**Муниципальное бюджетное учреждение**

**дополнительного образования**

**«Детская школа искусств № 1»**

**Ансамбль в младших классах**

методическая разработка

для преподавателей специального фортепиано

ДМШ и ДШИ

Автор:

Садовничая С.В.,

преподаватель фортепиано

2023

г. Нижний Тагил

Содержание

[**Пояснительная записка** 3](#_Toc98331206)

[**Глава 1.** Теоретические основы обучения фортепианному ансамблю начинающих пианистов. 4](#_Toc98331207)

[1.1. История и специфика жанра фортепианного ансамбля. ..4](#_Toc98331208)

[1.2. Психолого-педагогические исследования особенностей развития детей младшего школьного возраста. 8](#_Toc98331209)

[1.3. Содержание работы по формированию первоначальных навыков игры в фортепианном ансамбле. 15](#_Toc98331210)

[**Глава 2.** Обучение начинающих пианистов основам фортепианного ансамбля в системе музыкального воспитания учащихся музыкальных школ и школ искусств. 22](#_Toc98331211)

[2.1. Место дисциплины в общей подготовке пианиста 22](#_Toc98331212)

[2.2. Значение ансамбля в развитии юного музыканта 22](#_Toc98331213)

[2.3. Основные задачи начального обучения 23](#_Toc98331214)

[2.4. Методы обучения 25](#_Toc98331215)

[2.5. Методические рекомендации 26](#_Toc98331216)

[2.6. Репертуарный список 30](#_Toc98331217)

[**Аннотация** 38](#_Toc98331218)

[**Список нотной литературы** 39](#_Toc98331219)

[**Список литературы** 42](#_Toc98331220)

[**Сведения об авторе** 43](#_Toc98331221)

# Пояснительная записка

Приобщение учащихся музыкальных школ и школ искусств к исполнительскому искусству в составе фортепианного ансамбля является необходимым условием воспитания музыкальной культуры и профессионального становления музыканта-исполнителя. Юный пианист, овладевая навыками фортепианного ансамбля, приобретает не только исполнительские, сугубо профессиональные умения, но и развивает драгоценные нравственные качества, совершенствуя характер, создаёт необходимые предпосылки для повышения уровня исполнительской культуры. Дружеское общение с партнёром, обмен мнениями, коллективный труд мобилизуют творческую волю, обогащают фантазию юных пианистов, подсказывая оригинальные исполнительские решения. Таким образом, воспитание и обучение здесь сливаются воедино.

На занятиях по специальности юный пианист привыкает к тому, что от него зависит качество работы и её конечный результат. Он - в центре внимания преподавателя на уроке, так же, как и во время выступления, он - в центре внимания публики. Особое же значение имеет для ребёнка встреча с партнёром своим сверстником в классе фортепианного ансамбля. Совместная игра - это не только объединённые, к одной цели направленные усилия не одного, а двух или нескольких исполнителей, воплощающих общий, равно для всех участников ансамбля увлекательный замысел, но и дружный, радостный коллективный труд.

Ансамблевая игра на фортепиано – это вид совместного музицирования, которым занимались во все времена на любом уровне владения инструментом. Ансамблевое музицирование является методом всестороннего развития учащихся. Игра в ансамбле дисциплинирует ритмику, совершенствует умение читать с листа, является незаменимой с точки зрения выработки технических навыков и умений, необходимых для сольного исполнения, а также учит слушать партнёра, вести диалог, понимать друг друга.

Ансамблевое музицирование является воплощением идеи педагогики сотрудничества в коллективном творчестве учащихся. Фортепианная педагогика имеет в этой сфере свои богатые традиции, идущие от А.Г. и Н.Г.Рубинштейнов, В.Н.Сафонова, Н.К.Метнера, Г.Г. Нейгауза. Неоценима роль ансамблевой игры на начальном этапе обучения игре на фортепиано. Она является лучшим средством заинтересовать ребёнка, помогает эмоционально окрасить обычно малоинтересный первоначальный этап обучения. Ансамблевая игра открывает благоприятные возможности для всестороннего ознакомления с музыкальной литературой. Перед учеником проходят произведения различных художественных стилей и исторических эпох.

Известный советский педагог В.А.Сухомлинский писал: «Совместное исполнительство развивает культуру человеческих отношений, культуру желаний, самым непосредственным и действенным образом. Согласование своих желаний с желаниями других людей - первооснова музыкального содружества».

# Глава 1. Теоретические основы обучения фортепианному

# ансамблю начинающих пианистов.

* 1. **История и специфика жанра фортепианного ансамбля.**

Совместная игра на музыкальных инструментах существовала у разных народов с глубокой древности. Об этом свидетельствуют многие памятники изобразительных искусств Древнего Востока и Древней Греции, в частности - рисунки на керамических изделиях, фрески, барельефы, воспроизводящие целые группы музыкантов. Развиваясь на протяжении столетий, инструментальная музыка приобретала множество форм и жанров. К ней и относится жанр фортепианного ансамбля, который имеет свою многолетнюю историю.

«Музыкальный словарь», раскрывая понятие «фортепианный ансамбль», определяет и группирует категории исполнителей и инструментальных коллективов: «Музыкальные произведения, исполняемые одним или несколькими инструментами (роялем, скрипкой, трубой и т.д.), называют инструментальной музыкой. Она бывает сольной, когда играет один исполнитель (по-итальянски solo-«один»), или ансамблевой, если в ней принимает участие несколько инструментов (по-французски ensemble-значит «вместе»). Фортепианный ансамбль является разновидностью камерного ансамбля. В свою очередь камерный ансамбль (от итальянского саmerа-«комната», где задействовано небольшое количество исполнителей) - это совместное исполнение музыкантами произведения для нескольких инструментов, совместное пение нескольких голосов или соединение певцов с инструменталистами, обязательно предполагает художественную согласованность и эстетическую общность участников».

Начиная с ХVIII века, на концертной эстраде существовало два вида ансамбля: на одном или двух фортепиано. В настоящее время второй вид вытеснил первый: редко можно встретить на эстраде пианистов, играющих в четыре руки на одном инструменте, как это бывало во времена концертирования Ф.Листа и А.Г.Рубинштейна. Игра в четыре руки на одном фортепиано (игра в дуэте) в настоящее время практикуется главным образом в сфере учебных занятий, домашнего музицирования и музыкального самообразования.

Самым удивительным было то, что этот жанр существовал не в давние века и не на далёких континентах, а в Европе и совсем недавно. Начав интенсивно развиваться во второй половине XVIII века, он сделался необычайно популярным и превратился в неотъемлемую часть музыкальной жизни. Появилась богатая и очень разнообразная литература: музыку для фортепиано в четыре руки писали (в большем или меньшем количестве) почти все композиторы XIX столетия. Процесс этот разрастался, расширялся территориально: в него включились композиторы молодых национальных школ не только Европы, но и Нового Света.

В начале XX века эта мощная волна схлынула почти также внезапно, как и поднялась. Отступая, она оставила немало «обломков» в виде отдельных, порой превосходных сочинений, созданных после первой мировой войны. Но в целом жанр как будто исчерпал себя. Интерес к нему стал падать, и вскоре он оказался почти забытым. Чтобы разобраться, в чём причина столь быстрого взлёта, бурного расцвета и странного забвения, необходимо сначала понять специфику этого вида музыкального искусства и выяснить исторические предпосылки его возникновения.

Четырёхручный дуэт – единственный род ансамбля, когда два человека музицируют за одним инструментом. Особенности игры в четыре руки лучше выявляются при сравнении её с игрой на двух фортепиано. Различия между этими ансамблями очень велики и касаются их принципиальных стилевых основ. Два инструмента дают исполнителям гораздо большую свободу, независимость в использовании педалей, регистров и прочее, в то время как близкое соседство пианистов за одной клавиатурой способствует их внутреннему единству и сопереживанию. Различия в характере ансамблей отразились и в музыке, создаваемой для них: произведения для двух фортепиано тяготеют к виртуозности, концертности, сочинения же для четырёхручного дуэта – к стилю камерного музицирования. Вряд ли случайно то, что величайший пианист-виртуоз Ф.Лист, создав «Патетический концерт» для двух фортепиано и два концерта для фортепиано с оркестром, почти не оставил оригинальных четырёхручных произведений. Зато, сколько таких произведений написал Ф.Шуберт, чьи сочинения полны трепетным дыханием камерного интимного музицирования. Не случайно и то, что Ф.Шуберт никогда не писал ни концертов, ни двухрояльных произведений.

Фортепианный дуэт стал преимущественно жанром XIX столетия, и тому было немало объективных причин. Клавишные инструменты прошлых веков, такие, как клавесин и клавикорд, имели слишком малую клавиатуру, чтобы за ней могли легко разместиться два исполнителя. Звук их был сравнительно небольшим и не мог существенно зависеть от количества играемых нот. Кроме того – и это очень важно – утончённый контрапунктический стиль клавирных сочинений XVI – первой половины XVIII столетий вряд ли нуждался более, чем в одном исполнителе, особенно если учитывать, что при исполнении клавирной музыки, как и органной, огромную роль играло искусство импровизации.

Иная картина возникла, когда появилось молоточковое фортепиано с расширенным диапазоном, со способностью к постепенному увеличению и уменьшению звучности, с добавочным резонатором педали. Этот инструмент таил в себе особые возможности при игре двух пианистов. Значительно возрастала полнота и сила его звучания, открывались неведомые регистровые краски, а новый гомофонный стиль музыки в этом очень нуждался.

Развитие молодого вида ансамбля шло стремительными темпами. К началу XIX века он располагал уже обширным репертуаром и утвердился как самостоятельная полноправная фигура музицирования. Важнейшая причина столь быстрого «роста» фортепианного дуэта заключалась в его глубокой демократичности. Известно, что общие процессы демократизации музыкальной жизни, широкое распространение домашнего музицирования были неотделимы от распространения фортепиано, ставшего любимым и необходимым инструментом, на котором играли соло в различных ансамблях, аккомпанировали пению, танцам, обучали детей. Четырёхручные произведения конца XVIII - начала XIX века, нередко рассчитанные на средний пианистический уровень, были доступны многим любителям. Они успешно применялись в педагогической практике, развивая у взрослых и детей ансамблевые навыки.

Наконец, было открыто новое свойство фортепианного дуэта, сделавшего его ещё более популярным. Четырёхручная фактура оказалась способной к воспроизведению оркестровых эффектов. Наличие четырёх рук давало возможность передать на фортепиано и насыщенность полнозвучных tutti, и разнообразие приёмов звукоизвлечения, штрихов (к примеру: одновременное звучание выдержанных звуков, подвижных голосов, играющих legato, non legato, staccato), а также тембровые свойства отдельных оркестровых групп.

Первые четырёхручные переложения оркестровых сочинений, появившиеся на рубеже XVIII-XIX веков, стали предвестниками новой важнейшей функции фортепианного дуэта: музыкально- просветительской. Скоро вошло в обычай издавать симфонические, камерно-ансамблевые, а затем и оперные произведения одновременно с их четырёхручными переложениями. Именно так, играя переложения, знакомились в прошлом столетии массы любителей, а также и профессионалов, с сочинениями самых различных жанров. Сколько великих творений получило известность благодаря распространению их четырёхручных версий! Переложения симфоний и камерно-инструментальных ансамблей И.Гайдна, В.А.Моцарта, Л. ван Бетховена, Ф.Мендельсона, Р.Шумана, И.Брамса, П.И.Чайковского, симфонических поэм и ораторий Ф.Листа, опер Р.Вагнера и Д.Верди были нередко единственным источником ознакомления с ними. Вплоть до воцарения в XX веке средств массовой информации эта функция фортепианного дуэта сохраняла свое значение, переоценить которое невозможно.

Стремление удовлетворить постоянно растущий, кажущийся ненасытным спрос на дуэтную литературу доходило до курьёзов: предприимчивые и не очень разборчивые издатели выпускали даже четырёхручные аранжировки фортепианных сонат Л. ван Бетховена, ноктюрнов и этюдов Ф.Шопена.

Со своей стороны оркестровые тенденции, заложенные в природе фортепианного дуэта, нередко побуждали композиторов инструментовать свои (а иногда и чужие) четырёхручные произведения. С течением времени, по мере того как традиции дуэтного музицирования уходили в область прошлого, эти переложения неизбежно становились более известными, чем оригиналы. Так случилось с «Венгерскими танцами» И.Брамса, «Славянскими танцами» А.Дворжака, «Детскими играми» Ж.Бизе, «Маленькой сюитой» К.Дебюсси, пьесами «Матушки Гусыни» М.Равеля и другими произведениями композиторов.

Оригинальные сочинения для фортепиано в четыре руки многочисленны и разнообразны. К ним относятся: сонаты, вариации, фантазии, сюиты, программные циклы, концерты, всевозможные танцы, марши, этюды, аккомпанементы к хорам и вокальным ансамблям. Четырехручная литература охватывает сочинения различной степени сложности, предназначенные и для домашнего, любительского музицирования (таких пьес особенно много), и для педагогической работы, и для исполнения на концертной эстраде. Среди них есть и такие, которые могут соперничать с высшими художественными достижениями в музыке других жанров.

Однако, этот жанр, столь любимый в XIX столетии, оказался забытым в XX веке. Причины, по которым четырёхручная музыка после первой мировой войны выпала из круга художественных интересов, коренились в резких социальных переменах, принесённых новой исторической эпохой. Иному строю жизни с её неуклонно ускоряющимися темпами, стремительной урбанизацией перестали отвечать «милые идеалы» камерного домашнего музицирования. Запросам времени гораздо больше соответствовали выступления не в патриархальных гостиных, а в больших концертных залах. Процессы, происходившие в художественном творчестве ХX века, также всё более отдалялись от образа мыслей и чувствований, породивших стиль камерного домашнего музицирования. Крепнущие антиромантические тенденции отразились и в известном снижении роли фортепиано, сохранявшего на протяжении XIX и начала XX столетия неоспоримое первенство среди музыкальных инструментов. Интересы композиторов в большей мере, были связаны с поисками новых тембров и тембровых сочетаний, зачастую в совсем неизведанных областях. Сочинение произведений в жанре фортепианного дуэта почти не привлекало внимание ведущих композиторов XX века. К четырёхручной музыке не проявляли внимания ни исполнители, ни исследователи.

Однако в общем процессе развития музыкальной жизни постепенно вызревали художественные явления, которые если не предопределили «открытие» жанра фортепианного дуэта, то, во всяком случае, сделали его естественным и логичным.

После второй мировой войны стал возрастать интерес к искусству эпохи барокко. Это повлекло за собой возникновение многих новых камерных коллективов – оркестров, хоров, ансамблей. Возрождение музыки XVII- XVIII столетий сопровождалось возрождением инструментария того времени, исполнительских традиций и условий бытования: в небольших залах, напоминающих гостиные старинных особняков. Это было началом возрождения камерности музыкального искусства на новом витке спиралей истории. Концертная жизнь тяготела к формам музыкальных собраний, которые всё чаще устраивались в музеях, картинных галереях, во вновь построенных маленьких залах, что привело к распространению фестивалей камерной музыки. Так появились предпосылки и для возрождения жанра, который может считаться эмблемой камерного музицирования – фортепианного дуэта. За последние десятилетия он получил полноправие на концертной эстраде. Появились профессиональные дуэтные пары, занимающиеся только этим видом исполнительской деятельности. Четырёхручные произведения стали включать в свои программы прославленные солисты.

Всё происходящее не могло не отразиться и на сфере музыкального творчества. Фортепианный дуэт стал вновь привлекать внимание композиторов. Pастёт число четырёхручных сочинений, созданных в нашей стране и за рубежом. В ряде стран Европы, России и США наблюдается определённая активизация композиторского творчества в этом жанре. Она находится в теснейшей связи с исполнительской ансамблевой деятельностью, которая всё более привлекает пианистов и становится интенсивней год от года.

Как будет протекать этот процесс дальше и приведёт ли он к ренессансу фортепианного дуэта в творчестве композиторов, как уже привёл к ренессансу в исполнительской практике, покажет время. Но как бы ни складывалась будущая судьба четырёхручной музыки, настало время пристально вглядеться в её славное прошлое. И хотя сегодня издаётся и звучит в концертах, в учебных классах, по телевидению, в записи несравнимо больше дуэтных сочинений, чем 20-30 лет назад, всё это – лишь небольшая часть айсберга, основная масса которого пока скрыта в океане забвения.

* 1. **Психолого-педагогические исследования особенностей развития детей младшего школьного возраста.**

Обучение детей в музыкальной школе, либо школе искусств связано не только с целью получения музыкальных навыков игры на инструменте, но, прежде всего с целью развития музыкальных способностей ребёнка, знакомства с образцами музыкальной и художественной культуры, воспитания творческой личности. В достижении данной цели наравне с другими дисциплинами неоценимую помощь оказывают уроки игры в ансамбле. А.Д.Готлиб - зав. кафедрой камерного ансамбля в МГК - настоятельно советовал педагогам-пианистам изучение искусства совместной игры начинать в классе фортепианного ансамбля, т.к. в отличие от других видов ансамблевой игры, фортепианный ансамбль объединяет исполнителей одной и той же «специальности», что в значительной степени облегчает взаимопонимание юных музыкантов.

Роль фортепианного ансамбля в музыкальном обучении младших школьников очень велика. Кроме того, что игра в ансамбле даёт много знаний, умений, формирует исполнительские навыки, являясь стимулом для всестороннего развития ребёнка, она ещё приносит детям эмоциональное удовлетворение и радость общения.

Младший школьный возраст очень важный период в становлении ребёнка. Возраст юных музыкантов совпадает с обучением детей в начальной школе. По мнению Н.С.Лейтеса, - это особый период в жизни ребёнка, период впитывания, накопления знаний, период усвоения по преимуществу. Успешному выполнению этой важной жизненной функции благоприятствуют характерные особенности детей этого возраста: повышенная восприимчивость, впечатлительность, доверчивое подчинение авторитету учителя, наивно-игровое отношение ко многому из того, с чем они сталкиваются. У младших школьников каждая из особенностей выступает главным образом своей положительной стороной, и в этом неповторимое своеобразие возраста, в котором сочетаются острота и подвижность восприятия, особая чуткость к образно-эмоциональным моментам.

Именно на начальном этапе обучения происходит развитие у детей познавательной сферы, которая включает в себя: *ощущение, восприятие, мышление, воображение, память и внимание* ребёнка.

Развитию познавательной сферы способствует учебная деятельность, как в общеобразовательной школе, так и в учреждениях дополнительного образования - музыкальных школах и школах искусств. В процессе обучения происходит не только усвоение детьми отдельных знаний и умений, но и их обобщение и вместе с тем формирование интеллектуальных операций. Таким образом, младший школьный возраст – возраст интенсивного интеллектуального развития ребёнка.

Не менее важным условием, напрямую связанным с формированием исполнительских навыков, является выработка у юных музыкантов точных и координированных движений, чего невозможно добиться без знаний в области *тактильных* и *двигательно-моторных ощущений* психологии. Опора на рассматриваемую ветвь музыкальной психологии помогает учителю музыки найти правильный стиль взаимоотношений с учениками.

Познание человеком окружающего мира осуществляется в двух основных формах: форме чувственного познания и абстрактного мышления. Предметы воздействуют на наши органы чувств, вызывая в мозгу *ощущения* и *восприятия*.

***Ощущение***– это отражение отдельных свойств предметов, непосредственно воздействующих на наши органы чувств. Для овладения навыками игры на фортепиано необходимо подключение и развитие у начинающего музыканта очень тонких координаций различных ощущений. По мнению В.И.Петрушина, ведущими в музыкальной деятельности являются слуховые и двигательные ощущения. Слуховые ощущения особенно важны в жизни музыканта. Существует несколько разновидностей ощущений в форме специальных слуховых навыков. К ним относятся: звуковысотный, мелодический, гармонический, полифонический, тембро-динамический, фактурный и внутренний слух. Каждый из этих видов слуха имеет свои специфические ощущения.

В истории музыкальной психологии было немало дискуссий относительно того, какова должна быть острота слуха для того, чтобы человек мог стать музыкантом. Опыты Б.М.Теплова и других учёных показали, что ***звуковысотная*** чувствительность поддаётся тренировке и в процессе специальных упражнений может быть значительно улучшена.

С ***мелодическим*** слухом оказывается связанной передача в музыке настроения и художественного образа. Развивая мелодический слух у детей, обучающихся на фортепиано, преподаватели рекомендуют юным пианистам пропевание голосом исполняемых на рояле мелодических линий. Как справедливо отмечает Г.М.Цыпин, «певческое начало» - одна из ярких национальных примет русской фортепианной литературы (П.И.Чайковский, С.В.Рахманинов), русского фортепианного исполнительства (братья А.Г. и Н.Г.Рубинштейны, С.В.Рахманинов, К.Н.Игумнов, Л.Н.Оборин). Воспитание учащегося в духе традиций отечественной пианистической культуры, по существу, представляет собой наиболее прямой и надёжный путь при выработке мелодического слуха в фортепианном классе».

Воспитание у детей ***полифонического*** слуха связано с умением слышать в звуковой ткани движение одновременно двух и более голосов. Развитие полифонического слуха помогает пианисту слышать кроме основной мелодии все другие элементы фактуры – движение нескольких голосов, баса, подголосков. Очень важную роль играет полифонический слух в обучении фортепианному ансамблю. В работе над ансамблем особое значение придаётся, как умению слышать своеобразие каждой партии музыкального произведения, так и его целостное звучание.

***Гармонический*** слух – это музыкальный слух, ориентированный на созвучия. Если полифонический слух и его развитие связаны с умением слышать музыкальную ткань по горизонтали, то гармонический слух отвечает за умение слышать звуки по вертикали. В силу специфики инструмента гармонический слух лучше развивается в классе фортепиано, но значение этого вида слуха для деятельности всех музыкантов без исключения имеет большое значение, так как законы музыкального мышления во многом определяются законами гармонических последовательностей. «Чем глубже проникает пианист в гармонический подтекст сочинения, - говорил выдающийся педагог-пианист Л.Н.Оборин, - тем психологически углублённее его исполнение».

Красочность исполнения любого произведения достигается за счёт умения обращаться с ***тембровыми*** возможностями инструмента. Тембровый слух – это умение различать звучание огромного количества инструментов. Поэтому в педагогической практике для развития у детей тембрового слуха, преподаватели чаще всего вызывают в воображении учеников звучание различных инструментов симфонического оркестра. Тембр – зависит от динамики, а она в свою очередь от характера туше, при помощи которого извлекается звук. С первых шагов юные пианисты знакомятся с такими способами извлечения звука, как: legato, non legato, staccato, marcato, portamеnto, sforzando. Каждый из этих видов туше имеет свои градации, благодаря чему достигается большая палитра тембровых красок в исполнении. Таким образом, тембровое многообразие достигается благодаря тактильным ощущениям, их разнообразию. Развитие темброво-динамического слуха оказывается связанным с развитием не только тактильных ощущений, но и тонких мышечных движений, их безупречной координацией.

***Двигательные ощущения***, по мнению В.И.Петрушина,- это способность к выполнению точных, тонких, быстрых и ловких движений, которая является таким же высоко ценным достоинством, что и острый музыкальный слух, цепкая музыкальная память и хорошее чувство ритма. Хотя в развитии двигательных ощущений многое зависит от природной одарённости ребёнка, всё же огромная роль принадлежит правильным методам обучения. Музыкантами-педагогами издавна было замечено, что разные учащиеся достигают различных результатов в технике игры на музыкальном инструменте. Одни относительно быстро и легко овладевают всё более сложными движениями, другие (их большинство) самые большие затруднения во всём процессе музыкального обучения испытывают именно в технической области.

В XX столетии, существовали две концепции развития музыкально-исполнительской техники: «анатомо-физиологический подход» (Л.Деппе, Р.Брейтгаупт, Ф.Штейнгаузен) и «умственная техника» (Ф.Бузони, И.Гофман, Г.Гинсбург). При различиях между собой обе концепции базировались на понимании того, что движению предшествует его внутренний образ, создаваемый мозгом. Дальнейшие исследования нейрофизиологов подтвердили, что успешность овладения системой движений зависит от скорости и скоординированности процессов, берущих начало в центральной нервной системе и продолжающихся в виде выполнения этого приказа периферическими органами – движениями тела, рук, пальцев. Скорость и точность этого выполнения индивидуальна и в значительной степени закладывается в виде задатка. Эти открытия подтвердили наличие того, что называют техническими, или двигательно-моторными, или координационными способностями. Координационные способности начинают развиваться у юных музыкантов с первых уроков в классе специального фортепиано, и скорость, и степень их развития во многом зависят от целенаправленных усилий педагогов и учащихся.

Вторым важным для музыкантов процессом, возникшим на основе комплекса ощущений, является процесс восприятия. ***Восприятие***– это познавательный процесс, который относится к чувственной ступени отражения мира. Восприятие всегда связано с осмыслением и осознанием того, что человек видит, слышит и чувствует. Музыкальное восприятие процесс чрезвычайно сложный и много аспектный. Он включает объединение в сознании воспринимающего огромное количество различных элементов. Слушая музыкальное произведение, мы не воспринимаем отдельно его мелодию, ритм, тембр, гармонию, мы воспринимаем музыку целостно, обобщая в образе отдельные средства выражения.

Е.Н.Федорович считает, что музыкальное восприятие имеет возрастные закономерности. Дети начинают воспринимать музыку с раннего возраста, и психические особенности ребёнка на каждом возрастном этапе оказывают воздействия на ход этого процесса и его результаты. Важную роль в активизации интереса ребёнка к музыке, особенно на начальном этапе обучения, играет привлечение внемузыкальных ассоциаций: словесных пояснений, сопоставлений с литературными произведениями, изобразительным искусством, жизненными ситуациями. В работе преподавателям рекомендуется использовать программные произведения, облегчая восприятие музыки детьми. Но по мере взросления учащихся, необходимо отказываться от «перевода» музыкального языка в словесные формы, используя менее конкретные ассоциации.

Познавательная активность, по мнению В.С.Мухиной, главная особенность здоровой психики ребёнка. Познание объективной действительности ребёнком начинается с ощущения, продолжается в восприятии, а затем переходит к мышлению. Генетически становление мышления происходит в такой последовательности: наглядно-действенное; наглядно-образное; абстрактно-теоретическое. Конечно, младший школьник может мыслить логически, но следует помнить, что этот возраст восприимчив к обучению, опирающемуся на образность и наглядность. Именно на этих двух видах и основано музыкальное мышление ребёнка.

В зависимости от того, на какой вид музыкальной деятельности ориентирован ученик, захочет ли он стать просто любителем музыки, или же профессионалом-исполнителем, ему придётся развивать в себе различные аспекты музыкального мышления. Для юных музыкантов характерны два основных вида мышления:

* Слушатель будет оперировать в процессе своего музыкального восприятия представлениями о звуках, интонациях и гармониях, игра которых пробуждает в нём различные чувства, воспоминания, образы. В данном случае присутствует **наглядно-образное мышление**.
* Исполнитель будет осмысливать звуки музыки в процессе собственных практических действий, находя наилучшие способы исполнения предлагаемого ему нотного текста. Мышление исполнителя - **наглядно-действенное**.

Чтобы развить музыкальное мышление, каждый ученик должен приложить для этого серьёзные умственные усилия, так как каждый музыкант в итоге владеет лишь тем, что может добыть своим трудом.

Музыкальное восприятие и музыкальное мышление как познавательные процессы имеют продолжение и развитие в процессе ***музыкального воображения*** ребёнка. Под воображением понимается возможность человеческого мозга оперировать не только образами того, что было или могло быть, но и чего никогда не было и не может быть в принципе.

«Воображение, анализирует В.С.Мухина, играет в жизни ребёнка большую роль, чем в жизни взрослого, проявляясь гораздо чаще. Неустанная работа воображения важный путь познания и освоения ребенком окружающего мира, способ выйти за пределы личного практического опыта, важнейшая психологическая предпосылка развития способности к творчеству».

Деятельность музыкального воображения ребёнка самым тесным образом связана с музыкально-слуховыми представлениями. Особенно большое значение в работе воображения играют зрительные образы, именно с этим связано большое количество программной музыки для детей, т.к. программные произведения оказываются более лёгкими и доступными для восприятия. Эту особенность важно учитывать при работе с юными музыкантами.

Чтобы развивать индивидуальный подход к обучению, необходимо различать два типы учащихся. Так в школе И.П.Павлова всех людей разделяют на «художественный» и «мыслительный» типы. При работе с детьми «художественного типа» преподавателю не надо тратить много слов, так как в этом случае ученик интуитивно постигает содержание произведения. Именно про таких учеников Г.Г.Нейгауз говорил, что им не нужно никаких дополнительных словесных пояснений. При работе с учащимися «мыслительного типа» существенным для понимания ими музыкальных образов данного произведения оказывается внешний толчок со стороны педагога, который при помощи разнообразных сравнений, метафор, образных ассоциаций активизирует воображение своего воспитанника и вызывает в нём эмоциональные переживания сходные с теми, которые близки эмоциональному строю разучиваемого произведения.

То есть, работа музыкального воображения учащегося протекает в области музыкально-слуховых представлений. Чем больше впечатлений ребёнок получит из окружающей среды, тем больше богатства образов возникает в его голове.

Вопрос о том, входит ли ***музыкальная память*** в число музыкальных способностей, решается современными исследователями по-разному. В.И.Петрушин включает память в число музыкально-познавательных процессов. Другие – рассматривают память как индивидуально-психологическое свойство личности, не просто создающее возможности для чего-либо, а имеющее самостоятельную ценность.

***Память*** в общепсихологическом значении – это способность к воспроизведению прошлого опыта, являющаяся одним из основных свойств центральной нервной системы. Память – это одно из необходимых условий для развития интеллектуальных способностей младших школьников. По мнению В.С.Мухиной, «непроизвольное запоминание - основной и самый продуктивный вид памяти в детском возрасте». Но учебная деятельность неукоснительно требует от школьника умения запомнить и воспроизвести то, что следует выучить, в результате чего память ребёнка становится произвольной.

Подобно тому, как на памяти вообще основывается психическая и физическая деятельность человека, на музыкальной памяти базируется музыкальная деятельность, в том числе процессы музыкального восприятия и мышления. Хорошая музыкальная память – это быстрое запоминание музыкального произведения, его прочное сохранение и максимально точное воспроизведение даже спустя длительный срок после выучивания.

Рассматривая вопрос о том, является ли музыкальная память особым видом памяти, А.Д.Алексеев пришёл к выводу, что, «музыкальная память – понятие синтетическое, включающее слуховую, двигательную, логическую, зрительную и другие виды памяти». По его мнению, необходимо, чтобы у пианиста были развиты, по крайней мере, три вида памяти – ***слуховая*** - служащая основой для успешной работы в любой области музыкального искусства, ***логическая*** – связанная с пониманием содержания произведения, закономерностей развития мысли композитора и ***двигательная*** – крайне важная для исполнителя-инструменталиста. Все виды памяти могут выступать в различных комбинациях, причем от этого зависит качество запоминания – его долговечность, точность и прочность, а также возможность быстрого припоминания в ситуации концертного выступления. Руководствуясь принципом целенаправленной осознанной работы по запоминанию музыкального материала, юные музыканты с помощью педагога или самостоятельно вырабатывают ряд наиболее подходящих приёмов для развития своей музыкальной памяти.

Причина успешного, либо неуспешного обучения детей на фортепиано кроется в таком важном познавательном процессе, которым является ***внимание*** или концентрация мысли. «Лучше не играть вовсе, чем играть без серьёзного внимания», - писал в своей книге М.Курбатов «Сплошь и рядом начинающие музыканты, если не направить их на сосредоточенность в работе, пытаются постичь секреты исполнительского искусства без должного внимания. Посторонние мысли во время работы нередко ведут за собой лишние и неточные движения, которые, закрепляясь при повторении, образуют неряшливую игру, не имеющую художественной ценности». Это происходит оттого, что ребёнок, пришедший в школу в 6-7 лет, обладает небольшим объёмом внимания, его низкой устойчивостью, непроизвольностью. Но благодаря налаженному процессу обучения, развитию мотивации, росту сознания и ответственности за успех учебной деятельности происходит формирование произвольного внимания ребёнка.

К вниманию учащихся в процессе работы над репертуаром серьёзно относились крупнейшие педагоги-музыканты. Так, Л.В.Николаев на вопрос о том, сколько часов в день нужно заниматься на фортепиано, отвечал: «столько, сколько выдерживает внимание. Невнимательные, бездумные, механические занятия не проносят пользы, а в случае, если механическим образом отрабатываются нецелесообразные приёмы, способны принести вред».

В успешном музыкальном обучении, как и в любой другой деятельности, большую роль играют не только способности, но и волевые качества ребёнка, его желание, настойчивость в достижении цели, несмотря на встречающиеся трудности. На протяжении всех лет обучения в музыкальной школе, школе искусств ученик сталкивается с различными ситуациями, требующими волевого поведения. Это и ежедневное, почасовое «преодоление себя» в процессе занятий за инструментом в школе и дома, и сценические выступления на экзаменах, школьных концертах, городских и областных конкурсах.

Таким образом, видно, что младший школьный возраст является важной ступенью всестороннего развития учащихся. А главное, занятия ребенка в музыкальной школе или в школе искусств, как в классе специального фортепиано, так и работа в ансамбле, позволяют ещё глубже развивать все познавательные процессы, музыкальные способности, а значит и интеллектуальную сферу ребёнка.

* 1. **Содержание работы по формированию первоначальных навыков игры в фортепианном ансамбле.**

Возможность совместного исполнения, требует от юных музыкантов наличия некоторых особых качеств. В их основе лежат: взаимопонимание и согласие между учащимися, развитие психологической сферы и наличие музыкальных способностей. Они являются главными помощниками начинающему пианисту в овладении всеми техническими задачами совместной игры. Учащимся потребуется шаг за шагом усваивать навыки, приемы и правила, то есть терпеливо изучать «технику» ансамблевого ремесла. Чем совершенней техника учащегося, тем шире диапазон его творческих возможностей. Основы техники музыканта-ансамблиста предопределены уже самим названием жанра и заключаются в умении играть вместе. В соответствии со значениями слова «вместе» - одновременно, разом, нераздельно, сообща, заодно с кем-то.

Технически грамотное ансамблевое исполнение подразумевает в первую очередь:

* синхронное звучание всех партий,
* уравновешенность в силе звучания всех партий,
* согласованность штрихов всех партий.

Выполнить эти технические требования может лишь ученик умеющий слушать не только то, что сам играет, а одновременно и то, что играет партнер, а правильней сказать – общее звучание обеих партий, сливающихся в органически единое целое. Это основа совместного исполнительства, или, по-другому - «ансамблевая фокусировка слуха».

Сольное исполнение приучает пианиста к «слушанию» самого себя, его внимание собрано в определенном фокусе, изменить который не так легко. Недостаточно сказать ученику: «ты не слушаешь партнера», это приведет к раздвоению фокуса внимания, нечеткому слушанию и того, и другого («я» и «он»). Нужно слушать не себя, не его, а только общее звучание ансамбля – ни «я», ни «он», а «мы». Замечание педагога - «ты не слушаешь партнера» должно пониматься только так: «Ты не слушаешь, что у вас вместе получается».

Неумение слушать «общее звучание» нередко сказывается уже на самой позе учащегося: «уткнувшись» в клавиатуру, он внимательно следит за движениями своих пальцев; корпус его склонён до предела, в певучих местах он поворачивает голову, как бы прислушиваясь одним ухом к звучанию мелодии. В такой «позиции» и о своём собственном исполнении можно получить достаточно искажённое представление, не говоря уже о звучании обеих партий.

Полезно бывает предложить учащемуся, исполняющему партию Sеcondo, ничего не играя, только педализировать во время исполнения другим пианистом партии Primo. При этом сразу обнаруживается, насколько это непривычно и требует особого внимания и навыка. Затем следует поменять пианистов местами. И ученик, быть может усмехавшийся при неудачах своего товарища, быстро поймёт, что сам ещё не владеет достаточно свободно нужной техникой.

Первостепенное значение в работе над ансамблем имеет ***синхронность*** звучания. Казалось бы, самая простая вещь начать вместе играть. Однако, точно синхронно взять два звука не так легко, это требует большой тренировки и взаимопонимания. Необходимо объяснять учащимся, чем технически обусловлен приём дирижёрского замаха, ауфтакта, и как он может быть применён в данном случае пианистом. При исполнении за одним или параллельно стоящими двумя музыкальными инструментами, когда руки каждого видны другому лёгким движением кисти (с ясно определённой верхней точкой), кивком головы, или с помощью знака глазами в тех случаях, когда рука не видна (при расположении пианистов напротив друг друга). Полезно посоветовать одновременно с этим жестом обоим исполнителям взять дыхание (в самом прямом смысле - сделать вдох). Это делает начало исполнения естественным, органичным, снимает сковывающее напряжение. Выбрав соответствующее место лежащей на пюпитре пьесы (обычно вступительные такты, если при этом играют оба партнёра), преподаватель может предложить учащимся несколько раз начать исполнение, сначала следуя указаниям его руки, безразлично: каждый из партнёров должен уметь это делать. Нужно очень строго отмечать малейшую неточность при неполном совпадении звуков. Редко кому сразу удаётся уверенно овладеть простейшим, казалось бы, умением.

Очень важно тут же обратить внимание на то, что имеет не меньшее значение, чем синхронизирующее начало, это – ***синхронное окончание***, «снятие» звука. «Лохматые» аккорды, в которых одни звуки длятся дольше других, загрязняют, уродуют паузу, производя самое неприятное впечатление. Сначала преподаватель просит каждого участника точно и чисто исполнить своё окончание, и только после этого синхронность отрабатывают дуэтом (считая вслух). Иногда конец звучания может быть «подсказан» одним из исполнителей.

Единство ***чувствования темпа*** особенно сказывается на паузах. Необходимо рассказать детям об огромном выразительном значении пауз, недооценка которых весьма распространённый недостаток, особенно среди юных исполнителей. Пианисты не обладают хорошо известным оркестрантам навыком отсчёта длительных пауз. Поэтому нужно объяснить участникам дуэта, что фиксировать каждый такт паузы приходится только при первом ознакомлении с нотным текстом, а в дальнейшем это совсем не является обязательным. Можно увеличить «масштаб» отсчёта, отмечая четырёх – или восьмитакты, но ещё целесообразней пользоваться репликами, ясно представляя себе, общий ход музыкального развития и структуру того отрывка, где встретились эти длительные паузы в одной из партий. Самый простой и эффективный способ преодолеть возникающее в паузах ненужное напряжение и боязнь пропустить момент вступления – проиграть звучащую у партнера музыку. Тогда пауза перестаёт быть томительным ожиданием.

Синхронность во взятии отдельных звуков не исчерпывает технической задачи, партнёрам необходимо добиться и ***равновесия их звучания***. Задача усложняется в случае, когда правильного равновесия нужно достичь не в отдельном аккорде, а в параллельно проходящих голосах, скажем при октавном изложении мелодии в разных партиях. Чтобы приступить к такого рода работе, необходимо с детьми проделать некоторые упражнения – проиграть гамму в октаву вдвоём добиваясь ритмичного исполнения, причём разными штрихами, затем следует отработать ритмическую и динамическую точность. Оба ученика должны усвоить одинаковые исполнительские приёмы.

Вместе с тем, заблаговременно должен быть определён ***темп произведения***. Общность понимания и чувствования темпа – одно из первых условий ансамбля. Партнёры должны одинаково чувствовать темп, ещё не начав играть. Музыка начинается уже в ауфтакте и даже в короткие мгновения, ему предшествующие. В случае несогласия партнеров им следует проиграть пьесу в соответствии с пожеланием каждого. Можно рекомендовать при разучивании просчитать в соответствующем темпе «пустой такт». В дальнейшем это становится излишним, достаточно в ставшем уже привычном темпе дать только движение затакта.

Особое место в совместном исполнительстве занимают вопросы, связанные с ***ритмом***. Малозаметные иной раз в сольной игре ритмические недочёты, в ансамбле могут нарушить целостность звучания, разобщить партнёров и быть причиной «аварий» при публичном выступлении. Ансамбль требует от участников точного, безупречного ритма. В ансамбле ритм должен обладать особым качеством: быть коллективным. Каждому ребёнку присуще свое ощущение ритма – взаимопонимание и согласие достигаются далеко не сразу. При всей строгости общего коллективного ритма, он должен быть вполне естественным и органичным для каждого участника ансамбля. Воспитание в учениках чувства коллективного ритма – одна из важнейших задач ансамблевых классов. Работа начинается с устранения индивидуальных недостатков в исполнении партнёров. Может показаться, что уроки фортепианного ансамбля в этом направлении ничем не отличаются от занятий в классе по специальности, но это не совсем так.

Наиболее распространённым недостатком юных музыкантов является искажение ритмического рисунка (нечёткое его исполнение), чаще всего встречающееся в пунктирном ритме, при смене шестнадцатых тридцатьвторыми и сочетании их с триолями, в условиях полиритмии. Исправляя такого рода ошибку, возникшую лишь в одной партии, полезно привлечь к ней внимание не только «провинившегося» ученика, но и его товарища. Необходимо ввести такие способы работы с детьми, как игра под метроном и разными штрихами. Задача педагога осложняется, если ритмическая нечёткость распространяется на обе партии - ему приходится распутывать клубок, в котором каждая нить имеет свои узлы.

Отсутствие ***метроритмической*** устойчивости часто связано со свойственной начинающим пианистам тенденции к ускорению. Обычно это происходит при нарастании силы звучности – эмоциональное возбуждение учащает ритмический пульс; или – в стремительных пассажах, когда маленькому пианисту начинает казаться, что он скользит по наклонной плоскости; а также в сложных для исполнения местах. Технические трудности вызывают желание как можно скорее «проскочить» опасные такты. В других случаях, технические трудности могут быть причиной обратного явления, преодолевая их, один из участников замедляет темп. Тенденция к ускорению, либо замедлению может сказаться и в постепенном общем изменении темпа пьесы. Преподаватель рекомендует учащимся сравнивать между собой разные части произведения (например, исполнение коды с началом). Единство «чувствования темпа» особенно сказывается на паузах и в длинно выдержанных звуках. Если их не выдерживать – укорачивать, то тоже можно разрушить метроритмическую сторону музыки. Следует подчеркнуть, что допустимая на первом этапе занятий схематизация ритма в дальнейшем совершенно неприемлема: ритм должен быть живым, гибким, выразительным.

С первых же тактов исполнение в ансамбле требует от участников полной договоренности о ***приёмах извлечения звука***, к общей цели они должны идти одним путем. Звуковая выразительность является важнейшим исполнительским средством для воплощения музыкально-художественного замысла произведения. Поэтому работа над звуком должна занимать центральное место в классе ансамбля. Занятия на уроке проводятся в таких направлениях, как: умение дослушивать звук до конца, нахождение нужной окраски звука, закрепление необходимыех ощущений в кончиках пальцев и в руках в целом. Кроме того, преподаватель работает с учащимися над пластикой рук, добиваясь от них «живой» руки и «живых» пальцев. Но мало научить детей правильно извлекать звук, главное научить его слушать.

Слаженность совместной игры в малом и большом, в отдельном приёме и в «общем» замысле – особая сфера работы, присущая ансамблевым классам.

Большого внимания требует работа над ***штрихами***. Выбор того или иного штриха всецело зависит от музыкального содержания пьесы. Работа над штрихами – это уточнение музыкальной мысли, нахождение удачной формы eё выражения. Необходимо, чтобы учащиеся овладели «комплексом штрихов» и различными приёмами звукоизвлечения задолго до обучения в ансамбле. Известно, что навыки исполнения штрихов в ансамбле зависят от умения каждого ребёнка правильно их выполнять конкретно в своей партии.

Например, лига принадлежит к тем знакам, которые в разных партиях могут иметь нетождественный смысл. Ребенок должен твердо усвоить, что если, кроме лиги, нет других обозначений – звучание должно быть плавным и связным – данный способ исполнения на всех инструментах имеет общее обозначение – legato. Ho и legato может быть разным: ровным, певучим или маркированным, с энергичным и даже резким началом звукообразования (для чего существуют разные обозначения: черточки – tenuto, акценты, sforzando и т.п.). Все данные штрихи играют техническую роль. Юные музыканты должны понять, что кроме «технической» функции лиги несут важную смысловую нагрузку. Они могут определять строение музыкальной речи, деление на фразы и показывать интонацию мотива. Такие лиги обычно называют «фразировочными» или «смысловыми». Работа в таком направлении вызывает у детей наибольшие трудности, так как иногда смысловые лиги совпадают с техническими, но это не делает их равнозначными.

Одним из основных является штрих detache, который на фортепиано называется nоn legato. Heсмотря на то, что с этого штриха каждый ребенок начинает свое обучение на инструменте, хорошее исполнение non legato дается детям не просто, и порой требует терпеливой и настойчивой его отработки, ведь порой вся вторая партия в ансамбле опирается именно на данный штрих (проведение линии баса).

Третьим, основным штрихом, обозначающим отрывистое звучание, является – staccato. Этот самый любимый и естественный для детей штрих требует, как правило, большого внимания и тщательной отработки. Staccato бывает очень разнообразным и исполняется многими приёмами в зависимости от требуемого характера звучания: сильного и плотного или слабого и легкого, острого или мягкого, яркого или матового. На фортепиано оно может исполняться различным прикосновением: движением только одних пальцев, без участия кисти, а по мере нарастания силы и плотности звучания – и кистью, и с участием локтя, и всей рукой.

Работа над штрихами занимает львиную долю ансамблевых репетиций. Чем совершенней отшлифованы все детали совместной игры, тем точней юные музыканты смогут передать смысл и характер исполняемого произведения.

Особое значение в ансамблевом исполнении играет ***динамика***. Её умелое использование помогает раскрыть общий характер музыки, эмоциональное содержание, выявить особенности данного произведения.

Наиболее распространённым недостатком ученического исполнения является динамическое однообразие: чаще всё играется либо mf, либо f. Юным пианистам с трудом даётся красиво исполнить ріаno, либо ріаnissimo, не хватает звука в ярких кульминационных моментах. Преподавателю необходимо постоянно объяснять учащимся, что динамический диапазон четырёхручного исполнения должен быть никак не уже, а шире, чем при сольной игре, так как наличие двух пианистов позволяет полней использовать клавиатуру, построить более объёмные, плотные, тяжёлые аккорды, использовать для достижения яркого динамического эффекта равномерное распределение силы двух человек. Конечно, фортепиано не зазвучит от этого вдвое громче, но, всё-таки, некоторый результат может быть достигнут. Очень важно добиться ясного представления ученика о градациях forte и fortissimo. Heoбходимо рассказать об общем динамическом плане произведения, определить его кульминацию и посоветовать ff играть всегда «с запасом», а не «на пределе». Нельзя оставлять без внимания, если юные пианисты играют forte и fortissimo «от кисти», «от локтя», жёсткими пальцами, резким толчком. Выдвинутый вперёд корпус, отведённые назад локти не способствуют сочности и плотности звучания. А в ансамбле такой недостаток особенно заметен.

Что касается прозрачного pianissimo, то при четырёхручном исполнении вполне возможно solo каждого партнёра в данном нюансе. Напомнив, что до mf ecть ещё много градаций: mp, р, pp, и, наконец, ррр, педагогу полезно проиллюстрировать нюансы, чтобы учащиеся почувствовали, скольких выразительных средств они себя лишают. Но как бы хорошо преподавателю не удалось это показать, сразу достичь нужных результатов удаётся не всегда, так как работа над звуком требует огромного и длительного труда.

Итак, перед началом совместного исполнения, партнёры договариваются о том, кто будет показывать вступление, каков должен быть характер звучания, каким приёмом, и с какой силой будет начата пьеса.

Замечательные преимущества имеет фортепиано перед другими инструментами благодаря ***педали*** - гениальному изобретению, в конечном итоге решившему судьбу инструмента. Но юные музыканты чаще всего не знают, кто из партнёров четырехручного исполнения должен педализировать. Необходимо объяснить, что педализирует исполнитель партии Secondo, так как именно эта партия служит фундаментом (бас, гармония) мелодии, чаще всего проходящей в верхних регистрах. При этом исполнителю необходимо очень внимательно следить за тем, что происходит в соседней партии, слушать своего товарища и учитывать его исполнительские «интересы». Чтобы услышать «чистое» и красивое звучание ансамбля, необходимо проучивать с педалью обе партии в отдельности, затем вместе. Неплохо, если оба партнёра смогут самостоятельно исполнить свои партии с педалью – это поможет им лучше понять и охватить динамическую и тембровую окраску произведения.

Случаются моменты, когда непрерывность четырехручного исполнения нарушается из-за отсутствия у пианистов простейших ***навыков переворачивания страниц и отсчета длительных пауз***. Учащиеся должны установить, кому из партнеров, в зависимости от занятости рук, удобней перевернуть страницу; в случае если не оказывается свободной руки, следует определить, какой пропуск в нотном тексте окажется наименьшей потерей. Ловко и быстро в нужный момент перевернуть страницу любой рукой, продолжая играть второй, - совсем не такое простое дело, каким оно может показаться; этому тоже нужно учиться, не пренебрегая специальной тренировкой.

Так шаг за шагом, в процессе качественной работы у начинающих пианистов происходит формирование навыков игры в фортепианном ансамбле.

Когда юные музыканты впервые получат удовлетворение от совместно выполненной работы, объединённых усилий, взаимной поддержки, почувствуют эмоциональную радость – можно считать, что занятия в классе ансамбля дали очень важный результат. Пусть сформированные навыки ещё далеки от совершенства – всё можно исправить дальнейшей работой. Ценно другое – преодолён рубеж, разделяющий солиста и ансамблиста. Маленький пианист почувствовал своеобразие и интерес совместного исполнительства, ощутил красоту и масштабность звучания фортепианного ансамбля, полюбил новый для него музыкальный предмет.

# Глава 2. Обучение начинающих пианистов основам фортепианного ансамбля в системе музыкального воспитания учащихся музыкальных школ и школ искусств.

## Место дисциплины в общей подготовке пианиста

Вопросам эстетического воспитания подрастающего поколения в нашей стране уделяется большое внимание. Поставленная государством цель достигается за счёт сети учебных заведений, составляющих систему дополнительного образования: музыкальные и художественные школы, школы искусств.

Первые музыкальные представления школьники получают в общеобразовательной школе на уроках музыки параллельно с изучением целого комплекса дисциплин. Более полное, целенаправленное музыкальное воспитание - обучение игре на музыкальных инструментах, развитие музыкального слуха, музыкального кругозора, эстетического вкуса, а также привитие практических навыков: игра по слуху, транспонирование, чтение с листа, игра в ансамбле, умение аккомпанировать лёгкие партии – осуществляется в детских музыкальных школах и школах искусств.

Учитывая, что подавляющее большинство детей занимается музыкой в плане общего музыкального образования, и лишь незначительная часть из них поступает после окончания школы в специальные музыкальные учебные заведения, программы составлены с учётом того, чтобы предоставить возможность детям с самыми различными музыкальными данными, занимаясь по индивидуальным планам, приобщаться к музыкальной культуре.

В наши дни, когда почти утрачены традиции домашнего музицирования, что являлось обязательным условием воспитания предшествующих поколений, решение этой задачи во многом зависит от успешной организации работы в классах аккомпанемента и фортепианного ансамбля. Время, выделенное в учебном процессе на «ансамбль», определяет его как самостоятельную дисциплину и наполняет индивидуальным содержанием работы. Начинать занятия фортепианного ансамбля рекомендуется после получения учащимися необходимых навыков игры на инструменте. Необходимо уточнить: название предмета «ансамбль» - условно. Предмет включает в себя не только музицирование на фортепиано в 4 руки, но и целый ряд определенных задач.

## Значение ансамбля в развитии юного музыканта

Всего несколько десятилетий отделяет нас от времени, когда исполнение на фортепиано в 4 руки было очень распространённой формой музицирования. Весь XIX век – век бурного развития фортепиано – полон свидетельств о том, что игрой в ансамбле увлекались все: за этим занятием можно было видеть учеников и концертирующих музыкантов, известных композиторов и начинающих любителей. Вспоминая мемуары русских композиторов, музыкальных критиков, общественных деятелей, можно отметить, что все они систематически занимались игрой на фортепиано в четыре руки. Это не только доставляло им исполнительскую радость, но и позволяло детально ознакомиться с музыкальной литературой самых различных жанров, стилей и эпох. Сюиты И.С.Баха и симфонии Л. ван Бетховена, квартеты И.Гайдна и инструментальные ансамбли В.А.Моцарта, произведения Г.Ф.Генделя и Д.Россини, Ф.Мендельсона и Г.Берлиоза постоянно звучали на собраниях композиторов «Могучей кучки» именно в переложении для фортепиано в 4 руки. Это происходило благодаря массе достоинств данного вида музицирования.

Важность данного предмета состоит в том, что четырёхручная игра – это первое приобщение юного музыканта к животворящей атмосфере камерного музицирования. Выход за пределы фортепианного репертуара, единственная для пианиста возможность исполнительского изучения богатейшего наследия симфонической музыки.

Широчайшее распространение, которое получили в наше время различные виды звукозаписи (грампластинки, магнитофонные ленты, лазерные диски), привели к тому, что активные формы познания музыки стали вытесняться её пассивным созерцанием. Наслаждение чужим (пусть превосходным, но – чужим) исполнением никогда не может заменить переживаний, возникающих в процессе собственной, пусть даже несовершенной игры. Самое внимательное прослушивание произведения неравноценно с попыткой воссоздать его своими пальцами. Знакомясь непосредственно с тем или иным произведением, юный пианист пытается понять его образы, настроения, чувства. Результатом такой работы является творческий и психологический рост ребёнка – развивается творческое воображение, образное мышление, воспитание творческой самостоятельности, культура тонкого и глубокого чувствования красоты и художественного совершенства.

Атмосфера ансамблевого музицирования развивает у учеников такие исполнительские качества, как искусство «слышать», которое является основой совместного исполнительства; взаимопонимание и согласие между учениками, «творческое переживание и сопереживание» за исполнение, за результат их совместной работы. Важную роль играет воспитание умения «общаться» с партнёром в различных музыкальных ситуациях. Дружеское общение с партнёром, обмен мнениями, коллективный труд мобилизуют творческую волю юных пианистов, готовность к восприятию и действию, обогащают фантазию учащихся, подсказывая решения, которые могли быть и не найдены наедине с самим собой.

* 1. **Основные задачи начального обучения**

Анализируя работу в классе фортепианного ансамбля, педагоги-музыканты пришли к выводу, что главная цель предмета «ансамбль», проводимого в младших классах, заключается в том, чтобы научить детей чувствовать, слушать – переживать музыку, пробудить любовь к ней, вызвать эмоциональный отклик на музыкальные образы.

Данная дисциплина включает в себя не только музицирование учениками на фортепиано в 4 руки, но и целый ряд обучающих, развивающих и воспитывающих задач.

1. Уроки фортепианного ансамбля развивают всю психическую сферу и музыкальные задатки ребёнка.
2. Воспитательные задачи связаны с коммуникативными способностями, с умением сопереживать своему партнёру, переживать за общее дело.
3. Обучающих задач достаточно много, но условно все можно разделить на 3 большие группы. Их решение приводит к формированию у детей комплекса знаний, умений и навыков.

**1-я группа** – связана с овладением знаниями и умениями игры на фортепиано. К ним относятся:

* хорошая приспособляемость к инструменту (свободный аппарат);
* овладение нотной грамотой и системой длительностей;
* знание динамических оттенков;
* умение группировать различные ритмические рисунки;
* знание элементарной терминологии;
* умение пользоваться педалью.

**2-я группа** – связана с навыками игры в фортепианном ансамбле.

Они включают:

* синхронное исполнение звуков и аккордов в разных партиях;
* проведение каждой партии, с разделением мелодической и аккомпанирующей линии;
* ощущение общего звучания произведения;
* устойчивость и чёткость ритмического рисунка;
* чувствование единого темпа;
* единство приёмов звукоизвлечения;
* владение «комплексом штрихов»;
* выстраивание фразировки произведения;
* работу над звуком;
* работу над аппликатурой;
* использование динамического многообразия;
* владение разными способами педализации;
* осмысление формы произведения.

**3-группа** – включает воспитание начальных навыков аккомпанемента:

* проведение линии баса;
* проведение аккордового сопровождения;
* соотношение звучания обеих рук;
* чтение нот с листа;
* исполнение партии аккомпанемента без остановок.

Вот, приблизительно, круг проблем, которые решают педагоги на уроках «фортепианного ансамбля» с младшими школьниками. Приобретённые юными пианистами знания, умения и навыки являются фундаментом их дальнейшего музыкального роста в среднем и старшем звене.

* 1. **Методы обучения**

Процесс обучения фортепианному ансамблю (как и любой другой образовательный процесс) основывается на методической системе, компонентами которой являются цели, содержание, методы, средства, приёмы обучения. Правильный выбор метода обучения влияет на развитие способностей учащегося, формирование пианистических навыков и воспитание творческой личности.

Для реализации цели урока преподаватель намечает определённые задачи и выбирает ряд необходимых для работы методов. Каждый метод в свою очередь состоит из совокупности методических приёмов. Итак, в работе над фортепианным ансамблем преподаватели используют методы:

* **Беседа** – данный метод используется практически на каждом уроке. Учитель рассказывает: о композиторе, об эпохе, об образах, о характере пьесы, о штрихах, о динамике и т.д.
* **Объяснительно** – **иллюстративный** – так же является основным на уроке. Объясняя учащимся что-либо (правильную фразировку, необходимое звучание, точный штрих), преподаватель показывает – иллюстрирует на инструменте как этого добиться.
* **Репродуктивный** – направлен на проверку домашнего задания и запоминание нового материала.
* **Перспективы и ретроспективы** («забегания» вперёд и «возвращения» к пройденному материалу). Перспективу учитель связывает с задачами предвидения (технического роста), а ретроспективу – с умением ранее изученный материал (сложный ритмический рисунок, украшение) использовать и оценивать в новых ситуациях.
* **Обобщения** – состоит главным образом в том, что каждый новый вывод должен опираться на предварительный опыт, дающий возможность привести к суммированию накопленных знаний (например, в области игровых движений).
* **Проблемного изложения** – преподаватель в ходе работы ставит перед юными исполнителями задачу (определить, сколько частей в данном произведении; найти главную тему в разных голосах, проставить самостоятельно аппликатуру или педаль и т.д.), которую дети решают самостоятельно.
* **Частично-поисковый (эвристический)** – преподаватель напоминает учащимся о тех приёмах и способах исполнения, работа над которыми велась в пройденных произведениях и просит детей воспользоваться ими, проучивая новый материал (будь то работа над приёмами, над звуком, над штрихами).
* **Эмоциональной драматургии урока** – вся работа над музыкальным произведением пронизана эмоциональным содержанием.
	1. **Методические рекомендации**

***«Особенности посадки при четырёхручном исполнении».***

Отличие четырёхручного исполнения от сольного выступления учеников начинается с самой посадки. Юные участники ансамбля должны уметь «поделить» клавиатуру пополам, и научиться «правильно» расположить руки (локти и кисти) так, чтобы не мешать друг другу при исполнении.

***«Работа над аппликатурой».***

Каждый музыкант знает, какую важную роль играет в исполнении аппликатура. Аккорды, арпеджио, гаммаобразные движения – находятся в зависимости от правильно выученных пальцев. Поэтому на первых уроках педагоги, как правило, много времени посвящают работе над аппликатурой, чтобы впоследствии не возникало неудобств в исполнении произведения.

***«Способы достижения синхронности при взятии и снятия звука, работа над координацией рук».***

Выработка у детей навыков правильного, общего с партнёром ощущения отрезка времени, необходимого для завершения движения, даётся детям не сразу. Занятия начинаются с умения синхронно взять отдельные звуки или аккорды, а заканчиваются на исполнении сложных пассажей. Работа над координацией ведётся на каждом уроке вплоть до выступления на эстраде.

***«Работа над равновесием звучания в удвоениях и аккордах, разделённых между партнёрами».***

Техническая задача юных исполнителей достичь ровной, непрерывной пульсации переходящих из партии в партию аккордов. Оба ученика должны овладеть одинаковым приёмом кистевого движения, звуковой ровностью, учитывая авторские указания штрихов и динамики.

***«Согласование приёмов звукоизвлечения в обеих партиях».***

Для того, чтобы партнёры в ансамбле смогли добиться равновесия в звучании, им следует овладеть навыками как индивидуальных, так и общих приемов извлечения звука. Обозначенный в произведении динамический план, а также штриховая сторона требуют от участников умения найти верные ощущения в прикосновении к инструменту, для нахождения точного звукового образа.

***«Работа над умением гибко передавать основную мелодическую тему от партнёра к партнёру».***

В ансамбле естественной формой «общения» является – диалог. Часто основная тема (мелодия) переходит из одной партии в другую. Задача юных пианистов заключается в умении искусно передавать мелодию «из рук в руки», следя за тем, чтобы она не распалась на звенья коротких мотивов, соблюдая тонкое соответствие динамике исполнения.

***«Соразмерность в сочетании нескольких голосов, исполняемых разными партнёрами».***

Учащиеся часто воспринимают 1-ю партию, как ведущую, а 2-ю партию аккомпанирующую. В ансамблях для младших классов зачастую так и происходит. Но в более сложных по фактуре произведениях часто параллельно в обеих партиях, и, более того, во всех 4 руках проходят самостоятельные и важные темы. Главная тема иногда удваивается (аккордовое изложение во 2-й партии + мелодические конфигурации в 1-й партии), да ещё и выразительная линия баса. Всё это необходимо ясно слышать и проводить. Данная фактура очень сложна для начинающих музыкантов, и требует кропотливой работы. Конечно же, ансамблевые пьесы такого уровня лучше проходить с перспективными учащимися.

***«Роль фразировки в исполнительском процессе».***

В процессе совместной работы над звуком и приёмами исполнения участники дуэта начинают осваивать единство фразировки. Возможны разные варианты фразировки: первое предложение может быть сыграно робко или вопросительно, ответное успокаивающе, или требовательно, или тревожно – всё зависит от замысла пьесы. В ансамбле исполнители должны научиться вести разговор по средствам фраз, выразительно «посылая» их друг другу. Это задание объединяет внимание, мысли партнёров, стремление слиться во фразе в одно целое.

***«Соблюдение общности ритмического пульса».***

Игра в ансамбле помогает юному музыканту преодолеть присущие ему недостатки (неумение держать темп, вялый или излишне жёсткий ритм), помогает сделать его исполнение более многообразным, ярким, уверенным. Ритмические недочёты в ансамбле невозможны, так как могут нарушить целостность пьесы и быть причиной «срывов» на концерте. Как правило, педагоги тщательно работают над ритмом с каждым учащимся в отдельности и с дуэтом вместе.

***«Педализация при четырёхручном исполнении».***

В дуэте всегда педализирует ученик, исполняющий 2-ю партию (Secondo),так как именно там проходит линия баса и гармонический план. Задача у ребёнка не простая, потому что кроме своей партии, он отвечает за красоту и единство всего произведения в целом. Важно, чтобы каждый из партнёров в ансамбле имел возможность исполнять 2-ю партию, с целью научиться искусству педализации.

***«Работа над общим динамическим планом произведения».***

Динамика ансамбля всегда шире и богаче динамики сольного исполнения. Фортепиано имеет для этого все возможности. Работа над динамикой связана с работой над художественными образами произведения (что очень нравится детям), и начинается с умения каждого ученика ясно представлять градации от рianissimo до fortissimo. Выстраивание общего динамического плана процесс сложный и кропотливый, требующий длительного труда, но именно от него зависит успех любого произведения. Работая над динамикой, педагог развивает эмоциональную сторону учащихся, их творческое воображение.

***«Раскрытие образно-эмоциональной структуры музыкального произведения».***

Разговор о теме произведения: об образах, настроениях, о характере героев ведётся на каждом уроке от первого и до последнего. Тональность, размер, штрихи, динамика – всё выбрано композитором не случайно, всё помогает раскрыть замысел произведения. Преподаватели с подготовительного класса ведут с учащимися работу над образностью. Эта тема очень понятна и близка детям. Чем больше знаний у ребёнка о герое или характере, тем ему интересней работать над произведением.

***«Определение общности понимания и чувствования темпа».***

Темповая сторона произведения напрямую связана с ритмической, с соразмерностью отдельных звуков и пауз. Для того чтобы исполнение было точным и гибким в живом течении музыки, партнёры должны быть ритмически «неразлучны». Общность чувствования темпа одно из первых условий ансамбля. Работа над ритмической стороной пьесы, как ничто другое, развивает внимание пианиста, умение слушать и контролировать общее звучание обеих партий.

***«Использование особых тембральных (оркестровых) возможностей фортепианного дуэта».***

Хотя фортепиано лишено тембрового многообразия оркестра, его динамической мощи, тем не менее, это прекрасный инструмент, «король» среди других, обладающий великолепными тембровыми возможностями благодаря наличию педали. Преподаватель должен хорошо продумать педализацию пьесы, объясняя ученикам, для чего проставлена та или иная педаль и как объединить возможности педали с динамикой для нахождения нужных тембровых «красок».

***«Воспитание чувства формы музыкального произведения».***

Развивать в ученике музыкальное мышление, чувство формы, способность охватить произведение в целом, способность проводить параллели с ранее пройденными произведениями – одна из главных задач всех преподавателей. Именно на уроках фортепианного ансамбля легче достичь цели в умении делать обобщения, так как музыкально-нотный материал здесь намного легче, чем в классе по специальности. Освобождённое внимание ученика может быть направлено на такие задачи, как охват каждой части, всей формы в целом, раскрытие художественного содержания произведения.

***«Преодоление трудностей полиритмии».***

В ансамблях для младших классов полиритмия встречается не часто. Однако в более сложных пьесах (которые даются перспективным учащимся во 2-3 классах) композиторы для контрастного противопоставления партий ансамбля используют полиритмию. В основном, в активном противоборстве «сталкиваются» трёх- и двухдольные ритмы, что создаёт в музыке драматическое напряжение. Чтобы участники ансамбля хорошо овладели таким ритмом, необходима предварительная подготовка каждого ребенка, сопутствующие данному варианту упражнения. Более того, чтобы лучше усвоить ритм, партнёрам необходимо в работе поменяться партиями.

***«Особенности педализации в ансамбле для двух фортепиано».***

В ансамбле для двух фортепиано можно говорить о самостоятельности обеих партий, так как они могут звучать независимо друг от друга. Басовая линия, гармонический план, мелодия присутствуют в каждой партии, что требует самостоятельной педализации. Сначала работа происходит как в сольной пьесе – с каждым учеником в отдельности, затем, когда отрабатывается общность динамической, тембровой, художественной стороны, педаль согласуется в дуэте.

***«Формирование навыков переворачивания страниц».***

Такое на первый взгляд простое дело как перевернуть вовремя страничку требует отдельного внимания на уроке и домашних тренировок. Преподаватель подсказывает учащимся кому именно это удобней сделать, не нарушая течения музыки, которая из партий должна звучать, и какой рукой необходимо быстро перевернуть страницу. Важно, чтобы всё происходило незаметно и не отражалось на исполнении.

* 1. **Репертуарный список**

**1 класс**

1. Агафонников В. «Музыкальные игры» (по выбору)
2. Гаршчия Я. «Эхо»
3. Глинка М. «Полька»
4. Гречанинов А. «На зеленом лугу», соч.99
5. Диабелли А. «Аллегретто»
6. Зив М. «Прогулка по клавишам»:

«Весенние лужицы»

«Протяжная»

«Обида»

«Старинный танец»

1. Иванов-Радкевич Н. «Марш»
2. Калинников В. «Киска»
3. Кохан Г. «Пьеса»
4. Майкапар С. «Первые шаги», соч.29
5. Массон Г., Нафельян Г. «Весеннее утро».

 «На карусели».

«Первая серенада».

 «Романс».

 «Церковные колокола»,

английская народная песня.

1. Поццоли Э. «Грустная минута»
2. Разорёнов С. «Колыбельная»

«Английская детская песенка»

1. Русская народная песня «Калинушка да малинушка»,

обр. Балакирева М.

1. Русские народные песни, обр.Ляховицкой С.:

«Я на горку шла».

«Светит месяц».

1. Смирнов Д. «Ночной дозор»

«Юмореска»

1. Соколова Н. «Ребёнок за роялем». Хрестоматия для ф-но в 2 и 4 руки с пением (№1-35 по выбору)
2. Сорокин К. «Как во поле, поле белый лён», русская народная песня
3. Старинная французская песня «Птички», обр.Поротского В.
4. Украинская народная песня «Ой, на лугу», обр.Берковича И.
5. Украинская народная песня «Ехал казак за Дунай», обр.Золотарёва В.
6. «Чешская народная песня», обр.Неедлы В.
7. Шуберт Ф. «Сентиментальный вальс»
8. Альбом лёгких переложений для фортепиано в 4 руки. Вып.1

(по выбору)

1. Ансамбли. Младшие классы Вып.7:

«Хакасская народная песня» (канон), обр.Назаровой Т.

«У зори-то, у зореньки», русская народная песня.

обр. Боголюбовой Н.

1. Ансамбли для одного фортепиано в 4 руки. Вып.3:

Вилькорейская Т. «Скакалочка»

Корещенко А.«Майская песня»

Кюи Ц.«Слети к нам, тихий вечер»

1. «Брат и сестра». Народные песни и лёгкие ансамбли.

Вып.1. обр.Кузнецовой Н.:

«Американская народная песня»

Польская народная песня «На охоту»

«Чешская народная песня»

1. «Брат и сестра». «Народные песни и танцы» Ред.Натансон В.:

Китайская народная песня «Огоньки»

«Латышская песенка»

1. Избранные ансамбли. Вып.1.(БЮП). Сост.Натансон В.:

Белорусский народный танец «Бульба»

«Казачок», украинский танец

Красев М. «Колыбельная»

Лобачёв В. «Кот Васька»

Моцарт Л. «Песня»

«Птичка», украинская мелодия

Сорокин К. «Украинская колыбельная»

Старокадомский М. «Что за дерево такое?»

Шуберт Ф. «Швейцарская песня»

1. Лёгкие пьесы для фортепиано в 4 руки (БЮП). Сост.Натансон В.:

Блага В. «Танец»

Грузинская народная песня «Светлячок»

Русская народная песня «Колыбельная»

Чайковский П. «Мой садик»

1. Сборник фортепианных пьес, этюдов и ансамблей. Часть I.

Сост.Ляховицкая С., Баренбойм Л.:

Кабалевский. Д. «Наш край»

Моцарт В. «Тема с вариациями»

Русская народная песня «Исходила младёшенька»

(обр. Чайковского П.)

Украинская народная песня «Ехал казак»

1. Хрестоматия педагогического репертуара для фортепиано. Вып.1

I-II кл. ДМШ. Сост. и ред.Любомудрова Н., Сорокина К., Туманян А:

Витлин В. «Детская песенка»

Русские народные песни: «Из-за дуба»,

«Дуня-тонкопряха»

Чекалов П. «Канон»

1. Хрестоматия фортепианного ансамбля. Младшие классы. Вып.1:

Бетховен Л. «Немецкий танец»

Вивальди А. Финал маленькой симфонии №1

Моцарт В.«Игра детей»

Прокофьев С. «Болтунья»

Пуленк Ф.«Вальс»

Шостакович Д. «Колыбельная»

1. Хрестоматия фортепианного ансамбля. Младшие классы. Вып.2.

Cост. Анастасьева И.:

Барток Б. «Вечер в деревне», перел. Денисова Э.

Григ Э. «Лесная песня»

Моцарт В. «Колыбельная», перел. Ляховицкой С.

1. Школа игры на фортепиано. Под ред. Николаева А.:

Иорданский М. «Песенка про чибиса»

Кабалевский Д. «Про Петю»

Латвийский народный танец «Рыбачок»

Украинская народная песня «Журавель»

1. Школа игры на фортепиано. Для первого года обучения

Сост. Кувшинников Н., Соколов М.:

Хренников В.«Песня девушек»

Цагарейшвилли В. «Спи, фиалка»

1. Юный пианист. Вып.1. Сост. Ройзман Л., Натансон В:

Калинников В. «Тень-тень»

Лазаренко В. «Зимняя забава»

Левина 3. «Тик-так»

Русская народная песня «Здравствуй, гостья-зима!»

**2 класс**

1. Агафонников В. «Вальс»
2. Альбинони Т. «Адажио»
3. Бабаев Ч. «Паровоз», обр. Пороцкого В.
4. Балаев Г. «В лодке»
5. Балакирев М. «На Волге»
6. Бекман-Щербина Е. «Три детские пьесы» для 2-х ф-но в 4 руки
7. Белорусский народный танец «Полька-янка»,

обр. Дементьевой-Васильевой С.

1. Беркович И. Фортепианные ансамбли, соч.30 (по выбору)
2. Богословский Н. «12 лёгких пьес» (по выбору)
3. Вебер К.М. «Адажио»
4. Гаршчия Я. «Тарантелла»
5. Глинка М. «Краковяк», отрывок из оперы «Иван Сусанин»
6. Диабелли А. Мелодические упражнения на 5 нотах для ф-но в 4 руки. Ор.149 (по выбору)
7. Доницетти Г. «Баркарола»
8. Зив М. «Прогулка по клавишам» (по выбору)
9. Иванов-Радкевич Н. «Гавот»
10. Казелла А. «Маленький марш» (из цикла «Марионетки»)
11. Кохан Г. «Вечерняя песня»
12. Макаров Е. «Детские пьесы»:

«Вальс»

«Мелодия»

1. Николаев А. «Стояли кони», русская народная песня
2. Осокин М. «Танцы из балета «Наль и Дамаянти»
3. Оффенбах Ж. «Кан-кан»
4. Прокофьев С. Фрагменты из музыки к кинофильмам и драматическим спектаклям, сост. Блок В., Леденёва Р., в 4 руки.
5. Сибирский В. «Жили-были 2 кота»
6. Смирнов Д. «Утро»

«Частушка»

1. Соколова Н. «Ребёнок за роялем». Хрестоматия для ф-но в 2 и 4 руки с пением, (по выбору № 36-58).
2. Соловьев-Седой В. «Подмосковные вечера»
3. Сорокин К. «Печальная песенка»
4. Уолтон В. «Дуэт»
5. Хренников Т. «Весёлый канон», перел. Самонова А.
6. Чайковский П. «50 русских народных песен» в 4 руки (по выбору)
7. Шуберт Ф. «Форель»
8. Ансамбли. Младшие классы. Вып.5:

Самонов А. «Ах, ты Катя, Катенька»

«Как на тоненький ледок»

«Чёрный ворон»

Худолей И. «Сон»

1. Ансамбли. Младшие классы. Вып.7:

Русская народная песня «На речке быстрой», обр.Боголюбовой Н.

Русская народная песня «Летел голубь»

Словацкая народная песня «Под милым оконцем»

1. Альбом лёгких переложений для фортепиано в 4 руки. Вып.№1

(по выбору)

1. «Брат и сестра». Лёгкие ансамбли. Вып.1. Для ф-но в 4 руки

«Соловей и лягушка», немецкая народная песня

«Перед зеркалом», румынская народная песня

«Ой, в саду, в садочке», украинская народная песня

1. Избранные ансамбли. Вып.1. Сост.Натансон В.:

Бах И.«Песня»

Беркович И. «Восточный напев»

Ванхаль Я. «Две пьесы»

Калинников В. «Сосны»

Попатенко Т. «Весенняя шуточная»

Ребиков В. «Лодка по морю плывёт»

Римский-Корсаков Н. «Белка» из оперы «Сказка о царе Салтане»

Шуберт Ф. «Немецкая песенка»

1. Музыкальный альбом. Вып.1:

Кажицкий Л. «Полька»

Моцарт В. «Контрданс»

1. Сборник пьес для фортепиано в 4 руки. Сост.Агафонников В.

(по выбору)

1. Сборник фортепианных пьес, этюдов и ансамблей. Часть 2.

Сост.Ляховицкая С.:

Глинка М. «Жаворонок», перел. Голубовской Н.

1. Хрестоматия фортепианного ансамбля. Младшие классы. Вып. 1:

Векерлен Ж. «Песня барабанщика»

«Деревенское рондо»

Мусоргский М. «По грибы»

Свиридов Г. «Честная бедность»

Стравинский И. «Гавот» и «Серенада» из балета «Пульчинелла»

Чайковский П. «Фея искренности» из балета «Спящая красавица»

1. Хрестоматия фортепианного ансамбля. Младшие классы. Вып.2.

Сост. Анастасьева И.:

Гайдн И. «Менуэт»

Чайковский П. Тема из II части 4 симфонии

Шуберт Ф. «Музыкальный момент»

Шуман Р. «Листок из альбома»

1. Школа игры на фортепиано. Под ред.Николаева А.:

Балакирев М. «На Волге»

Векерлен Ж. «Пастораль»

Глинка М. «Ходит ветер у ворот»

Мусоргский М. «Поздно вечером сидела», хор из оперы

«Хованщина», обр.Рабинович И.

1. Юный пианист. Вып. 1. Ред.Ройзман Л.:

Бетховен Л. «Марш», соч. 113.

Глинка М. «Танец», из оперы «Иван Сусанин», перел.Солина Л.

«Персидский хор», из оперы «Руслан и Людмила»,

перел.Солина Л.

Чайковский П. Отрывок из балета «Лебединое озеро»,

перел.Барсковой К.

**3 класс**

1. Балаев Г. «Как по нашей улице»

«Танго»

«Не грусти»

1. Белов Г. «Печальная ария»

«Цирковая полька»

1. Беркович И. Фортепианные ансамбли (по выбору), соч. 30.
2. Бизе Ж. «Детские игры»:

«Волчок» (экспромт)

«Маленький муж, маленькая жена». Дуэт.

1. Блантер М. «Футбол», спортивный марш
2. Брамс И. «В зелёных ивах дом стоит»
3. Богословский Н. «12 лёгких пьес» (по выбору)
4. Гедике А. «Вальс», ор. 12 №1
5. Глинка М. «Танец», из оперы «Иван Сусанин»
6. Диабелли А. Мелодические упражнения на 5 нотах для ф-но в 4 руки ор.149 (по выбору)
7. Дроздов А.»Три пьесы на народные темы»
8. Евлахов О. «Танец восковых фигурок», перел.Загурской Э.
9. Зив М. «Прогулка по клавишам»:

«Работает машина»

«Мы шагаем»

«Веретено»

«По кочкам»

«Прогулка по клавишам»

1. Куртиди В. «Три пьесы» для фортепиано в 4 руки
2. Макаров Е. «Детские пьесы»:

«На стадионе»

«Марш»

«На солнечной полянке»

1. Металлиди Ж. «Весёлое шествие»
2. Прокофьев С. «Гавот», из «Классической симфонии»
3. Раков Н.«На прогулке»
4. Рахманинов С. «Итальянская полька»
5. Римский Л. «Элегия»
6. Сибирский В. «Тающие льдинки», для 2-х ф-но в 4 руки.

«Часы с кукушкой», для 2-х ф-но в 4 руки.

1. Соколова Н. «Ребёнок за роялем». Хрестоматия для ф-но в 4 руки с пением (по выбору)
2. Стравинский И. Два танца из балета «Пульчинелла»:

«Гавот»

«Серенада»

«Вальс» из балета «Петрушка»

1. Хачатурян К. «Музыка из балета «Чипполино»:

«Танец тыквы»

«Вариация редиски»

«Вальс цветов»

1. Чайковский П. «Трепак», из балета «Щелкунчик»

«Танец лебедей», из балета «Лебединое озеро»

«Танец Феи Драже», из балета «Щелкунчик»

«Вальс», из оперы «Евгений Онегин»

1. Шелиговский Т. «В цирке»
2. Шмитц М. «Принцесса танцует вальс»
3. Штраус И. «Полька»
4. Шуберт Ф. «Серенада»

«Музыкальный момент», перел.Анастасьевой И.

1. Шуман Р. «Сельская песня»
2. Альбом легких переложений для фортепиано в 4 руки. Вып. №1

(по выбору)

1. Ансамбли для ф-но. Младшие классы Вып. 10

Бородин А. «Детский марш»

Мурзин В. «Трудный путь»

«Думка»

Соснин С. Музыкальная сказка «Кот в сапогах»:

«Кот в сапогах»

«Марш мышей»

1. «Брат и сестра». Вып. 2. Сост. Штейнберг И.

Баневич С. «Северное сияние», симфонический антракт из оперы

«История Кая и Герды».

Шуберт Ф. «Сентиментальный вальс» (фрагмент), ор. 50а

Шуман Р. «Игры в прятки»

«Вечерняя песня»

1. «Брат и сестра». Вып. 2. Сост. Натансон В:

Гайдн И. «Менуэт быка»

Моцарт В. «Ария Дон-Жуана»

Римский-Корсаков Н. «Величальная песня»

1. «Брат и сестра». Вып. 3. Сост. Натансон В.:

Бизе Ж. «Болеро» из оперы «Кармен»

Григ Э. «В лесу»

Морозов И. «Танец ласточки»

1. «Брат и сестра». Вып. 3. Сост. Лобанова В.

Гайдн М. «Менуэт», из Лондонской симфонии №5

Шуберт Ф. «Три военных марша» (фрагмент), ор.51 №1

Глазунов А. «Большой испанский танец», из балета «Раймонда»

Барт Л. «Гавот», из мюзикла «Оливер»

1. Избранные ансамбли. Вып.1, для ф-но в 4 руки:

Бетховен Л. «Два немецких танца»

Брамс И. «Колыбельная», перел.Денисова Э.

Красев М. «Игра в баскетбол»

Прокофьев С.«Петя», отрывок из симфонической сказки

«Петя и волк»

Разорёнов С. «Птичка»

Узбекская народная песня «Весна»

Чайковский П. «50 русских народных песен» в 4 руки:

«Вспомни, вспомни»

«Колыбельная в бурю»

«Под яблоней зелёной»

Шостакович Д. «Колыбельная»

Шуберт Ф. «Экосезы»

«Три вальса»

1. «Играем в ансамбле». Сост. и перел. Строгновской В.

Абрэу 3. «Тино-тино» (самба)

Петров А. «Полька-галоп»,

из к/ф «О бедном гусаре замолвите слово»

1. «Играем вдвоём». Сост. и перел. Гимерверт Ф.:

«Рио-рита» (пасодобль)

Дунаевский И. «Песенка о капитане»,

из к/ф «Дети капитана Гранта»

Шуберт Ф. «Детский марш»

1. Избранные ансамбли для ф-но в 4 руки. Вып.4.

Сост.Баранова Г., Взорова Т.:

Aренский А. «Гавот»

«Романс»

1. Сборник ф-ных пьес, этюдов, ансамблей. Вып.4. Часть 2.

Сост.Ляховицкая С.:

Мусоргский М. «Гопак», из оперы «Сорочинская ярмарка»,

перел.Шефера А.

1. Фортепианные ансамбли в 4 руки. Ред. Лукьяновой В. (по выбору)
2. Хрестоматия фортепианного ансамбля. Младшие классы. Вып.2.

Сост.Анастасьева И.:

Госсек Ф. «Гавот», перел. Загурской Э.

Кабалевский Д. «Песня сборщиц винограда»,

из оперы «Кола Брюньон»

Шебалин В. «Танец девушек», из балетной сюиты «Жаворонок»

Шостакович Д. «Родина слышит»

1. Юный пианист. Вып.2. Сост. Ройзман Л., Натансон В.:

Беркович И. «Вальс»

Спадавеккиа А. «Песня», из оперы «Хождение по мукам»

# Аннотация

Ансамблевое музицирование обладает огромным развивающим потенциалом всего комплекса способностей учащихся: музыкального слуха, памяти, ритмического чувства, двигательно-моторных навыков. При этом расширяется музыкальный кругозор, интеллект музыканта, воспитывается и формируется художественный вкус, понимание содержания исполняемого произведения.

Знание ансамблевого репертуара дает возможность ученику иметь представление о различных стилях и направлениях музыкального искусства: эпохи барокко, венской классики, романтизма, русской музыки XIX века, отечественной и зарубежной музыки XX века.

Ансамблевое музицирование помогает выработать навыки по решению музыкально-исполнительских задач, обусловленных художественным содержанием и особенностями формы, жанра и стиля музыкального произведения.

Роль занятий в классе ансамбля переоценить невозможно. Игра в ансамбле скорее, чем сольная, пробудит музыкальный интерес у ребёнка. Игру в ансамбле следует включать в процесс обучения как можно раньше, практически с первых шагов. Дети, играющие в ансамбле, лучше ориентируются в нотном тексте и читают с листа, увереннее чувствуют себя на сцене во время выступления.

Обобщить можно так:

* Ансамблевое музицирование способствует интенсивному развитию всех видов музыкального слуха: звуковысотного, гармонического, полифонического, тембро-динамического.
* Игра в ансамбле позволяет успешно вести работу по развитию ритмического чувства. Она помогает заложить элементарные основы ритма, даже овладеть более сложными метроритмическими категориями (агогика, пауза и др.).
* Ансамблевое музицирование способствует развитию аналитической, логической, рациональной памяти.
* Работа над фортепианным ансамблем интенсивно развивает образное мышление учащихся и способствует формированию обобщённых музыкальных понятий.
* Ансамблевая игра оказывает положительный эффект на процесс развития игровых способностей.

# Список нотной литературы

1. Aгафонников В. «Музыкальные, игры». 27 пьес для начинающего пианиста. М. Советский композитор, 1991.
2. Альбом лёгких переложений для фортепиано в 4 руки. Вып. 1. 1-4 классы ДМШ. Сост. Денисова Э. М. Государственное музыкальное издательство,1961.
3. Альбом нетрудных переложений для фортепиано в 4 руки. Вып.2. М.Музыка, 1991.
4. Альбом ученика-пианиста. Хрестоматия педагогического репертуара.

1 класс. Сост.Цыганова Г.Г., Королькова И.С. Ростов-на-Дону. Феникс, 2005.

1. Ансамбли. Младшие классы. Вып. 1.Сост. Руббах А. М. Советский композитор, 1972.
2. Ансамбли. Младшие классы. Вып.4. Сост. Розенгaуз Б. М. Советский композитор, 1978.
3. Ансамбли. Младшие классы. Вып.5 Сост. Бакулова А. М. Советский композитор, 1981.
4. Ансамбли. Младшие классы. Вып. 6. Сост. Павлова В. М. Советский композитор, 1982.
5. Ансамбли. Младшие классы. Вып.7. Сост. Павлова В. М. Советский композитор, 1983.
6. Ансамбли. Младшие классы. Вып. 8. Сост. Пороцкий В. М. Советский композитор, 1985.
7. Ансамбли. Младшие классы. Вып. 10. Сост. Пороцкий В. М. Советский композитор, 1990.
8. Ансамбли в 4 руки. Нотная папка пианиста №1Teтрадь №6. 1-3классы. Сост. Кравцова В., Михайлова М., Шкловская Т. М. Дека-ВС, 2001.
9. Балаев Г. Современные фортепианные ансамбли. Ростов-на-Дону. Феникс, 2000.
10. Балаев Г., Матевосян А. Фортепианные ансамбли для музыкальных школ. Ростов-на-Дону. Феникс, 2000.
11. Беркович И.Фортепианные ансамбли. 10 пьес для фортепиано в 4 руки,2 пьесы для 2-х фортепиано. Ор.30.Киев.МУЗФОНД СССР, 1956.
12. «Брат и сестра». Альбом фортепианных пьес в 4 руки. Вып. 1.

Сост. Скорбященская О.. С.П. Северный олень, 1993.

1. «Брат и сестра XX век». Альбом фортепианных ансамблей. Вып.2. Сост. Лобанова В. С.П. Северный олень, 1995.
2. «Брат и сестра». Альбом фортепианных ансамблей. Вып. 3. Сост. Лобанова В. С.П. Северный олень, 1994.
3. «Брат и сестра». Альбом фортепианных пьес в 4 руки. Вып. 2.

Сост. Штейнберг И. С.П. Северный олень, 1993.

1. «Брат и сестра». Альбом для фортепиано в 4 руки. Вып.10: XX век: Зарубежная музыка. Сост. Новиков Н., Хараджанян Р. С.Г. Северный олень, 2000.
2. «Брат и сестра». По сказкам братьев Гримм. Альбом фортепианных ансамблей. Сост. Неволович А. С.П. Северный олень, 1996.
3. «Вдвоём веселее». Пьесы для фортепиано в четыре руки. Сост. Стучинская И. Л. Советский композитор, 1988.
4. Вебер К. М. В четыре руки. Фортепианные ансамбли. Сост. Костромитина Л. С.П. Союз художников, 2000.
5. «Веселые нотки». Сборник пьес для фортепиано. Учебно-методическое о пособие, 1 класс. Сост. Барсукова С.А. Ростов-на-Дону. Феникс, 2005.
6. «В краю неведомых гигантов». Сборник ансамблей для фортепиано в 4 руки. Перел. Прудниковой Т. Н.Тагил, 2003.
7. Диабелли А. Мелодические упражнения на 5 нотах для фортепиано в 4 руки. Ор 149. М. Музыка, 1993.
8. Дмитриев Г. «Камешки из мозаики». Альбом пьес для фортепиано в 2 и в 4 руки. М. Советский композитор, 1981.
9. «Джазовые мотивы». Пьесы для игры на фортепиано в 4 руки. Перел. Пилипенко Л.В. М. Владос, 2003.
10. Зив М. «Прогулка по клавишам». Пьесы для фортепиано в 4 руки. М. Советский композитор, 1981.
11. «Играем вдвоём». Ансамбли для фортепиано в 4 руки.

Сост. Борзенков А.Н. С.П. Композитор, 1998.

1. «Играем вдвоём». Облегчённые переложения популярной музыки для средних классов ДМШ. Сост. и перел. Гимерверт Ф. С.П. Союз художников, 2003.
2. «Играем в 4 руки на фортепиано». Вып.2. М. Владимира Катанского, 2000.
3. Избранные ансамбли для детской музыкальной школы. Для фортепиано в 4 руки. Вып. 1. 1-3 классы. Сост. Туманян А., Взорова Т. М. Музгиз, 1963.
4. Макаров Е. «Детские пьесы для фортепиано в 4 руки». М. Музыка, 1986.
5. Матвеев М. «Разноцветные камешки». Сборник легких пьес для фортепиано в 4 руки. Тетрадь 4-я. Ленинград, Советский композитор, 1982.
6. Металлиди Ж. «Иду, гляжу по сторонам». Ансамбли для фортепиано в 4 руки. С.П. Композитор, 1999.
7. Милич Б. «Маленькому пианисту». Пособие для дошкольников. Изд.5. Киев. Музычна Украина, 1985.
8. Мордасов Н. Сборник ансамблей для фортепиано в стиле джаза. Ростов-на-Дону. Феникс, 1999.
9. «Музицируем вдвоем». Альбом переложений для фортепиано в 4 руки. Минск. Издательская творческая лаборатория, 1994.
10. Петров. А. «То, что хочется играть в 4 руки». Песни и романсы из кинофильмов для фортепиано. Перел. Дуловой В. С.П. Союз художников, 2002.
11. Популярная музыка для фортепиано в 4 руки. 1-2 классы ДМШ. Сост.Дулова В.. С.П. Союз художников, 2002.
12. Пьесы. Для фортепиано в 4 руки. Вып.6. Сост. Питерин Г. М. Музыка, 1973.
13. Пьесы. Для фортепиано в 4 руки. Вып.8. Сост. Питерин Г. М. Музыка 1973.
14. Раков Н. «Девять пьес для фортепиано в 4 руки». М. Советский композитор, 1978.
15. Русские народные песни. Переложение для двух фортепиано. Ростов-на-Дону. Феникс, 2000.
16. Сборник ансамблей для фортепиано 1-3 классы ДМШ.

Перел. Зубченко И. Ростов-на-Дону. Феникс, 2008.

1. Сборник переложений популярных песен для 2-х ф-но.

Перел. Ефимова Л. Свердловск, 1993.

1. Соколова Н. «Ребенок за роялем». Хрестоматия для фортепиано в 2 и 4 руки с пением. Изд.5. М. Музыка, 1983.
2. Фортепианные дуэты композиторов России. Вып.1.

Сост. Антонян Ж.Г., Гапеева Г.А. М. Фортуна Лимитед, 2004.

1. Хачатурян К. «Музыка из балета «Чипполино». 12 пьес для фортепиано в 4руки. М. Советский композитор, 1983.
2. Хрестоматия фортепианного ансамбля. Младшие классы ДМШ. Вып.1. М. Музыка, 1981.
3. Хрестоматия фортепианного ансамбля. Младшие классы ДМШ. Вып.2. Сост. Анастасьева И. М. Музыка, 1984.
4. Чайковский П. Легкие приложения. Для фортепиано в 4 руки.

Ред. Хондо Н. М. Классика - ХXI., 2002.

1. Шмитц М. «Мини Рок». Лёгкие пьесы для фортепиано в 4 руки. I и I тет. М. Классика- XXI, 2004.

# Список литературы

1. Абрамова Г.С. Возрастная психология. М., Академия, 1997.
2. Большая советская энциклопедия. Том 27. М., Советская энциклопедия.1970.
3. Вопросы фортепианной педагогики. Вып.3. М., Музыка, 1973.
4. Готлиб А. Основы ансамблевой техники. М., Музыка, 1975.
5. Гайдамович Т. Инструментальные ансамбли. М., Гос. Муз. Издательство, 1963.
6. Давыдов В.В. Возрастная и педагогическая психология. Пермь, 1974.
7. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. М., «Русский язык», 1999.
8. Камерный ансамбль. Педагогика и исполнительство. М., Музыка, 1979.
9. Лейтес Н.С. Об умственной одарённости. М., Академия педагогических наук РСФСР, 1960.
10. Лейтес Н.С. Умственные способности и возраст. М., Педагогика, 1971.
11. Музыкальное исполнительство. Вып.8. М., Музыка, 1983.
12. Музыкальный энциклопедический словарь. М, Советская энциклопедия, 1990.
13. Мухина В.С. Возрастная психология. М., Академия, 2000.
14. Немов Р.С. Психология в 3 книгах. Книга 2. М., Владос, 2001.
15. Обухова Л.Ф. Детская психология. М., Роспедагентство, 1996.
16. Петрушин В.И. Музыкальная психология. М., Пассим, 1994.
17. Ражников В. Диалоги о музыкальной педагогике. М., Цапи, 1994.
18. Современный словарь иностранных слов. М., «Русский язык», 1992.
19. Copокина Е. Фортепианный дуэт. М., Музыка, 1988.
20. Столяренко Л.Д. Психология. Ростов-на-Дону., Феникс, 2000.
21. Тимакин Е. М. Воспитание пианиста. Методическое пособие. М., Советский композитор, 1989.
22. Тихомирова Л.Ф. Развитие интеллектуальных способностей школьников. Ярославль., Академия развития, 1997.
23. Федорович Е.Н. Основы психологии музыкального образования: учебное пособие., Екатеринбург, 2004.
24. Философский энциклопедический словарь. М., Политическая литература, 1991.
25. Халабузарь П., Попов В., Добровольская Н. Методика музыкального воспитания. М., Музыка, 1995.
26. Хрестоматия по педагогической психологии. Шадриков Д. и др. М., Просвещение, 1995.
27. Цыпин Г.М. Психология музыкальной деятельности: проблемы, суждения, мнения. М., Интерпракс, 1994.

# Сведения об авторе

Садовничая Светлана Владимировна.

Преподаватель специального фортепиано.

Муниципального бюджетного учреждения дополнительного образования «Детская школа искусств № 1», г.Нижний Тагил, Свердловская область, ул. Вогульская, 42.

Образование:

среднее специальное образование – Нижнетагильское музыкальное училище, фортепианное отделение;

высшее – Свердловский педагогический институт, факультет музыки и пения.

Педагогический стаж – 59 лет.

Высшая квалификационная категория.

Контактный телефон:

8-3435-45-52-25;

8-3435-45-51-32

Домашний адрес: 622036, Свердловская область, г.Нижний Тагил, ул.Циолковского, д.4а, кв.98