

**Департамент образования города Москвы
Государственное автономное образовательное учреждение высшего
образования города Москвы
«Московский городской педагогический университет»**

**Институт культуры и искусств
Кафедра музыкального искусства**

Направление подготовки 44.06.01 Образование и педагогические науки
профиль: Теория и методика обучения и воспитания (музыка)

ЛИ ХАЙ

**Ансамблевое музицирование в классе фортепиано как фактор
воспитания музыкального мышления личности
(научный доклад)**

Научный руководитель:
Уколова Любовь Ивановна
доктор педагогических наук, профессор

Допущено к защите
Зав кафедрой _____
_____ 2017 г

Научный доклад
Защищен на заседании аттестационной комиссии
« _____ » _____ 2017 г.
с оценкой « _____ »

Председатель ГАК _____

Москва, 2017 г.

Сегодняшние научные исследования свидетельствуют о том, что развитие музыкальных способностей, формирование основ музыкальной культуры и художественно-эстетического вкуса нужно начинать с самого раннего возраста. Отсутствие полноценных музыкальных впечатлений в детстве с трудом восполняется впоследствии. Важно, чтобы уже в раннем детстве рядом с ребенком оказался взрослый, который смог бы раскрыть перед ним красоту музыки, дать возможность ее прочувствовать.

Духовное развитие оказывает незаменимое влияние на формирование и общее развитие личности: формируется его эмоциональная сфера, совершенствуется мышление, человек становится чутким к красоте в искусстве и жизни.

Отражая жизнь и выполняя познавательную роль, музыка воздействует на человека, воспитывает его чувства, формирует художественные вкусы. Он находит в музыке отзвуки того, что пережил, прочувствовал. Имея широкий диапазон содержания, музыка обогащает эмоциональный мир слушателя.

Ансамблевое исполнение в классе фортепиано для старших школьников – важная составляющая в становлении всесторонне развитого музыканта. Фортепианный дуэт является прекрасной формой музицирования, с помощью которой юные пианисты имеют возможность не только развить навыки игры на инструменте, обогатить свой музыкальный кругозор, но и приобрести опыт совместного творчества, столь важного для учеников. Практика показывает, что игра в ансамбле крайне положительно сказывается на общем музыкальном и пианистическом развитии школьников. Тем не менее, потенциал этой интереснейшей формы работы далеко не исчерпан и требует дальнейшего исследования, чем и определяется *актуальность* выбранной темы.

В этой связи мы сформулировали следующие *задачи* исследования:

- изучить и обобщить литературу по данной тематике, включая литературу для фортепианного дуэта, а также психологические, музыковедческие и педагогические разработки;

- проанализировать закономерности формирования и развития основных пианистических навыков и особенности работы над ними в фортепианном ансамбле.

Для достижения цели исследования и проверки выдвинутой гипотезы необходимо было решить следующие **задачи**:

1. На основании изучения и анализа философских, научных, педагогических и культурологических источников, отражающих исторически сложившиеся педагогические традиции в культурах различных стран - педагогов, музыкантов, композиторов обосновать необходимость создания и реализации методики сотворчества педагога и учащихся на занятиях фортепианного ансамбля.
2. Провести исследование с учетом индивидуальных способностей и возможностей учеников при работе над фортепианным ансамблем.
3. Выявить педагогические условия реализации методики совершенствования подготовки учащихся-музыкантов в процессе работы с фортепианным ансамблем.
4. Выработать необходимые критерии работы в фортепианном ансамбле используя пианистический репертуар различных авторов-композиторов различных эпох, стилей исполнения, установить уровни проявления этих стилей и провести мониторинг на основе этих критериев.
5. Определить перспективы применения работы в фортепианном ансамбле как главном факторе воспитания у учеников музыкального мышления личности на современном этапе социокультурного развития.

Положения, выносимые на защиту:

- ансамблевое музицирование оказывает благотворное влияние на формирование коммуникативности учеников и вырабатывает способность к совместным согласованным действиям;

- ансамблевое исполнение богатого и стилистически разнопланового дуэтного репертуара способствует решению основных задач, стоящих перед учениками в классе фортепиано (например, развитие четкого ощущения метро-ритма в классических сочинениях, поиск характерного фортепианного туше в музыке композиторов XX века и т. д.);
- игра в ансамбле подразумевает создание единой исполнительской интерпретации, которая является результатом совместных усилий обоих пианистов. Эта специфика ансамблевого исполнения чрезвычайно способствует пианистическому развитию старших школьников и их музыкальному мышлению.

На первом этапе (2014-2015) проводилось наблюдение за педагогическим процессом в условиях работы в детских музыкальных школах и учреждениях дополнительного образования в классах фортепиано у учащихся-старшеклассников.

На втором этапе (2015-2016) изучалась литература по предварительно сформулированной теме исследования, определялись и реализовывались пути внедрения методики ансамблевого музицирования в практику обучения старшеклассников в классах фортепиано ДМШ и учреждениях дополнительного образования.

На третьем этапе (2016-2017) осуществлялась учеба в аспирантуре МГПУ, проводилась экспериментальная работа и анализ ее результатов, оформлялся текст диссертации, проводилась предзащита на кафедре музыкального искусства института культуры и искусств ГАОУ ВО МГПУ.

Экспериментальной базой исследования стали: музыкально-педагогический факультет МГПУ (с 19 декабря 2014 г. – кафедра вокала и хорового дирижирования института культуры и искусств ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет», с 1-го ноября 2016 г. – кафедра музыкального искусства института культуры и искусств ГАОУ ВО МГПУ).

Научная новизна исследования заключается в том, что были выявлены педагогические условия внедрения методики преподавания ансамблевого музицирования в классах фортепиано в детских музыкальных школах и учреждениях дополнительного образования. Выявлены показатели стремления и успехи педагога и учащихся к ансамблевому музицированию, как одного из важнейших условий эффективной подготовки учащихся-старшеклассников и развития их музыкального мышления.

Теоретическая значимость. Изложение и обобщение накопленного опыта и составляют *теоретическую значимость* данного исследования. *Практическая значимость* заключается в возможном использовании сформулированных нами выводов в процессе обучения старших школьников в классе фортепианного ансамбля.

Выявлены и показаны перспективы педагогики ансамблевого музицирования, базирующиеся на изучении и системном применении традиционных культурных ценностей различных стран и эпох в процессе подготовки учащихся-музыкантов.

Практическая значимость заключается в том, что в процессе эксперимента были:

- использованы сформулированных нами выводы в процессе обучения старших школьников в классе фортепианного ансамбля;
- апробированы в практической работе педагогические условия подготовки учащегося-музыканта, и, в том числе, авторская методика работы педагога и учащихся на основе ансамблевого музицирования старших школьников.

Результаты данного исследования могут быть применены в последующей работе как российских и китайских музыкально-педагогических образовательных учреждениях, в системе повышения квалификации педагогических кадров в процессе профессиональной переподготовки.

Достоверность исследования обеспечивается опорой на исследования российских, европейских в области педагогики, психологии и музыкальной педагогики, системностью изучения заявленной проблемы, сопоставлением данных, полученных в результате применения различных методов, собственным опытом педагогической работы в музыкально-педагогических учреждениях в качестве педагога ряда дисциплин, как теоретических, так и исполнительских.

Апробация результатов исследования осуществлялась в процессе выступлений с докладами и сообщениями на научно-практических конференциях кафедры музыкального искусства института культуры и искусств ГАОУ ВО МГПУ и в процессе обучения в аспирантуре ГАОУ ВО города Москвы «Московский городской педагогический университет»:

Заключение

Фортепианный ансамбль прошел большой путь исторического развития. В сегодняшней практике жанр фортепианного дуэта процветает и активно исполняется в учебном процессе и на концертной эстраде.

Ансамблевая игра обладает рядом специфических сложностей, которые мы обозначили и проанализировали как теоретически, так и в практической работе. Участникам ансамбля необходимо совместно разработать и реализовать план интерпретации, воплотить замысел композитора, раскрыть образный мир произведения. Фортепианный дуэт играет важную роль в развитии коммуникации учеников и помогает преодолеть зажимы, связанные с эстрадным волнением.

Крупнейший музыкант Адольф Давидович Готлиб, очень большое внимание уделявший вопросам методики преподавания в ансамблевых классах, так говорил о совместном музицировании и его значении для будущих пианистов: «Умение играть с одним или несколькими партнерами – очень важная сторона профессионального мастерства музыканта-

исполнителя. Сольное выступление артиста (без аккомпанемента, без партнеров) возможно лишь в очень ограниченных сферах инструментальной деятельности (концерты пианистов, органистов)...Пианиста-солиста хочется уподобить чтецу, пианиста-ансамблиста – актеру, участвующему в спектакле. Чтец адресует свое выступление непосредственно аудитории, актер – партнеру. Чтец исполняет произведение целиком, актер - свою роль, то есть часть целого». [17, с. 3-4]. Эти замечательные слова подчеркивают, насколько важно воспитание обучающихся фортепианному искусству с помощью не только сольной игры, но и совместного исполнения широкого круга ансамблевого репертуара, чрезвычайно влияющего на становление музыканта.

Преодоление профессиональных трудностей и проблем в процессе совместного музицирования очень способствует музыкальному и пианистическому развитию старших школьников. Наши педагогические наблюдения показали, что работа в фортепианном дуэте над музыкой различных стилей активно развивает чувство ритма, образные представления, тембровый слух, музыкальную память. Значение ансамбля трудно переоценить с точки зрения расширения музыкального кругозора учеников, создания основ их общей музыкальной культуры. Эта форма работы вносит ценнейший вклад в формирование творческой личности в целом.

В отечественной культурологии и музыковедении музыкальное мышление рассматривается как продуктивное творческое мышление, отражающее различные виды человеческой деятельности: от отражения, восприятия к созданию и общению. Основоположником теории музыкального мышления был Б.В. Асафьев. Вслед за интонационной теорией Б.В. Асафьева об основных закономерностях музыкального мышления как социального феномена говорит музыковед А.Н. Сохор. Речь идет о музыкальном мышлении как музыкальном языке, которому свойственна музыкальная логика. Ученый подчеркивает, что музыкальное мышление

развивается в процессе музыкальной деятельности. Педагог-исследователь М.Г. Арановский рассматривает музыкальное мышление как вид коммуникативной деятельности. О духовности музыкального искусства как средства самосовершенствования, развития своего духовного мира говорил В. В. Медушевский.[5] В его трудах содержится главный вывод, раскрывающий сущность музыкального мышления, - это формирование духовного мира человека, воспитание его чувств.

Музыкальное мышление – это система логических связей, действующая в любом творческом процессе между жизненными реалиями и эмоциями-мыслями. А они (т.е. мысли), в свою очередь, создают основу музыкально-образной системы. Музыкальное мышление исполнителя связано с его деятельностью по воссозданию оригинального музыкального текста.

Основу музыкального произведения составляют акустические характеристики (высота, тональность, длительности, метроритм, тембр, объём и форма произведения, способы звуковедения). Но музыкальная образность предполагает видения на этой основе особого художественного мира, для воспроизведения которого необходимы воображение, темперамент, память, характер человека.

По мнению В.В. Медушевского музыкальное мышление - творческий процесс с деятельностью, направленной на создание какого-либо нового, оригинального продукта в сфере идей. Для учащихся, создающих в своем воображении в момент активной музыкально-мыслительной деятельности образ, деятельность носит субъективный характер. Создание музыкального образа как продукта творчества учащегося важно для него тем, что создан он впервые и является для него новым. При этом важно учесть, что именно рождение этого нового субъективного продукта творчества (создание музыкального образа) будет показателем роста творческих возможностей. Творческая деятельность всегда связана с личностным ростом.

Цель и смысл музыкальной педагогики на современном этапе обозначены четко: формирование и развитие личности учащихся. Поэтому

проблема пробуждения и развития в учащемся образного мышления должна стоять перед музыкантом-педагогом на всех этапах обучения.

Искусство музыки, выполняя свое предназначение, стремится ориентировать и определять место человека в жизни. Музыка, как и любой другой вид искусства, оценивает и созидает в умственном плане такие отношения, которые намеревается привить своим слушателям. Также прочно все ее стороны связаны с коммуникативной деятельностью, наиболее востребованной в жизни человека. Основой формирования духовной культуры человека является развитое музыкальное мышление. Музыкальное мышление является специфической психической функцией, с помощью которой человек взаимодействует с художественно-звуковой реальностью музыкального искусства.

Качество художественно-образного мышления, его ценность во многом определяются тем, насколько ярко и чётко проявляются в нем элементы воображения. Воображение человека не может существовать в отрыве от его жизнедеятельности, его индивидуального опыта. Знает человек о том или не знает, ощущает или не ощущает, но его воображение всегда опирается на вполне определённую почву - на его жизненные впечатления, восприятия, наблюдения, переживания и т.д. Перерабатываясь и трансформируясь в глубинах психики, весь этот многообразный и разноплановый жизненный материал и даёт пищу для процессов художественного воображения, стимулирует их.

Возможность освоения и переработки различных слуховых представлений, их накопление и осмысление как звуковых образов, в результате которого в воображении музыканта возникает целостная творческая концепция исполняемой музыки.

В практической деятельности педагога эти предпосылки связаны с определёнными этапами работы, выполнением действий, связанных с изучением конкретного произведения и направленных на развитие образного мышления ученика.

Наиболее важное место в процессе художественно-образного воспитания занимает искусство. Искусство позволяет любому человеку реализовать свои возможности, исчерпывающе развивает его, приобщает к накопленному человечеством опыту, общечеловеческим интересам, устремлениям, идеалам.

В художественно-образном развитии личности большую роль играет музыка как искусство, которое непосредственно воздействует на эмоциональную и нравственную стороны личности и становится в наши дни все более значительным компонентом духовной жизни общества. Причем в основу эстетического развития, на наш взгляд, должно быть положено представление о музыке как о целостном искусстве, в котором существует противопоставление не массовых и академических жанров, а художественных и антихудожественных произведений, относящихся к каким бы то ни было видам музыкального искусства.

Сегодня наше общество охвачено огромным кризисом, охватившим все сферы его жизнедеятельности, и раскрывает бездны бездуховности, разрушение нравственных ориентиров, распад главных ценностей. Это, в первую очередь, негативно сказывается на самой ранимой и восприимчивой части нашего общества и наименее приспособленной к новым условиям жизни - детях и подростках. Многочисленные социологические и психолого-педагогические исследования свидетельствуют об отрицательном восприятии жизни у большинства молодежи, возникновении у них потребительской психологии, развитии острых кризисных явлений в подростковой среде, проявляющихся в нарастании агрессии, эгоизма, эмоциональной напряженности.

В этих условиях резко возрастают требования к духовному становлению подрастающего поколения, обусловленные диалектическим процессом общественного развития. Прогресс общества оказывается все более связанным с постоянным формированием человека как субъекта развития на всем протяжении его жизни. Новые задачи, возникающие во всех сферах

жизни общества требуют перестройки общественного сознания, максимально полного и научно обоснованного учета, так называемого человеческого фактора.

Перемены в обществе вызвали перемены и в системе образования. Развитие и формирование личности является в каждом социуме функцией многих общественных институтов. Школе принадлежит в этом ведущая роль, состоящая в координации всех развивающих и воспитательных воздействий. Как и все общество, школа потеряла прежние ориентиры. Долгое время она являлась звеном четко отлаженной воспитательной системы, нацеленной на формирование определенного типа личности. Процессы оптимизации разрушили эту систему, но фактически не предложили рецептов ее качественного обновления. Механическое введение демократических начал принесло школе лишь хаос. В этих условиях формирование высокой духовной культуры подрастающего поколения становится важным практическим фактором решения нравственных и высокохудожественных задач нашего общества в целом.

Среди огромного количества работ, посвященных различным аспектам культуры, осмысление проблем духовной культуры практически отсутствует. Следует отметить труды ученого, исследователя, профессора Любови Ивановна Уколовой в проблеме осмысления духовной культуры. Это, прежде всего статьи:

- Формирование духовной культуры молодого поколения. // Искусство и образование, 2008. № 2. С 62-67.
- Воспитание духовной культуры учителя музыки через синтез искусств в процессе педагогически организованной музыкальной среды.// В сборнике: Адаптация и саморегуляция личности. РУДН, Москва, 2010. С. 63-70.
- Педагогическое воздействие музыкального воспитания в творчестве выдающихся педагогов-музыкантов как фактор духовного совершенствования, нравственных поисков.//Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук, Москва, 2015. № 4-4, С. 135-138.

- Восприятие музыкального произведения как особая форма эстетической и эмоциональной деятельности детей. // Научный журнал - Искусство и образование. Москва, 2016. №5 (103). С. 98-107

Как в педагогике, так и в философии духовная культура все еще имеет неопределенный интуитивно постигаемый смысл, в то время как давно пора перейти к его серьезному научному анализу. Разумеется, осуществить его можно лишь в результате совместной деятельности ученых ряда специальностей. Одна из задач автора данной диссертации раскрыть некоторые возможные отправные точки подобного осмысления при помощи теоретического анализа интересующего нас явления. Она обусловлена как существенными изменениями в образовательной системе, связанными с общей демократизацией жизни, так и с особенностями переживаемого Россией периода, когда прежние ценностно-нравственные ориентиры стали отходить в прошлое, а идущие им на смену новые еще находятся в стадии становления, осмысления и формирования.

Для современного состояния образования характерно явное противоречие между актуальной потребностью общества в повышении уровня духовной культуры подрастающего поколения, с одной стороны, и недостаточной разработанностью ее методологических основ - с другой, между недостаточным нравственным развитием и необычайно возросшими интеллектуальными возможностями. Разрешение указанного противоречия опирается на достижения современной психолого-педагогической, философской и культурологической наук и целью автора является нахождение путей, методов и средств такого руководства воспитательным процессом, который, максимально способствовал бы активизации их деятельности в плане развития культурных качеств личности.

Являясь в настоящее время одной из самых актуальных, проблема развития культуры личности привлекает внимание ученых разных профилей: педагогов, психологов, философов, социологов, юристов, врачей. Но чаще всего развитие музыкального мышления, а отсюда и культуры личности и их

формирование рассматриваются как отдельные аспекты учебно-воспитательного процесса.

Возникновение и развитие фортепианного ансамблевого музицирования

Фортепианный ансамбль, зародившись на рубеже XVI – XVII веков, достиг своего расцвета в XIX столетии, притом в наибольшей степени в виде четырехручного дуэта. Его популярность в конце XVIII - XIX веков связана с появлением и распространением молоточкового фортепиано, с традициями домашнего музицирования, где игра на фортепиано играла главную роль – будь то сольное исполнение, или ансамблевое, или аккомпанирование танцам и пению. В домашнем обучении, которое стало очень популярно, игра в четыре руки являлась неотъемлемой частью в развитии фортепианных и ансамблевых навыков.

Также фортепианное дуэтное исполнение стало инструментом музыкального просвещения. Появилось очень много переложений симфонических произведений для ансамбля в четыре руки. Это стало настолько популярным, что нотные издательства выпускали оркестровые, оперные и сочинения для камерного ансамбля вместе с их четырехручными переложениями.

Появление отдельного концертного направления также способствовало развитию жанра фортепианного дуэта. Помимо широкого распространения в любительском домашнем музицировании, фортепианные ансамбли начали исполнять на большой сцене музыканты-профессионалы. Репертуар стал многообразен, композиторы сочиняли дуэты для фортепиано в различных жанрах и составах.

Мы подробно остановимся на истории возникновения и развития жанра четырехручного дуэта, так как в репертуаре старших школьников именно он наиболее часто и полно используется.

К числу самых ранних фортепианных дуэтов, как указывает Е.Г. Сорокина, относятся две пьесы английских композиторов эпохи Ренессанса. Первый дуэт «A Verse for two play» принадлежит Николасу Карлтону, единственный из его сочинений, дошедших до нас. Второй дуэт «A fancy for two play» написан знаменитым в то время мадригалистом Томасом Томкинсоном. В обоих сочинениях небольшой диапазон говорит о том, что они созданы для инструмента начала XVII века.

К первым образцам клавирных дуэтов относится сочинение еще одного английского мастера Уильяма Берда. Пьеса является программной и носит название «Битва и затишье». В основном она написана для исполнения тремя руками, так как басовая линия изложена одногласно.

Далее в истории жанра наступает длительная пауза более чем в сто лет, поскольку дошедшее до нашего времени дуэтное сочинение относится к 1760 году. Появляются первые образцы четырехручных сонат. Самая ранняя принадлежит итальянскому композитору Никколо Йоммелли. Миниатюрная соната написана для клавичембало в трех частях в раннеклассическом стиле с достаточно развитыми партиями *primo* и *secondo* и обилием украшений.

Первая детская соната Вольфганга Амадея Моцарта C-dur, сочиненная в 1765 году в Лондоне, была написана для клавесина. Вслед за ней были созданы еще две сонаты D-dur и B-dur в первой половине 1770-х годов в Зальцбурге. В них Моцарт использует оркестровые эффекты, фактурное изложение характерное для конца XVIII века. В 1781 году в Вене написана Соната D-dur.

В 1777 году знаменитый английский музыкант Чарлз Берни опубликовал две «Сонаты или дуэты для двух исполнителей за одним фортепиано или харпсихордом». Всего ему принадлежат 8 четырехручных сонат. Они привлекают слушателя своим мелодическим разнообразием, жанровой определенностью и народной характерностью. Все сонаты состоят из двух частей. Развитая фактура, в которой особую роль имеют виртуозные каденции и соло, а также достаточно большие размеры сочинений говорят о

том, что Берни представляет фортепианный дуэт как концертирующий ансамбль. К своим сонатам он написал предисловие, в котором он подробно изложил, какие ансамблевые навыки развиваются при игре в четыре руки. Сонаты Берни принесли ему успех, тем самым дав толчок для развития четырехручной музыки.

Примерно в это же время были опубликованы пять четырехручных сонат Иоганна Кристиана Баха, жившего долгое время в Англии. Они отличаются изящностью и элегантностью, которые впоследствии станут характерны для стиля Моцарта, на которого «Лондонский Бах» оказал заметное влияние.

Среди четырехручных сочинений конца XVIII века в Англии выделяются Дивертисменты ор.3 и Пять сонат ор. 5 Дж. Д. Бенсера, три сонаты, три «Favorite Duets» Теодора Смита и три дуэтные сонаты Т. Джордани, итальянского композитора, жившего в Лондоне. Он одним из первых стал перекладывать симфонии и квартеты Й. Гайдна для фортепиано в четыре руки.

В различных странах Европы конца XVIII столетия жанр активно развивается, дуэтное музицирование все больше набирает популярность, особенно в Германии, Австрии и Чехии. К одним из лучших образцов четырехручных сонат относятся «Шесть сонат для двух исполнителей за одним клавиром» известного в то время композитора Франца Зейдельмана.

Весьма интересны два дуэтных сочинения Йозефа Гайдна, относящихся к концу 1770-х годов – партита F-dur и соната «Учитель и ученик», состоящая из двух частей. Она стала одной из первых в учебной дуэтной литературе.

Сонаты еще одного сына И. С. Баха – Иоганна Кристофа Фридриха также имеют художественную ценность. Среди его современников можно назвать таких, как Фридрих Вильгельм Руст, Кристиан Генрих Мюллер, Эрнст Вильгельм Вольф, Франц Ксавер Штеркель, Иоганн Вильгельм Гесслер, Иоганн Август Юст.

Наряду с более сложными фортепианными дуэтами, было очень много произведений с простой фактурой, предназначенных для любителей музицирования и начинающих. Например, сочинения таких композиторов, как Кристиан Готлоб Заупе, Иоганн Эгидиус Гейер, Йозеф Шустер, Георг Фридрих Вольф и других. Их четырехручные дуэты целесообразно включать в педагогический репертуар. Некоторые произведения написаны для фортепиано в три руки, что дает возможность на самых ранних стадиях обучения развивать ансамблевые навыки у учеников.

В Чехии также немало композиторов того времени развивали жанр фортепианного дуэта. Франтишек Бенда и Франтишек Ксавер Душек, Ян Кржтитель Ваньхал и Карел Филип Стамиц, Павл Враницкий и Леопольд Антонин Кожелух писали различные сочинения для четырехручного ансамбля. Кожелух, помимо отдельных пьес, создал три концерта для дуэта с оркестром. Наряду с ним концерты написали Луиджи Зенфт, Георг Йозеф Фоглер и Иоганн Кристиан Людвиг Абейль.

Таким образом, 1760-1790-е годы явились первым этапом в развитии четырехручного ансамбля. Среди произведений главное место занимал жанр сонаты. Фактура фортепианного изложения в основном была трех типов: изложение типа «голос с сопровождением» (мелодия у партии *primo* в октаву), диалогическая фактура (поочередное проведение схожего материала у *primo* и *secondo* в различных регистрах) и полифоническая фактура. В связи с распространением нового молоточкового фортепиано наметилась тенденция вплетения оркестрового письма в фортепианную фактуру. Благодаря четырехручному исполнению оркестровые качества фортепиано проявляются ярче, чем при исполнении пианиста-солиста.

Вершиной первого периода развития фортепианного дуэта и истории жанра в целом стали произведения В. А. Моцарта. Им созданы произведения как для двух фортепиано, так и для одного, но большинство ансамблей предназначены для четырехручного исполнения. Главенствующее место среди них отдано сонате, которая у Моцарта достигла классического идеала.

В 1780-м году он создал для себя и Наннерль концерт для двух фортепиано с оркестром.

В 1782-1784-х годах, когда происходит стилистический перелом во всем творчестве Моцарта под влиянием музыки Баха и Генделя, композитор в своем дуэтном творчестве обращается к форме фуги. Вся ткань произведений становится намного более полифоничной. Фуга c-moll (создана в 1783 году) - является одним из лучших философско-трагедийных произведений Моцарта. В нем он явился последователем И. С. Баха, который в искусстве фуги видел жизненную силу и развитие в будущей новой эпохе, пришедшей вслед за барокко.

Соната F-dur, написанная в 1786 году, стала завершением стилистического переворота в дуэтном творчестве Моцарта. Это масштабное произведение можно сравнить с симфоническими творениями автора. Она близка к величественной симфонии «Юпитер». Фортепианная фактура очень насыщена, в ней нет ранее характерных фигураций, средние голоса приобретают особую самостоятельность, активное полифоническое развитие пронизывает все разделы первой части. В Andante фактура выглядит как диалог, характер музыки наполнен возвышенным покоем. Финал врывается огромным контрастом, тематическое развитие в нем предельно насыщено.

Следующее произведение Соната C- dur – это одно из самых трудных концертно-виртуозных сочинений Моцарта. Она близка к поздним клавирным концертам композитора. Здесь соперничают два солиста. Еще два творения Моцарта написаны практически одновременно – неоконченная соната G-dur и Тема с вариациями G-dur в 1786 году. Больше Моцарт не сочинял фортепианные дуэты. Но его два сочинения для фортепиано соло – Adagio и Allegro f-moll и Фантазия f-moll в четырехручной версии также причислены к лучшим образцам фортепианной дуэтной литературы. Adagio и Allegro было создано в 1790 году по заказу графа Йозефа Дейма. Образный строй близок последним сочинениям Моцарта - Реквиему, Траурной масонской музыке. Фантазия f-moll была создана в Вене 3 марта 1791 года,

это одно из самых последних инструментальных сочинений композитора. Музыка фантазии состоит из множества контрастных образов, она состоит из трех разделов, где Моцарт соединяет элементы сонаты, вариаций, прелюдии и фуги. Фантазия во многом предопределила пути развития инструментальной музыки, повлияв на Бетховена и в особенности на Шуберта, который вслед за Моцартом создал свою Фантазию f-moll, явившуюся вершиной романтической музыки.

Дуэтное творчество конца XVIII – начала XIX веков продолжает активно расширяться и обогащаться. Фортепиано все больше распространяется как в домашнем быту, так и в концертной практике. С появлением в 1781 году правой педали, а в 1782 году – левой, повышаются динамические и тембровые качества инструмента. Хотя и продолжалась традиция сочетания в одном лице композитора и исполнителя, все же постепенно начинается перевес в сторону именно исполнительского искусства. Жанр импровизации понемногу отходит на задний план.

Немалую долю в расширении дуэтного репертуара внес крупный виртуоз своего времени Муцио Клементи. Помимо богатого наследия из его сольных фортепианных сонат и инструктивных этюдов, им были созданы четырехручные сонаты. Их отличает индивидуальность тематизма, четкая структура и тщательная отделка деталей фактуры.

Ученик Гайдна Игнац Плейель сочинил большое количество замечательных дуэтных сонат, которые предвосхитили многие черты стиля четырехручных сочинений Вебера и Шуберта. Они полны красивых мелодий, песенных и танцевальных мотивов.

Чешскому композитору Яну Ладиславу Дусику принадлежит 16 сонат и фуги для фортепианного дуэта. Он был прекрасным пианистом, современники отмечали особую лирическую манеру его исполнения, певучий звук, повлиявшие и на особенности его сочинений. В мелодиях часто слышны славянские напевы, которые затем будут активно использоваться в

произведениях А. Дворжака. Также нередко присутствуют народно-танцевальные мотивы как в сонатах, так и в фугах.

Произведения Людвига ван Бетховена стали самым значимым событием в истории четырехручной музыки на рубеже XVIII – XIX веков. Хотя композитор не уделил особого внимания этому жанру, его небольшая соната, два цикла вариаций и три марша занимают важное место в дуэтной литературе. Дуэтная Соната D-dur из двух частей одна из самых коротких у Бетховена. В ней чувствуется своеобразный стиль композитора и по характеру музыки, и по особой сконцентрированности энергии.

Два цикла вариаций принадлежат Бетховену. Вариации на тему Вальдштейна C-dur созданы в 1791 году, второй цикл – Песня и шесть вариаций D-dur были изданы в 1805 году и посвящены Жозефине и Терезе Брунsvик.

Бетховенские марши стали первыми в ряду этой новой области для дуэтного творчества. Они принадлежат к героическим произведениям композитора. По примеру Бетховена четырехручные марши затем создавали его ученики – Черни и Рис, также большую роль сыграли в появлении шубертовских дуэтных маршей.

Карл Мария Вебер свои четырехручные произведения создавал в одно время с Бетховеном. Его двадцать дуэтных сочинений изданы в трех опусах. Пьесы Вебера впервые стали связываться с формой миниатюр, получившей свое развитие в эпоху романтизма. Несложные, но образно богатые, совершенные по форме и фортепианному письму, дуэты Вебера причислены к лучшим произведениям в истории ансамблевой музыки.

Малые формы в дуэтном творчестве в то время продолжали развивать такие композиторы, как Винсенс Машек, Франц Данци, Фердинанд Рис, Михаил Клеофас Огиньский, Юзеф Ксаверий Эльснер, Мария Шимановская, Иоганн Петер Пиксис.

Наряду с развитием миниатюрных пьес в начале XIX века композиторы продолжали проявлять устойчивый интерес к жанру сонаты. Среди них

нужно назвать Большую сонату Es-dur Карла Швенке и три Большие сонаты Ошериуса Флоршютца.

В сонатах Иоганна Непомука Гуммеля и Георга Онслова ярко выражено концертное начало. Их сочинения относятся к одной из высших точек истории развития четырехручной сонаты.

В 1800-1820-х годах расширяется дуэтная литература для обучающихся музыке. Среди композиторов, писавших небольшие сонаты и произведения для учеников, были Людвиг Бергер, Иоганн Баптист Крамер, Фридрих Калькбреннер. Особое внимание развитию детской дуэтной литературы уделил Даниэль Готлиб Тюрк, который создал известную в то время школу «Klavier-schule» и большое количество произведений педагогического назначения. 120 четырехручных пьес объединены в четырех тетрадах и все носят какое-либо название. Тюрк очень много уделял внимания выразительной игре, поэтому все пьесы программные и снабжены подробными исполнительскими указаниями.

Также весьма несложные пьесы, доступные для учащихся издавали И.К. Абейль, М. Клементи, Вильгельм Фридрих Эрнст Бах, Антонио Диабелли, Франц Антон Хофмейстер, Иоганн Антон Андре, Тобиас Хаслингер, Фридрих Кулау.

Второй виток развития дуэтной фортепианной музыки составили конец XIX начало XX веков, когда игра в четыре руки достигла большой популярности и была очень любима в широких кругах музыкантов и любителей.

Стремительное развитие жанра привело к наивысшей точке – дуэтным творениям Франца Шуберта. Ни один из великих композиторов не написал такого большого количества фортепианных дуэтов. Он создавал их с раннего возраста на протяжении всей жизни.

Не случайно расцвет четырехручного ансамбля пришелся на эпоху романтизма. Идеалы, к которым стремились в то время, были связаны с миром интимным и лирическим. Для воплощения этих образов более всего

подходили камерные музыкальные жанры. Устраивались многочисленные домашние концерты, проходящие в небольших залах в дружественной обстановке. На таких встречах и звучали сочинения Шуберта, которые вошли в историю музыки под названием «шубертиады».

Шуберт воспринял фортепиано как инструмент, предназначенный для передачи лирических чувств и личных переживаний. Дуэтные ансамбли композитора можно считать идеалом камерности в инструментальном искусстве романтической эпохи по художественному замыслу и музыкальному языку. Фортепианные дуэты Шуберта принадлежат к наилучшим образцам во всей истории музыки.

Четырехручная музыка у Шуберта представлена в различных жанрах: сонаты, фантазии, огромное количество сочинений малых форм, вариации и дивертисменты, рондо, увертюры и переложения. В творческой биографии Шуберта можно выделить три отрезка времени, в которые он уделял наибольшее внимание фортепианным дуэтам: 1818, 1824 и 1828 годы.

Большое значение в наследии Шуберта играют его три четырехручные сонаты. Они очень различны и по содержанию, и по особенностям музыкального языка, тем самым давая разные образцы претворения жанра дуэтной сонаты. Большая соната B-dur 1818 года несет в себе классические и романтические черты. В целом, это пример камерной трактовки жанра. Следующая соната C-dur (Grand Duo) была написана в 1824 году. Ее масштабы сравнимы с масштабами целой симфонии. К сожалению, этот яркий образец и одно из величайших творений, до сих пор остается в неизвестности. Последнюю четырехручную сонату Шуберт сочинил в 1828 году. Это пример одночастной сонаты, автор назвал ее «Lebensturme» («Жизненные бури»). В ней просматриваются пути в будущее романтического симфонизма.

В музыке вариаций Шуберта слились классические и романтические традиции. В драматических вариациях в целом соблюдается строгая структура, присутствует волевое начало, а в лирических на первом месте

романтические черты и проникновение вальсовых интонаций. Композитором были созданы несколько циклов вариаций, среди которых самые значительные Вариации на оригинальную тему со вступлением B-dur, Вариации на французскую песню op.10 e-moll, Вариации на оригинальную тему op.35 As-dur.

Очень значительным и масштабным произведением Шуберта является Дивертисмент во французском стиле, где жанр марша разрастается до сонатно-симфонического цикла. Еще одно сочинение - Венгерский дивертисмент – предвосхитил художественное содержание фортепианных фантазий и баллад романтической эпохи.

Не только в дуэтном, но и во всем инструментальном творчестве Шуберта особое положение занимают фантазии. Первые три композитор написал еще в юном возрасте. Уже в первой фантазии G-dur фортепианная фактура предвосхищает одну из важнейших черт стиля дуэтной музыки Шуберта – оркестральность. Фантазия f-moll получила широкое распространение и является одним из любимых фортепианных дуэтов в мировой литературе. Одночастная композиция состоит из четырех разделов, соответствующих частям сонатно-симфонического цикла. Такая форма явилась основой в романтических поэмах Листа, Чайковского, балладах Шопена. В фантазии Шуберта сплелись все достижения предшествующей четырехручной музыки – широкое использование всех регистров, полифоничность фактуры, применение практически всех видов пианистического изложения. Фантазия стала лучшим образцом всей мировой дуэтной музыки.

Шуберт в общей сложности создал 17 маршей, среди которых три Героических, три Военных, Шесть больших маршей с трио, в которых масштабы трехчастной формы уже приобретают черты сонатности. Симфонические принципы развития присущи Большому Траурному маршу на смерть Александра I и Большому героическому маршу в честь коронации Николая I. Самый последний марш Шуберт сочинил для сына Пахлера, в

доме которого он проводил лето 1827 года. Это самое легкое сочинение из его фортепианных дуэтов.

У Шуберта очень много четырехручных сочинений танцевальных жанров. Это было связано с традициями венского бытового музицирования, постоянно проходивших веселых балов. Десять четырехручных полонезов композитора отличаются торжественным характером музыки в крайних частях, а в средних им свойствен песенно-лирический оттенок. Полонезы Шуберта в наше время не очень известны, несмотря на то, что занимают значительное место в истории музыки в целом и в развитии жанра полонеза в частности. Масштабные и очень развитые в плане фактуры эти произведения явились определяющими в развитии жанра полонеза от танца до романтической поэмы в творчестве Шумана и Шопена.

Также у него есть небольшое количество четырехручных лендлеров. Шуберт много импровизировал на музыкальных и танцевальных вечерах и сольно, и в дуэте, но, к сожалению, записывал эту музыку нечасто. Сольных танцев напечатано достаточно много – вальсы, лендлеры и экосезы, тогда как четырехручных – только полонезы и марши, которые прекрасно дополняют сольные танцы. В дальнейшем эти формы получили большое развитие в дуэтном творчестве различных композиторов XIX и XX столетий.

Сочинения Шуберта явились кульминацией в развитии фортепианных дуэтов, развивая старые и привнеся новые способы фактурного развития, открыв новые краски и дав тем самым новое поле для активного поиска в творчестве композиторов XIX – XX веков.

Творчество Шуберта своей яркостью затмило большинство сочинений его современников. Но некоторых композиторов, создавших также фортепианные дуэты следует упомянуть. Например, Джоаккино Россини, Гаэтано Доницетти, Карл Леве, Йозеф Ланнер, Иоганн Штраус-отец. У Фредерика Шопена также есть четырехручное сочинение, достойное внимания – вариации D-dur на тему народной песни из собрания Томаса Мура.

Виртуозные тенденции 1820-1840-х годов, развивающиеся в фортепианном искусстве в целом, также нашли свое претворение и в дуэтной музыке в творчестве таких композиторов, как Карл Черни, Феликс Мендельсон, Игнац Мошелес.

К середине XIX века в исполнительском искусстве определяется сольный, индивидуальный подход. Все реже на концертной эстраде исполняются произведения в четыре руки. Появляется целая плеяда крупнейших пианистов, во главе которых были Лист и Шопен. Свое внимание композиторы отныне стали уделять развитию новых типов крупных фортепианных сочинений, которые требовали совершенного владения инструментом и исполнялись в основном сольно или на двух фортепиано.

Но наряду с этими новыми тенденциями, все же сфера домашнего музицирования оставалась популярна, как и прежде. Все функции четырехручного дуэта – педагогические, познавательные и развлекательные – сохраняли свою актуальность. Помимо многочисленных переложений, продолжают появляться сочинения малых форм. Крупные же формы теперь, наоборот в четырехручной музыке создаются все реже.

Особое значение в те годы в жанре фортепианного дуэта принадлежит произведениям Роберта Шумана, хотя таких сочинений у него не очень много: пять циклов пьес, которые создавались на протяжении двадцати пяти лет.

Шуман создал несколько таких циклов: «Картины Востока. Шесть экспромтов» op.66 и «Двенадцать четырехручных пьес для маленьких и больших детей» op.85: «Бальные сцены» op. 109 и «Детский бал» op. 130.

Дальнейшее развитие жанра связано с претворением традиций дуэтного творчества Шумана. Начиная с 1850 года все больше создается циклов миниатюр с программным характером. Например, «Музыкальная книжка с картинками» op. 11 Роберта Фолькмана или «Музыка к сказке о

«Щелкунчике и короле мышей» op.46 Карла Рейнеке, дуэтные пьесы Теодора Кирхнера, Карла Рейсигера и Юлиуса Андре.

Наряду с шумановской линией были и последователи традиций Ф. Мендельсона. Например, четырехручные пьесы «Три развлечения» Уильяма Беннета и сочинения Фердинанда Хиллера.

В начале 1860-х годов в истории фортепианных дуэтов новой вершиной стали творения Иоганнеса Брамса. Первое его четырехручное сочинение «Вариации на тему Шумана» op.23 создано в 1854 году и посвящено дочери Шумана Юлии. За основу взята музыкальная тема, которую Шуман записал незадолго до смерти. Каждая из вариаций – это замкнутое построение со своими образами и чертами характеристичности.

Большое количество фортепианных дуэтов Брамса связано с жанром вальса. Их у композитора несколько тетрадей. Также Брамс сделал переложения одиннадцати лендлеров Шуберта. Знаменитые «Венгерские танцы» были напечатаны в 1869 году и в 1880 и принесли Брамсу мировую славу. Пианизм танцев является наивысшим достижением в истории четырехручной музыки.

Дуэтное творчество Брамса оказало огромное влияние на развитие фортепианного дуэта в конце XIX – начале XX века. Под воздействием его «Венгерских танцев» очень быстро появилось огромное количество четырехручных танцев. Например, «Славянские танцы» и «Шотландские танцы» А. Дворжака, «Норвежские танцы» Э. Грига, «Норвежские танцы и напевы» К. Синдинга и другие. Наравне с «Венгерскими танцами» влияние дуэтных вальсов также было очень велико. Их создавали целыми тетрадями М. Рeger, Э.Григ, Р. Фукс, М. Мошковский и другие.

Вклад в развитие фортепианной дуэтной литературы Ференца Листа привнесен в основном посредством бесчисленных четырехручных переложений. Небольшой «Торжественный полонез» Листа является единственным оригинальным дуэтным сочинением. Восемь полонезов 1828 года Шумана написаны в духе шубертовских четырехручных полонезов.

В Германии и Австрии во второй половине XIX века после бурного расцвета интерес к четырехручному ансамблю постепенно снижается. Сочинения крупных форм уже практически не встречаются. Одним из немногих произведений такого рода стала соната g-moll op.17 Германа Гетца.

Еще только один подъем в немецкой музыке связан с именем Макса Регера. 12 вальсов-каприсов op.9 связаны с линией дуэтных вальсов Брамса. В двадцати немецких танцах op.10 и Шести вальсах op.22 помимо брамсовских, очевидна связь с шубертовскими лендлерами. Также Регеру принадлежат более крупные произведения – «Пять живописных пьес» op.34 и «Шесть бурлесок» op.58. В области четырехручной музыки линию Регера затем подхватил Пауль Хиндемит.

В последние десятилетия XIX столетия фортепианный дуэт активно развивался в национальных школах Чехии, Польши, Скандинавских стран и США. Ярчайшими образцами чешской школы стали творения А. Дворжака и Зденека Фибиха. Затем их последователями стали Витезслав Новак и Рудольф Прохазка, Йозеф Богуслав Ферстер и Леош Яначек. Среди польских композиторов четырехручную музыку сочиняли Мориц Мошковский, Юлиуш Зарембский и Игнац Ян Падеревский. В скандинавских странах решающую роль в развитии жанра сыграл Эдвард Григ. Его последователем стал Кристиан Синдинг. В Швейцарии фортепианные дуэты создавал Ханс Хубер, в Финляндии Экка Мелартин, в Америке - Луи Моро Готшалк и Эдвард Мак-Доуэлл.

Появление первых четырехручных ансамблей в России отмечено в конце XIX века. Фортепиано здесь было столь же любимым инструментом как и на Западе. В это время активно развивались два основных дуэтных жанра – соната, в которой применялись принципы западноевропейской школы и вариации, основывающиеся на разработке народно-песенного материала.

В развитии русского фортепианного дуэта сыграли важную роль иностранные музыканты, которые гастролировали и жили в России.

Издавались сборники вариаций на темы русских песен при участии таких мастеров, как Иоганн Готфрид Вильгельм Пальшау, Иоганн Вильгельм Геслер, Кристоф Август Габлер. Четырехручные сонаты создавали Даниэль Штейбельт, Антон Эберль, Людвиг Вильгельм Теппер фон Фергюсон, упоминавшиеся уже И.В. Геслер и К.А. Габлер.

Джон Фильд внес огромный вклад в историю развития фортепианного искусства и фортепианного дуэта как в роли исполнителя, так и композитора. Среди прочих его сочинений к лучшим образцам четырехручной музыки относятся Вариации a-moll для рояля в четыре руки на песню «Чем тебя я огорчила», две концертные пьесы - Большой вальс A-dur и Рондо G-dur.

Ученики Фильда также проявляли интерес к созданию фортепианных дуэтов, среди которых были К. Майер, И.Ф. Ласковский, А. И. Дюбюк, В.Ф. Одоевский и другие.

Число издаваемых в России четырехручных дуэтов постоянно возрастало, среди них нередко встречались переложения для музыкантов-любителей. Одним из самых распространенных стал жанр танца, сборники которых часто выпускались, где печатались и анонимные авторы. По большей части они были с очень не сложной фактурой и даже для исполнения в три руки. Появились журналы, печатавшие музыкально-педагогическую литературу для развития навыков ансамблевой игры, такие как «Музыкальная антология», «Детская музыкальная библиотека».

Михаил Иванович Глинка в своих автобиографических записках часто упоминал об игре на фортепиано в четыре руки с разными музыкантами. Им создано некоторое количество фортепианных дуэтов, предназначенных для домашнего музицирования. Произведения крупной формы, написанные Глинкой в Италии – «Каприччио на русские темы» и «Экспромт в форме галопа на тему из оперы «Любовный напиток» Доницетти».

Вторая половина XIX века отмечена подъемом в развитии четырехручной музыки в России. В программах публичных концертов начинают появляться фортепианные дуэты. Посредством четырехручных

переложений знакомились со многими симфоническими и оперными произведениями зарубежных авторов. Композиторы издавали дуэтные произведения танцевального характера, доступные для музицирования в домашней обстановке.

Среди жанров четырехручной музыки стала очень популярна обработка народных мелодий. Петр Ильич Чайковский издал целый сборник таких обработок «50 русских народных песен», который ввиду несложности фортепианной фактуры, стал популярным среди любителей музыки. Вслед за ним создал Балакирев свои «30 русских народных песен».

Еще одна разновидность среди четырехручных дуэтов заслуживает внимания – это полифонические пьесы. Такого рода произведения создали Владимир Федорович Одоевский, Александр Николаевич Серов, Николай Андреевич Римский-Корсаков.

В 1860-1870-х годах в четырехручной музыке отечественные композиторы начали развивать тенденции, связанные с достижениями в этой области западноевропейских музыкантов, что выявилося в создании крупных форм и миниатюрных пьес, объединенных в циклы.

Одним из первых форму цикла фортепианных пьес в России стал развивать Антон Григорьевич Рубинштейн, среди которых «Три характеристические мелодии» op.9, «Шесть характеристических картин» op.50, сюита «Костюмированный бал». Далее эту традицию продолжили Рахманинов - Шесть пьес для фортепиано в четыре руки op.11, Романс G-dur, «Итальянская полька», Ребиков - «Маленькая сюита» op.30, Дюбюк - сборник из 18 легких пьес «Детский музыкальный цветник», Дютш - «Пять пятиклавишных пьес», Кюи - «Десять пятиклавишных пьес» op. 74, Аренский - «Шесть детских пьес» op.34 и «Двенадцать пьес средней трудности» op.66, Ладухин - «Детский репертуар», Гречанинов - сборник «На зеленом лугу», Глиэр - 24 легкие пьесы op.38 и 12 пьес op.48, Стравинский - «Пять легких пьес в четыре руки».

Композиторы Могучей кучки в своем дуэтном творчестве также стремились к укрупнению форм. Первую часть Сонаты C-dur создал Модест Петрович Мусоргский, к которой он затем присоединил Скерцо, Александр Порфирьевич Бородин написал два скерцо, Милий Алексеевич Балакирев помимо небольших пьес сочинил концертную трехчастную сюиту.

Целую страницу музыкально-юмористических произведений для фортепиано в четыре руки открывает коллективная шутка под названием «Парафразы. 24 вариации и 14 пьес для фортепиано на неизменяемую известную тему. Посвящается маленьким пианистам, способным сыграть тему одним пальцем каждой руки, авторами: Александром Бородиным, Цезарем Кюи, Анатолием Лядовым и Николаем Римским-Корсаковым». Эту шутливую линию коллективных сочинений продолжили Кадриль, шесть частей которой написали соответственно Н. В. Арцыбушев, И. И. Витоль, А. К. Лядов, Н. А. Соколов, А. К. Глазунов и Н. А. Римский-Корсаков. Затем Ф.М. Blumenfeld, Глазунов и Лядов создали «Славение Владимиру Васильевичу Стасову». Сергею Ивановичу Танееву принадлежат Большой торжественный марш C-dur и Марш F-dur также иронического содержания.

Период расцвета русского фортепианного искусства, пришедшийся на конец XIX - начало XX веков совпал с периодом заката четырехручного дуэта. В это время интерес композиторов, как в России, так и на Западе, обратился к фортепианному ансамблю для двух роялей. Внимание по-прежнему сохранялось лишь к четырехручным переложениям оркестровых сочинений. В конце XIX столетия свой вклад в репертуар фортепианных дуэтов внесли Сергей Васильевич Рахманинов, Владимир Иванович Ребиков, Александр Иванович Дюбюк, Цезарь Антонович Кюи, Антон Степанович Аренский, Николай Михайлович Ладухин, Александр Тихонович Гречанинов, Рейнгольд Морицевич Глиэр, Игорь Федорович Стравинский.

В XX веке интерес композиторов к четырехручному дуэту настолько упал, что жанр оказался практически забытым. Композиторы занимались

поиском новых тембров и тембровых сочетаний и сочинение произведений для фортепиано не привлекало ведущих мастеров прошлого века.

Репертуар для двух роялей в среднем намного сложнее пианистически, чем четырехручные произведения, поэтому в целом старшие школьники редко исполняют такие сочинения. Не останавливаясь подробно на большом количестве двухрояльных дуэтов, мы все же должны упомянуть некоторые из них. Интерес к этой разновидности ансамблевого исполнения возник не так рано, как к четырехручному музицированию, но уже у И. С. Баха мы встретим Концерт для двух клавиров. У Моцарта для двух фортепиано написана соната D-dur. Среди сочинений западных композиторов романтического направления обязательно назовем такие произведения, как Рондо для двух фортепиано C-dur op. 73 Фридерика Шопена, Патетический концерт для двух фортепиано Ференца Листа, Вальсы «Песни любви» для двух фортепиано Иоганнеса Брамса, его же Вариации на тему Гайдна, Романс Эдварда Грига. Обязательно следует назвать фортепианные дуэты для двух роялей французских композиторов, такие как «Вальс» Равеля, сюита «По белым и черным» Клода Дебюсси, «Скарамуш» Дариуса Мийо, Концерт для двух роялей и Элегия Франсиса Пуленка. Среди русских композиторов назовем такие произведения, как сюиты для двух фортепиано Антона Степановича Аренского, «Вальсы» Шуберта в транскрипции для двух фортепиано Сергея Сергеевича Прокофьева, «Веселый марш», Концертино», Сюита для двух фортепиано fis-moll «Венское рондо» Бориса Абрамовича Печерского.

Фортепианный ансамбль как жанр начал переживать возрождение во второй половине прошлого столетия. Проведения фестивалей и конкурсов активно пропагандируют ансамблевое музицирование и поддерживают интерес к этому виду исполнительства во всем мире.

Список литературы

1. Алексеев, А. Д. Из истории фортепианной педагогики / А. Д. Алексеев.
- Киев: Музична Украина, 1974. – 165 с.
2. Алексеев, А.Д. История фортепианного искусства / А. Д. Алексеев /
Учебник: в 3-х ч., чч.1-2, 2-е изд. – М.: Музыка, 1988. – 415 с.
3. Алексеев, А. Д. Русская фортепианная музыка, чч. 1-2 / А. Д. Алексеев.
- М.: Музыка, 1963, 1969.

4. Альшванг, А. А. Бетховен. / А. А. Альшванг. - М.: Музыка, 1977. - 448с.
5. Аронов, А. А. Динамика и артикуляция в фортепианных произведениях Бетховена / А. А. Аронов / Об исполнении фортепианной музыки Баха, Бетховена, Дебюсси, Рахманинова, Прокофьева, Шостаковича. - М.-Л., 1965. – С. 32-95.
6. Асмолова, Н. А. Фортепианный ансамбль в учебно-исполнительской деятельности студентов / Н. А. Асмолова / Основы профессиональной подготовки учителя музыки. Вып. 4. - М., 1999. - С. 79-84.
7. Баренбойм, Л. А. Музыкальная педагогика и исполнительство / Л. А. Баренбойм. - М.: Музыка, 1974. – 336 с.
8. Благой, Д. Д. Искусство камерного ансамбля и музыкально-педагогический процесс / Д.Д. Благой. - М.: Музыка, 1979. - 175 с.
9. Боголюбова, Л. Д. Фортепианный ансамбль: проблемы жанра и исполнения / Л. Д. Боголюбова.- Н. Новгород, 1999. – 79 с.
- 10.Брянская, Ф.Д. Навык игры с листа, его структура и принципы развития / Ф. Д. Брянская / Вопросы фортепианной педагогики. Вып.4. - М.: Музыка, 1976. – С. 46-62.
- 11.Гаккель, Л. Е. Фортепианная музыка XX века: Очерки / Гаккель Л. Е. 2-е изд. - Л.: Сов. Композитор, 1976. – 288 с.
- 12.Горбунова, И. Е. Ансамблевое музицирование как компонент содержания профессиональной деятельности будущего педагога-музыканта / И. Е. Горбунова / Вестник КГУ, №3. 2010. – С. 276-281.
- 13.Голубовская, Н. И. Искусство педализации / Н. И. Голубовская. Издание второе. – М.: Музыка, 1972.- 96 с.
- 14.Голубовская, Н. И. О музыкальном исполнительстве / Н. И. Голубовская. Л.: Музыка, 1985.-143 с.
- 15.Гольденвейзер, А. Б. О музыкальном искусстве / А. Б. Гольденвейзер / Сб. статей. - М., 1975.

16. Готлиб, А. Д. Заметки о фортепианном ансамбле / А. Д. Готлиб. - М.: Музыка, 1997. – 97 с.
17. Готлиб, А. Д. Основы ансамблевой техники / А. Д. Готлиб. - М.: Музыка, 1971. – 93 с.
18. Готлиб, А. Д. Первые уроки фортепианного ансамбля / А. Д. Готлиб / Вопросы фортепианной педагогики. Вып. 3. - М.: Музыка, 1973. – С. 45-53.
19. Готлиб, А. Д. Фактура и тембр в ансамблевом произведении / А. Д. Готлиб / Музыкальное исполнительство. Вып. 9. - М., 1976. – С. 106-139.
20. Гринес, О. В. Жанр фортепианного ансамбля и его воплощение в творчестве И. Стравинского и Н. Метнера: автореф. дисс. канд. искусств / О. В. Гринес. - Н.Новгород, 2005. – 24 с.
21. Драгайцева, Д. Г. Ансамблевое музицирование подростков в классе общего фортепиано как фактор развивающего обучения (в детской музыкальной школе): автореф. дисс. к.п.н. / Д. Г. Драгайцева. - М., 2005. – 27с.
22. Ефимова, О.В. Игра в ансамбле как способ всестороннего развития личности юного пианиста /О. В. Ефимова / Фортепианный ансамбль в современном музыкальном искусстве и образовании. - СПб.: Изд. политех. универ., 2016. – С. 19-22.
23. Зеленин, В. М. Работа в классе ансамбля / В. М. Зеленин. – Минск.: Вышэйшая школа, 1979. – 60 с.
24. Зимин, П. Н. История фортепиано и его предшественников. - М.: Музыка, 1968. – 216 с.
25. Калашникова, Т. И. Работа в классе фортепианного ансамбля / Т. И. Калашникова / Музыка и время. №7, 2012. – С. 51-63.
26. Катонова, Н. Ю. Ансамбль двух фортепиано в XX веке. Типология жанра / Н. Ю. Катонова / автореф. дисс. канд. иск. - М., 2002. - 26 с.

27. Катонова, Н. Ю. Дуэт или ансамбль? / Н. Ю. Катонова / Петербургский фортепианный дуэт. - СПб., 2007. – С. 24-31.
28. Когда все получается. Ансамбли для фортепиано в 4 руки и двух ф- п. в 4 и 8 рук московских композиторов. - М., 2006. – 89 с.
29. Коган, Г. М. Работа пианиста / Г. М. Коган. - М.: Музгиз, 1963. - 200 с.
30. Корто, А. О фортепианном искусстве / А. Корто. М.: - Классика, 2005. - 246 с.
31. Левашова, О. Е. Эдвард Григ. Очерк жизни и творчества / О. Е. Левашева. - М.: Музыка, 1975. – 624 с.
32. Любомудрова, Н. А. Методика обучения игре на фортепиано / Н. А. Любомудрова. - М.: Музыка, 1982. - 143 с.
33. Майкапар, С. М. Музыкальное исполнительство и педагогика / С. И. Майкапар. - Челябинск: МРІ, 2006. – 224 с.
34. Маркова, Р. Б. Четырехручный дуэт и ансамбль двух фортепиано: особенности исполнения / Р. Б. Маркова / Фортепианный ансамбль в современном музыкальном искусстве и образовании. - СПб.: Изд. политех. универ., 2016. – С. 58-61.
35. Мартынова, О. В. Оптимизация урока фортепианного ансамбля с подростками в детской музыкальной школе / О. В. Мартынова / автореф. дисс. к.п.н. - М., 2010. – 23 с.
36. Матвеева, Н. А. Вопросы ритма в камерно-ансамблевом исполнительстве / Н. А. Матвеева / Камерный ансамбль: сб. трудов преп. консерватории. Н. Новгород, 2002. – С. 37-45.
37. Музыка. Большой энциклопедический словарь / Гл. ред. Г.В. Келдыш. – М.: Большая Российская энциклопедия, 1998. – 672 с.
38. Натансон, В. А. Прошлое русского пианизма (XVIII – начало XIX в.) / В. А. Натансон. - М.: Музгиз, 1960. -329 с.
39. Наумова, Н. М. Фортепианные ансамбли: сонаты венских классиков для фортепиано в четыре руки / Н. И. Наумова. - Челябинск: ЧГАКИ, 2007. – 79 с.

40. Нейгауз, Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога / Г. Г. Нейгауз. - 5-е изд. - М.: Музыка, 1988. – 240 с.
41. Николаев, А. А. Очерки по истории фортепианной педагогики и теории пианизма / А. А. Николаев. - М.: Музыка, 1980. – 112 с.
42. Оголевец, А. С. Специфика выразительных средств музыки / А. С. Оголевец. - М.: Сов. композитор, 1969. – 590 с.
43. Осипова, Л. А. История фортепианно-дуэтного исполнительства в России: конец XVIII начало XIX века / Л. А. Осипова / дисс. канд. иск. - М., 2014. - 208 с.
44. Осипова, Л. А. Фортепианный дуэт как средство общения / Тезисы Четвертой Международной конференции серии «Нелинейный мир» (Языки науки — языки искусства. г. Суздаль, 7-12 июня 1999 г.). М., 1999.
45. Ошкукова, Л. И. К вопросу преподавания фортепианного ансамбля в ДМШ / Л. И. Ошкукова. - Алма-Ата: Мектеп, 1984. – 39 с.
46. Перельман, Н. К. В классе рояля / Н. К. Перельман. - Л.: Музыка, 1981. – 215 с.
47. Петров, В. О. Фортепианный дуэт XX века: вопросы истории и теории жанра / В. О. Петров / дисс. канд. иск. Астрахань, 2006. – 213 с.
48. Петросян, И. Л. Теоретические и психологические проблемы фортепианного дуэта в контексте «диалога» / И. Л. Петросян. - Царскосельские чтения, 2014. – С. 228-232.
49. Печерский, Б. А. Арабески и бурлески. Афоризмы о музыке и не только / Б. А. Печерский. – СПб.: Союз художников, 2012. – 200 с.
50. Печерский, Б. А. Метафоризмы (методические афоризмы) / Б. А. Печерский. – М.: Композитор, 2014. - 120 с.
51. Печерский, Б. А. Мысли о музыке. Афоризмы / Б. А. Печерский. – М.: МГПУ, 2007. – 166с.
52. Печерский, Б. А. Страсти по пианизму / Б. А. Печерский. – М.: Музыкальное просвещение, 2004. – 91с.

- 53.Печерский, Б. А. Экспромт-фантазия. Афоризмы о музыке / Б. А. Печерский. – М.: Классика –XXI, 2008. – 158с.
- 54.Письмак, И. А. Фортепианный ансамбль в системе современной музыкальной педагогики: школа, училище, ВУЗ / И. А. Письмак / Фортепианный ансамбль в современном музыкальном искусстве и образовании. - СПб.: Изд. политех. универ., 2016. – С. 15-19.
- 55.Полный каталог музыкальных сочинений, изданных в России. Вып. 1. СПб., 1908.
- 56.Польская, И. И. Развитие жанра фортепианного дуэта в австро-немецкой романтической музыке / И. И. Польская / автореф. дисс. канд. иск. - СПб, 1992. – 28 с.
- 57.Прялухина, М. В. За роялем вдвоем. Елена Сорокина и Александр Бахчиев / М. В. Прялухина. - М.: Музыка, 2010. – 103 с.
- 58.Реженинова, Н. Р. Фортепианное ансамблевое музицирование в России первой половины XIX века: к проблеме возрождения традиций / Н. Р. Реженинова / автореф. дисс. канд. иск. - СПб., 2013. – 25 с.
- 59.Репертуар московских фортепианных дуэтов. Произведения из репертуара Е. Сорокиной-А. Бахчиева, Г. и Ю. Туркиных, Е. Гладилиной-Н. Юрыгиной, Н. и Е. Каретниковых / Сост. Л. А. Осипова. М., 2011. – 89 с.
- 60.Ризоль, И. И. Очерки о работе в ансамбле баянистов / И. И. Ризоль. – М.: Сов. композитор, 1986. – 171 с.
- 61.Розанов, И. В. От клавира к фортепиано / И. В. Розанов. - СПб.: Лань, 2001. – 448 с.
- 62.Савшинский, С. И. Пианист и его работа / С. И. Савшинский. - М.: Классика-XXI, 2002. – 244с.
- 63.Самойлович, Т. С. Некоторые методические вопросы работы в классе фортепианного ансамбля. О мастерстве ансамблиста / Т. С. Самойлович. - Л.: ЛОЛГК, 1986. –С. 12-30.

- 64.Соркина, А. И. Ансамблевое музицирование как один из способов обучение игре на фортепиано / Материалы конференции «Актуальные вопросы науки и образования». М., 2014.
- 65.Сорокина, Е. Г. Фортепианный дуэт. История жанра / Е. Г. Сорокина. - М.: Музыка, 1988.- 319 с.
- 66.Степанова, Н. В. Коммуникативно-развивающие возможности жанра фортепианного ансамбля в процессе профессиональной подготовки музыканта-исполнителя / Н. В. Степанова / Мир науки, культуры, образования. №1. Челябинск, 2014.
- 67.Субботина, Е. И. Фортепианный дуэт в системе художественной коммуникации: автореф. дисс. ... канд.искусств. 17.00.02 / Субботина Екатерина Ивановна. - СПб., 2013. – 23 с.
- 68.Тимакин, Е. М. Воспитание пианиста. Методическое пособие / Е. М. Тимакин. - Издание второе. – М.: Советский композитор,1989. - 145с.
- 69.Федоров, И. А. О роли фортепианного ансамбля в становлении профессионального музыканта / И. А. Федоров. - СПб., 2007. – 157 с.
- 70.Фортепианный ансамбль: композиция, исполнительство, педагогика. Тезисы докладов Международной научной конференции 15–17 октября 2001 года / Ред.–сост. И. М. Тайманов. – СПб., 2001.
- 71.Хараджанян, Р. И. Из опыта работы в дуэте. // Фортепианный ансамбль в современном музыкальном искусстве и образовании: сб. статей. - СПб., Изд-во Политехн. ун-та, 2016. – 264 с.
- 72.Цыпин, Г. М. Обучение игре на фортепиано / Г. М. Цыпин. - М.: Просвещение, 1984. – 176с.
- 73.Чайкин, С. Г. Специфика выразительных средств фортепиано в ансамблевой музыке / Г. С. Чайкин / атореф. дисс. канд. иск. - Новосибирск, 2008. – 25 с.
- 74.Чинаев, В. П. Исполнительские стили в контексте художественной культуры XVIII – XX веков (на примере фортепианного искусства) / В. П. Чинаев / дисс. доктора иск. - М., 1995. – 234 с.

75. Шафаренко, Г. М. Фортепианное творчество Шостаковича (образный строй, выразительные средства) / Г. М. Шафаренко / автореф. дисс. канд. иск. Л., 1984. – 28 с.
76. Шмидт-Шкловская, А. А. О воспитании пианистических навыков / А. А. Шмидт-Шкловская. - М.: Музыка, 1985. – 70 с.
77. Щербаков, Ю.В. Особенности танцевального ритма в интерпретации фортепианного дуэта / Альманах современной науки и образования. №11. Тамбов, 2015.