



Муниципальное общеобразовательное учреждение
«Гимназия г. Надыма»

УТВЕРЖДЕНО

на заседании педагогической
коллегии (педсовет)
Протокол от 21 мая 2021 года №3

Председатель
 В.А.Коробец

Введено в действие приказом
от 31.08.2021 №

СОГЛАСОВАНО

Заместитель директора по ВР
МОУ «Гимназия г. Надыма»
 Пенской А.С.

17 мая 2021 г.

РАССМОТРЕНО

на заседании предметного
методического объединения педагогов
дополнительного образования
Протокол от 14 мая 2021 г. №5

Руководитель ПМО
 Т.И.Королёк

**ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ
общеобразовательная
общеразвивающая программа
художественной направленности**

**«Музыкальное искусство. Инструментальное
исполнительство. Ансамбль пианистов
«Шанс»»**

Уровень программы: базовый
Возраст обучающихся: 7-10 лет
Срок реализации: 2 года

Составитель:
Бондаренко Т.В.

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

1.1. Введение

Музыкальное образование – важный раздел эстетического воспитания. Занятия музыкой имеют познавательное значение, так как отражает многие жизненные явления, обогащает представления учащихся о природе, истории, быте и традициях разных народов. Музыкальные занятия положительно влияют на общую культуру поведения ребенка, развивают фантазию, воображение, артистичность, интеллект, то есть формируют универсальные способности, необходимые в любых сферах деятельности. Формирование музыкальных творческих качеств лучше всего начинать с раннего детского возраста. Важнейшей составляющей современного музыкального образования является обучение музицированию, владению музыкальным инструментом. Игра на фортепиано – занятие, требующее хорошей техники, внимания и отдачи. В процессе обучения происходит воспитание терпения, усидчивости, а также социально-деятельной и активной личности.

Дополнительная общеобразовательная общеразвивающая «Музыкальное искусство. Инструментальное исполнительство. Ансамбль пианистов «Шанс» имеет художественную направленность, основывается на принципе вариативности и обладает широкой амплитудой предлагаемого педагогического репертуара различной степени трудности.

Дополнительная общеобразовательная общеразвивающая программа «Музыкальное искусство. Инструментальное исполнительство. Ансамбль пианистов «Шанс» разработана в соответствии:

Приказ Министерства просвещения Российской Федерации от 09.11.2018 № 196 «Об утверждении порядка организации и осуществления образовательной деятельности по дополнительным общеобразовательным программам»;

Концепцией развития дополнительного образования детей (утверждена распоряжением Правительства РФ от 04.09.2014 № 1726-р);

СанПиН 2.4.4.3172-14 «Санитарно-эпидемиологические требования к устройству, содержанию и организации режима работы образовательных организаций дополнительного образования детей», (утверждены Постановлением Главного государственного санитарного врача Российской Федерации от 4 июля 2014 г. № 41);

Порядком организации и осуществления образовательной деятельности по дополнительным общеобразовательным программам (утверждён приказом Министерства образования и науки РФ от 29.08. 2013 № 1008);

Методическими рекомендациями по проектированию дополнительных общеразвивающих программ (включая разно уровневые программы) (Приложение к письму Департамента государственной политики в сфере воспитания детей и молодежи Министерства образования и науки РФ от 18.11. 2015 № 09-3242);

Законом Ямало-Ненецкого автономного округа от 27 июня 2013 года №55-ЗАО «Об образовании в Ямало-Ненецком автономном округе»;

Приказом департамента образования Ямало-Ненецкого автономного округа от 23.03.2007г. № 277 «Об утверждении Порядка разработки примерных дополнительных образовательных программ в Ямало-Ненецком автономном округе»;

В положении о дополнительном образовании МОУ «Гимназии г. Надыма» от 31августа 2015г. № 355 прописано, что система оценивания, периодичность и формы аттестации обучающихся, определены в дополнительной общеобразовательной программе.

Предметная область – музыка

Срок реализации – 2 года

Форма организации – Групповая

Количество часов в неделю на одну группу – 2 часа

Классы/возраст – 1- 4 класс /7-10 лет

Количество групп/учащихся – 2/4

Всего часов за год - 70 час.

1.2. Актуальность программы в условиях современного социума несомненна: обучение игре на фортепиано, прежде всего, формирует у детей и подростков художественный вкус, а главное - потребности в высокой культуре, основанной на классических образцах музыки.

Обучение игре на фортепиано занимает особое место в музыкальном образовании ребенка. Познание мира на основе формирования собственного опыта деятельности в области музыкального искусства позволяет раскрыть творческие способности ребенка, помогает развить его эстетические чувства. При этом освоение фортепианной техники не требует от начинающего пианиста значительных усилий, во многом обучение представляется ему как новая интересная игра. Обширный и разнообразный фортепианный репертуар включает музыку различных стилей и эпох, в том числе, классическую, популярную, джазовую.

1.3. Педагогическая целесообразность применения программы состоит в том, что она обеспечивает:

- формирование и развитие личности ребенка, умеющего воплотить собственное понимание информации, заложенной в элементах музыкального языка;
- создание комфортного мироощущения, как составляющей психического и физического здоровья обучающегося;
- сочетание различных видов детского творчества;
- поэтапное формирование исполнительских навыков;
- осмысленное воплощение образности и условности музыкального языка;
- приобщение к мировой музыкальной культуре через посещение концертов, слушание музыки, дискуссии, лекции, беседы;
- профессиональную ориентацию одаренных обучающихся.

Программа содержит: годовые требования с разделами по видам работы, основные этапы формирования исполнительских навыков, подробные методические рекомендации по классам, материальное обеспечение, примерные репертуарные списки музыкальных произведений, перечень методической и нотной литературы.

1.4. Новизна программы - в новых подходах к учебным требованиям и распределению учебного материала не только по классам, но и по более крупным этапам:

Первый год обучения рассматривается как отдельный этап (выявление возможностей учащегося в процессе работы, активное музыкальное развитие, воспитание осмысленного отношения к занятиям, привитие навыков самостоятельности, диагностика перспектив его музыкального и технического продвижения).

Программа состоит из методических рекомендаций, составленных на основе работ известных музыкантов - педагогов Алексеева А., Баренбойма Л., Гольденвейзера А.

Голубовской Н., Мартинсена К., Мильштейна Я., Нейгауза Г., Либермана Е., Фейнберга С., Яворского Б., Ройзмана Л., Маранца Б. и др. Программа содержит приложения, включающие в себя репертуарные дополнения - более развернутые методические рекомендации.

1.5. Цель и задачи программы

Цель: развитие творческих и специальных музыкальных способностей, формирование музыкальной культуры учащихся посредством освоения основ музыкальной грамоты и овладения исполнительскими навыками на фортепиано.

Задачи обучения:

1. Изучение основ теории музыки, овладение основами исполнительского мастерства (освоение двигательных навыков, развитие беглости пальцев, овладение различными исполнительскими штрихами и динамическими градациями).
2. Развитие самостоятельности в исполнительской деятельности.
3. Воспитание активного участника концертной деятельности, слушателя и ценителя музыкального искусства.

1.6. Отличительные особенности программы - в обновлении музыкального репертуара, в насыщении его современными, в том числе, джазовыми произведениями.

В программе учтены основные ценности и цели дополнительного образования по эстетическому развитию детей, которые способствуют более рациональному и сбалансированному распределению учебной нагрузки, связанной с учётом возрастающих требований.

Программа выстроена таким образом, что теоретические знания обучающийся получает одновременно с практикой, что является наиболее продуктивным и целесообразным.

Программа предполагает существенное изменение методики преподавания в соответствии с возрастными и индивидуальными особенностями учащихся.

Набор учащихся в объединение свободный, независимо от национальной и половой принадлежности, социального статуса родителей (или законных представителей).

1.7. Сроки реализации программы

Программа рассчитана на два года обучения.

Общий объем учебных часов обучения – 70 учебных часа за год. Продолжительность занятий в учебную неделю 1 час. Продолжительность учебного занятия 45 минут.

Основной формой обучения является учебное занятие. Место проведения - учебный кабинет. Время проведения – в свободное время.

Учебный год начинается 1 сентября и заканчивается 25 мая.

1.8. Планируемые результаты освоения программы

Образовательные результаты обучения в области музыкального искусства является приобретение учащимися следующих знаний, умений и навыков в области исполнительской подготовки:

- навыков исполнения музыкальных произведений (сольное исполнение, коллективное исполнение);

- умений использовать выразительные средства для создания художественного образа;
- умений самостоятельно разучивать музыкальные произведения различных жанров и стилей;
- навыков публичных выступлений;
- навыков общения со слушательской аудиторией в условиях музыкально - просветительской деятельности образовательной организации. в области историко – теоретической подготовки;
- первичных знаний о музыкальных жанрах и основных стилистических направлениях;
- знаний лучших образцов мировой музыкальной культуры (творчество великих композиторов, выдающихся отечественных и зарубежных произведений в области музыкального искусства);
- знаний основ музыкальной грамоты;
- знаний основных средств выразительности, используемых в музыкальном искусстве;
- знаний наиболее употребляемой музыкальной терминологии.

По окончании обучения учащиеся демонстрируют готовность к эстетической музыкально-исполнительской деятельности, а именно:

- умеют исполнять произведение осмысленно, выразительно, свободно владея инструментом;
- владеют навыками игры на музыкальном инструменте, уметь читать с листа, играть в ансамбле, исполнять музыкальные произведения различных жанров, стилей, эпох; уметь определить форму произведения;
- умеют разбираться в различных явлениях музыкальной жизни, знать основные направления в музыке;
- умеют самостоятельно осмысливать и разбирать произведение,
- имеют навыки и умения для самостоятельного музицирования, что позволяет учащимся, в зависимости от потребностей и склонностей, продолжить своё музыкальное образование.

Качество освоения дополнительной общеобразовательной общеразвивающей программы сопровождается текущим контролем успеваемости, промежуточной и итоговой аттестацией учащихся.

Формы подведения итогов реализации:

- промежуточная форма аттестации – академический концерт;
- итоговая форма аттестации - экзамен;
- сольные и ансамблевые выступления на открытых концертах;
- выступления на музыкальных фестивалях, конкурсах, творческих действиях.

1.9. УЧЕБНО – ТЕМАТИЧЕСКИЙ ПЛАН I года обучения

№	Разделы программы	Количество часов			Форма аттестации/ контроля
		Всего	Теория	Практика	
1	Чтение нот с листа	10	4	6	Собеседование, опрос,

					наблюдение
2	Игра в ансамбле	24	4	20	Самоконтроль, наблюдение
3	Работа над педализацией	6	2	4	Наблюдение
4	Работа над учебным репертуаром.	26	6	20	Опрос, собеседование, фронтальный опрос, самоконтроль
Диагностика		4	2	2	Наблюдение, контрольная работа, тест
Итого		70	18	52	

Содержание обучения

- Чтение нот с листа (10ч.)
Теория: Закрепление пунктирных рисунков, соотношение строгий метричности.
Практика: Упражнения с разнообразными ритмическими рисунками.
- Игра в ансамбле (24ч.)
Теория: Понятие сочетание коллективной ответственности в игре и полной свободой партнеров.
Практика: Упражнения на достижения синхронности при взятии и снятии звука.
- Работа над педализацией (6ч.)
Теория: Изучение приемов педализации.
Практика: Упражнения на использования педали и на «запаздывающую» педаль.
- Работа над учебным репертуаром (26ч.)
Теория: Понятие о характере музыкального образа
Практика: Упражнения на использование динамических оттенков в музыкальных произведениях.

Репертуарный список

№ групп	Композитор	Название произведения	Источник
Чтение нот с листа (4 произведения на 1 группу)			
1	И. Беркович	«Мазурка»,	И. Беркович «25 легких пьес»
	И. Беркович	«Танец»,	И. Беркович «25 легких пьес»
	И. Беркович	«Песня».	И. Беркович «25 легких пьес»
	А. Гедике	«Колыбельная»	А. Гедике «60 легких фортепианных пьес»
2	О. Геталова И. Визная	Пьеса №1 Пьеса №1 Пьеса №1	Геталова О., Визная И. В музыку с радостью: Пьесы № № 1-5.
	О. Геталова И. Визная	Пьеса №2	Геталова О., Визная И. В музыку с радостью: Пьесы № № 1-5.
	О. Геталова И. Визная	Пьеса №3	Геталова О., Визная И. В музыку с радостью: Пьесы № №

			1-5.
	О.Геталова И. Визная	Пьеса №4	Геталова О., Визная И. В музыку с радостью: Пьесы № № 1-5.
	Игра в ансамбле(4 ансамбля на одну группу)		
1	Ж. Бизе	"Детские игры".	Бизе Ж. "Детские игры". Сюита для ф-но в 4 руки
	С. Барсукова	" Вместе весело шагать "	С. Барсукова" Вместе весело шагать "
	Ж. Бизе	" Хор мальчиков "	Бизе Ж. " Хор мальчиков " из оперы "Кармен"
	А. Бородин	Полька	А. Бородин Полька в 4 руки
2	Г.Мамон	« Давай подружмся»	21 век. Современные мелодии и ритмы. Фортепиано в 4 руки, 2 фортепиано. Учебное пособие. Сост. Г.Мамон
	Г.Мамон	«Многоголосие»	21 век. Современные мелодии и ритмы. Фортепиано в 4 руки, 2 фортепиано. Учебное пособие. Сост. Г.Мамон
	К. Вебер	« Вальс из оперы "	К. Вебер « Вальс»из оперы "Волшебный стрелок"
	В. Гаврилин	«Рассвет»	В. Гаврилин из цикла "Зарисовки"

УЧЕБНО – ТЕМАТИЧЕСКИЙ ПЛАН II года обучения

№	Разделы программы	Количество часов			Форма аттестации/ контроля
		Всего	Теория	Практика	
1	Продолжение работы над развитием технических навыков	10	4	6	Собеседование, опрос, наблюдение
2	Закрепление понятий полифонического, гомофонного склада, кантилены, различных видов моторного движения.	24	4	20	Самоконтроль, наблюдение
3	Формирование навыков пластичного выстраивания мелодической линии.	6	2	4	Наблюдение
4	Работа над учебным репертуаром.	26	6	20	Опрос, собеседование, фронтальный опрос, самоконтроль

Диагностика	4	2	2	Наблюдение, контрольная работа, тест
Итого	70	18	52	

Содержание обучения

- Продолжение работы над развитием технических навыков.
Теория: Понятие темпов: moderato, andante, andantino.
Практика: Играем гамм D-dur, h-moll, F-dur, d-moll.
- Закрепление понятий полифонического, гомофонного склада, кантилены, различных видов моторного движения.
Теория: Слушание музыкальных произведений в записи с последующим их анализом
Практика: Подбор по слуху мелодий и исполнение их в ансамбле.
- Формирование навыков пластичного выстраивания мелодической линии.
Теория: Понятие соотношения голосов в полифонической фактуре.
Практика: Упражнения на пластичное выстраивание мелодической и динамической линии.
- Работа над учебным репертуаром.
Теория: Понятие о средствах музыкальной выразительности.
Практика: Упражнения на эмоциональное восприятие характера музыкального произведения, создание художественного образа.

Репертуарный список

№ группы	Композитор	Название произведения	Источник
Гаммы (4 гаммы на 1 группу)			
1	А. Николаев	D-dur, h-moll, F-dur, d-moll.	А. Николаев «Школа игры на фортепиано»
2	А. Николаев	D-dur, h-moll, F-dur, d-moll.	А. Николаев «Школа игры на фортепиано»
Этюды (2 этюда на 1 группу)			
1	А. Гедике	«Этюд № 23»	А. Гедике Соч. 32. 40 мелодических этюдов в 4 руки
	А. Гедике	«Этюд № 29»	А. Гедике Соч. 32. 40 мелодических этюдов в 4 руки
2	А. Лешгорн	«Этюды 3»	А. Лешгорн Этюды в 4 руки (по выбору).
	А. Лешгорн	«Этюды 4»	А. Лешгорн Этюды в 4 руки (по выбору).
Полифония (1 произведение на 1 группу)			
1	Бах И.С.	«Маленькая прелюдия № 1»	Бах И.С. Маленькие прелюдии и фуги. Тетр. №1. с аккомпанементом
2	Г. Гендель	«Сарабанда с	Г. Гендель Избранные пьесы

		вариациями»	для фортепиано в 4 руки
	Пьесы (2 произведения на 1 группу)		
1	Н. Смирнова	« Вальс»	Н. Смирнова Ансамбли для фортепиано в 4 руки
	П. Чайковский	«Сентиментальный вальс»	П. Чайковский Детский альбом в 4 руки
2	Н. Смирнова	« Танец дикарей»	Н. Смирнова Ансамбли для фортепиано в 4 руки
	П. Чайковский	«Неаполитанская песенка»	П. Чайковский Детский альбом в 4 руки

Методическое обеспечение программы

Что такое **чтение с листа**. Отличие от разбора. В самом начале работы над процессом чтения нотного текста важно различить два понятия – разбор и чтение с листа. Разбор – это медленное проигрывание пьесы, допускающее остановки для более тщательного изучения текста. Чтение с листа – это исполнение незнакомой пьесы в темпе и характере, близком к требуемому ; исполнение должно быть непрерывным, осмысленным, с выполнением наиболее важных авторских указаний. Относительная простота разбора заключается в том, что во время этого процесса задачи, стоящие перед пианистом, как бы рассредоточены -- в связи с медленным темпом, с возможностью поочередно направлять внимание на различные элементы текста, повторить фразу и т.д. При чтении незнакомого текста с листа перед пианистом возникает множество задач, которые он должен решать мгновенно и наиболее качественно, так что такой процесс протекает очень интенсивно. Игра с листа требует синтеза зрения, слуха и моторики, а разбор – детальной аналитической работы. Как происходит процесс чтения с листа

Процесс игры с листа представляет собой сложную цепь действий, которую условно можно разделить на три группы. 1. Действия, предвещающие игру с листа: а) определение темпа, характера, ладотональности, размера; б) беглый просмотр текста, определение главенствующего типа изложения и ведущего метроритмического рисунка; 2. Чтение. Работа зрения и слуха: а) зрительный охват; б) слуховое представление; в) «обрабатывание» фрагментов текста. 3. Реализация – «озвучивание» воспринимаемого нотного текста. Уже подготовленный и образованный музыкант, исполняющий произведение с листа, должен видеть перед собой конечную цель — художественное исполнение. И многое из того, что предшествует этой цели не становится предметом направленного внимания. Это значит, что целый ряд звеньев, описанный выше выполняется автоматически. Роль анализа в процессе чтения с листа Важнейшей предпосылкой грамотного чтения с листа является грамотный анализ. Анализ создает

наиболее благоприятные условия для взаимодействия музыкально-слуховых и слухо-двигательных представлений, поскольку помогает пианисту вникнуть в музыкальный материал, услышать, представить характер музыки еще до воспроизведения ее на инструменте. Для учащихся начального этапа обучения существует план подготовки к чтению с листа: 1. Определить тональность, ключевые и встречающиеся знаки; 2. Прохлопать ритм (отдельные сложные группировки); 3. Проанализировать структуру произведения: ритмические и мелодические повторы, части, разделы; 4. Проследить мелодическую линию, отметить широкие интервалы; 5. Продумать аппликацию; 6. Определить темп; 7. Обратить внимание на штрихи, динамику. Вводить упражнения по чтению с листа следует на начальном этапе обучения в тот момент, когда ученик на примере самых простых песенок уже знаком с графической записью нот их длительностями, знает нумерацию пальцев, имеет представление об обозначении основных штрихов и динамики, владеет первыми навыками звукоизвлечения.

Жанр «ансамблевая музыка», имеет свою многолетнюю историю. Одно время на концертной эстраде существовало два вида фортепианного дуэта — на одном или на двух роялях.

Фортепианный дуэт на двух роялях не случайно получил наибольшее распространение в профессиональной концертной практике. В нем преимущества ансамбля сочетаются с полной свободой партнеров, имеющих в своем распоряжении, каждый свой инструмент.

Есть еще одна форма фортепианного ансамбля — восьмиручная игра на двух фортепиано. Объединение в ансамбле четырех участников способствует развитию чувства коллективной ответственности еще в большей степени, чем игра в дуэте.

Репертуар для фортепианных ансамблей можно подразделить на специально созданные оригинальные сочинения (а также концертные транскрипции) и переложения, ставящие своей целью популяризацию симфонической музыки.

К первым шагам в овладении «ансамблевой техникой» можно отнести следующие разделы начального обучения: особенности посадки и педализации при четырехручном исполнении на одном фортепиано; способы, достижения синхронности при взятии и снятии звука; равновесие звучания в удвоениях и аккордах, разделенных между партнерами; согласование приемов звукоизвлечения; передача голоса от партнера к партнеру; соразмерность в сочетании нескольких голосов, исполняемых разными партнерами; соблюдение общности ритмического пульса и т. п.

По мере усложнения художественных задач, расширяются и технические задачи совместной игры: преодоление трудностей полиритмии, использование особых тембральных возможностей фортепианного дуэта, педализация на двух фортепиано и т. п.

При четырехручной игре за одним роялем отличие от сольного исполнительства начинается с самой посадки, так как каждый пианист имеет в своем распоряжении только половину клавиатуры.

Партнеры должны уметь «поделить» клавиатуру - и так держать локти, чтобы не мешать друг другу, особенно при сближающемся или перекрещивающемся голосоведении (один локоть под другим).

Кто из партнеров четырехручного исполнения должен педализировать? Нередко обучаемые не знают этого. Нужно объяснить, что педализует исполнитель партии *Secondo*, так как обычно она служит фундаментом (бас, гармония) мелодии, чаще всего проходящей в верхних регистрах. При этом ему необходимо очень внимательно следить за тем, что происходит в соседней партии, слушать своего товарища и учитывать его исполнительские «интересы». Это умение — слушать не только то, что сам играешь, а одновременно и то, что играет партнер, а правильней сказать — общее звучание обеих партий, сливающихся в органически единое целое, — основа совместного исполнительства во всех его видах.

Сольное исполнение приучает пианиста к «слушанию» себя, его внимание собрано в определенном фокусе, изменить который не так легко. Недостаточно сказать ребенку: «Ты не слушаешь партнера». Это приведет к раздвоению фокуса внимания, нечеткому слышанию 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 пианиста: «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 такой «позиции» и о своем собственном исполнении можно получить достаточно искаженное представление, не говоря уже о звучании обеих партий!

Полезно предложить исполняющему партию *Secondo*, 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.

Очень часто непрерывность четырехручного исполнения нарушается из-за отсутствия у пианистов простейших навыков переворачивания страниц и отсчета длительных пауз. Обучаемые 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 надо учиться, не пренебрегая специальной тренировкой.

Казалось бы, самая простая вещь — начать вместе играть. Однако точно синхронно взять два звука — не так легко, это требует большой тренировки и взаимопонимания. Нужно объяснить обучаемым, чем технически обусловлен прием дирижерского замаха, аутфакта, и как он может быть применен в данном случае пианистом. При наполнении 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 (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.

Очень важно тут же обратить внимание на то, что не меньшее значение, чем синхронное начало, имеет и синхронное окончание, «снятие» звука. «Рванные», «лохматые» аккорды, в которых одни звуки длятся дольше других, загрязняют, уродуют паузу и производят самое неприятное впечатление.

Синхронность возникновения отдельных звуков не исчерпывает технической задачи. Партнерам 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). С первых же тактов исполнение в ансамбле требует от участников полной договоренности о приемах извлечения звука, к общей цели они должны идти общим путем.

Наиболее распространенный недостаток ученического исполнения — динамическое однообразие: все играется по существу *mf* и *f*. Редко слышишь на первом уроке в четырехручном ансамбле красивое *piano*! О *pianissimo* и говорить не приходится!

Надо объяснить обучающим, что динамический диапазон четырехручного исполнения должен быть никак не уже, а шире, чем при сольной игре, так как наличие

двух пианистов позволяет полней использовать клавиатуру, построить более объемные, плотные, тяжелые аккорды, использовать для достижения яркого динамического эффекта равномерное распределение силы двух человек. Конечно, фортепиано не зазвучит от этого вдвое громче, но, все-таки, некоторый результат может быть достигнут.

Общность понимания и чувствования темпа — одно из первых условий ансамбля. Партнеры должны одинаково чувствовать темп, еще не начав играть. Музыка начинается уже в ауттакте и даже в короткие мгновения, ему предшествующие.

Можно рекомендовать при разучивании просчитать в соответствующем темпе «пустой такт». В дальнейшем это становится излишним, достаточно в ставшем уже привычным темпе дать только движение затакта.

Особое место в совместном исполнительстве занимают вопросы, связанные с ритмом. Мало заметные иной раз в сольной игре ритмические недочеты в ансамбле могут резко нарушать целостность впечатления, дезориентировать партнеров и быть причиной «аварий» при публичном выступлении. Ансамбль требует от участников уверенного, безупречного ритма, ритм должен обладать особым качеством - быть коллективным. Каждому музыканту присуще свое ощущение ритма, взаимопонимание и согласие достигаются далеко не сразу. При всей строгости и незыблемости общего коллективного ритма, он должен быть вполне естественным и органичным для каждого участника ансамбля.

Задача ансамблевой игры — воспитание коллективного ритма, необходимого качества артистичного ансамблевого исполнения. Она может быть решена только путем изучения разнохарактерных произведений и систематического развития всестороннего контакта партнеров в процессе исполнения.

Как только в репертуаре малыша появляется многоголосная музыка (например, ансамбль «Вальс собачек»), вводится понятие «**Аккомпанемент**», как фактурного пласта, состоящего из нескольких голосов, сопровождающих мелодию. Обязательно следует оговорить, что эти голоса не главные. Но среди них есть один более важный голос – бас. Это фундамент, на котором строится мелодия. С первых уроков знакомим детей с терминами: регистр, темп, тембр, динамика, штрихи.

Достаточно много неясностей возникает у обучаемых при прочтении лиг. Уже с первых шагов обучения следует избегать формального отношения к лигам. Необходимо разъяснять учащемуся смысловую сторону фразировочных лиг и известную условность их выставления в тексте. Короткие лиги, например, в «Чешской песне» Н.Любарского или «Старинной французской песенке» П.Чайковского, а также во многих других кантиленных пьесах, не должны трактоваться как буквальная перерыв, новое дыхание в

мелодическом движении. В этих случаях важно воспитать у обучаемого внутреннее ощущение «большой лиги», объединяющей мелкие построения единым мелодическим дыханием.

Выразительности исполнения мелодии во многом способствует разъяснение авторских и редакторских указаний, содержащихся в нотном тексте. Особенно следует отметить важность своевременного слухового осознания обучаемого артикуляционных штрихов, помогающих ему тоньше оттенить в исполнении интонационные подробности мелодии. Например, яркое интонирование скачка в мелодии от затакта к сильной доле («Скакалка» А.Хачатуряна) сочетается с чередованием штрихов *staccato* и *tenuto*. Для детских пьес, отличающихся элементами танцевальности, наиболее типично следующее сочетание штрихов: шестнадцатые ноты исполняются на стремительном легато, восьмые – на *staccato*, четвертные – на *tenuto* («Менуэт» И.Гайдна, «Шарманка» Д.Шостаковича и другие).

Таким образом, артикуляционные штрихи подсказывают обучаемому пути выразительного интонирования мелодий. Одним из важных понятий является аккорд – одновременное звучание трех или более звуков. Аккорды различных видов имеют широкое применение в музыке. Чаще других употребляются аккорды, звуки которых расположены или могут быть расположены по терциям (трезвучия, септаккорды). В связи с этим можно ввести понятие о консонансах и диссонансах, мажоре и миноре, основном виде аккорда и его обращениях. Для подкрепления знаний целесообразно найти аккорды в исполняемых произведениях и выявить их отличия друг от друга.

Одновременно с этим разрабатывается тема «Лад». Наиболее широкое применение получили мажорный и минорный лад. Лад – это система взаимоотношения между устойчивыми и неустойчивыми звуками. Мажорный лад – это лад, устойчивые звуки которого в последовательном или одновременном звучании образуют большое или мажорное трезвучие-аккорд, состоящий из трех звуков. Звуки этого аккорда расположены по терциям: большая + малая терция. Минорный лад – устойчивые звуки образуют в последовательном или одновременном звучании малое или минорное трезвучие, расположены малая терция + большая терция.

Также закрепляются формы развития музыкально-слуховых представлений, с которыми познакомились в первом классе.

Работа над педализацией.

Нажимать педаль нужно всегда непосредственно после взятия ноты, для которой она предназначена, иначе от смешения этой ноты с предыдущей возникнет диссонанс. Таково общее правило. Бывают, конечно, исключения, но они встречаются только в

некоторых случаях, когда смешение звуков имеет целью достижение какого-нибудь особого эффекта.

Прежде всего, она служит для продления тех звуков, которые мы не можем удержать с помощью пальцев. Кроме того, она является также одним из эффективнейших средств окраски звука. Применением педали должен всегда управлять слух.

Гораздо важнее знать, когда не употреблять педаль, чем когда ее употреблять. Нужно воздерживаться от ее употребления всякий раз, когда возникает хотя бы малейшая опасность непреднамеренного смешения звуков. Чтобы избежать этого, лучше всего нажать педаль после взятия того звука, ради которого она берется, и отпустить ее быстро, одновременно со взятием следующего звука. Она может быть сразу же взята снова, и это чередование должно продолжаться там, где имеется либо смена гармоний, либо последование “проходящих нот”.

Пусть наше ухо станет опекуном нашей правой ноги. Нужно приучить его к гармонической и мелодической ясности, вслушиваясь очень внимательно. Научить же употреблению педали, которое не зависело бы от вашего собственного уха, невозможно.

Нет фортепьянной музыки, где запрещалось бы употребление педали. Даже когда фактура пьесы и не требует педали, что случается очень редко, играющий может использовать последнюю, как вспомогательное средство там, где его руки окажутся не в состоянии охватить разом все звуки гармонии.

У Баха педаль часто играет очень важную роль, ибо при разумном употреблении, как, например, в случаях органного пункта, она накапливает звуки гармонии, удерживает основной тон и таким образом дает эффекты, сходные с органным звучанием. С точки зрения качества педаль так же необходима в музыке Баха, как и во всякой другой. С точки зрения количества рекомендуется крайняя осторожность в ее применении, чтобы не замазать тонкой ткани его полифонии.

Механизмы обеих педалей совершенно самостоятельны и независимы друг от друга, их можно употреблять одновременно, если это оправдывается характером данного места пьесы.

Левая педаль служит для изменения качественной, а не количественной стороны звука. Поэтому ею никогда не следует пользоваться для прикрытия плохого *piano*-туше. Извлекать полноценный тихий звук надлежит всегда посредством ослабления силы пальцев и уменьшения их подъема. Левую педаль следует употреблять только тогда, когда тихое звучание сочетается с таким изменением окраски, какое не выходит за пределы возможностей этой педали.

Задачи и методы педали зависят от стиля, от индивидуальности исполнителя, от тончайших особенностей произведения, от интерпретируемой нотной записи, от общего музыкального фона эпохи.

Полифония. Воспитание элементов полифонического мышления и навыков исполнения полифонии является одним из важнейших условий развития пианиста. Изучение полифонической музыки оказывает активное воздействие и на усвоение обучаемого гомофонно-гармонической ткани. Вся фортепианная музыка по сути многослойна, в широком смысле слова полифонична.

Уже на самых легких пьесах первоклассник начинает постигать музыкальную ткань подголосочной, контрастной и имитационной полифонии. Переход от одноголосных мелодий к двухголосным, являющийся важной вехой в музыкальном развитии обучаемого, должен осуществляться с исключительной постепенностью при достаточно прочном закреплении пройденного материала.

Наиболее сложной для слухового усвоения является имитационная полифония. Естественной подготовкой к ее изучению может стать работа над пьесами, в которых имитационные приемы совмещаются с контрастным и подголосочным изложением.

Первые полифонические «шаги» обучаемого, как правило, связаны с исполнением привычного для него песенного одноголосия с вкрапленными короткими подголосками (например, «Белорусская песня», «Дударик»). В слуховых восприятиях обучаемого появление второго голоса должно ассоциироваться с подпеванием (другим человеком) верхнего голоса в каждой из песен.

При изучении постепенно усложнившейся ткани подголосочной или контрастной полифонии вслушивание в отдельно исполняемые голоса и выявление их интонационных и ритмических красок может дополняться вокальным произнесением более сложно прослушиваемых эпизодов.

Начальное развитие имитационного полифонического слышания осуществляется на эпизодах с каноническим изложением и строгих двухголосных канонах в октаву. Чем контрастнее ритмика и высотная направленность обоих голосов, чем четче обозначены границы их построений, чем ярче их мелодические кульминации, тем естественнее и легче прослушиваются обучаемым голоса в их одновременном изложении. Пьесы с элементами канонической имитации - первая ступень овладения точным каноном (например, «Зайчик» Г.Орлянского).

Один из элементов полифонии – строгие каноны в октаву, чаще всего использованы в народных пьесах. Основной трудностью их исполнения является необходимость слушания структурных и выразительных особенностей каждого голоса

при их одновременном движении. Уже предварительное исполнение отдельных фраз в одном голосе и их имитаций в другом настраивает слух обучаемого на восприятие интонационной выразительности мелодий.

Таким образом, первые навыки исполнения полифонии вырабатываются на основе активизации слуховых и двигательных восприятий, как горизонтали, так и вертикали. Пьесы с элементами **полифонии** представляют интерес из-за наличия в них наиболее доступной для обучающегося народно-хоровой подголосочной фактуры, контрастного сопоставления голосов и самой примитивной имитационной структуры. Пьеса «Дударик» - образец легчайшего произведения для начала изучения подголосочной полифонии. Одноголосный запев необходимо выделить ярко интонируемыми на сильных долях звуками в начале песни, затем на смену ему приходят характерно-народные ладовые переменные краски минора. Усложнение **полифонической** ткани происходит за счет расширения их жанровых рамок, выразительных возможностей интонационного и ритмического строя. Появляется новое в тематическом материале и приемах его развития, и в связи с этим необходимой становится работа над слуховым усвоением двухголосных произведений. В произведении «Канон» Ю.Щуровского обучающемуся надо раскрыть условность обозначенных в тесте лиг небольшой протяженности, как бы искусственно членящих мелодию. Линию развития мелодий можно проследить по целостным шеститактовым построениям («большим» лигам). Плавная распевная мелодия приходит к своей кульминации, характеризующейся одним уровнем динамической напряженности с последующей ее разрядкой на заключительных двух тактах, интонируемых «говорком». В несложной «Арии» Г.Перселла обучающийся легко слышит выразительные особенности контрастного двухголосия. Следует направить слуховое внимание ребенка и на явные различия в характере обеих частей пьесы. Для ощущения слитности мелодии контрастного нижнего голоса, исполняемого *non legato*, следует сначала прослушать ее интонационные и гармонические изгибы в легатном исполнении.

Работа над пьесами разного характера полезна для развития гармонического и линейного мышления, а также навыков певучей игры. Путем расслоения единого гармонического комплекса каждого такта композитор выявляет выразительное своеобразие трех элементов ткани: мелодии, гармонии, баса. При изучении пьесы каждый из этих элементов должен прослушиваться, как самостоятельно, так и в соединении с его окружением. В народных танцах сохраняется неизменный ритмоинтонационный образ живого активного движения, свежие ладовые и полифонические краски которого вносят оживление в его строго размеренную ритмику. В пьесах-миниатюрах присутствуют свои ритмические, интонационные, регистровые, артикуляционные образно-жанровые черты.

Гармония. В комплексном развитии музыкального мышления обучаемого наряду с активным слуховым «вживанием» в мелодию, полифонию, ритм начинают развиваться и отдельные стороны его гармонического слышания.

В новом для учащегося произведении мелодия и ритм воспринимаются, прежде всего. Труднее «прочитывается» гармония. Она не проявляется столь открыто, требуя особых приемов выявления своих выразительных возможностей.

Уже при разучивании легчайших пьес обучающемуся следует вслушиваться в ладовую гармоническую окраску звучания. Первые навыки слышания гармонии прививаются при воспроизведении певучих мелодий на фоне оstinатных звучаний «пустых» квинт в басу (см. «Колыбельная» А.Филиппа, «Пастух играет» Т. Салютринской). Обучающийся должен слышать протяжность звучания баса и постепенно ощущать различия в его динамической окраске, связанные с развитием мелодического движения.

Начальное музыкально-слуховое восприятие лада естественней всего осуществляется при контрастном сопоставлении мажора с параллельным минором, так ярко выступающим в народно-песенной ткани произведений. В песне «Выйди, Маша» Ю.Вейсбург обучающийся легко почувствует различие настроений мажорного и минорного эпизодов.

Образно-психологическое восприятие современных гармоний должно явиться неотъемлемой частью развития гармонического слуха обучаемого, начиная с первого года обучения. «Вальс» Д.Шостаковича весьма показателен с точки зрения слухового восприятия выразительных средств современного ладогармонического языка.

В отдельных произведениях для 1-2 классов само фактурное расположение мелодии и гармонии способствует развитию гармонического слуха. В «Беззаботной песенке» Н.Маяковского гармония представлена в фактурном приеме запаздывающего появления ее на фоне еще звучащих окончаний коротких мотивов мелодии. Такой прием запаздывающей гармонической окраски звучания мелодии значительно доступнее для раннего периода развития гармонического слуха ребенка, чем прием одновременного слияния мелодии с гармонией в общей вертикали.

Отметим актуальные методические приемы развития гармонического слуха.

При изучении тех кантиленных произведений, где мелодия движется длинными нотами, а аккомпанемент заполнен подвижными гармоническими фигурациями, у обучаемого часто стирается ощущение гармонической вертикали, и особенно гармонических переходов. Во избежание этого полезно в процессе работы над произведением временно видоизменять фактуру сопровождения, проигрывая ее в

аккордовом изложении. Исполняя партии обеих рук одновременно, обучающийся должен особенно внимательно прислушаться к местам перехода к новой гармонии, отмечая их небольшим tenuto на басовом звуке аккорда.

Таким образом, развитие гармонического слуха уже с первых лет обучения открывает новые горизонты в музыкально-художественном воспитании пианистов.

Работа над формированием технических навыков.

Игра гамм - сложный момент, требующий предварительной подготовки: развитие самостоятельности первого пальца, укрепление слабых пальцев (4-го и 5-го), а также ловкости руки. Поэтому с этим периодом работы связано предварительное прохождение технических упражнений.

Первый палец отличается меньшей подвижностью, значительно короче, чем остальные, ложится боком. Поэтому необходимо работать над развитием и укреплением его посредством ряда специальных упражнений. С этой целью на уроке прорабатывается элементарное упражнение Е.Ф. Гнесиной из сборника «Подготовительные упражнения». В этом упражнении обучающийся играет сексту ми — до 1-м и 5-м пальцами: рука, опираясь на 5-ый палец, легко и плавно поднимает и опускает первый палец. Кисть следует держать свободно.

Большое значение для ровной игры в гаммах имеет своевременное подведение большого пальца без толчка к третьему или четвертому пальцу, с небольшим отведением кисти в сторону движения.

Е. Ф. Гнесина рекомендует ряд упражнений в сборнике «Подготовительные упражнения». Вслед за упражнениями следует перейти к игре гаммы каждой рукой отдельно в одну октаву, а затем двумя руками в прямом движении. Можно начинать освоение гаммы в расходящемся движении.

Одинаковая аппликатура и подкладывание первого пальца в одно и то же время обеими руками значительно облегчает обучающему координацию движения, а, следовательно, обеспечивает и слуховой контроль над ровностью исполнения.

Полезное упражнение — игра гамм сверху вниз. Профессор Г. Г. Нейгауз рекомендовал его для развития навыка переключивания руки через первый палец, что является не менее важным, чем подкладывание первого пальца под ладонь. В этом упражнении, при переключивании руки через первый палец, рука описывает небольшую дугу поверх первого пальца.

Для укрепления слабых пальцев полезно поиграть гамму в расходящемся движении с удвоениями, причем, крещендо служит хорошим средством для выравнивания пальцев.

Желательно вносить разнообразие в обычное исполнение гамм, активизируя слух и внимание обучающего введением ритмического элемента. Примеры исполнения гамм с ритмическими изменениями могут быть самыми различными.

Надо обязательно работу над гаммами связывать с работой над музыкальными произведениями, в которых наглядно можно показать обучающимся, как изучаемый навык превращается в средство художественной выразительности («Старинная французская песня» П.Чайковского, «В разлуке» А.Гречанинова).

Полезным может быть прием одновременного исполнения гаммы одной рукой пиано, а другой форте. Он приучает обучающегося совершенно независимо исполнять партию каждой руки, что необходимо при изучении любого художественного произведения. Роль динамики в техническом развитии обучающегося очень велика, разнообразна.

Выбор правильного **темпа** в работе над музыкальным произведением представляет особую трудность для детей.

Очень медленной игрой лучше ограничиваться во время разбора текста, освоения на память или в особо трудных технических местах. В повседневной работе наиболее полезен такой темп, при котором обучающийся не теряет возможности вести звуковой контроль над своим исполнением. Большей частью это средний темп. При правильном пользовании темпами в работе переход к более быстрым темпам совершается почти всегда без особых затруднений и усилий.

Работа над этюдами

Для закрепления технических навыков обычно используются этюды. Одним из важнейших условий достижения высоких результатов является сознательная слуховая и умственная работа, следовательно, у обучающегося должно быть конкретное представление о задании в этюде, за которым последует его выполнение.

Изучать этюды следует как художественные произведения: добиваться хорошего звучания, фразировки, нюансировки; работать над аккомпанементом, удобной аппликатурой и т. д. Все это вносит в работу над этюдами элементы живого интереса, ясность мышления.

Для обучающихся младших классов наиболее распространенными являются этюды Лемуана — соч. 37, А. Лешгорна — соч. 65, К. Черни в ред. Г. Гермера и др.

Этюды К. Черни написаны с определенными техническими заданиями. Почти во всех этюдах задачи одинаковы: гаммы, арпеджио, двойные коты, ясное исполнение аккомпанеента, яркие динамические оттенки. Они являются прекрасными упражнениями

для развития пальцевой беглости, хорошего легато и готовят обучающегося к исполнению произведений классического стиля.

С большим интересом играют дети этюды А. Гедике, автора многочисленных этюдов, как для начинающих, так и для более подвинутых учащихся (соч. 6, 8, 32, 47, 59). Эти этюды чрезвычайно полезны в техническом отношении и интересны по музыке. Например: соч. 47, № 20, и др.; некоторые из них построены на материале русских народных песен (соч. 47, № 18 — этюд написан в форме вариаций на тему «Вечерком краска девица»). Систематичность в работе над развитием техники имеет решающее значение.

Для более яркой передачи чувств и мыслей, заключенных музыкальном произведении, автор применяет на протяжении пьесы определенную систему обозначений, называемую динамическими оттенками (оттенками силы звучания).

Основными динамическими оттенками являются:

F - forte (форте) - громко,

P - piano (пиано) – тихо.

Между этими обозначениями силы звучания существует ряд промежуточных, например:

mf — mezzoforte (меццо форте) - не очень громко,

mp — mezzopiano (меццо пиано) - не очень тихо.

Для постепенного перехода от piano к forte применяется оттенок, обозначающий постепенное увеличение силы звука: *crescendo* (крецендо); этот же оттенок выражается иногда знаком <. Постепенное ослабление звучания записывается в нотах словом *diminuendo* (диминуэндо) или знаком >.

Когда необходимо подчеркнуть или выделить более важный по смыслу звук, в нотах ставят знаки: > — акцент (ударение): *sf* — sforzando (сфорцандо).

Очень важно дать ребенку понимание основных закономерностей аппликатуры. Распределение (расстановка) пальцев на клавиатуре во время игры называется аппlikатурой. Аппликатура обозначается в нотах цифрами. Правильная, естественная и удобная аппликатура исходит из принципа: при неизменном положении руки соседние клавиши берутся рядом лежащими пальцами. Если между звуками находится одна или несколько свободных клавиш, то разумнее всего играть это последование не соседними пальцами, а с пропуском соответственно одного или нескольких пальцев. Проверкой освоения обучающегося аппликатурных «правил» служат простейшие упражнения на аппликатуру: в записанной педагогом мелодии он расставляет аппликатуру.

Продолжается совершенствование навыков работы над произведением, развитие самостоятельности в разборе текста, формирование новых черт в музыкально-слуховом и пианистическом развитии под влиянием усвоения произведений большей сложности и новых жанров.

Работа над учебным репертуаром.

Приступая к разучиванию пьесы, обучающийся должен постараться раньше всего уяснить себе содержание данного музыкального произведения. Для этого ему рекомендуется внимательно ознакомиться со словесными указаниями автора, определяющими настроение и характер пьесы. Необходимо определить тональность сочинения и размер, в котором оно написано. После этого желательно проиграть всю пьесу целиком для того, чтобы получить представление о ней в целом.

При недостаточном владении техникой чтения нот с листа допустим первоначальный разбор пьесы каждой рукой отдельно. Далее следует тщательное разучивание партий каждой руки отдельно. При этом необходимо придерживаться точного выполнения нотной записи.

Все элементы нотной записи — ноты, ритм, динамические оттенки, аппликатура — должны привлекать к себе внимание обучающегося. Необходимо стремиться не к формальному выполнению нотного текста, а к живой фразировке и осмысленной передаче характера пьесы. Те места, которые составляют для обучающегося особую трудность, следует учить отдельно.

Овладев достаточно свободно партией каждой руки, обучающийся может переходить к разучиванию пьесы двумя руками, по временам возвращаясь к повторению партии каждой руки отдельно. Произведения подвижного характера рекомендуется вначале играть медленно, когда учащийся освоится с пьесой в медленном движении, следует постепенно переходить к настоящему темпу. При разучивании нотного текста полезно чередовать игру со счетом вслух с игрой без счета, следить за качеством звучания.

Когда обучающийся достаточно познакомится с нотной грамотой, ему следует ежедневно, помимо учебного материала, читать с листа пьесы из «Хрестоматии», из различных других сборников. Так же как чтение словесной художественной литературы расширяет наш кругозор, так и чтение с листа способствует развитию нашего музыкального мышления и вкуса.

Следует приветствовать исполнение всякого рода ансамблей (сочетания фортепиано с пением, скрипкой или другими инструментами). Аккомпанируя певцу или

инструменталисту, обучающийся пианист приобретает ансамблевые навыки и может стать активным участником музыкальной самодеятельности.

Материальное обеспечение программы

Фортепиано –	2
Стульев –	8
Подставки для ног –	2
Стол –	1
Шкафы для нотной литературы –	2
Цифровое фортепиано «Корг» -	1

Примерный репертуарный список

А. Николаев «Школа игры на фортепиано»
А. Гедике Соч. 32. 40 мелодических этюдов в 4 руки
Беркович И. 25 легких пьес: «Мазурка», «Танец», «Песня».
Гедике А. “60 лёгких фортепианных пьес” соч. 36. Тетрадь 1: Заинька, Колыбельная, Сарабанда.
Геталова О., Визная И. В музыку с радостью: Пьесы № № 1-5.
Бизе Ж. "Детские игры". Сюита для ф-но в 4 руки / М., Музыка, 2011
21 век. Современные мелодии и ритмы. Фортепиано в 4 руки, 2 фортепиано.
Учебное пособие. Сост. Г.Мамон
Барсукова С. " Вместе весело шагать " / изд. Феникс, 2012
Бизе Ж. " Хор мальчиков " из оперы "Кармен"
Бородин А. Полька в 4 руки
Бах И.С. Маленькие прелюдии и фуги. Тетр. 1: №№ 1,3,5-8,11,12; Тетр.2: №№ 1,2,3,6.
Гендель Г. Избранные пьесы для фортепиано: Сарабанда с вариациями, Куранта.
А. Лешгорн Этюды в 4 руки (по выбору).
Смирнова Н. Ансамбли для фортепиано в четыре руки / изд. Феникс, 2006
Чайковский П. Детский альбом в 4 руки / Феникс, 2012

Вебер К. Вальс из оперы " Волшебный стрелок"
Гаврилин В. "Часики" из цикла "Зарисовки"
Гайдн Й. Отрывок из симфонии № 94
Глинка М. Полька, " Марш Черномора" из оперы " Руслан и Людмила"
Грегори Л. Чакона
Гречанинов А. "Весенним утром", пьеса соч.99 № 2
Куперен Ф. "Кукушка"
Моцарт В. Тема из вариаций До мажор
Моцарт В. "Весенняя песня"
Мусоргский М Отрывок из оперы «Хованщина»
Русская народная песня «Шуточная»
Русская народная песня «Как при лужку»
Стравинский И. Тили-бом
Прокофьев С. Кошка из симф.сказки «Петя и волк»
Украинская народная песня «Гудэвитер» обр. Глинки М.
Чайковский П. "Хор девушек" из оперы «Евгений Онегин»
Чайковский П. Вальс из балета " Спящая красавица"
Хачатурян А. "Танец девушек"
Шуберт Ф. Швейцарская песня
Шуберт Ф. Лендлер
Ростов-на-Дону «Феникс» 2012 Азбука игры на фортепиано: для учащихся
подготовительного и первого А35 классов ДМШ / авт.-сост.

С. А. Барсукова. — 7-е изд. — Ростов н/Д: Феникс, 2012. — 128 с. — (Любимые мелодии).
Барсукова С., автор-составитель, 2013
Мордасов Н., автор партий учителя, 2012
Мордасов Н., ансамбли в стиле джаза, 2014
Балаев Г., ансамбли на современные темы (переложение), 2014
Королькова И., пьесы и ансамбли (переложение), 2017

ИСПОЛЬЗУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. А. Готлиб. Заметки о фортепианном ансамбле. Музыкальное исполнительство, вып. 8. М. 2013.
2. А. Готлиб. Основы ансамблевой техники. М. 2013.
3. Н. Лузум. В ансамбле с солистом. Н.Н. 2015.
4. Е. Сорокина. Фортепианный дуэт. М. 2013.
5. А. Ступель. Беседа о камерной музыке. Л. 2012.
6. Л. Баренбойм. Фортепианная педагогика М. г. 2014
7. А. Вицинский. Процесс работы пианиста – исполнителя
8. Над музыкальным произведением. г. Москва Классика, 2016
9. Вопросы фортепианной педагогики. Москва изд. Музыка 2013
10. Г. Нейгауз. Об искусстве фортепианной игры. Государственное
11. Музыкальное издательство, 2014
12. Н. Любомудрова. Методика обучения игре на фортепиано.
13. Москва 2015
14. Т. Б. Юдовина. За роялем без слез. 2012.
15. С. Савшинский. Пианист и его работа. 2015