**Щербашина Т.Г., преподаватель МБОУ ДО ДШИ**

**г. Уварово 2017г.**

**«Фортепианный ансамбль-исторический экскурс, основные рабочие моменты»**

**Исторический экскурс**

Понятие «Анса́мбль» переводится с французского «ensemble» как «вместе», «множество». Это не только совместное исполнение музыкального произведения несколькими участниками, но и само музыкальное произведение для небольшого состава исполнителей. Существуют самые разнообразные ансамбли по составу – вокальные, инструментальные и смешанные, количество исполнителей в которых варьируется от двух и до десяти участников.

Фортепианный ансамбль, как жанр, имеет свою многолетнюю историю. Появление ансамбля двух клавиров восходит к середине XVI века, к барочным формам музицирования.

В эпоху Барокко в XVII веке в период расцвета клавесина и клавикорда появляется такой жанр, как четырехручный ансамбль, однако в то время он не получил широкое распространение. Это происходило по ряду причин. Клавишные инструменты прошлых веков имели слишком маленькую клавиатуру, чтобы за ней могли разместиться два исполнителя. Звук их был сравнительно небольшим и не мог существенно зависеть от количества играемых нот. Поэтому не возникала необходимость в более чем одном исполнителе за инструментом. Тем не менее, первые пьесы, обозначенные «для двух исполнителей на клавирах» появились именно в XVII веке.

Дуэтное исполнение за двумя клавирами существенно повышало уровень громкости, обогащались регистровые краски инструментов, особенно с добавлением педального механизма, который активировал звучание обертонов. Все перечисленные сонорные возможности клавиров при их удвоении, очевидно, и привлекали композиторов. Интересно, что первые пьесы, обозначенные как «for two to play» и «for two players on two keyboards», появились в конце XVI - начале XVII века, в Англии. Очевидно, уже на первом этапе становления клавирного исполнительства возник интерес к совместному музицированию и за одним инструментом, и за двумя.

 С начала XVII и до первой трети XIX века сочинения для двух и более клавиров представляли собой единичные примеры, в отличие от четырехручного дуэта, расцвет которого приходится на вторую половину XVIII века. Отмечая возрастающую популярность этого вида музицирования в XIX веке, Е.Г. Сорокина пишет: «Возникла большая и очень разнообразная литература: музыку для фортепиано в четыре руки писали (в большем или меньшем количестве) почти все композиторы XIX столетия.»   
 Период со второй половины XVIII до конца XIX века можно назвать «золотым веком» фортепианного дуэта по ряду причин. В первую очередь, появилось молоточковое фортепиано с расширенным диапазоном, которое представляло более комфортные возможности совместной игры. Кроме того, распространенность бытования дуэтной игры, связанная с доступностью и разнообразием репертуара, позволяла музицировать в 4 руки людям, чье владение инструментом было далеким от профессионального совершенства.  
Расцвет жанра фортепианного ансамбля приходится на вторую половину XVIII века, именно тогда фортепианный дуэт сделался необычайно популярным и превратился в неотъемлемую часть музыкального творчества. Клавирное искусство в России в это время в только зарождается. И хотя первые клавесины появились в нашей стране в XVI веке, они далеко не сразу стали привычными домашними инструментами. Изначально клавесин использовался для музицирования только при дворе императрицы и в избранных домах высшей знати. А вот позже, когда почти каждая знатная семья в Москве и Петербурге имела в доме музыкальные инструменты в том числе клавесины и клавикорды начинается расцвет сольного и ансамблевого музицирования. Начинают сочиняться пьесы для фортепиано, в том числе и в 4 руки. Нотные библиотеки пополняются четырехручными пьесами, аранжировками увертюр, клавесинными дуэтами. Совместное музицирование считалось хорошим тоном также, как и владение французским языком, и всячески поощрялось в высших кругах. Это было нормой жизни людей, частью их культуры и общения. Концерт дуэтной музыки проходил в доме каждого уважающего себя господина и каждый присутствующий мог принять участие в совместном музицировании. В репертуаре любителей музыки были камерные произведения Гайдна, Дюссека, Ваньхала, Моцарта. К творчеству великого Моцарта в России относились со вниманием и большой любовью. Очень популярны были оперы «Волшебная флейта» и «Дон - Жуан», а их четырехручные транскрипции пользовались большим спросом у покупателей в нотных магазинах Петербурга.

Фортепианные дуэты наряду с другой музыкой звучали в домах многих музыкантов и литераторов и просто любителей музыки. Наиболее популярными в Москве и Петербурге были дома А.А. Дельвига, А. С. Грибоедова, братьев Вильегорских, княгини З. А. Волконской. Способствовали популяризации фортепианого ансамбля кружки В.Ф Одоевского, Н.В. Станкевича и других. Фортепианная игра получает широкое распространение и в других, более мелких населённых пунктах по всей России.

Специального упоминания заслуживает фортепианно-дуэтное музицирование в среде военных. Музицирующие в четыре руки русские офицеры — явление для того времени вполне привычное. Нередко именно игра в дуэте становилась для многих из них утешением и развлечением после выхода в отставку. Подобный пример пристрастия к дуэтному музицированию приводит историк. В городе-крепости Оренбург, в котором не было ни библиотеки, ни театра, в интеллигентской среде царил культ музыки и фортепиано. Музыкальная атмосфера создавалась при самом участии героя Отечественной войны 1812 года А. А. Алябьева и В. Н. Верстовского, служившего адъютантом при штабе Отдельного Оренбургского корпуса. В Петербурге 1840-х годов уже не было такого салона или барского дома где не музицировали бы в 4 руки и где сверток четырехручных нот не служил бы поводом для дружеских встреч и темой для обсуждения новой музыки. Новой музыкальной моде следовали и русские композиторы того времени. Драматург и поэт Н. В. Кукольник называл Петербург «отменно музыкальным городом» и считал, что российская столица по многим музыкальным показателям превосходила Париж.

Чуть позже наметился переход жанра фортепианного дуэта из разряда «домашнего» в концертный. Новое свойство фортепианного дуэта - четырехручная фактура - оказалось способно к воспроизведению оркестровых эффектов. Наличие 4-х рук позволяла передать на фортепиано и насыщенность полнозвучных tutti, и разнообразие штрихов и некоторые тембровые качества отдельных оркестровых групп.

Первые 4-хручные переложения оркестровых произведений, которые появились на рубеже XVIII-XIX века, стали предвестниками новой очень важной функции фортепианного дуэта: музыкально-просветительской. Скоро стало привычным выдавать симфонические, камерно-ансамблевые, а затем и оперные произведения одновременно с их 4-ручными переводами. Именно так, играя переводы, знакомились в прошлом веке массы любителей, а также и профессионалы, с произведениями самых разных жанров. Сколько великих произведений стали известными благодаря их 4-ручных версий. Переложение симфоний и камерно-инструментальных ансамблей Гайдна, Моцарта, Бетховена, Мендельсона, Шумана, Чайковского, Брамса были нередко единственным источником ознакомления с ними.

Музыку для фортепианных ансамблей писали почти все композиторы XIX столетия, однако особое место в истории четырехручного ансамбля принадлежит Ф. Шуберту, наследство которого в этом жанре не имеет аналогов логов в истории музыки. Он писал фортепианные дуэты с детских лет до последних дней своей жизни, открыл совсем новые свойства фактуры, достиг высочайшего мастерства в области колорита, ощущения объема, новых красок инструмента.

В первой половине XIX века в Европе возникает увлечение мультиклавирными ансамблями. Энтузиастом такого вида исполнительства был Карл Черни. Увлеченность ансамблями перенял от своего учителя и Ференц Лист. Не было, пожалуй, ни одного крупного пианиста-современника, с кем бы Лист не играл собственные и чужие сочинения и транскрипции. Деятельность К. Черни и Ф. Листа положила начало новой важнейшей функции фортепианного дуэта – музыкально-просветительской. Никакое, пусть даже очень внимательное и многократное прослушивание произведения не дает такого ознакомления с ним, какое можно получить, проиграв его и попытавшись найти собственную интерпретацию. Это не только познавательный процесс, но и участие в творческом процессе. Вошло в обычай издавать симфонические, камерные, оперные произведения в переложении для любого количества участников ансамбля. Оркестровые тенденции, заложенные в природе фортепианного дуэта, часто побуждали композиторов инструментовать свои, а иногда и чужие четырехручные произведения, и в дальнейшем эти переложения иногда становились более известными, чем оригиналы. Так случилось с «Венгерским танцами» И. Брамса, «Славянскими танцами» А. Дворжака, «Детскими играми» Ж. Бизе, пьесами из «Матушки Гусыни» М. Равеля.

В России и в Европе в тот период появились концертные фортепианные дуэты, что также способствовало развитию жанра ансамбля на новом концертном уровне. Здесь можно отметить сестер Погожевых и сестер Цинтль – превосходных пианисток, учениц Джона Фильда. Они концертировали в Екатеринбурге, Перми, Тобольске, Казани, где ценили их мастерство и с нетерпением ждали новых «незаигранных» программ. Вот какими отзывами в 1832 году удостоил их «Дамский журнал»: «Отличное Рондо К. Черни, сыгранное искуснейшими ручками, привело всех в живейший восторг. Единодушное рукоплескание было наградою талантам девиц Цинтль».

Дань жанру фортепианного дуэта отдал и С.В. Рахманинов. Интересна история создания им вальса для фортепиано в шесть рук. Композитор написал его в юности, отдыхая летом в имении родственников, селе Ивановка, и посвятил его своим двоюродным сёстрам. На автографе отдельных партий вальса автором точно указаны имена подразумеваемых исполнителей: primo – Вера Скалон, secondo –Людмила Скалон, terzo –Наталия Скалон. Над названием пьесы рукой С. Рахманинова написано: «Посвящается этот вальс автору темы, которую я взял. Дорогой Ментор (так называл он старшую из сестёр – Наталью), простите за нахальство». Так же интересны его рекомендации сестрам: «мой совет милым исполнительницам: выучить раньше отдельно каждую партию. Выучить как следует, а потом уже браться играть всем вместе. Прошу последовать этому моему совету, иначе, по-моему, ничего не выйдет», — советовал юный композитор.

Развитие фортепианного искусства, появление репертуара повышенной сложности требовали от исполнителей все более виртуозного, профессионального владения инструментом. Музыкальная жизнь и в России, и в европейских странах в начале XX столетия сосредотачивается преимущественно на концертной эстраде. В парадных залах, при массовой аудитории гораздо эффектнее выглядел ансамбль пианистов, играющих на двух фортепиано. После первой мировой войны мощная волна увлечения четырехручным дуэтом схлынула, интерес к нему стал падать и вскоре этот жанр оказался почти забытым.

В новом социуме первого социалистического десятилетия ХХ века фортепианный дуэт становится средством реализации идей «коллективизма». Поле музицирования сужается до рабочих клубов и учебных классов. По-прежнему дуэты разыгрываются в профессиональных кружках, случаются выступления стихийных дуэтов, таких, как, С. Фейнберга - С. Прокофьева, М. Юдиной — В. Софроницкого, Л. Оборина — В. Софроницкого, А. В. Гольденвейзера и Л. В. Николаева. ХХ век был достаточно плодотворным и для творчества советских композиторов в жанре фортепианного дуэта. Этому жанру отдал дань и Д. Д. Шостакович.

Помимо фортепианного дуэта, как концертного жанра, требующего большой виртуозности от исполнителей, фортепианный ансамбль приходит и в детский репертуар музыкальных школ. Для детей появляются много обработок и переложений известных мелодий и песен, иногда это музыка из кинофильмов или мультфильмов.

Так же остаются вечными песни военных времен, с которыми могут ознакомится юные музыканты на уроках ансамбля. Эта музыка развивает чувство патриотизма, и заставляет детей с вниманием отнестись к нашей истории.

Вызывают большой интерес и с увлечением играются детьми джазовые пьесы. Они очень нравятся детям, развивают учащихся в ритмическом отношении, обогащают их слуховые впечатления новым музыкальным языком и джазовыми гармониями. Искренняя радость, которую эта музыка способна доставить как исполнителям, так и слушателям, послужит залогом того, что все волнения выступающих будут преодолены, и чудесная музыка найдёт отклик в ваших сердцах.

Среди зарубежных композиторов XX века, которые уделяли внимание фортепианному ансамблю, можно выделить выдающегося американского композитора Джорджа Гершвина. Обаяние, мелодическая красота песен в фортепианных переложениях сменяются совершенным инструментальным стилем.

С середины ХХ столетия формируется современный репертуар для фортепианных ансамблей - четырёхручный и двух фортепианный. На концертную эстраду возвращаются сонаты, создаются концерты для двух фортепиано с оркестром. Но, к сожалению, в этот период угасает эпоха домашнего музицирования, фортепианный дуэт переходит на большую сцену. Появляются яркие концертные дуэты с участием известных исполнителей.

В последние десятилетия репертуар фортепианных ансамблей постоянно расширяется, создаются всё новые и новые интересные переложения для ансамблевого исполнения различных составов. Благодаря новым технологиям мы имеем возможность познакомится с сочинениями молодых композиторов через интернет. Это нотные сборники и видеоматериалы, весьма полезные для прослушивания и просмотра нашими учащимися.

Распространение средств массовой информации, особенно грамзаписи, отодвинуло и познавательную функцию дуэта, связанную с игрой переложений симфонической, оперной и ансамблевой литературы. Домашние фонотеки вытеснили традиции домашнего музицирования, общение людей в литературных и музыкальных салонах стало уходить в прошлое.

Задача педагогов ДШИ и ДМШ - сохранить и преумножить многолетний опыт развития ансамблевой игры на фортепиано.

**Основные рабочие моменты**

Ансамблевое музицирование - одна из самых доступных форм ознакомления учащихся с миром музыки. Творческая атмосфера коллективных занятий предполагает активное участие детей в учебном процессе. Радость и удовольствие от совместного музицирования с первых дней обучения - залог интереса к музыкальному искусству. При этом каждый ребенок становится активным участником ансамбля, независимо от способностей в данный момент, что благоприятствует психологической раскованности, свободе, дружелюбной атмосфере в классе. Совместное музицирование способствует развитию таких качеств, как внимательность, ответственность, дисциплинированность, целеустремленность, коллективизм. Ансамблевое музицирование является так же ступенью для хорошей музыкальной подготовки, активным средством музыкальной пропаганды. Полученные на уроках знания и умения должны помочь ученикам в их занятиях в классе специального фортепиано. В процессе музицирования ученики знакомятся с выдающимися образцами музыкальной литературы и народного творчества, что наряду с уроками музыкальной литературы, способствует формированию их музыкального кругозора.

Начинать совместную ансамблевую игру на фортепиано следует с первых занятий музыкой, когда малыш только начинает осваивать инструмент. Это связано с целым комплексом положительных моментов:

Во - первых, ребёнок слышит звучание всего инструмента, а не только те первые нотки, которые извлекает сам уже в донотный период. Это связано с тем, что простейшие песенки – попевки, которые он исполняет, обогащаются аккомпанементом педагога, делая звучание более богатым в тембральном и регистровом плане.

Во - вторых, учащийся более внимательно прислушивается к звучанию партнёра, соответственно, более активно развивается его чувство метро – ритма.

В - третьих, на начальном этапе занятий огромную роль играет подбор выученных мелодий и попевок по слуху. В этом случае транспонирование мелодии (и, разумеется, сопровождения) развивает мелодический слух ребёнка.

В - четвёртых, в сопровождении преподаватель может менять гармонию, фактуру, концентрируя на это внимание юного музыканта, попутно расширяя на практике его теоретические знания и развивая гармонический слух.

В - пятых, игра в ансамбле помогает многим учащимся чувствовать себя более комфортно за инструментом, нежели в одиночку, формирует чувство ответственности, побуждая к более прилежным занятиям.

В - шестых, одновременное пение с игрой выученных песенок приучает школьников к свободному пению с аккомпанементом, что является весьма актуальной формой на уроках сольфеджио, а позже на уроках фортепианного аккомпанемента, поскольку значительно облегчает эти формы работы благодаря небольшому опыту.

В – седьмых, детям это просто интересно, поэтому в ансамбле даже слабые учащиеся стараются «не подкачать», соответственно, развиваются и по специальности лучше. Не секрет, что менее способных детей вывести на сцену сложнее, в силу того, что сравнивая себя с более сильными сверстниками, они попросту комплексуют. Однако в ансамбле это сделать проще-поддержка товарища им значительно помогает в моральном плане, заставляет сконцентриваться на качественном исполнении.

Занятия ансамблем начинаются с составления дуэта. Поэтому каждый ансамбль комплектуется из учащихся, близко стоящих друг к другу по характеру, вкусам, интересам, уровню развития и, конечно, по степени овладения инструментом. Совместная игра, несомненно, способствует формированию у членов коллектива сходных черт творческого облика.

По моему мнению, можно экспериментировать с участниками ансамбля – пусть они будут разными – например, один намного младше другого. В такой игре старший ученик не только будет исполнять свою партию, но и внимательно следить за младшим, что пойдёт на пользу обоим.

Учащиеся, разные по темпераменту и манере игры в ансамбле прислушиваются к партнёру, стараясь исправить свои недостатки – грубое звукоизвлечение или, наоборот, слишком тусклый звук. Однако при подготовке к конкурсам, несомненно, техническая подготовка обоих участников ансамбля должна быть на уровне. Из это следует, что взаимодополнение индивидуальными качествами расширяет исполнительские способности ансамбля.

При подборе произведений недопустимы как завышение, так и занижение трудностей партии. В первом случае учащийся будет слишком долго выучивать её и просто плохо исполнять, во втором - он не получит от занятий в ансамбле ожидаемого творческого удовлетворения. Преподаватель должен поручать учащимся как ведущие, так и аккомпанирующие партии, чтобы они могли развить себя полнее.

Важнейшими требованиями совместной игры являются одинаковые ощущения характера и темпа произведения, соответствия приемов звукоизвлечения. Умелая педализация в ансамблях обеспечивает не только «чистое звучание», но и художественное слияние ансамблевых партий в единое целое. Игра в ансамбле требует от учащихся умение передавать партнеру мелодию, сопровождение, пассаж, не разрывая при этом музыкальную ткань.

Для обогощения художественного вкуса и для развития культуры и тонкости музыкального восприятия рекомендуется использовать музыку композиторов XVIII века: И. С. Баха, Г.Ф. Генделя, А. Вивальди и др., а так же современную, зарубежную и народную музыку.

Психологически, коллективное музицирование придает ученику больше творческой смелости, желание общения с публикой, артистизм.

Процесс работы ансамбля над произведением можно условно распределить на три этапа, которые в практике очень тесно между собой связаны:

а) Знакомство ансамбля с произведением в целом.

б) Техническое освоение выразительных средств.

в) Работа над воплощением художественного образа произведения.

Задачей первого этапа является создание у членов ансамбля общего интеллектуального и эмоционального впечатления от произведения в целом. Здесь педагог должен познакомить учащихся с создателем произведения, эпохой, в которой оно возникло, стилистическими особенностями письма и требуемой манерой исполнения, характером произведения, его формой, основными темами. Эту беседу следует построить очень живо, интересно, приводя в качестве иллюстрации фрагменты произведения в собственном исполнении. Необходимо предупредить участников о трудностях, с которыми им предстоит встретиться, и рассказать, как их преодолеть.

Следующий этап - преодоление ансамблем технических трудностей, что подразумевает в первую очередь:

а) синхронность при взятии и снятии звука;

б) равновесие звучания в удвоениях и аккордах, разделенных между партнерами;

в) согласование приемов звукоизвлечения;

г) передача голоса от партнера к партнеру;

д) соразмерность в сочетании нескольких голосов, исполняемых разными партнерами;

е) соблюдение общности ритмического пульса;

ж) единство динамики, фразировки.

Партнеры должны уметь «поделить» клавиатуру и так держать локти, чтобы не мешать друг другу, особенно при сближающемся или пересекающемся голосоведении. Педализирует исполнитель партии Secondo, т.к. она служит фундаментом (бас, гармония) мелодии, чаще всего звучащей в верхних регистрах. Необходимо следить за тем, что происходит в соседней партии, слушать товарища. Важно в ансамбле уметь слушать не только себя, а одновременно и то, что играет партнер, то есть общее звучание обеих партий, которые сливаются в единое целое. Неумение слушать общее звучание ансамбля сказывается на самой позе пианиста: «уткнувшись» в клавиатуру, он следит только за движением своих пальцев, в певучих местах он поворачивает голову, прислушивается к звучанию мелодии. Полезно предложить ученику, исполняющему партию Secondo, ничего не играя, только педализировать во время исполнения другим партии Primo. Тогда сразу становится понятно, насколько это непривычно и требует особого внимания и навыка. Можно поменять партнеров местами, дать понять, что для этого нужен определенный навык.

Начать вместе играть, синхронно взять два звука - не так легко, это требует большой тренировки и взаимопонимания. Здесь нужно познакомить учащихся с техническим приемом дирижерского взмаха - ауфтактом, и как он может быть применен пианистами. При исполнении за одним или параллельными инструментами, когда руки каждого видны другому ауфтакт даётся легким движением кисти (с ясно определенной верхней точки), либо кивком головы, или с помощью знака глазами, если рука не видна. Полезно одновременно с этим жестом обоим пианистам взять дыхание (сделать вздох). Это делает начало естественным, органичным, снимает сковывающее напряжение. Нужно очень строго отмечать малейшую неточность при неполном совпадении звуков. Не меньшее значение имеет и синхронное окончание – «снятие» звука. Пауза в игре имеет огромное выразительное значение.

Для развития такой синхронности следует выполнять различные упражнения, например, исполнение гаммы, упр. Ганона дуэтом и в разных темпах, слушая друг друга.

Большое внимание должно уделяться тщательной работе над штрихами, в процессе которой происходит уточнение музыкальной мысли, нахождение наиболее удачной формы её выражения. Лишь при общем звучании обеих партий может быть определена художественная целесообразность и убедительность решения любого штрихового вопроса. Одновременное или последовательное произнесение музыкальной фразы потребует от ансамблистов штрихов, дающих сходный по характеру звучания результат.

Пианисты должны уметь передавать друг другу «из рук в руки» пассажи, мелодии, аккомпанементы, незаконченную фразу, не разрывая музыкальной ткани.

Динамика исполнения имеет большое значение в исполнении ансамбля.

Наличие в ансамбле двух пианистов, позволяет полнее использовать клавиатуру, построить более объемные, плотные, тяжелые аккорды, равномерное распределение силы двух человек. Важно добиться ясного представления о градациях forte и fortissimo, определить общий динамический план произведения, определить кульминацию и посоветовать fortissimo играть c запасом».

Динамика исполнения в отдельной партии в равной степени зависит от того, что играет в этот момент второй участник ансамбля, каковы особенности исполнения обеих партий. Следует отметить организующую роль партии Secondo - основы, фундамента всего ансамбля в динамических сдвигах и нарастания. Работа над звуком - область огромного труда.

Особенность понимания и чувствования темпа - одна из основных задач ансамбля. При разучивании можно просчитать в соответствующем темпе «пустой такт».

Особое место в совместном исполнении занимает ритм. Ансамбль требует от участников уверенного, безупречного ритма. Каждому музыканту присуще свое ощущение ритма, а в ансамбле нужно добиться взаимопонимания, согласия.

Определение темпа произведения – важный момент в исполнительском искусстве. Верно выбранный темп способствует правильной передаче характера музыки, неверный темп в той или иной мере искажает этот характер. Хотя и существуют авторские указания темпа, вплоть до определения скорости по метроному, темп «заложен» в самой музыке. Еще Римский-Корсаков утверждал, что «музыканту метроном не нужен, он по музыке слышит темп». Не случайно Бах, как правило, в своих сочинениях вовсе не указывал темп. В пределах одного произведения темп может варьироваться. «Нет такого медленного темпа, в котором бы не встречались места, требующие ускорения…и наоборот. Для определения этого в музыке нет соответствующих терминов, обозначения эти должны быть заложены в душе» - писал В.С. Тольба украинский советский дирижёр и музыкальный педагог.

Специальная задача ансамбля - воспитание коллективного ритма, необходимого качества артистического ансамблевого исполнения. Ее можно решить путем изучения разнохарактерных произведений и развитием всестороннего контакта партнеров в процессе исполнения. Ритм должен быть живым, гибким, выразительным.

Приступая к работе над произведением нужно поговорить с учащимися о характере, музыкальном содержании, определить значение каждой партии. Важно проучить с каждым учащимся его партию, что позволит более тщательно заняться фразировкой, ритмом, штрихами, затем осуществлять совместные репетиции. Конечная цель - создание продуманной интерпретации художественного образа произведения и яркое убедительное его исполнение.

Важно, чтобы оба солиста должны иметь одинаковые представления об эмоциональном содержании исполняемой музыки. То есть характер, который они пытаются передать в каждый конкретный момент звучания, они должны понимать и представлять себе одинаково.

**Заключение**

Ансамблевое музицирование обладает огромным развивающим потенциалом всего комплекса способностей учащегося: музыкального слуха, памяти, ритмического чувства, двигательно-моторных навыков. Оно способствует расширению музыкального кругозора, воспитывает и формирует художественный вкус, понимание стиля, формы произведения.

Занятия ансамблем развивают у учащихся профессионально-психологические качества: наблюдательность, критичность, стремление к совершенствованию собственного звучания, слуховой контроль, рационализация профессиональных игровых движений. Мобилизуются ресурсы, появляется смысл занятий, ребенок ощущает успех - единственный источник внутренних сил.

Фортепианный ансамбль заметно развивается. Ежегодно устраиваются региональные, всероссийские и международные фестивали и конкурсы фортепианных ансамблей для детей. Концертные выступления детских ансамблей пользуются успехом у слушателей. Эти выступления способствуют приобретению уверенности, прививают вкус и интерес к концертным выступлениям. Все это говорит о необходимости учащихся заниматься ансамблевым музицированием.

**Список литературы**

1.Готлиб А. «Первые уроки фортепианного ансамбля. – М: «Музыка, 1971.

2.Ризоль Н. Очерки о работе в ансамбле. – 1986. – Москва.

3.Майкапар С.М. Музыкальное исполнительство и педагогика. Челябинск, MPI, 2006.

3.Самойлович Т. О мастерстве ансамблиста / “Некоторые методические вопросы работы в классе фортепианного ансамбля”. – М: “Музыка”, 1988.

4.Соколов М. «Ансамбль для начинающих». Москва, 1974

5.Сорокина Е. “Фортепианный дуэт. История жанра”. – М: “Музыка”, 1988.

6.Ступель А. “В мире камерной музыки”. – Л: “Музыка”, 1988.

**7.Флейман В.Д. Фортепианный дуэт**. История и развитие жанра. Образовательная и развивающая роль в процессе обучения учебно-методическое пособие СГИИ, 2011г