мест в широком музыкальном воспитании и образовании. Фортепиано – инструмент самого широкого диапазона действия, играющий исключительно важную роль в музыкальном воспитании и образовании. Найти оптимальное решение проблемы обучения в фортепианном классе, которая развивает музыкальные способности, означает содействовать решению данной проблемы в масштабе всей музыкально-педагогической практики. [6]

Именно занятия в классе фортепиано обладают особенно богатым потенциалом относительно развития музыкальных способностей ученика.

Музыкально-дидактические принципы, нацеленные на достижение максимального развития музыкальных способностей ученика, способные образовать достаточно крепкий фундамент для развития музыкальных способностей в классе фортепиано: [21]

Расширение репертуарных рамок за счет обращения к большому количеству музыкальных произведений.

Ускорение темпов прохождения определенной части учебного материала, отказ от длительных сроков работы над музыкальными произведениями, установка на овладение необходимыми исполнительскими навыками в сжатые

отрезки времени.

Использование в ходе урока более широкого диапазона сведений музыкально-исторического характера.

Стимулировать учеников к самостоятельности, творческой инициативе.

Таковы главные принципы, основываясь на которые обучение музыке будет способствовать развитию музыкальных способностей учеников.

1.2. История жанра фортепианного дуэта

Игра на фортепиано в четыре руки – это вид совместного музицирования, которым занимались во все времена при каждой подходящей возможности и на любом уровне владения инструментом, которым занимаются и поныне.

Педагогическая ценность этого вида совместного музицирования недостаточно познана и поэтому он не в полной мере используется при преподавании в классе фортепиано. Хотя о пользе ансамблевой игры для развития музыкальных способностей школьников известно с давних пор. [17]

Четырехручный дуэт – единственный род ансамбля, когда два человека музицируют за одним инструментом. Особенности игры в четыре руки лучше выявляются при сравнении ее с игрой пианистов на двух фортепиано. Отличия между этими ансамблями очень большие и касаются их принципиальных стилистических основ. Два инструмента дают исполнителям намного большую свободу, независимость в использовании регистров, педалей и др., тогда как близкое соседство пианистов за одной клавиатурой способствуют их внутреннему единству и сопереживанию.

Фортепианный дуэт стал преимущественно жанром XIX столетия, тому было немало объективных причин. Клавишные инструменты прошлых веков, такие, как клавесин и клавикорд, имели очень маленькую клавиатуру, чтоб за ней могли легко разместиться два исполнителя. При исполнении музыки клавира, как и органной, огромную роль играло искусство импровизации.

Четырехручные произведения конца XVIII - начала XIX века, рассчитанные на

средний исполнительский уровень, применялись в педагогической практике. Игра в четыре руки развивала у взрослых и детей музыкальные способности и ансамблевые навыки.

Возникновение детской четырёхручной литературы было связано с деятельностью учеников Дж. Фильда, и в первую очередь с творчеством одного из лучших – прекрасного пианиста, композитора и популярного в Москве педагога Александра Ивановича Дюбюка (1812-1897). Дюбюку принадлежит сборник из восемнадцати легких четырёхручных пьес и двенадцати сольных под общим названием «Детский музыкальный цветник».

Иная картина возникла, когда появилось молоточковое фортепиано с расширенным диапазоном, со способностью к постепенному увеличению и уменьшению звучности, с дополнительным резонатором педали. Значительно росла полнота и сила его звучания, открывались неизвестные регистровые краски.

Широкое распространение традиций домашнего музицирования было неотъемлемое от распространения фортепиано, которое стало любимым и необходимым инструментом, на котором играли соло, в разных ансамблях, аккомпанировали пению, танцам, учили детей.

К числу лучших четырёхручных произведений, написанных для юных музыкантов, без сомнения относятся «Шесть детских пьес» ор. 34 Антона Степановича Аренского (1861-1906), созданных в 1894 году. В них нашли продолжение и своеобразно синтезировались традиции детской музыки П.И.Чайковского и влияние фортепианных произведений композиторов «Могучей кучки».

Пьесы Аренского готовят ребенка к восприятию образного мира русской классической музыки – как лирико-жанровой, так и сказочно-эпической ветвей.

Среди русских композиторов, написавших в первых десятилетиях XX века четырехручную музыку для детей, - Николай Михайлович Ладухин (1864-1956),

Александр Тихонович Гречанинов (1864-1956), Рейнгольд Морицевич Глиэр (1874-1956). Сборник Ладухина «Детский репертуар» предназначен для учеников младших и средних классов.

Из произведений для начинающих особенно привлекательные две тетради Глиэра – 24 легкие пьесы ор. 38 и 12 пьес ор. 48. Отличный сборник был создан Гречаниновым – «На зеленом лугу», 10 легких пьес ор. 99.

Сочинение произведений в жанре фортепианного дуэта почти не привлекало композиторов XX века. К четырехручной музыке не проявляли внимания ни исполнители, ни исследователи.

После второй мировой войны стал расти интерес к искусству эпохи барокко, появились предпосылки и для возрождения жанра. Фортепианные дуэты для детей создавали С.М.Майкапар, А.Ф.Гедике и М.И.Красев – композиторы, которые по праву считаются одними из основоположников детской советской музыки.

В специальных сборниках дуэтных пьес, скомпонованных за степенью их сложности, публиковались произведения композиторов разных поколений: старшего – С.А.Разорёнова, Н.П.Ракова, Б.И.Зейдмана, среднего – О.М.Пахмутовой, Е.В.Денисова, В.М.Блока, В.А.Гаврилина; более молодого – Г.П.Дмитриева, Д.Н.Смирнова, И.Е.Манукян и других. [20]

Избранные фортепианные дуэты русских и зарубежных композиторов, рекомендованных для учеников начальных классов, предоставлены в примечании.

1.2 Специфика техники ансамблевого музицирования в классе фортепиано

Основное значение слова «ансамбль» (франц. Ensemble) – «вместе», совместное исполнение музыкального произведения несколькими участниками, стройность и согласованность совместного исполнения.

Каждый исполнитель в ансамбле, играя одну из партий, слышит в результате

музыку оригинала. Уже первоклассник играет с педагогом пьесы «У дороги Чибис», «Про Петю» («Школа игры на фортепиано» Николаева) с namного большим желанием и активностью. [9]

Занятия ансамблем начинаются с составления дуэта. Партнерами могут быть:

- Преподаватель – ученик

С начинающими учениками, как правило, играет сам преподаватель. В пьесах, предназначенных малышам первая партия является одноголосной, а вторая – басовая, для преподавателя, которая служит гармоническим сопровождением.

- Один из членов семьи – ученик

Если с ребенком регулярно занимается один из членов семьи, то это доставляет ребенку большую радость. Он играет свою партию уверенно и привыкает преодолевать маленькие трудности.

- Ученик – ученик

В фортепианном дуэте «Ученик – ученик» партнерами обычно становятся дети одного возраста и одинакового уровня подготовки. Этот психологический фактор играет важную роль при совместимой игре двух учеников. Поскольку каждому из них не хочется скомпрометировать себя перед другими, то тут возникает нечто вроде негласного состязания, являющегося стимулом к более внимательной и грамотной игре. [9]

К первым шагам ансамблевой техники начального обучения относятся:

- ✓ особенности посадки; способы достижения синхронности при взятии и снятии звука;
- ✓ равновесие звучания в аккордах, разделенных между партнерами;
- ✓ согласование приемов звукоизвлечения;
- ✓ передача голоса от партнера к партнеру;
- ✓ соответствие в сочетании нескольких голосов.

С усложнением художественных задач расширяются и технические задачи совместной игры. [14]

При четырехручной игре за одним инструментом отличие от сольного исполнения начинается с самой посадки, так как каждый имеет в своем распоряжении только половину клавиатуры. Партнеры должны уметь «поделить» клавиатуру и так держать локти, чтобы не мешать друг другу, особенно при сближающемся или перекрещивающемся голосоведении (один локоть под другим). [9]

Большой тренировки и взаимопонимания требует синхронность начала игры. Синхронность вступления и снятия звука достигается значительно легче, если партнеры правильно чувствуют темп еще до начала игры, потому что музыка начинается уже в ауфтакте.

Умелое использование динамики помогает раскрыть общий характер музыки, ее эмоциональное содержание и показать конструктивные особенности формы произведения. Динамика ансамбля всегда шире и богаче динамики сольного исполнения. Общее понятие *forte* получает несколько значений: *forte* каждой партии отдельно; *forte* всего ансамбля.

Большого внимания требует тщательная работа над штрихами, уточняется и согласовывается произнесение каждой музыкальной фразы. Выбор того или другого штриха зависит от музыкального содержания и его толкования исполнителями. Работа над штрихами – это уточнение музыкальной мысли, нахождения наиболее удачной формы ее выражения.

Другие примеры элементарной техники ансамбля – передача партнерами друг другу «из рук в руки» пассажей мелодии или аккомпанемента. Пианисты должны научиться «подхватывать» незаконченную фразу и передавать ее партнеру, не расторгая музыкальной ткани. [9]

Особое место в совместном исполнении занимают вопросы, связанные с ритмом: найти художественно наиболее выразительный ритм, добиться точности и четкости ритмического рисунка.

При комплектовании ансамбля педагогу приходится учитывать степень

технических навыков и музыкальности учеников, их заинтересованность ансамблевыми занятиями, а также психологическую совместимость партнеров. [4]

Процесс создания творческо-перспективного ансамбля – сложный и психологически тонкий. Участников ансамбля объединяет преданность музыке, мера этического и морального долга друг перед другом, при котором возможна нормальная, творчески полноценная деятельность ансамбля.

В процессе ансамблевого музицирования проявляются особенности исполнительных функций партнеров. Первая партия – Primo выполняет роль организатора исполнительского процесса. В ней проявляется большая самостоятельность и ведущее начало. Это наиболее авторитетный участок ансамбля, обладающий «артистическим обаянием».

Вторую партию – Secondo лучше поручать более чуткому «коммуникабельному» партнеру. Нередко он выполняет роль аккомпанемента. Вторая партия, исполняя подголосочный, имитационный материал, в значительной мере соотносит свое звучание к основному проведению. Исполнение должно ориентироваться на доминирующее звучание ведущей партии. [9]

Для первичного «знакомства» партнерам рекомендуется поиграть с листа несложные произведения: обработки народных танцев, песен, облегченные переложения пьес. И только почувствовав друг друга, найдя соответствующего для себя напарника, стоит браться за более сложные произведения. Наиболее удачные из ансамблевых пар желательно сохранять, «растить», - и со временем они лучше сыграваются, становясь более синхронными. Как правило, на практике однажды правильно подобранные дуэты сами с увлечением продолжают совместную работу, с удовольствием участвуют в выступлениях. [5]

Изучение партий практически мало отличается от работы над сольным произведением. Но потом ее следует строить относительно ансамблевого

звучания. Рекомендуется метод воображаемого проигрывания ансамбля. Позитивный момент в работу вносят совместимые обсуждения ощущений и мнений участников ансамбля. Педагогу необходимо направить обсуждение по пути сближения разных, иногда и остро критических точек зрения. Такой метод работы, в конечном счете, приводит к благотворному влиянию партнеров друг на друга. [19]

Публичные выступления учеников имеют большое учебно-воспитательное значение. Нужно отметить, что ансамблевый выход учеников больше импонирует, добавляет им смелости, которая теряется при сольных выступлениях, в ансамбле ученики чувствуют себя смелее и более уверенно (этому помогает и возможность исполнять произведения по нотам). [1]

С психологией музыкального восприятия в ансамблевом исполнении связана и способность участников «предчувствовать» художественные намерения партнера. У сыгравшихся ансамблистов со временем вырабатывается способность восприятия и ответной реакции на неожиданно возникающие во время исполнения музыкальные ощущения партнеров, как и умение «пригласить» их к своему, испытываемому в данный момент художественному ощущению. [9]

В процессе работы над музыкальным ансамблем необходимо:

- ✓ научиться слушать музыку в целом и отдельные голоса партий;
- ✓ ориентироваться в звучаниях темы, сопровождения, подголосков;
- ✓ исполнять свою партию соответственно художественной трактовке произведения;
- ✓ творчески применять в совместном исполнении музыкально-исполнительские навыки. [18]

2. АНСАМБЛЕВОЕ МУЗИЦИРОВАНИЕ КАК СРЕДСТВО РЕАЛИЗАЦИИ ПРИНЦИПОВ И МЕТОДОВ РАЗВИВАЮЩЕГО ОБУЧЕНИЯ.

Занятия ансамблевой игрой содействуют качественному улучшению процессов музыкального мышления. Игра в четыре руки – один из кратчайших и самых перспективных путей музыкального развития учеников.

В процессе формирования музыкального мышления играет роль не только то, что и сколько приобретены учеником в ходе занятий на инструменте, но и каким образом происходили эти приобретения, какими путями были достигнуты результаты. Очевидно, что проблемы обучения и творческого развития должны быть тесно связаны. Процесс творчества, сама обстановка поиска и открытий на каждом уроке вызывает у детей желание действовать самостоятельно, искренне, непринужденно. Достичь этого, по Ф.М.Блюменфельду, можно только одним путем: заразить учеников своим примером, музицируя вместе с ними. [6]

Игра в ансамбле как можно лучше дисциплинирует ритмику, совершенствует умение чтения с листа, помогает ученику выработать технические навыки, а также доставляет ребенку огромное удовольствие и радость, чем сольное исполнение. Ансамблевое музицирование учит слушать партнера, учит музыкальному мышлению. Это искусство вести диалог с партнером, то есть понимать друг друга, уметь своевременно добавлять реплики и своевременно уступать. Если это искусство в процессе обучения достигается ребенком, то можно надеяться, что он успешно освоит специфику игры на фортепиано.

Эффект ансамблевого музицирования, как средства развития музыкальных способностей, проявляется только тогда, когда музицирование образуется на рациональной методической основе. Сюда входит и репертуарная политика, и соответствующая организация работы над произведением, и продуманные способы педагогического руководства. Обратимся для примера к вопросам

подбора репертуара. Их решение определяется организацией репертуара в процессе обучения, поскольку работа над произведением – основной вид учебной деятельности в классах фортепиано. Ее развивающий потенциал растет, если подбор ансамблевого репертуара ведется на основе сходства произведений по ряду важнейших признаков (стиля, отдельных средств музыкальной выразительности, вида фортепианной фактуры и технических приемов) своеобразными тематическими блоками. Наличие в работе однотипных музыкальных явлений, фактов, навыков создаст условия для их активного осмысления и обобщения, что способствует развитию музыкального интеллекта. [12]

Выбор произведений подчиняется как перспективе развития учеников, так и задачам обучения. Преподаватель учитывает степень музыкального развития ученика, его достижения и недостатки в освоенном репертуаре. По сложности каждое новое произведение должно отвечать последующему развитию его музыкальных способностей. Таким образом, ансамблевая форма обучения репертуара реализует ряд принципов: педагогики сотрудничества, обучения без принуждения, целепостановки свободного выбора, опережения. Данная форма работы допускает более гибкую и смелую репертуарную политику, направленную на развитие музыкальных способностей ученика.

Неоценима роль ансамблевой игры на начальном этапе обучения игре на фортепиано. Она является лучшим средством заинтересовать ребенка, помогает эмоционально окрасить обычно малоинтересный этап обучения.

Дети начинают свое знакомство с музыкой и инструментом в возрасте 6-7 лет. Это переход от игровой деятельности к учебно-познавательной. Получив ряд подготовительных знаний и навыков, ученик приступает к освоению основ фортепианной игры. Важно, чтоб более плавно и осторожно прошел переход от игровой к учебно-познавательной деятельности. И в этой ситуации идеальной формой работы с детьми будет ансамблевое музицирование. [12]

Игра в ансамбле содействует интенсивному развитию всех видов музыкального слуха (звуковысотного, гармонического, полифонического, тембро-динамического). Донотный период тесно связан с ансамблевым музицированием в дуэте педагог-ученик. Совместно с учителем он играет простые, но маленькие пьесы, что уже имеют художественное значение. Дети сразу же чувствуют радость непосредственного восприятия искусства. Учитель становится олицетворением идеального музыканта и человека. Исполняя простейшую песенку, педагог вдохновляется ее настроением и ему легче передать это настроение и вдохновение ученику. Такое совместимое переживание музыки – важнейший контакт, который часто бывает решающим для успеха ученика. «В ансамбле учитель-ученик устанавливается единение не только между ними обоими, но, и что еще более важно, гармоничное действие между учеником и композитором при участии педагога», - указывал Г.Г.Нейгауз. [16]

За счет насыщенного, богатого мелодическими и гармоническими красками сопровождения, исполнение становится более красочным и живым.

Гармонический слух в развитии нередко отстает от мелодического. Ученик может свободно исполнять одноголосие, но в то же время чувствовать затруднения со слуховым ориентированием в гармоническом многоголосии. Воспроизводить многоголосие, аккордную вертикаль – особенно выгодные условия для развития гармонического слуха. Но, как правило, длительный период, связанный с постановкой рук и исполнением преимущественно одноголосных мелодий, не позволяет ребенку сразу исполнять пьесы с гармоническим сопровождением. Здесь ансамблевая форма игры оказывается целесообразной и необходимой, гармоническое сопровождение в данном случае будет исполнять преподаватель. Это позволит ученику с первых уроков принимать участие в исполнении многоголосной музыки. Развитие гармонического слуха будет идти параллельно с мелодическим, то есть ребенок будет воспринимать полностью

вертикаль.

Ансамблевое музицирование содействует хорошему чтению с листа. Детям интересно, они слышат знакомую или приятную мелодию, желают быстрее ее освоить, быстро осваивают нотную графику. Стихотворный текст помогает разобраться в простейших элементах музыкальной формы, а также закрепляются полученные навыки артикуляции *non legato*, *legato*, *staccato*.

Интересный, на мой взгляд, с этой точки зрения сборник Н.Соколовой «Ребенок за роялем» (изд. «Музыка», Ленинград, 1989). Он предназначен детям от 3 до 6 лет. Почти все пьесы в сборнике дополнены сопровождающей партией. По мнению автора, перед началом занятий детям необходимо накопить определенный слуховой опыт, что происходит благодаря знакомству со стихотворениями и пьесами в исполнении педагога. Позже, в допотопный период, приобретенные знания закрепляются уже на известном материале, посредством сольфеджирования пьес, которые раньше пелись с текстом. Следующий этап – знакомство с нотной записью, исполнение на инструменте того же материала. Важно, что автор сборника, наметив путь от образа к звуку, от звука – к нотной графике, осуществляет переход к решению чисто пианистических задач, но постоянно связывая их с образными задачами. Об образности этого сборника ярко говорят указания относительно исполнения. Вместо темповых обозначений мы видим такие: – «завораживающе», «звонко, легко», «однообразно, настойчиво», «деловито», «ликующе», «светло, спокойно», «созерцательно, сонно», «мягко, укачивая», «печально и обиженно», «с комическим ужасом», «гордо и радостно», «заунывно», «приглушенно» и тому подобное.

Ряд пьес в начале сборника – «Баю-бай», «Кукушка», «Баба-яга», «Осень», «Рано утром» и другие содействуют выработке штриха *legato*; «Серая коза», «Лягушка и клубника» - *staccato*, «Воробей», «Меховые ботиночки», «Холодно в лесу» - соединяют разные исполнительские задачи. Кроме того, ребенок постепенно усваивает разные знания по нотной грамоте (длительности, размеры,

знаки сокращённого письма – реприза, вольты, динамические оттенки и тому подобное). А наличие партии сопровождения содействует развитию гармонического слуха, чувства ритма, учит слушать партнера, развивает музыкальное мышление.

Большое внимание в сборнике уделено стихотворным текстам. Никакие указания не смогут точнее передать все нюансы артикуляции, чем живой язык и конкретный образ. Роль текста в этот период обучения тяжело переоценить. Именно текстом определяется естественность дыхания, ясность фразирования, выразительность мелодии. Осознание языковой интонации переносится в интонацию музыкальную, помогает найти нужную расцветку звука и отсюда – сам способ звуковидообування.

Этот сборник также предназначен для развития творческой инициативы учеников, решению различных звуковых задач. Посредством собранного в нем материала можно организовывать игры, кукольные театры, представления и тому подобное.

Игра в ансамбле позволяет успешно вести работу по развитию чувства ритма. Ритм – один из центральных элементов музыки, это категория не только времяизмерительная, но и эмоционально-выразительная, образно-поэтическая, художественно-смысловая, поэтому формирование чувства ритма – важное задание педагога. Дети часто не замечают ноты с точками, паузы, замедление темпа. Именно игра в ансамбле заставляет учеников услышать и увидеть эти удлиненные ноты и паузы (за счет звучания аккомпанемента), а сориентироваться в замедлении, почувствовать его ребенку помогает педагог. Играя с педагогом, ученик находится в определенных метроритмических рамках. Необходимость «держаться» своего ритма делает усвоение разных ритмичных фигур более точным. Не секрет, что иногда ученики исполняют пьесы со значительными темповыми отклонениями, что может деформировать верное ощущение первичного темпа. Ансамблевая игра не только дает педагогу

возможность диктовать правильный темп, но и формирует у ученика верное темпоощущение. Необходимо найти наиболее выразительный ритм, добиться точности и четкости ритмического рисунка. Определение темпа зависит от избранной общей единой ритмической единицы (формулы общего движения). Эта формула имеет при игре в ансамбле большое значение, так как подчиняет частное целому и содействует созданию у партнеров единого темпа.

В ансамбле ученик-педагог играть легче. Большему вниманию, ответственности, умению слушать себя и другого, конечно, дети учатся при игре в ансамбле друг с другом (то есть ученик-ученик). Как уже было отмечено выше, партнерами подбираются по возможности дети одного возраста и одинакового уровня подготовки. В этой ситуации возникает что-то вроде негласного соревнования, что является стимулом к более обоснованной и внимательной игре. С самого начала необходимо приучать детей, чтоб один из играющих не прекращал игру при остановке другого. Это научит другого исполнителя быстро сориентироваться и опять включиться в игру. Прежде всего, при ансамблевой игре ученик-ученик дети учатся синхронности исполнения. Под синхронностью ансамблевого звучания понимается совпадение с предельной точностью мельчайших длительностей (звуков или пауз) у исполнителей. Синхронность является результатом важнейших качеств ансамбля – единого понимания и ощущения партнерами темпа и ритмического пульса. Синхронность является одним из технических требований совместной игры. Одновременное вступление исполнителей обычно достигается незаметным жестом одного из участников ансамбля. Полезно посоветовать исполнителям по этому жесту одновременно взять дыхание. Одновременность окончания имеет не меньшее значение. Не вместе снятый аккорд производит такое же неприятное впечатление, как и не вместе взятый. Синхронность вступления и снятия звука достигается значительно легче, если партнеры правильно чувствуют темп еще до начала игры. Музыка начинается уже в аутфакте и в короткие мгновения, что ему

предшествуют, когда ученики волевым усилием сосредоточивают свое внимание на исполнении художественной задачи. [9]

Ансамблевое музицирование предполагает и такие формы работы как «беседы у рояля», коллективные встречи о заранее определенной тематике. Последний вариант является воплощением идеи педагогики сотрудничества в коллективном творчестве учащихся. Фортепианная педагогика в этой сфере имеет свои традиции, идущие от А.Г. и Н.Г.Рубинштейнов, В.Н.Сафонова, Н.К.Метнера, Г.Г.Лейгауза. Форма ансамблевого музицирования является областью наиболее наглядного и активного действия принципов педагогики сотрудничества и вместе с тем, примером их творческого преломления в соответствии с задачами и особенностями музыкальной педагогики. Ансамблевая игра – благодатная почва для рождения коллективного продукта в атмосфере сотрудничества. [21]

2.1 Психофизиологическая и музыкально-исполнительская характеристика младшего школьника

При формировании у учеников способностей к музыкальной деятельности, необходимо учитывать музыкально-психологические особенности, а так же психофизиологические особенности младшего школьного возраста.

Изучением особенностей музыкального воспитания детей младшего школьного возраста занималась О.А.Апраксина, Т.В.Барышева, В.К.Белобородова, Г.С.Тарасова, С.Х.Шоломович, И.М.Черноиваненко и др. Все авторы, в целом, сходятся во мнении о том, что у большинства детей младшего школьного возраста развитие способности к музыкальному восприятию происходит наиболее успешно именно в этот период. Характерным для него является потребность в общении с музыкой. Исследователи считают, что если на эту потребность общения с музыкой не обращать внимания, интерес к музыке может угаснуть. [17]

Объективно существующие особенности музыкального и психологического облика младшего школьника таковы:

- разрозненный и неорганизованный музыкальный опыт;
- моторная «зажатость», «закрепощенность»;
- недостаточная вокально-слуховая координация (иногда и двигательно-слуховая);
- преобладание роли зрелищно-событийных впечатлений по отношению к слуху;
- потребность в смене эмоциональных состояний;
- склонность к непосредственному сопереживанию, эмоциональной идентификации в ситуации общения (с взрослыми, с персонажами музыкальных произведений);
- общение в опоре на чувственные ощущения, образы, но не на слово;
- стремление, к самовыражению в самых разнообразных формах – звуковых, зрительных, двигательных.

Для успешного обучения важное значение имеет нормальное физическое развитие ребенка. В младшем школьном возрасте происходят существенные изменения во всех органах и тканях организма. Окостенение фаланг рук заканчивается к 9-11 годам, а запястья – к 10-12 годам. Отсюда становится понятным, почему младший школьник нередко с большим трудом справляется с мелкой моторикой на инструменте. У него быстро утомляется кисть руки, он не может писать и играть быстро и долго, связки еще недостаточно растянутые и гибкие. [14]

К вопросу технического развития учащегося нужно подходить очень осторожно и рационально. Для воспитания естественной рациональной техники надо знать возможности пианистического аппарата; понимать, что ученику мешает, какие движения вызывают неудобства; уметь анализировать состояние ученика, вовремя помочь, т.к. сам ученик часто не в состоянии заметить напряжение.

2.2 Методические основы ансамблевого музицирования

По методам музыкального воспитания понимаются определенные действия педагога и ученика, направленные на достижение цели развития музыкальных способностей.

В процессе развития музыкальных способностей младших школьников используются как педагогические методы, так и методы, определенные спецификой музыкального искусства.

Методы общей педагогики выполняют обучающую, развивающую, воспитывающую, побуждающую (мотивационную) и контрольно-коррекционную функцию в развитии музыкальных способностей младших школьников. Естественно, что общепедагогические методы в музыкальном воспитании младших школьников имеют свою специфику. [12]

В ряде работ, а также методических рекомендаций известных музыкантов-педагогов установлена зависимость развития музыкальных способностей от многих факторов, в частности от восприятия младшими школьниками музыки, эмоциональной отзывчивости, развития музыкального слуха, развития пианистических навыков, от воображения ребенка и т.д. Развитие музыкальных способностей необходимо рассматривать как процесс обучения на уроках фортепиано. В данном случае важно знание методики музыкального воспитания. [12]

Методика музыкального воспитания стремится раскрыть общие закономерности воспитания музыканта, грамотного любителя музыки. Ее основной задачей является пробуждение творческой мысли, анализ педагогического процесса. Методика музыкального воспитания входит в систему педагогических наук и занимает в ней свое, относительно самостоятельное место. Теснейшая связь с эстетикой, представляющей методологическую основу музыкального воспитания, проявляется в определении цели, задач, содержания, которые выдвигают свои принципы. [12]

Методика музыкального обучения опирается на педагогику в определении методов, разработка которых связана со следующими проблемами:

- взаимосвязью их с содержанием музыкального воспитания;
- развитием музыкальных и творческих способностей школьников;
- развитием у них музыкального слуха и голоса;
- технических навыков;
- возрастными и индивидуальными особенностями;
- возможностями различных видов музыкальной деятельности в развитии музыкальных способностей учеников.

В решении своих проблем музыкальная методика опирается на психологию. Ведь изучение музыкального восприятия, творческих, музыкальных способностей невозможно без знания закономерностей психики ребенка, ее проявления и развития; без понимания, что такое музыкальные способности и человеческая деятельность. В тесной связи с психологией методика решает вопросы доступности учениками того или иного материала, его объема, а также эффективности используемых методов. [12]

Педагогу важно в совершенстве овладеть тремя основными методами, с помощью которых психология изучает черты и особенности деятельности личности: наблюдение, беседа, эксперимент.

Для успешного обучения и воспитания помимо управления психической деятельностью ученика необходимо претворять в жизнь важнейшие дидактические принципы музыкальной педагогики. Эти принципы общей педагогики, в аспекте музыкального обучения, отражают особенности музыкального обучения учащихся. [12]

3. РАЗРАБОТКА ПРОГРАММНОГО РЕПЕРТУАРА ДЛЯ АНСАМБЛЕВОГО МУЗИЦИРОВАНИЯ УЧЕНИКОВ 1-2 КЛАССОВ ДШИ

Повышение эффективности и качества общего музыкального образования ставит перед преподавателями класса фортепиано сложные и ответственные задачи. Принципы и формы развивающего обучения и воспитания, все шире проникая в занятия фортепиано, призванные воспитывать грамотных музыкантов, профессионалов, дать им навыки творческого подхода к музыке и инструменту, сократить до минимума психологический барьер «боязни» концертных выступлений, развить возможность практически реализовать творческие способности и потребности самовыражения. [12]

Разработанный перечень произведений по ансамблевому музицированию для учеников 1-2 классов содержит музыкальные произведения различных жанров – танцевальные, песенные, лирические, полифонические произведения. Кроме того, к этому перечню стоит включать существующие легкие переложения – отрывки из опер балетов, детских мультфильмов и тому подобное. Вся нотная литература расположена по степени возрастания трудностей, каждое произведение должно соответствовать дальнейшему росту и развитию учащегося. (Приложение)

Цели и задачи при ансамблевом музицировании

Первый класс

Цель – создание фундамента, на котором построится развитие музыкальных способностей и дальнейшее обучение учеников. Период духовного овладения музыкой (хранить в уме, носить в душе, слышать своим ухом).

Задачи:

- ✓ развитие слуха (высотного, гармонического, тембрового, динамического);
- ✓ воспитание чувства ритма;

- ✓ возбуждение интереса;
- ✓ организация мышления;
- ✓ освоение музыкальной грамоты;
- ✓ воспитание первоначальных исполнительских навыков;
- ✓ развитие зачатков самостоятельного творчества.

Форма занятий – индивидуальная.

Форма контроля успеваемости – словесная характеристика.

Принцип – поощрение, подчеркивание достижений.

Второй класс

Цель – музыкальное развивающее обучение.

Задачи:

- ✓ закрепление и развитие всех навыков, полученных в 1-м классе;
- ✓ знакомство с музыкальной формой, фразировкой, динамикой;
- ✓ осознание связи слуховых и двигательных ощущений;
- ✓ освоение исполнительских навыков;
- ✓ техническое развитие, воспитание навыков самостоятельной работы;
- ✓ освоение навыков коллективного музицирования;
- ✓ воспитание навыков самостоятельного творчества.
- ✓ Содержание работы по программе:
- ✓ работа над свободой движений;
- ✓ работа над развитием слуха, ритма, памяти;
- ✓ чтение с листа;
- ✓ ансамблевое музицирование;
- ✓ выполнение творческих заданий: подбор на слух, транспонирование на 2, подбор мелодий, расстановка аппликатуры, штрихов, определение темпов и т.д.;
- ✓ прослушивание произведений в исполнении педагога и на концертах.

Форма занятий – индивидуальная, мелкогрупповая

Форма контроля успеваемости:

контрольные уроки (с короткой словесной характеристикой: достижение – неудачи);

академические концерты 2 раза в год (в конце II и IV четверти) с оценкой;

школьные концерты;

тематические вечера, лекции-концерты.

Принцип – поощрение; оценка – как вознаграждение за трудолюбие, только в оптимистичном контексте.

ВЫВОДЫ

Анализ психолого-педагогической и музыкально-педагогической литературы позволяет убедиться в том, что ансамблевое музицирование способствует развитию музыкальных и творческих способностей школьников. Поиск форм и методов направлен на развитие творчески активной, всесторонне развитой личности.

Из проработанных в процессе работы литературных источников, можно констатировать что, ансамблевое музицирование обладает большим развивающим потенциалом всего комплекса музыкальных способностей учеников, их исполнительских умений и навыков. Расширяется музыкальное мировоззрение, воспитывается и формируется художественно-эстетический вкус, ощущение стиля и формы, понимание содержания исполняемого произведения.

Методические условия, необходимые для реализации развивающего потенциала, требуют: умелого педагогического руководства; гибкой репертуарной политики; специфики овладения ансамблевой техникой; разработки форм контроля и учета успеваемости.

В результате проведенной работы был разработан интересный музыкальный репертуар, который должен способствовать развитию всего комплекса музыкальных способностей учеников и приобщать их к занятиям музыкой. Планомерная работа по овладению навыками ансамблевого музицирования должна способствовать развитию музыкальных способностей учеников, их музыкально-исполнительского уровня.

Таким образом, можно сделать вывод, что ансамблевое музицирование может выступать эффективным средством развития всего комплекса музыкальных и творческих способностей школьников.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алексеев Н. Методика обучения игре на фортепиано М.: Музыка, 1970. - 342с.
2. Амонашвили Ш.А. Воспитательная и образовательная функция оценки школьников. - М.: Просвещение, 1996. - 310 с.
3. Анисимов В.П. Диагностика музыкальных способностей детей: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. - М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2004. - 128с.
4. Артоболевская А.Д. Первая встреча с музыкой: Из опыта работы педагога-пианиста с детьми дошкольного и младшего школьного возраста. Учебное пособие: - М. - 1985. - 256 с.
5. Баренбойм Л. Вопросы фортепианного исполнительства и педагогики Л., - 1972. - 368 с.
6. Баренбойм Л. Путь к музицированию. Исследование - 2-е изд., доп. - Л. -1979. - 352 с.
7. Выготский Л.С. Воображение и творчество в детском возрасте. - М.: Просвещение, 1965. - 270 с.
8. Готлиб А. Заметки о чтении с листа М.: Сов. Музыка, 1958, С. 105.
9. Готлиб А. Основы ансамблевой техники. М., 1968. - 282 с.
10. Давыдов В.В. Проблемы развивающего обучения М.: Педагогика, 1973. - 420с.
11. Дементьева И.В. Формирование музыкальных способностей и творческого их проявления в импровизационной деятельности // О традиционных и нетрадиционных подходах к проведению занятий музыкально-эстетического цикла в вузе и школе: Сб. материалов: В 2ч./ Отв. ред. Зайнетдинова Н.Ф. - Стерлитамак: Стерлитамак. гос. пед. ин-т, 2003. - Ч. 1. - 157с.
12. Крюкова В.В. Музыкальная педагогика. - Ростов н/Д: Феникс, 2002. - 288 с.
13. Методология музыкального образования: проблемы, направления,

концепции. - М.: 1999, - 118 с.

14. Милич Б.Е. Воспитание ученика-пианиста в 1-2 кл. ДМШ. Киев. Муз. Украина, 1977. - 356 с.

15. Назайкинский Е.В. О психологии музыкального восприятия. - М.: Музыка, 1972. - 383 с.

16. Нейгауз Г.Г. О искусстве фортепианной игры. – М., 1958. – 352 с.

17. Психология музыкальной деятельности: Теория и практика: Учеб. пособие для студ. муз. фак. высш. пед. учеб. заведений / Д.К.Кирнарская, Н.И.Киященко, К.В.Тарасова и др.; Под ред. Г.Л. Дыпина. - М.: Издательский центр Академия, 2003. - 368 с.

18. Сорокина Е. Фортепианный дуэт. История жанра. М.: Музыка, 1989. - 372 с.

19. Сугоняева Е.Э. Музыкальные занятия с малышами: Методическое пособие для преподавателей ДМШ. - Ростов н/Д: Феникс, 2002. - 176 с.

20. Теория и методика обучения игре на фортепиано: Учеб. Пособие для студ. высш. учеб. заведений / Под общ. ред. А.Каузовой, А.И.Николаевой. - М.: Гуманит. Изд. Центр Владос, 2001. - 368 с.

21. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. - М. - Л.: АПН РСФСР, 1947. - 340 с.

22. Цыпин Г.М. Развитие учащегося-музыканта в процессе обучения игре на фортепиано. - М.: 1975. - 320 с.

23. Шмидт-Шкловская А.А. О воспитании пианистических навыков. М.: Классика-XXI, 2002. - 84 с.

24. Щапов А.П. Фортепианный урок в музыкальной школе и училище М.: Классика – XXI 2002, - 186 с.

25. Эльконин Д.Б. Избранные психологические труды. - М.: Педагогика, 1989, - 560 с.

ПРИМЕЧАНИЕ

Перечень учебно-методического обеспечения занятий по ансамблевому музицированию

- Амиров Ф. Сюита на албанские темы (для 2-х ф-но в 4 руки)
- Аренский А. Шесть детских пьес (для ф-но в 4 руки)
- Балакирев М. 00 избранных русских народных песен
- Беркович И. Фортепианные ансамбли
- Бизе Ж. Детские игры (для ф-но в 4 руки)
- Брамс И. Венгерские танцы (для ф-но в 4 руки)
- Брат и сестра. Легкие ансамбли. Для ф-но в 4 руки Перелож. и обр. С. Кузнецовой
- Брат и сестра. Сост. В. Натансон
- Григ Э. Избранные произведения. Норвежские танцы
- Григ Э. Сюита «Пер Гюнт»
- Дворжак А. Славянские танцы (для ф-но в 4 руки)
- Дунаевский И. Увертюра к кинофильму «Дети капитана Гранта» (для 2-х ф-но в 4 руки)
- Кюи Ц. Десять пятиклавишных пьес
- Легкие пьесы для фортепиано в 4 руки. Сост. В. Натансон
- Прокофьев С. Фрагменты из музыки к кинофильмам и драматическим спектаклям (Сост и перелож Для ф-но в 4 руки В. Блока и Р. Леднева Ред А. Руббаха и В. Дельновой)
- Прокофьев С. Сцены и танцы из балета «Ромео и Джульетта» (для фортепиано в 4 руки)
- Раков Н. На прогулке (Сборник пьес для ф-но в 4 руки ДМШ Сост. и ред К. Сорокина)

- Сборник фортепианных пьес этюдов и ансамблей. Сост. С. Ляховицкая и Л. Баренбойм.
- Сибирский В. «Жили-были два кота» Сост. и ред. Н. Любомудровой К. Сорокина А. Туманян
- Хрестоматия педагогического репертуара для фортепиано
- Чайковский П. Переложение для фортепиано в 0 руки А. Зилоти
- Шульгин Л. 10 русских народных песен (для ф-но в 4 руки)
- Юный пианист. Сост. и ред. Л. Ройзмана и В. Нтансона

Список ансамблей, рекомендованных для учеников младших классов ДШИ

- Агафонников В. Спать пора. Мишка. Солнышко. Колыбельная из цикла «Музыкальные игры».
- Аренский А. Шесть пьес.
- Олександров А. Фиалка.
- Балакирев М. Русские народные песни.
- Бетховен Л. Контрданс.
- Бетховен Л. Отрывок из симфонии.
- Брамс И. Колыбельная.
- Брамс I. Народна песня.
- Брукнер А. Три маленькие пьесы.
- Вайнер А. Три маленькие пьесы.
- Ваньхал Я. Очень легкая соната C dur. Соната F dur.
- Векерлен Ж.Б. Приди скорее весна.
- Витин В. Дед Мороз.
- Вольф Э.В. Соната C dur.

- Выйду ль я на реченьку. Русская народная песня.
- Гайдн Й. Учитель и ученик.
- Глинка Г. Жаворонок.
- Глинка М. Марш Черномора из оперы «Руслан и Людмила».
- Глинка М. Хор «Слався!» из оперы «Иван Сусанин» (отрывок)
- Гречанинов А. Весенним утром.
- Гурник И. Вальсы.
- Даниель Лесюр. Букет Беатрисы.
- Дворжак А. Славянский танец g moll.
- Дельвенкур К. Образы сказок бывалых времен.
- Диабелли А. Шесть сонатин. Вальсы.
- Дюбек А. Детский музыкальный цветник (пьесы).
- Дютис О. Пять клавишных пьес.
- Игнатъев В. Ну-ка, кони.
- Кожелух Л. Соната C dur.
- Кохан Г. Маленькие пьесы.
- Крышка Я. Колыбельная.
- Лазухин М. Детский репертуар пьес.
- Левина С. Воробей.
- Ли Э. Алиса в стране чудес (100 дуэтов).
- Лошан Друшкевичова. Полька.
- Моя лошадка. Чешская народная песня.
- Моцарт В.А. Весенняя песня.
- Мусоргский М. Гопак из оперы «Сорочинская ярмарка».
- Неказа Й. За фортепиано.
- Нифе К.Г. Маленькая пьеса на темы из оперы Моцарта «Волшебная флейта».

- Орик Же. Багатели.
- Песенка-Шутка. Обработка Я.Хануша.
- Прокофьев С. Болтушка.
- Прокофьев С. Вальс из оперы «Война и мир».
- Прокофьев С. Кошка. Петя. Из симфонической сказки «Петя и Волк».
- Равель М. Пavana спящей красавицы из цикла «Сказки матушки гусыни».
- Ребиков В. Лодка по морю плывет.
- Ребиков В. Маленькая сюита. Танец незабудок. Восточный танец.
- Рейнеке К. Маленькие фантазии на темы немецких песен.
- Скотт С. Детские рифмы.
- Соколова Н. Ребёнок за роялем.