Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования Вяземская ДШИ им. А. С. Даргомыжского

Методическая работа

Тема: **«Методические условия реализации развивающего потенциала ансамблевого музицирования»**

Преподаватель:

Шрейн

Наталья

Николаевна

2017г.

**Содержание**

**Введение**

Основная часть:

- Работа в классе ансамбля в средних и старших классах.

- Основы ансамблевой техники.

- Динамика в ансамблевом исполнении.

- Штрихи в ансамбле.

- Выбор партнеров при совместной игре.

- Игра с листа.

- Особенности подбора репертуара.

- Подготовка ансамбля к выступлению.

**Заключение**

**Список используемой литературы**

**Цель работы:** Теоретически обосновать роль ансамблевого музицирования, как формы развивающего фортепианного обучения.

**Задачи:**

- дать обоснование роли ансамблевой игры в музыкальном обучении;

- определить методические условия реализации развивающего потенциала ансамблевого музицирования.

**Введение**

Музыкальное образование имеет большое значение в деле

выполнения задач эстетического воспитания школьников, что отражает современные требования к качеству обучения и личности учителя. Цель и специфика обучения детей в музыкальной школе – это воспитание грамотных любителей музыки, расширение их кругозора, формирование творческих способностей, музыкально-художественного вкуса, а при индивидуальных занятиях – приобретение чисто профессиональных навыков игры, подбор по слуху, чтение с листа, игры в ансамбле. Занятия в классе фортепиано – самое могучее средство музыкального воспитания. Следовательно – оно должно быть развивающим, т.е. специально ориентированным на всестороннее развитие учащихся. Найти оптимальное решение проблемы развивающего обучения означает содействовать решению данной проблемы в масштабе всей музыкально-педагогической практики. Среди незаслуженно обиженных форм работы находится ансамблевое музицирование. Обычно такая форма работы используется в музыкальной школе, но занимает незначительное место. Преподавать фортепианный дуэт в ДМШ – дело не благодарное, т.к. количество отведенных часов на обучение ограничено. А занятия в классе ансамбля требуют системы, ведь даже самые посредственные ансамблевые способности отлично поддаются развитию, если над ними планомерно работать. К сожалению, оснащение инструментами в школах в последнее время оставляет желать лучшего. Найти класс не то, что с двумя роялями – с двумя пианино проблема даже в городской школе. Подобрать интересный и разнообразный детский репертуар для этого состава – тоже проблема, особенно в периферийных библиотеках. И многие педагоги по классу специального фортепиано, которые ведут фортепианный ансамбль, относятся к нему как к «ненужной» нагрузке, лишь отнимающей «драгоценное» время от занятий по специальности. Педагогическая ценность ансамблевого музицирования многими преподавателями недостаточно познана. Этот вид работы не получил практического освещения в методической литературе. Нет методики ансамблевой игры как формы учебной работы на начальном этапе музыкальной подготовки школьников. Вместе с тем ансамблевое музицирование обладает большими возможностями, рассмотрение, которых позволяет сделать следующий вывод – ансамблевое музицирование способно повысить развивающий эффект фортепианного обучения и позволит реализовать идеи педагогики сотрудничества.

Ансамблевое музицирование, как метод всестороннего развития учащихся, одна из эффективных форм музыкального воспитания и развития учащегося. Коллективные выступления дают яркие музыкальные впечатления: ансамбль радует своими неожиданными возможностями, новыми тембровыми сочетаниями, яркой динамикой, захватывает общностью творческой задачи. Занятия в классе ансамбля способствуют закреплению навыков, приобретенных на уроках специального класса. Также ансамблевые занятия стимулируют интерес ученика к инструменту, к урокам по специальности. Чувство ответственности перед партнером за результат общей работы, качество публичного выступления – все это должно естественным образом возникнуть в классе ансамбля. Игра в ансамбле как нельзя лучше дисциплинирует ритмику, учит считать паузы, «пустые» такты и вступать вовремя, совершенствует умение читать с листа – иначе говоря, является незаменимой с точки зрения выработки технических навыков, необходимых для игры в любом ансамбле. Но, может быть, еще важнее то, что игра в четыре руки учит слушать партнера и одновременно звучание ансамбля в целом, учит музыкальному мышлению – не пальцевому, а слуховому, и, наконец, учит тому, что выходит за границы музыкального искусства и имеет психологический и этический смысл. Искусство игры в ансамбле есть искусство вести диалог с партнером, то есть понимать партнера, уметь вовремя подавать реплики и вовремя вступать. Если это искусство в процессе обучения постигается начинающим музыкантом, то можно надеяться, что он в дальнейшем успешно освоит специфику и других видов камерного ансамбля. В отличие от других видов совместной игры фортепианный дуэт объединяет исполнителей одной и той же специальности, что в значительной степени облегчает их взаимопонимание. Ансамблевая игра представляет собой форму деятельности, открывающую самые благоприятные возможности для всестороннего и 4 широкого ознакомления с музыкальной литературой. В классе фортепианного ансамбля в порядке ознакомления и чтения с листа можно пройти много разнообразных произведений различных авторов. Благодаря большому выбору музыкального репертуара ансамблевых переложений, учащиеся получают знания в области жанров, начиная от самых простых: танцевальных (вальс, полька, галоп), песенных (романс, колыбельная, ария), до соприкосновения с крупными музыкальными жанрами, такими как симфония, опера, балет. Ансамблевое музицирование создает максимально благоприятные условия для кристаллизации музыкально-интеллектуальных качеств учащегося. Почему же, в силу, каких обстоятельств? Как правило, этот вид работы не выносится на зачеты, экзамены, не облагается жесткими оценочными критериями. Потому-то и особый психологический настрой при занятиях в ансамбле. Когда ученик играет один, ему, как правило, сопутствует чувство страха, неуверенность, боязнь ошибиться; когда же он выступает в ансамбле, он не один, в нем появляется больше творческой смелости. Музыкальное мышление заметно улучшается, восприятие становится более ярким, живым, обостренным, цепким. Обеспечивая непрерывное поступление свежих и разнообразных впечатлений, переживаний, ансамблевое музицирование способствует развитию «центра музыкальности» - эмоциональной отзывчивости на музыку. Накопление запаса ярких многочисленных слуховых представлений стимулирует формирование музыкального слуха, художественного воображения. С расширением объема постигаемой и анализируемой музыки увеличиваются и возможности музыкального мышления (обобщение существенных признаков большого количества музыкальных факторов стимулирует образование системы понятий). На гребне эмоциональной волны происходит общий подъем музыкально-интеллектуальных действий. Из этого следует, что занятия ансамблевой игрой важны не только как способ расширения репертуарного кругозора или накопления музыкально-теоретических и музыкально-исторических сведений – эти занятия способствуют качественному улучшению процессов музыкального мышления. Итак, игра в четыре руки – один из кратчайших, наиболее перспективных путей музыкального развития учащихся. Именно в процессе ансамблевой игры со всей полнотой и отчетливостью выявляют себя основные дидактические принципы развивающего обучения, а именно: - увеличение объема исполняемого в изучении музыкального материала; - ускорение темпов его прохождения. Таким образом, ансамблевая игра – есть не что иное, как усвоение максимума информации в минимум времени. **Работа в классе ансамбля в средних и старших классах.**

В подготовительный период в работе с ансамблем педагог встречается с каждым участником дуэта в отдельности, тщательно готовя его к ансамблевому сыгрыванию. Кропотливая индивидуальная работа, связанная с постижением и закреплением самых элементарных навыков ансамблевой игры, требуется даже в занятиях с достаточно способными учениками. Следует очень внимательно просмотреть нотный текст (ученики очень часто бывают невнимательными в самостоятельной работе). Тщательная проработка штрихов, динамики, аппликатуры с учетом замысла, стилевых требований – таковы задачи, входящие в подготовительный период работы педагога. Предварительные условия дальнейшей совместной игры – это разучивание каждым из учащихся своей партии дома. Без уверенного владения текстом совместные встречи участников ансамбля вообще бессмысленны. При четырехручной игре за одним роялем отличие от сольного исполнительства начинается с самой посадки, т.к. каждый пианист имеет в своем распоряжении только половину клавиатуры. Ученики должны уметь «поделить» клавиатуру и так держать локти, чтобы не мешать друг другу, особенно при сближающемся или перекрещивающемся голосоведении (один локоть под другим). При совместной игре вначале ансамбля нужно избрать медленный темп, чтобы избежать частых запинок и перебоев. Оба играющих сообща разбирают каждое созвучие, каждую структурную частицу и находят им место в форме целого; все наиболее важное должно выделяться достаточно выпукло, второстепенное характеризуется более тихим звуковым уровнем. С этой целью рекомендуется такое упражнение: каждый из партнеров играет только одной рукой. Можно прорепетировать отдельно оба ведущих голоса (например, сопрано и тенор при параллельном двухголосии) или же крайние голоса – бас и сопрано, или тема в разных голосах, или одни мелодии – без баса и других сопровождающих голосов и т.п. Каждый из исполнителей должен внимательно слушать единое целое. Сольное исполнение приучает пианиста к «слушанию» себя, его внимание обращено только на себя. Недостаточно сказать ребенку: «Ты не слушаешь партнера», – так как это приведет только к раздвоению его внимания, но надо слушать не себя, не его, а только общее звучание ансамбля (ни «я», ни «он», а «мы»). Замечание преподавателя: «Ты не слушаешь партнера», – должно пониматься только так: «Ты не слушаешь, что у вас получается вместе». Неумение слушать общее звучание часто сказывается уже на самой позе учащегося: «уткнувшись» в клавиатуру, он внимательно следит за движениями своих пальцев; корпус его склонен до предела, в певучих местах он поворачивает голову, как бы прислушиваясь одним ухом к звучанию мелодии. В таком положении и о собственном исполнении можно иметь достаточно искаженное представление, не говоря уже о звучании обеих партий. Умение слушать не только то, что сам играешь, а одновременно и то, что играет партнер, а, вернее сказать, общее звучание обеих партий, сливающихся в единое целое – основа совместного исполнительства во всех его видах. Велико также и значение ритмической точности при игре в четыре руки. Вначале здесь может помочь метроном, позднее необходимо достичь такой синхронности движений и исполнительских приемов, которая обеспечивает одновременность и согласованность игры. Пока пьеса основательно не разучена, длительные паузы (в несколько тактов) следует тихо высчитывать, чтобы не ошибиться в следующем вступлении. К задачам совместной тренировки относится также и точное распределение педали, что устанавливается обоими партнерами. Она обслуживается главным образом исполнителем нижней партии, где она и должна быть обозначена. Педальный эффект должен быть очень четко разработан, так как из-за неумелого применения педали фактура басовой партии, часто достаточно плотная, может приобрести еще большую тяжеловесность. При этом ученику, исполняющему партию secondo необходимо очень внимательно следить за тем, что происходит в соседней партии, слушать своего товарища и учитывать его исполнительские «интересы». Полезно предложить ученику, играющему партию secondo, ничего не играя, только педализировать во время исполнения другим учащимся партии primo. При этом сразу выясняется, что это не просто и требует особого внимания и навыка. Затем следует поменять учащихся местами. И ученик, который, может быть, усмехался при неудачах своего товарища, быстро поймет, что сам еще не владеет достаточно свободно нужной техникой. Ансамблевое исполнение имеет свою специфику запоминания произведения наизусть. Если в сольном музицировании при выучивании наизусть очень часто преобладает механическое выучивание, идущее от привычки упражняться механически, мало вникая в смысл заучиваемого, поверхностно ориентируясь в его содержании, то игра в ансамбле этого не допускает. Память ансамблиста формируется более интенсивно. Углублённое понимание музыкального произведения, его образно-поэтической сущности, особенности его структуры, формообразования и т.д. - основное условие успешного художественного полноценного запоминания музыки. Процессы понимания выступают в качестве приёмов запоминания. Ансамблевое исполнение будет способствовать не механическому запоминанию, а откроет пути для развития аналитической логической рациональной памяти (с опорой на фактический анализ). Прежде чем перейти к заучиванию ансамбля наизусть, партнёры должны понять музыкальную форму, в целом, осознать её как некое структурное единство, затем переходить к дифференцированному усвоению составляющих её частей, к работе над фразировкой динамическим планам и т.д. Знание этого особенно необходимо исполнителю второй партии, так как она обычно представлена либо аккордовой фактурой, либо разложенной (арпеджио), и не имея представления о первой партии, не каждый ученик сможет для себя выстроить произведение структурно.

**Основы ансамблевой техники.**

Синхронность звучания в фортепианном ансамбле. Синхронность звучания является первым техническим требованием совместной игры. Под синхронностью ансамблевого звучания понимается совпадение с предельной точностью мельчайших длительностей (звуков и пауз) у всех исполнителей. Синхронность является результатом важнейших качеств ансамбля – единого понимания и чувствования партнерами темпа и ритмического пульса. Общность понимания и чувствование темпа – одно из важных условий хорошего ансамбля. В области темпа и ритма индивидуальные особенности исполнителей сказываются очень отчетливо. Незаметное в сольном исполнении легкое изменение темпа или незначительное отклонение от ритма при совместной игре может резко нарушить синхронность – «ансамблист» в таких случаях «уходит» от партнера, опережая его или отставая. Малейшее нарушение синхронности при совместной игре улавливается слушателем. Музыкальная ткань оказывается разорванной, голосоведение, гармония искажается, и, как неизбежное следствие – теряется контакт с аудиторией. Единое чувство темпа и единый ритмический пульс появляются лишь при органичности музыкального переживания и неразрывном музыкальном общении. В ансамбле особое значение приобретают такие исполнительские качества, как умение держать раз установленный темп и при необходимости легко переключаться на новый. Еще не начав совместное исполнение, ученики-партнеры должны договориться, кто будет показывать вступление. Музыка начинается уже в ауфтакте. Можно рекомендовать при разучивании просчитать в соответствующем темпе «пустой такт». Казалось, самая простая вещь – начать играть вместе. Но точно одновременно взять два звука – не так легко, это требует большой тренировки и взаимопонимания. При исполнении за одним или параллельно стоящими двумя инструментами, когда руки каждого видны другому – легким движением кисти (с ясно определенной верхней точкой), кивком головы или с помощью знака глазами в тех случаях, когда рука не видна (когда рояль стоит напротив друг друга) нужно точно подать жест. Можно порекомендовать с этим жестом обоим ученикам взять дыхание (в самом прямом смысле – сделать вдох). Это сделает начало исполнения естественным, органичным, снимает сковывающее напряжение. Можно попробовать несколько раз начать исполнение, сперва следуя счету педагога, а потом самостоятельно. Кто в последнем случае будет давать затакт – все равно, каждый из партнеров должен уметь это делать. Нужно очень строго отмечать малейшую неточность при неполном совпадении звуков. Редко кому сразу удается уверенно обладать этим простейшим, казалось бы, умением. Очень важно не только одновременное начало, но и одновременное «снятие» звука. «Рваные», «лохматые» аккорды, в которых одни звуки длятся дольше других, загрязняют, уродуют паузы и производят самое неприятное впечатление. Синхронность вступления и снятия звука достигается значительно легче, если ученики правильно чувствуют темп еще до начала напряжение и боязнь пропустить момент вступления – проиграть звучащую у партнера музыку. Тогда пауза перестает быть томительным ожиданием и заполняется живым музыкальным чувством, а исполнение будет точным и художественно осмысленным. В работе над ансамблем важное место занимают вопросы, связанные с развитием чувства ритма у учащихся. Малозаметные иной раз в сольной игре ритмические недочеты, в ансамбле могут резко нарушать целостность впечатлений и быть причиной «аварии» при публичном выступлении. Наиболее распространенным недостаткам учащихся является отсутствие ритмической устойчивости. Искажение ритмического рисунка чаще всего встречается в пунктирном ритме, также при смене шестнадцатых тридцать вторыми, в условиях полиритмии, при изменении темпа и т.д. Исправляя такого рода ошибку, возникшую лишь в одной партии, полезно привлечь к ней внимание не только «провинившегося» ученика, но и его товарища. Задача усложняется, если ритмическая нечеткость распространяется на обе партии – педагогу приходится распутывать весь клубок. Отсутствие ритмической устойчивости часто связано с тенденцией к ускорениям. Обычно это происходит при нарастании силы звучания – эмоциональное возбуждение учащает ритмический пульс – или в стремительных пассажах, а также в сложных для исполнения местах, когда хочется скорее «проскочить» опасные такты. Тенденция к ускорению может сказаться и в постепенном общем изменении темпа пьесы. При объединении в дуэте двух учеников, страдающих такими недостатками, «минус» на «минус» не дает плюс. Каждый из пианистов ускоряет движение, возникшее, accelerando развивается с неумолимостью цепной реакции и увлекает партнеров к неизбежной катастрофе. Но свойственный обоим недостаток в совместной игре становится очевидным, и это облегчает задачу педагога. Если этим недостатком страдает только один из участников дуэта, то второй становится верным союзником и помощником педагога. Таким образом, в условиях совместных занятий возникают благоприятные возможности для исправления не только общих, но и индивидуальных погрешностей исполнения, и педагог должен этим умело пользоваться. Специальная задача ансамблевых занятий – воспитание коллективного ритма, необходимого качества артистичного ансамблевого исполнения. Она может быть решена только путем настойчивого изучения разнохарактерных произведений и систематического всестороннего развития учеников.

 **Динамика в ансамблевом исполнении.**

 Динамика (изменение силы, громкости звучания) является одним из самых действенных выразительных средств. Умелое использование динамики помогает раскрыть общий характер музыки, ее эмоциональное содержание и показать конструктивные особенности формы произведения. Особо важное значение приобретает динамика в сфере фразировки – по-разному поставленные логические акценты кардинально меняют смысл музыкального построения. Наиболее распространенный недостаток ученического исполнения – динамическое однообразие: все играется по существу mf и f. А p и pp вообще можно услышать очень редко. Надо объяснить учащимся, что динамический диапазон четырехручного исполнения должен быть никак не уже, а шире, чем при сольной игре, так как наличие двух пианистов позволяет полнее использовать клавиатуру, построить более объемные, плотные, тяжелые аккорды, использовать для достижения яркого динамического эффекта равномерное распределение силы двух человек. Хотя фортепиано не зазвучит от этого вдвое сильнее, но некоторый результат будет достигнут. Важно, чтобы ученики ясно представляли градацию между f и p. Особую трудность представляет исполнение динамических указаний (акценты, crescendo, diminuendo и т.п.) в зоне нюанса piano. Часто такие обозначения выполняются абстрактно, безотносительно к указанному нюансу. Это требует от педагога особого внимания. Бережное отношение к piano – очень сложная, но необходимая область воспитания культуры музицирования. Трудности с реализацией указания subito piano будет гораздо меньше (особенно на первоначальном этапе), если ученик будет делать микро остановку перед subito piano. Нюансы нередко становятся причиной изменений темпов (forte – быстрее, piano – медленнее, crescendo – ускоряя, diminuendo – замедляя). Если с первых занятий не обращать на это постоянное внимание, то такие ошибки в дальнейшем преодолеваются с трудом. Несогласованное с партнером, непродуманное применение динамического нюанса может сделать общее исполнение бессмысленным. Поэтому создание единой во всех деталях динамики – обязательное условие технически грамотной совместной игры. Важность точного соблюдения каждым участником ансамбля динамических требований должна быть осознана учениками с первых уроков. К тому же нельзя допускать и формальной идентичности исполнения динамических указаний. Педагог учит умению правильно исполнять тот или иной общий нюанс в разных голосах в зависимости от их смысловой нагрузки, пониманию относительности звучания одного и того же нюанса (piano мелодии ярче, чем piano сопровождающей фигуры). Во время занятий полезно иногда предложить детям исполнить отрывок изучаемого произведения, изменив всю его динамику. Результат такого исполнения «наоборот», как правило, очень помогает ученику осмыслить играемое произведение. Ансамблисты должны точно и ясно представлять общий динамический план произведения, нужно выявить кульминацию и посоветовать ff играть всегда с «запасом», а не на «пределе». Фортиссимо и форте не должно быть жестким (не от кисти, от локтя, а от плеча), резким. Такой недостаток в ансамбле особенно заметен. Напомнив, что до нюанса mf есть еще много градаций: mp, p, pp и ppp, полезно проиллюстрировать нюансы, чтобы ученики почувствовали, скольких выразительных средств они себя лишают. Конечно, сразу добиться нужных результатов не удастся, потому что работа над звуком – область огромного труда.

**Штрихи в ансамбле**.

Игра в ансамбле требует особого внимания к точному выполнению штрихов. Каждое отклонение от общих штрихов нарушает целостность слухового восприятия ансамбля и мешает, конечно, партнерам, а главное, наносит ущерб выразительности исполнения, так как штрихи несут большую смысловую нагрузку. Выбор того или иного штриха всецело зависит от музыкального содержания и его истолкования педагогом. Работа над штрихами – это уточнение музыкальной мысли. В фортепианном ансамбле дирижеров двое, следовательно, должна быть полная согласованность намерений в каждую долю звучания.

**Выбор партнеров при совместной игре**.

Немалое значение имеет выбор партнера. По возможности выбираются дети одного возраста и одинакового уровня подготовки. И поскольку каждому из них не хочется скомпрометировать себя перед другим, то тут возникает нечто вроде негласного состязания, являющегося стимулом к более основательной и внимательной игре. Но есть и сложность – часто возникает проблема с подбором равноценного ансамблевого репертуара. К сожалению, для начального обучения имеется очень мало литературы, чтобы вторая партия была легкая. Также можно совмещать в ансамбле менее подвинутого ученика с более сильным, имеющим навыки ритмической выдержки, опыт эстрадных выступлений. В результате партнеры взаимно-обогащают друг друга: более слабый ученик, как бы опираясь на сильного, постепенно обретает уверенность, «дотягивается» до него; более сильный, в свою очередь, учится вести за собой, не поддаваясь ошибкам партнера, приобретает концертмейстерский навык. Подготовительный период (освоение нотного материала в классе ансамбля) предъявляет свои особые требования к педагогу и ученику. Приступая к работе над произведением, педагог, прежде всего, рассказывает о его авторе, знакомит с музыкальным содержанием и стилем произведения, разъясняет его форму. Разучивание музыкального произведения всегда требует постепенного обретения технической свободы, объединения различных компонентов исполнительской выразительности. **Игра с листа.**

В классе ансамбля обязательны занятия с чтением нот с листа. Педагог выбирает более легкие произведения, чтобы технические трудности не отвлекали при этом ученика от основных задач. Каждый ученик получает первые навыки игры с листа на занятиях по специальности. Но на уроках ансамбля чтение нот проходит эффективнее и вызывает больший интерес у детей. Наглядная необходимость подчинения общему пульсу помогает скорее усваивать правила чтения нот с листа. Контакт с партнером обеспечивает поддержку, увеличивая вместе с тем ответственность каждого за текст. Учащийся должен постараться по возможности шире охватить в общих чертах свою партию и воспроизвести на клавиатуре наиболее важное. Прежде всего, нужно сосредоточиться на метрической стороне, заранее охватывая счет последующих тактов. Можно, пожалуй, утверждать, что при этом чувство ритма подвергается особенно хорошей проверке. Желательно, чтобы один из играющих не прекращал игру при остановке другого. Это научит второго исполнителя быстро ориентироваться и вновь включаться в игру. Чтение нот с листа в ансамбле как бы демонстрирует ученику недопустимость каких-либо поправок, остановок, пренебрежения к паузам, нюансам. Дети учатся пропускать «не прочитавшиеся» ноты ради своевременного, точного прихода к тактовой черте, не «выскакивать» в паузах, читать обозначения нюансов сразу, вместе с нотами, особенно четко реагируя на piano, быстро ориентироваться в музыкальном материале. Успех обучению чтения с листа во многом зависит от того, насколько серьезно и регулярно ведутся такие занятия с самых первых ступеней музыкального образования. Также уроки чтения с листа приносят большую пользу в воспитании уверенности на эстраде, исполнительской «цепкости» – таких качеств, без которых не обойтись при публичных выступлениях. **Особенности подбора репертуара**.

В работе с участниками ансамбля приходится большое внимание уделять составлению репертуара. При выборе репертуара прежде всего надо руководствоваться художественной ценностью и степенью сложности материала, доступности его как в техническом отношении, так и по содержанию. Одно из условий работы по развитию эмоциональной отзывчивости на музыку – опора на музыкальные интересы учащегося. Желательно самое активное участие учащегося в выборе репертуара, учет его индивидуальных художественных вкусов. Подъем творческой энергии учащегося помогает справиться со многими трудностями пианистического роста. В работе всегда должно быть простое для восприятия, знакомое произведение (например, обработка песни), что приносит детям большую радость. У детей пробуждается интерес, они готовы вновь и вновь без устали повторять полюбившееся произведение. При выборе репертуара надо стремиться к тематическому разнообразию произведений. Пьесы разнообразные по характеру (подвижная и кантиленная) с большим интересом принимаются детьми в работу и дают педагогу возможность сосредоточить внимание учеников на разных сторонах ансамблевой техники мелодической и ритмической. В репертуар для ансамблевого музицирования могут войти фортепианные переложения и транскрипции камерной и оперно-симфонической музыки и популярные в любительской аудитории сочинения. Выбор произведений подчиняется как перспективе развития учащегося, так и задачам обучения. Надо соблюдать принцип работы от простого к сложному. Таким образом, ансамблевая форма изучения репертуара реализует ряд принципов педагогики сотрудничества. Данная форма работы предполагает более гибкую и смелую репертуарную политику, направленную на всестороннее гармоническое развитие учащегося.

**Подготовка ансамбля к выступлению**.

Концерт – важный элемент учебно-воспитательной работы, творческий итог деятельности ансамбля. Предметом внимания педагога должна стать подготовка ансамбля к выступлению, непосредственно сам выход, поведение на эстраде, выработка устойчивого внимания, четкость и продуманность действий. Необходимо договориться с детьми о форме одежды, выработать привычку красивого собранного выхода (интервал между участниками, темп выхода и ухода). Разумеется, этому необходимо уделить внимание с первых же репетиционных занятий. Участникам необходимо четко знать, кто с какой стороны и за кем выходит на сцену. Далее следует одновременно сесть за инструмент, синхронно начать играть. Необходимо отработать совместный поклон и дисциплинированный уход со сцены. Мобилизация внимания на сцене помогает не только внешне держаться красиво, но и донести до слушателя все сделанное в процессе репетиций, наконец, отражает чувство ответственности, уважение к слушателям. Необходимо обеспечить большой «запас прочности» при подготовке к выступлениям детского ансамбля. Детская психика очень ранима, и ощущение неудачи может надолго отравить радость коллективного творчества. Вот почему в начальном периоде работы классным занятиям следует отдать предпочтение перед преждевременными выступлениями. Излишнее волнение, чувство неудовлетворенности, которые приносят детям подобные «сырые» выступления, будут тормозить занятия в ансамбле на следующих этапах. После выступления участникам ансамбля нужно дать возможность выразить впечатление о своей игре. Дети очень любят это делать, и, обсуждая, бывают очень критическими.

**Заключение**

Итак, проведенная методическая работа позволила сделать следующие выводы: широкое использование фортепианного ансамбля способствует принципу педагогики – сотрудничества; оно направлено на раскрытие творческого потенциала каждого ребенка; развитие способностей к самовыражению; освоение культурного наследия. Ансамблевое музицирование - как форма развивающего музыкального обучения требует умелого педагогического руководства и рационально продуманной методики.

**СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ**

 1. Алексеев, А.Д. Методика обучения игре на фортепиано / А.Д. Алексеев. – М., 1978

 2. Артоболевская, А.Д. Первая встреча с музыкой / А.Д. Артоболевская. – М., 1992

3. Баренбойм, Л. Перунова, Н. Путь к музыке / Л. Баренбойм. – Л., 1989

 4. Голубовская, Н.И. О музыкальном исполнительстве / Н.И. Голубовская. – Л., 1985

 5. Готлиб, А. Основы ансамблевой техники / А. Готлиб. – М., 1971

 6. Достал, Я. Ребенок за роялем / Я. Достал. – М., 1981

7. Дроздова, М.А. Уроки Юдиной / М.А. Дроздова. – М., 2006

 8. Коган, Г.М. У врат мастерства / Г. Коган. – М., 1969

9. Коралькова, И. Крохе-музыканту / И. Коралькова. – Ростов-на-Дону., 2004 10. Любомудрова, Н.М. Методика обучения игре на фортепиано / Н.М. Любомудрова. – М., 1982

11. Мильштейн, Я.И. Вопросы теории и истории исполнительства / Я.И. Мильштейн. – М., 1983

12. Нейгауз, Г.Г. Об искусстве фортепианной игры / Г.Г. Нейгауз. – М., 1999 13. Сорокина, Е. Фортепианный дуэт. История жанра / Е. Сорокина. – М., 1990

14. Тимакин, Е.М. Воспитание пианиста / Е.М. Тимакин. – М., 1989

 15. Шульпяков, О.Ф. Техническое развитие музыканта-исполнителя / О.Ф. Шульпяков. – Л., 1973