

ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ  
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ ГОРОДА МОСКВЫ  
«МОСКОВСКИЙ ГОРОДСКОЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

*На правах рукописи*

**ЛИ ХАЙ (КНР)**

**Воспитание музыкального мышления у детей старшего  
школьного возраста средствами ансамблевого музицирования  
в классе фортепиано**

специальность 13.00.02. – теория и методика обучения и воспитания (музыка)

Диссертация

на соискание ученой степени  
кандидата педагогических наук

Научный руководитель  
профессор Л.И. Уколова

Москва 2017

# Содержание

<b>Введение.....</b>	<b>3</b>
<b>Глава 1. Ансамблевое инструментальное музицирование как средство развития музыкального мышления.....</b>	<b>18</b>
1.1. О специфике музыкального мышления, и о значении ансамблевого музицирования как неотъемлемой части формирования личности.....	18
1.2. Фортепианный ансамбль: исторический, социально-культурный и педагогический аспекты.....	28
1.3. Ансамблевое музицирование как форма развивающего обучения в классе фортепиано.....	41
1.4. Совместное исполнительство в ансамблевом музицировании как средство приобретения фортепианной техники ..... и.....	52
Выводы по Главе 1.....	58
<b>Глава 2. Практическая работа в фортепианном ансамбле как форма наблюдения и практической методики .....</b>	<b>61</b>
2.1. Методы работы над сочинениями композиторов-классиков.....	61
2.2. Методы работы над произведениями романтического стиля.....	68
2.3. Методы работы над сочинениями XX и XXI века.....	83
Выводы по Главе 2.....	90
<b>Глава 3. Опытнo-экспериментальная работа.....</b>	<b>92</b>
3.1. Изучение исходного уровня музыкального мышления обучающихся .....	92
3.2. Применение форм и методов развития музыкального мышления средствами инструментального произведения.....	97
Выводы по Главе 3.....	104
<b>Заключение.....</b>	<b>106</b>
<b>Список литературы.....</b>	<b>110</b>

# Введение

## Общая характеристика работы

**Актуальность исследования.** Проблема развития музыкальных способностей у детей всегда интересует умы ученых, психологов и педагогов, которые исследуют и пишут свои труды о формировании музыкальной культуры и художественно-эстетического вкуса у молодого поколения любого возраста. Отсутствие полноценных музыкальных впечатлений в детстве с трудом восполняется впоследствии. Очень важно, чтобы на первых этапах жизненного пути с детьми рядом оказался педагог, который квалифицированно и профессионально помог бы им увидеть и услышать красоту музыки, ее духовные богатства.

Ансамблевое музицирование, то есть исполнение на фортепиано произведений вдвоем для старших школьников – важная составляющая в становлении и развитии музыканта. Исполнительский фортепианный дуэт это - незаменимая форма музицирования, с помощью которой юные пианисты смогут иметь имеют возможность развивать навыки игры на фортепиано, обогащать свой музыкальный кругозор и приобрести исполнительский опыт совместного творчества. Практика педагогов-музыкантов подтверждает, что игра в ансамбле (и не только в фортепианном) положительно влияет на общее музыкальное развитие школьников. Но, тем не менее, мы видим, что потенциал этой интересной, увлекательной и одновременно труднейшей формы работы далеко не исчерпан и требует дальнейшего изучения средствами научного исследования, особенно в плане воспитания музыкального мышления у детей старшего школьного возраста. Музыкальное мышление в данном исследовании понимается как вид художественного отражения действительности, основанный на ее целенаправленном познании, посредством восприятия, преобразования и передачи музыкально-звуковых образов. Научный педагогический поиск в

рамках данного исследования ставит своими задачами нахождение таких методов, которые смогли бы способствовать интенсификации воспитания музыкального мышления у детей старшего школьного возраста средствами ансамблевого музицирования в классе фортепиано.

Анализ содержания теоретико-методологических подходов, касающихся воспитания у обучающихся музыкального мышления в процессе фортепианного ансамблевого музицирования позволил выявить ряд противоречий между:

- сложившимися строго функциональными подходами к воспитанию музыкального мышления обучающихся и необходимостью поиска и обоснования новых условий и методик, обеспечивающих продуктивность ансамблевого музицирования как средства воспитания музыкального мышления, адекватного личностным потребностям современного школьника;

- потребностью теории и практики музыкального образования в научном обосновании ансамблевого музицирования с позиции воспитания музыкального мышления у детей старшего школьного возраста, и отсутствием в процессе ансамблевого музицирования в классе фортепиано методически выверенных механизмов с заданной точностью обеспечивающих ожидаемый уровень музыкального мышления обучающихся;

- объективно существующей потребностью в личностном развитии обучающихся в процессе занятий фортепианным ансамблем и недостаточной разработанностью организационно-методического сопровождения уроков музицирования с учетом специфики ансамблевой деятельности.

Указанные противоречия позволили сформулировать научную **проблему исследования**, которой заключается в выявлении и научно-методическом обосновании организационно-педагогических условий, при которых ансамблевого музицирование в классе фортепиано становится эффективным средством и одновременно мощным фактором воспитания

музыкального мышления у детей старшего школьного возраста.

### **Степень научной разработанности проблемы.**

История становления и генезис развития музыкального мышления развернуто представлены в работах Б. В. Асафьева, Л. Бернштейна, А. Ф. Лосева, В.В. Медушевского, Е.В. Назайкинского, Г. Римана, Г. Фехнера и многих других авторов.

Заметный вклад в воспитание музыкального мышления детей внесли А.Д. Алексеев, Л.А. Баренбойм, И.А. Браудо, Л.С. Гинзбург, Е.Я. Либерман, Н.А. Любомудрова, Г.Г. Нейгауз.

В трудах В. К. Белобородовой, Ю.Б. Алиева, Л.В. Горюновой, Д.Б. Кабалевского, В.О. Усачевой, Л.В. Школяр, и Н.А. Терентьевой. Убедительно обосновываются методы и средства воспитания музыкального мышления в контексте конкретной музыкальной деятельности.

Специфика учебного процесса в фортепианном классе была представлена в работах Г.Г. Нейгауза, А.Д. Алексеева, Я.И. Зака, А.В. Вицинского, В.Х. Разумовской, Л.А. Баренбойма, Г.М. Цыпина, М.В. Юдиной А.П. Щапова и др.

Вопросы, которые раскрывают физиологические особенности подростков, были освещены в трудах Д.Б. Эльконина, Л.И. Божович, Д.И. Фельдштейна, Л.С. Выготского, И.С., Кона, Т.В. Драгуновой и др.

Трудностям музыкально-ансамблевого исполнительства и музыкального ансамбля посвящены диссертации Т.И. Борониной, М.А. Антоновой, А.М. Ступеля, Д.Г. Драгайцевой, Н.Ю. Катоновой, А.А. Давыдовой, В.А. Кононенко, Е.П. Лукьяновой, А.Д. Готлиба, Р.Р. Давидяна, В.О. Петрова, И.И. Польской, М.В. Бутневой и других.

В музыковедческой и учебно-методической литературе уже присутствуют работы, посвященные проблеме игры в ансамбле. Это

серьезный исследования Н. Ю. Катоновой, Е. Г. Сорокиной, О. В. Гринес, М.А. Антоновой, Д.Г. Драгайцевой и др.

В области методологии на занятиях в классе фортепианного ансамбля, мы обратились к материалу, который содержится в трудах В. М. Зеленина, А. Д. Готлиба, Л. Д. Боголюбовой. В области работы над развитием главных навыков пианиста - Н. А. Любомудровой, Г. Г. Нейгауза, Г. М. Цыпина, С. И. Савшинского Г. М. Когана и других.

Проведенный анализ **степени научной разработанности проблемы** позволяет констатировать, что остаются неразработанными отдельные вопросы, касающиеся условий, методик, инструментальной оценки уровней проявления исполнительских стилей, эффективности воспитания музыкального мышления у детей старшего школьного возраста средствами ансамблевого музицирования в классе фортепиано. Требуют дальнейшего научного и методического обоснования подходы к воспитанию музыкального мышления обучающихся на определенных этапах ансамблевого музицирования и в конкретной музыкально-образовательной деятельности.

Актуальность проблемы данного исследования, ее практическая и теоретическая значимость обусловили выбор темы диссертационного исследования: ***«Воспитание музыкального мышления у детей старшего школьного возраста средствами ансамблевого музицирования в классе фортепиано».***

***Объект*** исследования – фортепианное ансамблевое музицирование.

***Предмет*** исследования – процесс воспитания музыкального мышления у детей старшего школьного возраста средствами ансамблевого музицирования в классе фортепиано.

***Цель исследования*** состоит в научном и методическом обосновании ансамблевого музицирования в классе фортепиано в качестве средства воспитания музыкального мышления у детей старшего школьного возраста.

**Гипотеза исследования** – ансамблевое музицирование в классе фортепиано будет наиболее продуктивным средством воспитания музыкального мышления у детей старшего школьного возраста если:

– раскрыть потенциальные возможности фортепианного ансамблевого музицирования как одного из доминирующих средств познания и оценки обучающимися музыкального произведения, формирующим их способность свободно оперировать художественными образами и их элементами, такими как музыкальная речь.

– разработать и внедрить в образовательную практику методику поэтапного воспитания музыкального мышления средствами ансамблевого музицирования, включающую упражнения и задания, развивающие свободу творческих проявлений учащихся в процессе познания музыкального произведения;

– выявить и реализовать педагогические условия, которые способствуют воспитанию музыкального мышления через познание обучающимися сущности музыкального произведения, осмысление его характера и драматургии, а в процессе фортепианного ансамблевого музицирования адекватно учитывать индивидуальные особенности обучающихся;

– создать диагностический инструментарий и осуществить мониторинг качества воспитания музыкального мышления средствами ансамблевого музицирования с учетом: индивидуальных способностей и возможностей обучающихся при работе с фортепианным ансамблем; специально подобранного пианистического репертуара авторов-композиторов различных эпох и стилей исполнения; динамики проявления и развития исполнительских стилей обучающихся.

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

1. На основании изучения и анализа научных источников, отражающих культурно-исторические традиции различных стран, раскрыть потенциальные возможности фортепианного ансамблевого музицирования как средства воспитания музыкального мышления у детей старшего школьного возраста в условиях дополнительного образования.

2. Разработать и внедрить в образовательную практику методику поэтапного воспитания музыкального мышления средствами ансамблевого музицирования.

3. Выявить педагогические условия, при которых фортепианное ансамблевое музицирование является эффективным средством воспитания музыкального мышления у детей старшего школьного возраста.

4. Разработать и экспериментально апробировать диагностический инструментарий оценки качества воспитания музыкального мышления средствами ансамблевого музицирования.

5. Выявить тенденции содержательного и организационно-культурного развития фортепианного ансамблевого музицирования и определить его влияние на воспитание у школьников музыкального мышления в системе дополнительного образования.

**Методологической базой** исследования в данной работе явились труды:

- в области системного (Э.Г. Юдин, М.С. Каган) и целостного (В.В. Краевский, В.С. Ильин) подходов к рассмотрению педагогического процесса;

- в области концепции психологического подхода в развитии личности (С.Л. Рубинштейн, А.Н. Леонтьев);

- в области методики профессионально-педагогического общения (В.С. Грехнев, А.А. Леонтьев);

- в области теории развивающего обучения (В.В. Давыдов, В.В. Краевский, Л.С. Выготский, Д.Б. Эльконин, Г.М. Цыпин, И.С. Якиманская);



- в области теории оптимизации учебно-воспитательного процесса, разработанной Ю.К. Бабанским;

- в области концепции музыкального образования (Н.А. Ветлугина, Э.Б. Абдуллин, И.Я. Лернер, Б.В.Асафьев, О.А. Апраксина, Д.Б. Кабалевский); педагогика творчества (А.А. Мелик-Пашаев, Д.Б. Богоявленская, Я.А. Пономарев);

- общие принципы и аспекты музыкально-педагогической науки, которые сложились в исторической динамике и имеющих отражение в трудах Г.М. Когана, Л.А. Баренбойма, Я.И. Мильштейна, К.Н. Игумнова, М.Э. Фейгина, Г.Г. Нейгауза, С.Е. Фейнберга;

- в области обучения и развития в музыкальной педагогике, основательно изложенной в трудах Г.М. Цыпина;

- положения о специфике процесса музыкального образования в трудах Л.Г. Арчажниковой, О.В. Грибковой, Е.П. Кабковой, С.С. Ляховицкой, И.Н. Немыкиной, Б.А. Печерского, Л.И. Уколовой; теория музыкальных жанров в исследованиях А.Н. Сохора, В.Н. Холоповой, В.А. Цуккермана.

Музыкально-педагогическая наука 20 века выявила проблемы творческого роста личности и умственных способностей учащихся в процессе музыкальной деятельности в научных трудах А.А. Мелик-Пашаева, Б.В. Асафьева, В.Н. Шацкой, Н.А. Ветлугиной, Б.Л. Яворского.

Творческая составляющая в обучении инструменталистов изложена в трудах Д.Б. Богоявленской, А.Л. Готсдинера, Л.А. Баренбойма, Г.С. Тарасова, Е.Я. Либермана, Г.М. Цыпина.

Вопросы воспитания творческой активности и самостоятельности в процессе обучения учителя музыки выявлены в исследованиях Н.А. Любомудровой, Б.Л. Кременштейн, Б.А. Печерского, С.С. Ляховицкой, О.Ф. Шульпякова, Г.М. Цыпина и др.

**Методы исследования:** изучение и анализ литературы, теоретический анализ проблемы, наблюдение, разработка творческих заданий, изучение передового педагогического опыта, обобщение собственного опыта работы, проведение опытно-экспериментальной работы, анализ ее результатов. В ходе подготовки диссертационной работы использованы различные литературные труды педагогов и психологов В.П. Анисимова, В.В. Ванслова, Д.К. Кирнарской, А.Н. Малюкова, Е.А. Смолиной, К.В. Тарасовой, В.Н. Харькина, Г.М. Цыпина; специалистов по эстетическому воспитанию М.С. Кагана, Н.И. Киященко, В.П. Матониса; труды современных педагогов-музыкантов Э.Б. Абдуллина, Ю.Б. Алиева, О.А. Апраксиной, Л.А. Безбородовой, Е.А. Бодиной, О.В. Грибковой, Е.Д. Критской, И.В. Сокериной, Л.В. Школяр, Л.И. Уколовой, М.С. Осеневой и др., труды выдающихся деятелей музыкального искусства И.С. Баха, В. Ландовска, И.Н. Форкеля. Методами исследования данной диссертации явились: анализ научной (философской, эстетической, педагогической, психологической, искусствоведческой) и учебно-методической литературы по теме исследования; анализ и обобщение опыта работы ведущих педагогов. В качестве эмпирических методов использованы: наблюдение, беседа, анкетирование, интервьюирование, опытная работа и педагогическая интерпретация ее результатов; педагогические наблюдения и анализ практической работы по формированию музыкального мышления в процессе работы в классе фортепианного ансамбля.

Исследование проводилось в **три этапа**.

**На первом этапе (2014-2015 гг.)** 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 гг.)** изучалась литература по предварительно сформулированной теме исследования, определялись и

реализовывались пути внедрения методики ансамблевого исполнения в практику обучения старшекласников в классах фортепиано ДМШ и в хоровых классах учреждений дополнительного образования.

**На третьем этапе (2016-2017гг.)** проводилась экспериментальная работа, анализ и апробация ее результатов, оформлялся текст диссертации.

**Экспериментальная база исследования** - класс фортепианного ансамбля в Детской школе искусств имени М.А. Балакирева (г. Москва)

**Научная новизна исследования** заключается в следующем:

– определена сущность понятий «ансамбль», «ансамблевое музицирование»; раскрыты и обоснованы потенциальные возможности фортепианного ансамблевого музицирования как средства и фактора воспитания музыкального мышления у детей старшего школьного возраста в условиях дополнительного образования;

– разработана и апробирована методика поэтапного воспитания музыкального мышления средствами фортепианного ансамблевого музицирования, которая: а) представляет собой системно сбалансированную структуру, сочетающую в себе воспитательные и развивающие функции, направленные на развитие духовной, эмоциональной, эстетической и интеллектуальной сфер учащихся; б) включает в себя изучение музыкального произведения; понимание интерпретации произведения, раскрытие образов, музыкальных нюансов деталей, написанных композитором и представляющих идею произведения; поиск музыкального образа в интонации, стиле, фразах, предложениях музыкальных частях, выбор стиля исполнения, выполнение итогового проигрывания; воплощение образа; в) реализуется таким образом, что игра в ансамбле создает единую исполнительскую интерпретацию, являющуюся результатом совместных усилий пианистов;

– выявлены *внешние* (проектирование творческой среды; включение в процесс фортепианного ансамблевого музицирования творческих задач и

упражнений; активизация ключевых сфер личности обучающихся; организация сотворческого взаимодействия педагога и обучающегося, совместное стремление к достижению успеха педагога и учащихся в процессе ансамблевого музицирования) и *внутренние* (музыкально-исторические события и факты; музыкально-творческие способности; опыт исполнительской и музыкально-образовательной деятельности) *организационно-педагогические условия*, при которых ансамблевое музицирование в классе фортепиано становится эффективным средством воспитания музыкального мышления у детей старшего школьного возраста в условиях дополнительного образования;

– разработан диагностический инструментарий оценки качества воспитания музыкального мышления средствами ансамблевого музицирования в который органично включены следующие *критерии*: наличие у обучающихся отношения к собственному личностному становлению; сформированность ценностного отношения к исполнительской деятельности; содержательная осмысленность исполнения; раскрытие авторского замысла произведения, особенности звуковедения, качество нюансировки, исполнительская техника; творческая направленность мышления, проявление индивидуального стиля исполнения, своеобразие интерпретации) и *показатели*: умение видеть исполнительскую трактовку партнера; музыкальная грамотность; владение средствами технической музыкальной выразительности; уровень исполнительского мастерства; творческая свобода и интерпретационный настрой.

**Теоретическая значимость результатов** исследования определяется тем, что:

- установлены тенденции содержательного и организационно-культурного развития фортепианного ансамблевого музицирования базирующиеся на изучении и системном применении традиционных культурных ценностей России и КНР, сформированных на протяжении

многих веков и определена их роль в воспитании у современных школьников музыкального мышления в системе дополнительного образования;

- выявлены и обоснованы причинно-следственные связи процесса воспитания у современных школьников музыкального мышления в системе дополнительного образования с особенностями реализации организационно-педагогических условий, структурой и содержанием ансамблевого музицирования по классу фортепиано;

- уточнены отдельные элементы существующих концепций воспитания музыкального мышления в контексте конкретной музыкальной деятельности.

**Практическая значимость результатов** исследования заключается в том, что:

- обоснованы методические рекомендации, направленные на совершенствование организации ансамблевого музицирования в классе фортепиано, использование которых позволяет повысить качество воспитания музыкального мышления у детей старшего школьного возраста в системе дополнительного образования;

- дана содержательная характеристика положительного влияния методики работы педагога и учащихся над различными стилями произведений на существующую практику фортепианного ансамблевого музицирования с позиции воспитания у детей старшего школьного возраста музыкального мышления с учетом специфики системы дополнительного образования детей.

Результаты диссертационного исследования могут быть использованы в учебной практике детских музыкальных школ, детских школах искусств, общеобразовательных школах и центрах, в системе повышения квалификации преподавателей учреждений дополнительного образования в содержательном наполнении курсов повышения квалификации по методике музыкального образования в детских музыкальных школах, средних

специальных и высших музыкально-педагогических образовательных заведений, учреждений дополнительного образования.

**Достоверность исследования** обеспечивается опорой на исследования российских, европейских, американских и китайских ученых в области педагогики, психологии и музыкальной педагогики, системностью изучения заявленной проблемы, сопоставлением данных, полученных в результате применения различных методов, собственным опытом педагогической работы.

**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 с сентября 2015 года по июнь 2017 года при участии с докладами в следующих международных научно-практических конференциях: «Новое слово в науке: перспективы развития» 2015г., «Образование и наука в современных условиях» - 2015г., 2016г., «Современные тенденции развития культуры, искусства и образования» 2017г., «Музыкальное и художественное образование в современном мире: традиции и инновации» и в процессе обучения в аспирантуре ГАОУ ВО города Москвы «Московский городской педагогический университет»:

**Личный вклад соискателя** заключается в самостоятельном и последовательном раскрытии избранной темы исследования, освоении значительного пласта философской, научной и искусствоведческой литературы, практическим освоением педагогической профессии на уровне вуза, проверкой в эксперименте гипотезы исследования. Соискателем были самостоятельно выдвинуты положения, получившие подтверждение в процессе экспериментальной работы, сформулированы собственные определения значимых для исследования понятий. За время работы над диссертацией были опубликованы статьи, раскрывающие основные положения исследования и иллюстрирующие практическую часть работы.

### **На защиту выносятся следующие положения:**

1. Фортепианное ансамблевое музицирование является дидактическим средством и одновременно методическим фактором воспитания музыкального мышления у обучающихся старшего школьного возраста в условиях дополнительного образования поскольку оказывает непосредственное влияние на формирование коммуникативных качеств обучающихся, несет в себе синергетический эффект совместной (обучающийся-педагог-обучающийся) деятельности (например, посредством создания единой исполнительской интерпретации); обеспечивает решение собственно педагогических задач через формирование ощущения метро-ритма в классических сочинениях, поиск характерного стиля в музыке композиторов XX и XXI века, классической музыки, музыки романтиков и т.п.;

2. Методика воспитания музыкального мышления у обучающихся старшего школьного возраста средствами фортепианного ансамблевого музицирования строится с ориентацией на: а) понимание образно-смыслового содержания музыки, зашифрованного в нотном тексте; умение проникнуть в «семантику музыкальной речи», выявить авторский замысел музыкального произведения; б) стилистическую точность и художественную достоверность совместного музыкального исполнения; в) всестороннее и интенсивное развитие музыкального мышления, фантазии и воображения, музыкального слуха, чувства образности, музыкальной памяти, чувства ритма, двигательных функций; г) формирование способности к профессиональной саморефлексии; д) содержательно наполняется системой специально разработанных упражнений, которые формируют у обучающихся заданный уровень реализации исполнительских приемов, владение разнообразными средствами выразительности в совместном инструментальном исполнении.

3. Структурированная система критериев (наличие у обучающихся отношения к собственному личностному становлению; сформированность ценностного отношения к исполнительской деятельности; содержательная осмысленность исполнения; исполнительская техника; творческая направленность мышления, проявление индивидуального стиля исполнения, своеобразие интерпретации) *и показателей* (умение видеть исполнительскую индивидуальность партнера, музыкальная грамотность; владение средствами исполнительской выразительности и интерпретации; уровень художественного и технического мастерства; исполнительская свобода и творческий настрой), *квалиметрически характеризует продуктивность* воспитания музыкального мышления у обучающихся старшего школьного возраста в условиях дополнительного образования средствами фортепианного ансамблевого музицирования.

4. Эффективность ансамблевого музицирования в классе фортепиано как средства воспитания музыкального мышления у обучающихся старшего школьного возраста в условиях дополнительного образования находится в зависимости от особенности организации творчески-ориентированной среды, в которой осуществляется взаимодействие педагога и обучающийся; технологии «встраивания» в процесс фортепианного ансамблевого музицирования заданий и упражнений, направленных на воспитание музыкального мышления; уровня активизации ключевых сфер личности обучающихся; качества организации сотворческого взаимодействия в системе «обучающийся - педагог - обучающийся»; опыта исполнительской и слушательской деятельности.

**Структура диссертации.** Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы из 207 наименований.

В исследовании автор попытался выявить систему педагогических условий, которые весомо обеспечат значительный рост ансамблевого исполнительского мастерства обучающихся и сформируют у них в процессе



инструментальных занятий самостоятельность и обобщение умений и навыков, то есть направленность данного процесса обучения будет работать на будущую профессиональную деятельность;

# **Глава 1. Ансамблевое инструментальное музицирование как средство развития музыкального мышления**

## **1.1. О специфике музыкального мышления и о значении ансамблевого музицирования как неотъемлемой части формирования личности.**

Исходя из практики, мы можем утверждать, что в любом музыкальном обучении одним из важнейших компонентов является развитие музыкального мышления. В последнее время учеными и исследователями подготовлено и издано много программ и учебных пособий, которые способствуют развитию исполнительских навыков, необходимых для формирования музыкального мышления.

Анализ литературы по проблеме исследования показывает, что в психологии выделено много значений термина «мышление». Так, А.В. Петровский считает мышление как «социально обусловленный, неразрывно связанный с речью психический процесс поисков и открытия существенно нового, процесс обобщенного отражения действительности в ходе ее анализа и синтеза»[81].

О.П. Морозова, высказывается, что «мышление – это процесс работы сознания, переработки мозгом хранящихся в нем знаний и поступающей информации, и получение результатов: управленческих решений, продуктов творчества, новых знаний»[62].

В.В. Богославский рассматривает мышление как «опосредованное, обобщенное отражение действительности человеком в ее существенных связях и отношениях»[12].

В связи с выше сказанным, можно предположить, что мышление представлено, прежде всего, как одна из форм познания и отражения окружающей действительности, то есть мышление создается от

чувственного познания, осознания, ощущения и восприятия, но работает только при наличии определенных понятий, умений и навыков. Поэтому, как мы можем сделать заключение - с категорией мышления связана способность человека творчески преобразовать мир, а это утверждение особенно ценно и важно для сути нашего исследования, т.е. для самого процесса совместного инструментального музицирования.

### **Особенности музыкального мышления в процессе совместного инструментального музицирования**

Ученый П. П. Блонский писал: “Пустая голова не рассуждает: чем больше опыта и знаний, тем более способна она рассуждать. И научить рассуждать, развивать музыкальное мышление на уроках фортепианного ансамбля – одна из основных задач преподавателя»[11].

Ученые доказали, что процесс музыкального обучения соединяет воедино две основные сферы психической деятельности обучаемого – интеллект и эмоции, поэтому мы попытаемся дать собственное определение музыкальному мышлению.

На наш взгляд, музыкальное мышление – это обобщение жизненных накопленных впечатлений и отражение в сознании человека музыкального образа в музыкальном произведении в совокупности - эмоционального и рационального.

Анализ и синтез, без которых невозможно проникнуть в суть исполняемого произведения, дают возможность понять замысел композитора произведения, понять его сущность, выявить все художественные выразительные средства исполняемой музыки.

Следует заметить, что одной из важнейшей задач педагогической науки об музыкальном исполнительстве является - раскрыть закономерности музыкального игрового процесса, своевременно наметить и найти наиболее эффективные пути воспитания музыкально-технического мастерства обучающихся.

Музыкальное исполнительство, причем на любом инструменте, это особый вид интеллектуальной деятельности, близкой к мышлению.

Общеизвестно, что к художественно-творческим видам деятельности относится, прежде всего, исполнительская деятельность любого музыканта. Воспитание эффективных приёмов развития техники музыканта, конечно же, стоит в процессе решения многообразных музыкально-исполнительских задач при главной роли наличия у ребенка внутреннего музыкального слуха. Это важнейшая, на наш взгляд, комплексная задача, которая касается сферы "музыкальное мышление", интересующая нас в исследовании.

Музыкальное исполнительство, в свою очередь, - *интерпретация*, то есть соприкосновение с замыслом создателя музыкального произведения – автора текста, композитора.

Музыкальность и выразительность в исполнении фортепианного произведения – это, прежде всего – осознанное восприятие музыки. И поэтому использование набора целостного анализа музыкального произведения – есть раскрытие музыкально-образного содержания в единстве с его тональностью, формой, построением фраз, звуковедением, динамикой, метроритмом. Подростки должны познакомиться с классическими и общепринятыми способами развития музыкальных тем в произведении: полифоническим развитием, варьированием, секвенцией, имитацией, с понятием репризы, сонатиной, рондо, полифоническими формами.

В образной, игровой форме обучающимся нужно объяснить такие важнейшие для пианиста понятия, как темп, метро-ритм, артикуляция, динамика, звуковедение, педализация. Наставник юных музыкантов обязан руководить индивидуальной творческой деятельностью своих учащихся: исполнительское мастерство учеников в процессе роста музыканта всегда опирается на знания, умения и навыки, полученные от учителя, обогащенные опытом общения.

Современная исполнительская инструментальная педагогика накопила достаточный опыт в развитии и воспитании музыкального мышления начинающих пианистов. Изучить опыт своих коллег по работе, ведущих более опытных мастеров в сфере инструментального исполнительства - вот задача любого педагога, который должен внедрить в свою индивидуальную работу методы, которые эффективно способствуют обогащению музыкального мышления учеников с первых шагов обучения игре на инструменте.

Постоянный слуховой самоконтроль – это та сфера музыкальной деятельности, без которой нет музыканта. Нотный текст музыкального произведения, который имеет проставленные в нем знаки, не содержит в себе информации о нужном качестве звуковедения, пианистического туше. Поэтому перед пианистом стоит задача понимать, уметь читать и воспроизводить эти знаки в тексте произведения. Для этого у исполнителя должен быть опыт или достаточно большой ресурс знаний общей и музыкальной культуры, чтобы ориентироваться в различных стилях и музыкальных направлениях эпохи, в которой написано данное произведение.

В процессе работы над произведением начинающему пианисту требуется наличие постоянного слухового контроля и четко поставленная художественная цель. Исполнитель должен внутри себя явственно слышать тот звуковой образ, который прозвучит в исполнении. Но, конечно же, далеко не каждый ученик обладает таким развитым внутренним музыкальным слухом. Работа над ним – сложная, требующая усилий со стороны и обучающегося, и педагога, должна проводиться на всем протяжении учебной и исполнительской деятельности музыканта.

В современных трудах ученых по культурологии и музыковедению музыкальное мышление рассматривается как творческое мышление, которое должно отражать различные виды профессиональной деятельности.

Родоначальником теории музыкального мышления был Б.В. Асафьев. После интонационной теории Б.А. Асафьева, о главных закономерностях музыкального мышления, как феномена социального пишет музыковед А.Н. Сохор.

О духовности музыкального творчества, как средства саморазвития, совершенствования своего духовного мира говорил В. В. Медушевский. В его трудах выделяется основной вывод, который раскрывает суть музыкального мышления, - это воспитание духовного мира человека, формирование его чувств. По мнению В.В. Медушевского «музыкальное мышление» - творческий процесс с деятельностью, направленной на создание нового, оригинального продукта в сфере идей. Творческая деятельность детей любого возраста всегда связана с личностным ростом.

По мнению исследователей, как мы уже выяснили, музыкальное мышление – это система логических связей, действующая в любом творческом процессе. А они, т.е. мысли, создают фундамент музыкально-образной системы. Музыкальное мышление исполнителя связано с его творческой деятельностью по воссозданию музыкального произведения и его интерпретации, созданного автором, т.е. композитором.

Из опыта практической музыкально-педагогической работы мы смеем утверждать, что основу музыкального произведения составляют такие характеристики, как: тональность, длительности, метроритм, тембр, объём и форма произведения, способы звуковедения. Но, на наш взгляд, именно музыкальная образность предполагает видение художественного и музыкального мира путем воображения, наличия темперамента, музыкальной памяти и самого характера человека.

Цель музыкальной науки на современном этапе обозначены четко: формирование и развитие личности учащихся. Поэтому проблема формирования и развития в личности учащегося музыкального мышления

должна стоять перед педагогом на всех этапах обучения, как способ отражения связей между явлениями и предметами действительности, ведущее к получению новых знаний.

Исследователи-психологи трактуют мышление, как ощущение и восприятие, конечно же, как процесс психический. Однако, есть различие процессов чувственного познания и процесса мышления. В мышлении проходит отражение явлений и предметов действительности, в их важных признаках и отношения. Путём осознания человек познаёт выборочные предметы в комплекте их случайных и основных признаков. Подчеркивая в мыслительном процессе главное, основное в явлениях, человек «проникает вглубь вещей», узнает разнообразие взаимосвязи между явлениями и их закономерностями.

Искусство музыки, выполняя свое предназначение, стремится ориентировать и определять место человека в жизни. Также прочно все стороны музыки связаны с коммуникативной деятельностью, наиболее востребованной в жизни человека. Основой формирования духовной культуры человека является развитое музыкальное мышление. Музыкальное мышление является одной из значительных функций, при помощи которой человек взаимодействует с реальностью музыкального искусства.

Качество 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 личные жизненные впечатления, восприятия, наблюдения, опыт переживания и т.д.

Для того чтобы исполнение музыкального произведения было близко авторскому замыслу, важно знать о времени его возникновения, эпохе, исторических событиях того времени, окружении композитора, причинах

создания сочинения, умение увидеть логику развёртывания музыкальной мысли, его программность (если таковая имеется), понимать смысл используемых средств музыкальной выразительности и ощущать эмоциональную (оркестровую) окраску содержания, а также быть готовым к техническому воплощению произведения на инструменте. Всё это объединяется в понятии «музыкальное мышление» и дополняет представление о специфике «образного мышления».

В эффективности формирования образного мышления у подростков очень существенно и важно умение педагога найти словесное содержание (объяснение) музыкального сочинения, который он доводит до сведения обучающихся.

Наиболее ответственное место в процессе художественно-образного воспитания занимает искусство. Только искусство позволяет человеку реализовать свои способности, исчерпывающе развивает их, приобщает к накопленному человечеством историческому опыту, и к современной действительности.

В художественно-образном развитии личности огромную роль играет музыка, которая воздействует на эмоциональную сторону (задевает его струны души) человека и преобразуется в наши дни в очень ценный компонент духовной жизни как отдельно каждой личности, так и общества в целом.

Сегодня в нашей стране, охваченной кризисом во всех сферах жизнедеятельности обнаруживается бездна 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. Социологические и психолого-педагогические исследования ученых, педагогов свидетельствуют об отрицательном восприятии жизни у большинства молодежи, возникновении в некоторых



слоях молодежи потребительской психологии, наличия острых негативных явлений в подростковой среде, проявляющихся в нарастании агрессии, эгоизма, эмоциональной напряженности.

Сегодня, как никогда возрастают требования к духовному становлению растущего молодого поколения, воспитанию чувства патриотизма в широком смысле этого слова.

Перемены в обществе вызвали изменения и в системе образования.

Большой этап времени школа являлась первостепенным звеном в воспитательной системе государства, несущая на себе ответственность за формирование определенного типа личности. Именно школе принадлежала в этом ведущая роль, которая координировала все развивающие и воспитательные процессы. Как и все общество, школа утратила прежние полномочия. Процессы оптимизации разбалансировали эту систему, но фактически не предложили рецептов ее качественного обновления. В этих сложных современных реалиях формирование, а то и просто наличие духовной культуры у растущего поколения, становится важнейшим практическим фактором приобретения, создания и сохранения нравственных и высокохудожественных задач нашего общества в целом.

Среди большого количества имеющихся работ, посвященных различным аспектам культуры, музыкально-педагогическому образованию, раскрытию проблем духовной культуры явно недостаточно.

Одна из задач автора данной диссертационного исследования попытаться раскрыть возможные точки музыкального, а значит и духовного осмысления при помощи теоретического анализа интересующего нас явления – воспитания музыкального мышления в процессе фортепианного музицирования. Эти задачи обусловлены как существенными изменениями в музыкально-педагогической образовательной системе, так и с особенностями переживаемого Россией периода, когда прежние ценностно-нравственные ориентиры стали преобразовываться в другие, иногда резко

противоположные, а идущие им на смену новые еще находятся в стадии становления, осмысления и формирования.

По проблеме осмысления духовной культуры следует отметить труды ученого, исследователя, профессора Л. И. Уколовой. 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.

Для музыкального образования молодежи сегодня характерно явное противоречие между потребностью общества в повышении уровня духовной культуры подрастающего поколения, с одной стороны, и недостаточной разработанностью ее методологических основ - с другой, между недостаточным эстетическим развитием при достаточно выросших интеллектуальных возможностях.

Целью автора диссертационного исследования состоит в научном и методическом обосновании ансамблевого музицирования в классе фортепиано в качестве средства воспитания музыкального мышления у детей старшего школьного возраста, определение путей, методов и средств руководства воспитательным процессом, который, максимально способствовал бы активизации их деятельности в плане воспитания

культурных качеств личности.

Являясь в настоящее время одной из самых актуальных, проблема развития культуры личности привлекает внимание педагогов, учителей различных специальностей, ученых различных сфер науки и направлений: психологов, философов, социологов. Но гораздо чаще развитие музыкального мышления у молодого поколения, а отсюда и культуры личности рассматриваются как отдельные аспекты учебно-педагогического процесса.

**Резюме.** Музыкальное мышление - показатель развития духовности, наполненности личности в целом. Воспитание музыкального мышления у подростков открывает широкие возможности для создания ценностных установок, развития творческих способностей и формированию духовной культуры обучающихся.

Одна из задач автора данной диссертации раскрыть некоторые возможные ориентиры подобного осмысления духовной культуры при помощи теоретического анализа, который поможет нам найти пути наполнения духовной культурой учащихся в процессе музыкального исполнительства (музицирования).

Также автором предпринята попытка возможности привлечения представлений и образов обучаемых, хранящихся в памяти пианиста любого возраста (в данном случае нас интересуют подростки) и составляющих объём его музыкальной эрудиции.

## **1.2. Фортепианный ансамбль: исторический, социально-культурный и педагогический аспекты**

Фортепианный ансамбль или исполнительский дуэт представляет собой весьма значительную часть музыкальной науки как методики обучения игре на инструменте. Исследование связанных с ней целей и задач при обучении в педагогическом, историческом, социальном аспектах, дает более глубокое и познавательное решение о роли и значения жанра фортепианного ансамбля.

В определении сущности любительского музицирования мы идем по пути:

1. Раскрытия специфических свойств музицирования как вида творческой деятельности;
2. Самореализации личности посредством музыкального творчества.

Мы смеем утверждать, что являясь деятельностью творческого характера, музицирование способствует личности выйти на качественно иной уровень развития: эмоциональной-чувственной сферы, интеллекта, музыкального мышления, а значит и духовного мира в целом.

Фортепианные ансамбли принято подразделять на следующие основные типы:

- ансамбль для двух исполнителей (четырёхручный);
- ансамбль для двух исполнителей на двух роялях.

Различия между этими ансамблями достаточно велики и касаются, прежде всего, не только репертуарных произведений, но и технических возможностей играющих. Два инструмента дают исполнителям гораздо большую возможность в использовании регистров, тембров, педалей и т.п. Исполнение произведения за одной клавиатурой способствует как их внутренней контактности, единству исполнения и эмоциональному соучастию. Характер музыкальных исполнительских ансамблей также

зависит от произведений композиторов, которые пишут музыку в зависимости от стиля - виртуозности, концертности, камерного музицирования.

Музыкальное исполнительство с точки зрения Л.С. Гинзбург, Л.А. Мазеля, Я.И. Мильштейна и др. рассматривалось в качестве самостоятельного вида художественной творческой деятельности. Это убеждение утвердилось в отдельный ряд художественно-творческой деятельности.

Ансамблевое музицирование, на наш взгляд, можно рассматривать как один из видов музыкально-педагогической среды, созданной для творческого содружества разных по характеру индивидуальностей, при этом получающим возможность полноценно развиваться, соответственно помогая друг другу и дополняя друг друга.

В такой среде, созданной во время учебных занятий с обучающимися, легко осуществляется личностный и деятельностный взгляд на обучение, чья основа заложена в психологии работами А.Н. Леонтьева, Л.С. Выготского, Б.Г. Ананьева, С.Л. Рубинштейна. Такая среда сформировалась из многих предпосылок: наличие общих теорий деятельности, которые сформулированы в философии Г.С. Батищева, Г. Гегеля, Э.В. Ильенкова, Э.Г. Юдина и др.; в общей психологии М.Я. Басовым, А.Н. Леонтьевым, А.В. Петровским С.Л. Рубинштейном; в общепедагогических теориях учебной деятельности В.В. Давыдовым, Д.Б. Элькониным, и др.

Фортепианное ансамблевое музицирование можно причислить к одной из многочисленных форм совместной коллективной деятельности, в которой вместе с развитием профессиональных умений и навыков формируются навыки коммуникации и самоорганизации между двумя исполнителями.

Исходя из собственного опыта педагогической работы мы можем утверждать, что в фортепианном ансамблевом музицировании действительно и

позитивно проявляется развитие одной из важнейших социально-психологических функций музыкального искусства – коммуникативной.

Роль общения (особенно в подростковом возрасте) в ансамбле вырастает до уровня личностных коммуникативных взаимоотношений и в конечном варианте родственных духовных. Помимо развития профессиональных музыкальных умений и навыков, игра в ансамбле развивает партнеров, учит взаимопониманию, взаимосопереживанию, формирует в них чувство взаимной поддержки, толерантности и уважения друг к другу. Именно в такой музыкально-педагогической среде вырастает творческий коллектив, который может в будущем приобрести ценные уроки воспитания не только в профессиональной направленности, но и воспитать в себе личностные качества, как участника ансамбля.

Музыканты и педагоги-практики видят в жанре фортепианного ансамбля мощное средство музыкального развития учащихся, призванное выполнять очень важную для нашей темы исследования функцию развивающего обучения.

Ансамблевое музицирование порождает у его участников – музыкальном дуэте радостное чувство творческого соучастия в процессе музицирования и дает возможность довести свое исполнительское мастерство до совершенства даже тем, кто не обладает блестящей, отточенной и качественной техникой игры на фортепиано.

Ежегодно проводимые конкурсы и фестивали исполнительского (также как и хорового, и вокального) мастерства являются большой стимулирующей частью современной музыкальной исполнительской культуры. Совместные концертные выступления также служат воспитанию соучастия в единой работе в процессе музицирования, сопереживанию, радости побед и творческого роста.

Использование в педагогической практике и музыкальном образовании в целом фортепианного ансамблевого исполнительства максимально

соответствует концепции развивающего обучения, так как способствует ознакомлению учащихся с более широким кругом музыкального исполнительского репертуара, и способствует накоплению музыкального кругозора.

Фортепианный дуэт, как феномен музыкальной деятельности, представляется одной из важнейших примет расцвета светской культуры ХІП-ХІХ веков, достигшей новых высот в искусстве общения, ведения диалога, галантного стиля поведения. Музыкальный диалог двух исполнителей составляет основу оригинальных композиций для фортепианного дуэта. Фортепианный дуэт, как единственный в своем роде ансамбль, где два исполнителя играют на одном инструменте, есть образ диалога, определившего структуру композиций для данного вида ансамбля. Воспринятое в эстетике беседы совместное музицирование - это и диалог двух равных собеседников, и урок учителя с учеником, и просто радость общения двух увлеченных искусством людей, не обязательно профессионалов. Поэтому фортепианный дуэт является самым доступным и в то же время самым универсальным из камерно-инструментальных жанров

Фортепианный дуэт, как жанр, составляют два направления исполнительского искусства: два исполнителя за одним инструментом (четырёхручный дуэт за одной клавиатурой) и два исполнителя за двумя инструментами (два рояля или фортепиано). Признанный авторитет в мире фортепианно-дуэтного исполнительства академик Е.Г. Сорокина в своей книге “Фортепианный дуэт: история жанра” с первых страниц четко разграничивает эти направления. Однако в настоящее время фортепианный дуэт и фортепианный ансамбль составляют исторически сформировавшиеся две ветви фортепианного искусства, своего рода мега-жанр, вобравший в себя стилистические признаки и дуэтного, и ансамблевого музицирования. Фортепианный дуэт, то есть два исполнителя за одним инструментом,

безусловно является жанровым феноменом, так как все остальные варианты сочетания нескольких однотембровых инструментов встречаются во множестве разновидностей. Проследивая историю возникновения и распространения этого вида клавирного искусства, мы обнаруживаем ряд интереснейших обстоятельств, повлиявших на становление исполнительской культуры в целом.

Очевидно, уже на первом этапе становления музыкального ансамблевого исполнительства возник интерес к совместному музицированию и за одним инструментом, и за двумя. При исполнении как клавирной, так и органной музыки XVI -XVII веков нужно учитывать, что огромную роль играло искусство импровизации. Можно предположить, что в ансамбле совместная импровизация сводилась к соперническому исполнению каждым из пианистов, ритмически выразительных и виртуозных произведений на определенно заданную тему. Виртуозное владение инструментом, подразумевающее умение технически и разнообразно использовать всю возможность клавирной техники, образовывало обширное творческое поле для диалогов-турниров между клавиристами.

Практику совместной импровизации, соответствующую традициям исполнительской культуры эпохи барокко, мы хотели бы подчеркнуть как одну из первых тенденций направления развития жанра и оказавших влияние на форму произведений для двух клавиров в более поздние периоды. Расширение диапазона звучания позволяло использовать ансамбль двух клавиров в качестве мини-оркестра для исполнения масштабных концертных сочинений с оркестром или без него (Ф. Куперен, И.С. Бах).

Е.Г. Сорокина отмечает возросшую популярность этого вида музицирования в XIX веке, пишет: «Возникла большая и очень разнообразная литература: музыку для фортепиано в четыре руки писали (в большем или меньшем количестве) почти все композиторы XIX



столетия»[108].

Период со второй половины 18 до конца 19 в. называют «золотым веком» фортепианного дуэта. В это время мы видим появление молоточкового фортепиано с его расширенным диапазоном, которое давало более удобные возможности для совместной игры. Кроме того, распространенность дуэтного музицирования, связанная с доступностью репертуара, позволяла музицировать в 4 руки людям, чье владение инструментом было далеким от профессионального, т.е. чисто любительское.

Вместе с тем, на основании большого количества исторических источников можно сделать вывод, что уже с XIX века начинается повсеместное увлечение музыкантов-профессионалов и любителей музыки мультиклавиными ансамблями. В Европе это увлечение, порой с элементами эксцентрики, началась с “музыкальных празднеств” одного из современников. Г. Берлиоз однажды собрал оркестр из 465 инструментов, среди которых было 30 фортепиано.

Карл Черни является энтузиастом и зачинателем многоклавирного исполнительства. К. Черни явился организатором второго Венского фортепианного «экстравагантного спектакля», где исполнялось при участии Ф. Шопена, Ф. Листа и З. Тальберга сделанное им переложение увертюры к опере Д. Россини «Вильгельм Телль» для двух фортепиано в восемь рук. Восприняв от К. Черни увлеченность многоклавирным ансамблем, его ученик Ф. Лист был первым из композиторов-романтиков, кто переложил симфонические произведения для двух фортепьяно и начал пропагандировать в концертном исполнении. Например, IX симфонию Бетховена и собственные сочинения, две симфонии, симфонические поэмы и два фортепианных концерта.

В тот же период в России, и, конечно, в музыкальной среде столицы – Петербурга, музыканты давали аналогичные концерты. Русские композиторы

вдохновлялись и черпали вдохновение для разных аранжировок из опер М.И. Глинки «Жизнь за Царя» и «Руслан и Людмила».

Кроме прикладного значения переложений симфоний и квартетов для совместного проигрывания, очевиден исполнительский стимул, подвигнувший композиторов-энтузиастов ансамблевого музицирования к концертному исполнению своих сочинений. А.П. Бородин писал: «Мы переиграли с ним (с М. Мусоргским) в 1857-1858 годах в четыре руки все симфонии Бетховена и сочинения Шуберта, Шумана, Глинки».

Можно утверждать, что наибольшее количество переложений симфонических сочинений, которая впервые исполнялась в непринужденной обстановке музыкального салона, звучала в переложении для четырех рук.

Репертуар для дуэтов этого времени представили авторские транскрипции опер «Русалка» А.С. Даргомыжского, «Король Лир» М.А. Балакирева, дуэты «Персидского хора» и «Арагонской хоты» из оперы М.И. Глинки «Руслан и Людмила» в аранжировке М.П. Мусоргского.

Это было не просто единственно доступное в условиях небольшой аудитории средство показа новой музыки, но и важный этап творческого процесса, работы над многоголосной партитурой. Здесь уместно привести высказывание И. Стравинского, продолжившего эту традицию в XX веке: «В течение всей жизни я старался проверять свою музыку - оркестровую и любую другую, сразу после сочинения, - в четыре руки на одной клавиатуре. Только так я могу подвергнуть ее испытанию, чего я не к состоянию сделать, если второй исполнитель сидит за другим роялем».

Практика авторского четырехручного переложения оказалось важнейшей сферой профессиональной жизни дуэтного жанра, тесно связанной с исполнением транскрипций разной степени трудности. Игра в четыре руки переложений камерных и масштабных симфонических произведений открывала двери в мир европейской музыки и профессионалам, и любителям. Но - парадокс! - именно прикладное значение

жанра препятствовало его распространению как серьезного, самостоятельного искусства. За чертой концертных событий оставались блестящие сочинения для фортепианного дуэта М. Глинки, М. Балакирева, А. Даргомыжского.

Влияние транскрипций на развитие и рост популярности фортепианных ансамблей невозможно переоценить. Являясь одним из видов творчества композиторов, аранжировка симфонических и камерно-вокальных, а также инструментальных и оперных произведений явилась одним из основных типов сочинений во второй половине XIX века.

Исторически доказано, что именно возможность играть любые произведения в четыре руки за одним или за двумя фортепиано, возможность приближения к оркестровому звучанию, а в случае с оперными транскрипциями – к воспроизведению вокальных и хоровых партий в фортепианном ансамбле, и объясняет необычайный репертуарный взрыв за счет многочисленных транскрипций разной степени трудности. В крупных и авторитетных музыкальных журналах, издаваемых в России - «Нувеллист» и «Музыкальный свет», помимо отдельных пьес, танцев, обработок народных песен печатались увертюры, отрывки из опер и симфонические произведения в четырехручном изложении. Этот раздел в «Нувеллисте» назывался «Два друга» и включал восемь переложений в год. Все эти опусы относились к роду переложений или нетрудных салонных пьес. Там же помещались краткие заметки и хроника музыкальных событий в России и за рубежом. Именно журнал «Музыкальный свет» опубликовал, в частности, сведения о совместных концертах А. Рубинштейна и К. Сен-Санса.

Известный историограф русской музыкальной культуры И.Ф. Петровская отмечает: «Особенностью фортепианного искусства этого периода стало увлечение игрой в множество рук. На 8 фортепиано в 32 руки исполнялась увертюра «Феонеллы» Россини в концерте Майера, также

Испанская увертюра из его же «Семирамиды» в благотворительном концерте («Санкт-Петербургские ведомости», 1853, 15 февраля).

Сохранилось множество исторических документов, свидетельствующих о популяризации фортепианного дуэта в России для любительского музицирования. Но в России, в отличие от традиций в Европе, дуэт, именно как концертный жанр, становился достаточно медленно. Являясь, прежде всего, частью быта того времени, сочинения в четыре руки, в основном, звучали в салонах, домашней обстановке, частных музыкальных школах но не в больших концертных залах. Музыкальные салоны М. Виельгорского, Г.Р. Державина, Ф.П. Львова, Д.Л. Нарышкина, А.А. Рааль, А.Г. Теплова, А.Д. Улыбышева, домашние музыкальные вечера кн. Е.А. Хованской (у нее М. Глинка еще в 1925 году «играл в 4 руки квартеты И. Гайдна, симфонии В. Моцарта и даже пьесы Л.Бетховена» - это та область музыкально-общественной жизни, без которой история русской музыкальной культуры предстала бы неполной. В частных салонах нередко звучали произведения, еще не появившиеся на концертной эстраде. Музыканты, приезжавшие на гастроли, обычно сначала выступали в домах любителей музыки и меценатов, чтобы показать себя и заручиться поддержкой в организации концертов. Так поступали и отечественные артисты, и иностранные знаменитости. Судя по воспоминаниям современников, дуэтная музыка также звучала в основном в программах домашних концертов.

С постепенным исчезновением салонной культуры и сосредоточением музыкальной жизни России на концертных сценах РМО (Русское музыкальное общество) и консерваторий, в концертных выступлениях довольно часто произведения для двух концертирующих фортепианно.

Изданный в 1908 году в Санкт-Петербурге первый в истории каталог произведений для одного и двух фортепиано в 4, 6 и 8 рук, большую часть которого составляет раздел «для одного фортепиано в 4, 6 и 8 рук»,

подтверждает, что в ансамбле стремились играть любимую музыку, звучавшую в театрах и больших симфонических концертах. Количество оригинальных сочинений для двух фортепиано к началу XX столетия оставалось незначительным.

К высочайшим достижениям музыкальной культуры в целом относятся практически все сочинения, написанные для ансамбля двух фортепиано в последние десятилетия девятнадцатого и двадцатого столетия, художественный и технический уровень которых остался непревзойденным и до наших дней.

Известно, что блестящий дуэт Теодора Лешетицкого и Анны Есиповой выступал более десяти лет, и включал в свою программу весьма сложные сочинения для двух фортепьяно.

Судя по их концертным программам, этот интерес не был случайным, музыканты не только исполняли ряд блестящих парафраз, всегда с восторгом встречаемых публикой, но стремились раскрыть слушателям красоту оригинальных сочинений для фортепианного ансамбля и, что особенно ценно, исполняли на сцене дуэтные сочинения, в первую очередь Франца Шуберта.

С 1956 года постоянными партнерами Т. Лешетицкого были профессор Петербургской консерватории И. Нейлисов и французский пианист Ш. Велле; а в 1869 году состоялось первое совместное выступление Т. Лешетицкого и А. Есиповой. Критики отмечали вдохновенность исполнения, стилистическую безупречность техники, идеальную слаженность ансамбля.

Вторая половина девятнадцатого и двадцатый век оказались весьма яркими для творчества русских композиторов в жанре фортепианного исполнительского дуэта. Начиная от Модеста Мусоргского и композиторов «Могучей кучки» до Сергея Рахманинова, Александра Скрябина и Сергея

Прокофьева, каждый из которых привнес свои бесценные жемчужины в этот вид фортепианного исполнительства.

Сегодня известные пианисты-солисты все чаще и чаще объединяются в дуэты. Совместные выступления ведущих пианистов становятся привычным явлением современной концертной жизни. Вместе с тем, одной из примет времени стало появление уже сложившихся и существующих на постоянной творческой основе, дуэтов фортепианного ансамбля. Концертная и просветительская деятельность таких известных фортепианных дуэтов, как братья А. и М. Готлибы, сестры Г. и Ю. Туркины, Л. Брук - М. Тайманов, А. Бахчиев, Е. Сорокина, Н. Новик - Р. Хараджанян и многих других замечательных музыкантов, в немалой степени способствовала популяризации фортепианных дуэтов.

Фортепианное ансамблевое исполнение (музицирование) стало инструментом культурного и музыкального просветительства. Появилось очень много переложений симфонических произведений для ансамбля в четыре руки. Нотные издательства стали выпускать оркестровые, оперные, фортепианные сочинения для камерного ансамбля в четырехручном переложении.

Многие музыканты-профессионалы начали исполнять на большой сцене фортепианные ансамбли и их репертуар был очень многообразен, так как виднейшие композиторы стали сочинять дуэты для фортепиано в различных жанрах.

Франц Шуберт создавал дуэтные сочинения с раннего возраста на протяжении всей жизни. Ни один из великих композиторов не создал подобного количества фортепианных концертных дуэтов. Эти дуэты Франца Шуберта относятся к наиболее лучшим образцам во всей музыкальной истории.

Среди жанров четырехручной музыки большую популярность получила обработка народных песен и мелодий. П.И. Чайковский издал

сборник «50 русских народных песен», который имел не сложную фортепианную фактуру и получил известность среди любителей музыки. Вслед за П.И. Чайковским, Милий Алексеевич Балакирев создал собственные сочинения - «30 русских народных песен».

Антон Григорьевич Рубинштейн одним из первых стал развивать и пропагандировать форму цикла фортепианных ансамблевых сочинений в России, среди которых «Шесть характеристических картин» op.50, «Три характеристические мелодии» op.9, сюита «Костюмированный бал». Эту же традицию продолжили Сергей Рахманинов - Романс G-dur, «Итальянская полька», Шесть пьес для фортепиано в четыре руки op.11. Владимир Иванович Ребиков - «Маленькая сюита» op.30, Александр Иванович Дюбюк - сборник из 18 легких пьес «Детский музыкальный цветник», Дютш - «Пять пятиклавишных пьес», Цезарь Антонович Кюи - «Десять пятиклавишных пьес» op. 74, Антон Степанович Аренский - «Шесть детских пьес» op.34 и «Двенадцать пьес средней трудности» op.66, Николай Михайлович Ладухин - «Детский репертуар», Александр Тихонович Гречанинов - сборник «На зеленом лугу», Рейнгольд Морицевич Глиэр - 24 легкие пьесы op.38 и 12 пьес op.48, Игорь Федорович Стравинский - «Пять легких пьес в четыре руки».

Свой значительный вклад в концертный репертуар фортепианных дуэтов внесли такие гениальные композиторы, как Антон Степанович Аренский, Рейнгольд Морицевич Глиэр, Александр Тихонович Гречанинов, Александр Иванович Дюбюк, Цезарь Антонович Кюи, Николай Михайлович Ладухин, Сергей Васильевич Рахманинов, Владимир Иванович Ребиков, Игорь Федорович Стравинский.

В XX веке интерес композиторов к четырехручному музицированию настолько упал, что жанр оказался практически исчезающим.

Фортепианный ансамбль как жанр начал возрождаться во второй половине прошлого столетия. Проведение фестивалей и конкурсов стало

активно пропагандировать ансамблевое музицирование и активно поддерживать интерес к этому виду исполнительства во всем мире.

### **Резюме:**

Период расцвета русского фортепианного ансамблевого искусства, пришел на конец девятнадцатого - начало двадцатого веков, который совпал с периодом исчезновения четырехручного дуэта. В это времяopus композиторов-классиков, композиторов-романтиков, как в России, так и за рубежом, стали создаваться для фортепианного ансамбля, но уже для двух роялей.

В истории русского фортепианного дуэта сыграли важную роль зарубежные музыканты, которые и гастролеровали и некоторое время жили в России. Появлялись сборники вариаций на темы русских песен при участии таких мастеров, как Иоганн Вильгельм Геслер, Иоганн Готфрид Вильгельм Пальшау, Кристоф Август Габлер.

Рейнгольд Морицевич Глиэр, Александр Иванович Дюбюк, Антон Степанович Аренский, Цезарь Антонович Кюи, Николай Михайлович Ладухин, Александр Тихонович Гречанинов, Владимир Иванович Ребиков, Игорь Федорович Стравинский, Сергей Васильевич Рахманинов, внесли свой огромный композиторский вклад в пополнение репертуара для фортепианных дуэтов.

Ежегодное проведение международных исполнительских фортепианных фестивалей и конкурсов активно пропагандирует искусство ансамблевого музицирования и активно поддерживает интерес к этому виду исполнительства во всем мире.



### **1.3. Ансамблевое музицирование как форма развивающего обучения в классе фортепиано**

В стратегии развития воспитания в Российской Федерации на период до 2025 года определяется приоритет общечеловеческих ценностей и говорится о целесообразности формирования и комплекса мер, учитывающих особенности современных детей, социальный и психологический контекст их развития. При этом особое внимание уделяется условиям, связанным с выявлением и поддержкой индивидуальности, развитие творческого потенциала личности «растущего человека» (Д.И. Фельдштейн) на всех уровнях образования.

Концепция развивающего обучения является одной из главных в современной педагогической науке. В процессе обучения игре на инструменте происходит всестороннее развитие способностей учащихся. Направленность воздействия педагога опережает, стимулирует, направляет и ускоряет развитие наследственных данных обучаемого, его способностей к музыке.

Педагог, имеющий инструмент воздействия на увеличение потенциала способностей своих учеников, использует наличие методов во время занятий в классе инструментального ансамбля для формирования личности – творчески мыслящей и духовно наполненной.

Педагогический потенциал музыкального искусства составляет золотую сокровищницу национальной культуры и приобщение детей к музыкальному искусству и творчеству рассматривается как необходимое условие формирования гармонично развитой личности растущего человека.

Ансамблисты в фортепианном классе имеют дело с музыкальным материалом, как говорил В.А. Сухомлинский «не для запоминания, не для заучивания, а просто из потребности мыслить, узнавать, открывать, постигать, наконец, изумляться»

В России накоплен огромный опыт известных педагогов-пианистов в области музыкально-художественного воспитания учеников. Неповторимые образцы педагогики развития преподносят собой творчество мастеров русской и советской фортепианной школы: А.Б. Гольденвейзера, А.Н. Есиповой, Н.С. Зверева, Г.Г. Нейгауза, Л.В. Николаева, А. Г. Рубинштейна, В.И. Сафонова, и других.

Педагоги-практики, пианисты знают, что игра в ансамбле, как нельзя лучше влияет на развитие таких музыкальных способностей детей, как: дисциплина ритмики, умение читать с листа, умение слушать друг друга во время совместного исполнения, развитие музыкального мышления, искусство вести диалог с партнером, коммуникативность.

На наш взгляд, постижение мастерства совместного исполнительского музицирования лучше всего начинать с занятий в классе фортепианного ансамбля, который есть в учебной плане любой детской музыкальной школы.

К сожалению, и сегодня некоторые педагоги придерживаются устаревших форм и методов работы с учащимися, обращаясь к довольно строгой, статичной методике преподавания, которая не стимулирует детей к творчеству, улыбке и радости от достигнутого успеха на уроке фортепиано, не стимулирует развития чувств интеллекта, познавательности, увлеченности игрой на инструменте, поиска творческих интересов учащихся.

Работа по выучиванию репертуара для отчетных выступлений, занимает много учебного времени и времени для самостоятельных домашних заданий и их выполнения, поэтому ученики в своей повседневной практике заняты выучиванием и зубрежкой положенных по программе этюдов, пьес, сонатин и т.д. и могут освоить весьма ограниченное число произведений для фортепианного ансамбля.

Исходя из опыта практической деятельности, мы считаем, что в классе фортепианного ансамбля не практикуются или недооцениваются такие формы работы, как чтение с листа, подбор по слуху, транспонирование,

ансамблевое музицирование и т.п.(видимо сказывается нехватка времени на уроке музыки). Несмотря на то, что курс фортепианного ансамбля уже входит в обязательные учебные планы, к сожалению, до сих пор нет фундаментальных учебных и методических пособий, которые бы расширили репертуарные списки этих ансамблей с учетом различного возраста и допустимой технической трудности.

Музыкальное развитие учащихся любого возраста – многогранный и сложный процесс. Он очень тесно связан с развитием у детей комплекса специальных музыкальных способностей - музыкальный слух, чувство музыкального ритма, музыкальная память, без которых невозможно творческое продвижение учеников и их профессиональный рост. Не менее существенны в плане обще-музыкального развития и тот внутренний потенциал, который желательно постоянно развивать и расширять в сфере профессионального музыкального мышления, художественного образа произведения.

Следует отметить, что исполнительское музицирование в классе фортепианного ансамбля, обладает особо богатым потенциалом в отношении развития музыкальных способностей обучающегося.

С помощью фортепиано узнается и осваивается в учебной практике любая дисциплина, изучаемая в детской музыкальной школе: сольфеджио, хоровой класс, вокал и т.д. и т.п. , поэтому мы глубоко убеждены, что именно фортепиано - инструмент самого широкого и сложного диапазона действия, играющий исключительно важную роль в музыкальном воспитании и образовании.

Реализация принципов развивающего обучения в ансамблевом музицировании в классе фортепиано - это отличная форма деятельности, которая способствует наилучшим формам сотрудничества между педагогом и учеником, сотрудничества между двумя учениками, которая приносит ни с чем не сравнимую радость совместного творчества.

Инструментальное музицирование на фортепиано в четыре руки - это отличный, ни с чем несравнимый вид совместного музицирования, которым занимались любители музыки любых возрастов в разное время и при любом уровне владения инструментом.

Создавая непрерывный поток эмоциональных переживаний, ансамблевое музицирование помогает развитию «центра музыкальности» - сопереживания музыке. Формируя слуховые представления, музыкальный слух и художественное воображение. Расширяя объем осмысленной музыки, расширяются и возможности музыкального мышления.

Во время эмоционального сопереживания рождается подъем музыкальных и интеллектуальных действий. Из этого можно сделать вывод, что занятия ансамблевой игрой необходимы не только для расширения репертуарного кругозора или умножения музыкальных, теоретических и исторических знаний. Эти занятия помогают качественному росту процессов мышления у музыканта.

Итак, мы утверждаем, что игра в четыре руки является наиболее кратким и перспективным направлением общего музыкального развития учеников. Именно процесс ансамблевой игры, выявляет базовые принципы дидактического развивающего обучения, о которых мы говорили ранее:

- а) расширение объема в изучении музыкального материала;
- б) постепенное ускорение темпов. Таким образом, игра в ансамбле помогает усвоить максимум информации в минимальное время.

Динамика профессионального интеллекта у музыканта улучшается при способности активно и самостоятельно искать нужные знания и ориентироваться в музыкальном искусстве..

Особо яркое значение имеет проблема формирования активного и самостоятельного мышления обучающегося; её актуальность непосредственно связана с целью интенсификации обучения и повышения его развития. Способность мыслить самостоятельно – фактор, который

обеспечивает стабильное и полноценное развитие интеллекта учащихся. Умственная активность, в основе которой лежит самостоятельный подход – является важной целью для педагогов всех специальностей. Ученик исполнительского класса должен предпринять практические действия музыканта-интерпретатора, только тогда создадутся благоприятные условия для рождения самодостаточности творческого продукта учащегося. Музыкальное интерпретирование, осознанность и исполнительское открытие образного и поэтического содержания, является эффективным способом в становлении интеллекта музыканта как профессионала.

Эффект развития музыкального мышления в ансамблевом музицировании появляется при наличии базы рациональной методической основы. Это соответствующий план работы над произведением, репертуар и продуманные педагогические условия. Разработаем «технология» музицирования в ансамбле и методические открытия педагогов-новаторов, которые работают в общеобразовательной системе подготовки обучающихся.

Рассмотрим вопрос подбора репертуара, т.к. работа над произведением – главный тип учебного процесса в классе музыкального исполнительского предмета. Динамика в развитии происходит при правильном подборе ансамблевого репертуара, на основе схожих признаков произведений (технических приемов и вида фортепианной фактуры, стиля отдельных средств музыкальной выразительности). Особенно показателен этот процесс при запоминании музыкального стиля. Большое количество известных педагогов-музыкантов, например, Н.Н. Шумнов, Г.Г. Нейгауз, обращают внимание на необходимость объемного знакомства с творчеством композитора. Это требование объединяет воедино фортепианное обучение и курс по музыкально-теоретическим дисциплинам.

Ансамблист-музыкант находится в особо выгодных условиях - наряду с фортепианным репертуаром, то есть дуэтными сочинениями для рояля, он может пользоваться также изучением аккомпанемента для другого

инструмента (флейта, скрипка, домра, вокальный голос и т.д.) Мы можем утверждать, используя практический опыт работы, что ансамблевая игра - быстрая и постоянная смена новых музыкальных впечатлений, то есть занятия в классе фортепьянного ансамбля способствуют развитию эмоциональной отзывчивости на музыку.

В классе фортепианного ансамбля занятия также способствуют эффективному развитию и других специальных музыкальных способностей детей, занимающихся в классе фортепианного ансамбля:

- музыкального слуха,
- чувства ритма,
- музыкальной памяти,
- технических навыков.

При различных видах учебной работы в детских музыкальных школах - прослушивании музыки, изучении музыкально-теоретических дисциплин, (пение в хоровом классе, теория музыки, сольфеджио и т.д.), развить эти способности у детей можно, но особенно эффективно и качественно эти специфические музыкальные способности развиваются в процессе игры в ансамбле.

Гармонический слух очень важный и сложный компонент музыкальных способностей, не всегда развитый от природы. Учащийся может хорошо обращаться с одноголосием, при этом чисто петь, но в то же время испытывает затруднение в произведениях гармонического склада. Слышать, уметь петь и воспроизводить аккордовую вертикаль - особенно отличные условия для воспитания и развития гармонического слуха.

«В интересах развития гармонического слуха музыканта - пишет Л.А. Баренбойм необходимо настойчиво и упорно с детских лет развивать целостное ощущение музыкальной вертикали». Самым эффективным средством развития гармонического слуха является подбор на инструменте

гармонического сопровождения к различным мелодиям. Вот этому как раз и не уделяют должного внимания в детских музыкальных школах.

Для исполнения полифонических произведений у детей нет достаточно хороших навыков, так как они еще не научены слышать несколько мелодических линий при исполнении полифонии. Это также один из важнейших и наиболее сложных разделов музыкального воспитания. Музыкальная педагогика имеет значительное количество методических пособий, методических рекомендаций, приемов тренировочного характера, которые могут помочь и педагогу и детям в работе над полифонией.

Один из самых наиболее действенных приемов, который полезно применять в ансамблевой практике - это совместное проигрывание на одном или на двух инструментах полифонического произведения отдельно по голосам.

Ритм – наиболее важный и один из центральных элементов в музыкальном воспитании. Развитие чувства ритма – одна из главнейших задач в классе фортепиано, в ансамблевом классе.

Ритм в музыке – не только единица измерения, но и эмоциональная, выразительная и образно-смысловая. «Чувство ровности движения приобретается всякой совместной игрой» - написал Н.А. Римский-Корсаков в работе «О музыкальном образовании».

Чувство четкой метрической пульсации при исполнении музыкального произведения, подчеркивание первых долей такта в ансамблевом исполнении проявляется достаточно явно. Ритмическая неустойчивость часто связана со свойственной тенденцией к ускорению или замедлению произведения. Участникам ансамбля полезны занятия с метрономом, со счетом вслух. Если же отсутствие чувства ритма принадлежит только одному из участников ансамблевой игры, то второй оказывается сдерживающим фактором.

Еще одной важной музыкально-исполнительской способностью является музыкальная память. Здесь также ансамблевая игра имеет очень большое значение.

Работа в ансамбле имеет свою специфику запоминания произведения наизусть, так как в процессе заучивания музыкальная память участников ансамбля формируется более интенсивно. Заучивание нотного текста на память будет помогать не механическому заучиванию, а будет способствовать развитию логической, зрительной и рациональной памяти.

Наличие технических или моторных данных пианистического аппарата также очень важно и существенно. Назовем это двигательно-моторной способностью. Благодаря увлекательности ансамблевой игрой на первых же занятиях в ансамбле более легко и естественно, благодаря внимательному отношению преподавателя, у учащихся происходит организация игрового пианистического аппарата.

Обучающиеся естественным путем осваивают основные приемы звукоизвлечения (легато, стаккато, маркато), знакомятся с разными типами фактуры.

Чтение с листа – один из важнейших моментов музыкального воспитания, это умение учащихся самостоятельно знакомиться с новым произведением, которое наполняет смыслом и желанием весь процесс обучения. На наш взгляд, очень важно для обучающихся музыке, чтобы первое знакомство с нотным текстом, пробуждало интерес, а не гасило его. Для этого следует развивать навыки беглого чтения и в процессе работы следует добиваться длительного сохранения внимания дуэтного ансамбля. На начальном этапе обучения рекомендуется играть легкие и доступные для соответственного возраста детей пьесы в четыре руки (с педагогом или другим учеником). Переходить к более трудным по исполнению пьесам следует не раньше, чем будет закреплен предыдущий уровень трудности.



Для занятий чтения с листа в четыре руки в классе фортепианного ансамбля преподавателем подбираются по возможности дети одного возраста и одного уровня технической и музыкальной подготовки. Но если технические возможности одного из участников ансамбля более продвинуты, то ему поручается наиболее сложная партия в дуэте. В этой ситуации возникает так называемое состязание, являющееся стимулом к более основательной и более внимательной игре. Но также возможно совместное чтение с листа с более опытным сверстником или даже с преподавателем, где наиболее сложная фактура (аккомпанемент, метроритм, гармоническая фактура) звучит у второй партии, но ощущение от звучания всего произведения вдохновляет пианиста первой партии, так звучит произведение насыщенно, ярко, с ощущением сопричастности к исполняемой музыке.

Сотрудничество учителя и ученика в музыкальной педагогике понимается нами как сотворчество. В творческом процессе работы над музыкальным произведением возникают условия для осуществления основных идей педагогики сотрудничества:

- доверительные отношения между учителем и учеником,
- принципы целеустановки,
- творческое воспитание.

Для создания контакта «педагог – ученик», совместная ансамблевая игра – важное средство. С первых этапов обучения ребенка игре на инструменте ставится много задач, связанных с посадкой корпуса, постановкой рук, изучением клавиатуры, способами прикосновения к клавишам, нотным текст, счёт, паузы, и т.д. Но среди объема этих задач, педагогу важно не упустить главную - в этот основополагающий период не только пробудить любовь детей к музыке, но и продолжать развивать интерес к занятиям музыкой.

Это зависит от ряда условий, среди которых важная роль отдается личности педагога и его контакт с учеником. Ведь на протяжении определенного времени учитель олицетворяет идеального человека и музыканта. Исполняя незамысловатую пьеску, педагог вдохновляется её настроением и ему легче передать это настроение и вдохновение ученику. Такое совместное восприятие музыки – это важный контакт, порой решающий для последующих успехов ученика.

Продолжая работать над воспитанием музыкального мышления в классе ансамблевого инструментального музицирования, педагог формирует условия для рождения ярких музыкальных впечатлений, который помогают в работе над художественным образом. Этот художественный образ часто способствует проявлению большей эмоциональной инициативы у ученика. Пробуждение инициативности и активности к стремлению в исполнении – это первый успех в работе педагога и главный критерий правильного подхода к ученику.

«В ансамбле учитель-ученик устанавливается единение не только между ними, но и, что ещё более важно, появляется гармоничное взаимодействие между учеником и композитором при посредстве преподавателя» - указывает великий пианист двадцатого столетия Г.Г. Нейгауз.

Игра ученика в ансамбле с педагогом включает в себе возможность передачи не только музыкального, но и жизненного опыта, исполнительского кредо, эстетических взглядов, передающихся от учителя ученику непосредственно в процессе исполнения музыкального произведения.

### **Резюме:**

Музицирование на фортепиано в четыре руки - это отличный, ни с чем несравнимый музыкальный опыт, которым занимались любители музыки

всех возрастов в разное время, при удобном случае, имея разный уровень владения инструментами.

Обеспечивая непрерывный поток новых впечатлений, сопереживания, музицирование в ансамбле влияет на развитие «центра музыкальности» - эмоциональной отзывчивости к музыкальным событиям. Формирование багажа многообразных слуховых ассоциаций, помогает стимулировать и формировать музыкальный слух в художественном воображении. С увеличением объема осмысленной музыки, расширяются и потенциал музыкального мышления (обобщение важных признаков значимого количества музыкальных фактов способствует образованию системы понятий).

В момент эмоционального импеданса, рождается общий подъем музыкальных интеллектуальных действий. Из этого следует, что игра в ансамбле важна не только для расширения репертуара или накопления музыкально-теоретико-исторических сведений, но и способствуют совершенствованию процессов музыкального мышления с точки зрения качества.

Итак, мы утверждаем, что игра в четыре руки – является одним из быстрых и многообещающих путей общемузыкального развития учащихся. Именно процесс игры в ансамбле полноценно проявляет в себе те основные дидактические принципы развивающего обучения, о которых автор говорил выше: а) расширение объема исполняемого материала и б) ускорение темпов при его прохождении. Таким образом, игра в ансамбле является ничем иным, как усвоением максимальной информации в минимальное время.

Обогащение профессионального интеллекта музыканта возможно в том случае, когда имеет способность самостоятельно и инициативно искать необходимые знания без помощи извне и разбираться во всем разнообразии событий музыкального искусства. В процессе развития музыкального мышления большую роль играет количество и качество приобретенных

знаний у учащихся - исполнителей в процессе занятий на инструменте. А также какой путь был выбран для достижения результатов. В требовании самостоятельности и инициативности умственных действий ученика находит применение и четвёртый принцип развивающего обучения.

#### **1.4. Совместное исполнительство в ансамблевом музицировании как средство приобретения фортепианной техники**

Начиная работу с исполнительскими дуэтами в классе фортепианного ансамбля на первых уроках, вторую партию исполняет сам преподаватель. В последующие уроки в фортепианном дуэте партнерами обычно назначают детей одного возраста и уровня подготовки. К первым действиям при овладении техникой игры в ансамбле можно отнести следующие разделы начального обучения:

- особенности посадки при «игре вдвоем за роялем»
- способы синхронности при взятии и снятии звука;
- согласованность приемов звуковедения;
- соблюдение ритмического пульса.

Каждый юный пианист имеет возможность распоряжаться только половиной клавиатуры. При игре в четыре руки за одним роялем (в отличие от сольного исполнения), обучение начинается с самой посадки. Партнеры должны уметь делить клавиатуру и так держать локти, чтобы не мешать друг другу, особенно при сближающемся голосоведении.

Преподавателю следует объяснить, что нажимает на педаль исполнитель, играющий вторую партию, так как обычно она служит основой мелодии, которая часто проходит в верхних регистрах у исполнителя первой партии. При этом ему необходимо очень внимательно следить за тем, что происходит в другой партии, уметь слушать своего партнера и учитывать его исполнительские и технические данные. Умение слушать друг друга, слышать не только то, что сам играешь, а одновременно и то, что играет партнер - общее звучание обеих партий - основа совместного исполнительства во всех его видах.

Довольно часто непрерывность ансамблевого исполнения зависит от умения переворачивания страниц (если ансамбль исполняется по нотам) Это довольно сложная и каверзная вещь – быстро и точно в нужный момент перевернуть страницу, при этом, не уронив ноты и не помешав самой игре ансамбля – этому также нужно учиться, не пренебрегая специальными тренировками. Учащиеся должны установить, кому из партнеров в зависимости от занятости рук удобней перевернуть страницу.

### **Синхронность исполнения**

Под синхронностью ансамблевого исполнения мы понимаем совпадение мельчайших длительностей (звуков или пауз) с предельной точностью у всех исполнителей ансамбля. Синхронность является результатом важнейших качеств инструментального ансамбля - единого понимания и сохранения играющими единого темпа и единой ритмической пульсации. Синхронность исполнения музыкального произведения является одним из технических требований совместной дуэтной игры. Одновременное вступление ансамблистов – в начале произведения, после пауз и другие моменты обычно достигается незаметным движением головы одного из участников ансамбля. Вместо этого жеста полезно посоветовать

исполнителям одновременно сделать негромкий вздох (ауфтакт-преддействие). Одновременность окончания имеет не меньшее значение, чем его начало. Не вместе снятый аккорд производит такое же непрофессиональное (небрежное) впечатление, как и не вместе взятый. Синхронность исполнения при вступлении и снятии звука или аккордов достигается значительно легче, если партнеры правильно чувствуют темп. Музыка начинается уже с ауфтакта (предварительного действия) и в короткие мгновения ему предшествующие, когда юные музыканты сосредотачивают свое внимание на выполнении художественной исполнительской задачи, единый метроритм у участников совместной игры уже должен присутствовать в их сознании и ощущениях.

### **Метроритм в совместном исполнении**

Один из важнейших разделов работы в классе фортепианного ансамбля – это вопросы связанные с ритмом. Основа освоения чувства ритма: добиться точности и четкости ритмического рисунка, причем начинать нужно с простейших ритмов, постепенно прибавляя новые сложности и построения ритмического рисунка. Метрическое движение имеет для учеников большое значение, так как подчиняет частное в произведении целому.

Трудности, которые встречаются при работе в классе фортепиано над ритмом: пунктирный ритм, синкопы, акценты, паузы.

Участники ансамбля должны научиться ощущению самостоятельности в исполнении ритмического рисунка своей партии, хорошо слышать вторую партию. Метроритмическая самостоятельность партий в совместном исполнительстве выступает с отчетливостью: чем труднее ритмический

рисунок другой партии, тем сильнее взаимозависимость партнеров по ансамблевой игре.

### **Принципы подбора учебного материала в классе фортепианного ансамбля**

Основными критериями отбора музыкального материала для совместного исполнения в ансамбле можно считать следующие принципы:

- отбор произведений в соответствии с возрастом участников ансамбля;
- желательно, чтобы произведение нравилось участникам дуэта;
- По выбору самих участников ансамбля;
- Учет доступности произведений для детского исполнения (учет особенностей игрового аппарата).
- Учет жизненного и музыкального опыта школьников.

Таким образом, изучения репертуара в ансамбле выполняет ряд педагогических принципов сотрудничества: свободный выбор, опережение, обучение без принуждения. Эта форма работы дает более подвижную репертуарную политику, которая направлена на всестороннее полноценное развитие личности.

Таким образом, изучив возможности развития в ансамблевой игре, можно сделать **выводы:**

- музицирование в ансамбле выполняет значимую роль в процессе развития и становления музыкального сознания, интеллекта, мышления,;

- на начальном этапе обучения так же важна ансамблевая игра – это является лучшим средством, чтобы заинтересовать ребенка, творчески разнообразить первоначальный этап;
- музицирование в ансамбле способствует развитию синтеза способностей: ритмического чувства, памяти, музыкального слуха, двигательного-моторных навыков;

Разработанная методика поэтапного воспитания музыкального мышления средствами фортепианного ансамблевого музицирования, которая:

а) представляет собой системно сбалансированную структуру, сочетающую в себе воспитательные и развивающие функции, направленные на развитие духовной, эмоциональной, эстетической и интеллектуальной сфер учащихся;

б) включает в себя изучение музыкального произведения; понимание замысла композитора, историю создания, выделение художественных образов, деталей, раскрывающих идею произведения; поиск музыкального образа в зарисовках, фразах, музыкальных частях, выбор стиля исполнения, выполнение итогового проигрывания; воплощение образа;

в) реализуется таким образом, что игра в ансамбле создает единую исполнительскую интерпретацию, являющуюся результатом совместной работы ансамблистов;

Занятия в фортепианном ансамбле способствует формированию и развитию *музыкального мышления* школьников (любого возраста), поскольку у детей расширяется кругозор, посредством ознакомления с различным репертуаром, накапливается слуховой музыкальный опыт. Ученики узнают с разные жанры и стили, развивая и пополняя свой багаж пианистических и технических навыков, необходимых для исполнения различных произведений.



Ансамблевая игра активно развивает *музыкальную память* учеников. Для сольного исполнения ученики часто заучивают произведение наизусть только механически, а в совместном музицировании осознают и понимают структуру сочинения, чувство ответственности.

Игра в ансамбле воспитывает и развивает культуру звукоизвлечения, тембрового осознания фактуры произведения.

Воспитание музыкального мышления способствует решению важнейших задач воспитания школьников, а именно их нравственного воспитания и формирования социально определенного типа личности. В русле решения этих обобщенных задач музыка осуществляет многоаспектное влияние на личность школьника, обеспечивая его полноценное музыкальное развитие.

Эмоциональный характер музыки должны отвечать возрастным потребностям детей и определяет их интерес к искусству. Особенности музыки влияют на психические особенности личности ученика, которые проявляются в различные возрастные периоды, например, чувственная активность, повышенная эмоциональность, максимализм и конкретность в личностных проявлениях, к самовыражению в доступной форме, стремление к самостоятельному познанию искусства и др.

Психологическая коммуникабельность, готовность и умение понять сверстников способствует творческим контактам тех, кто создает своеобразное исполнительское объединение – фортепианный ансамбль. Значение и роль педагога сложно переоценить. Именно от него исходит инициатива в установлении такой психологической и эмоциональной атмосферы, которая по максимуму будет способствовать профессиональному и творческому росту обучающихся, их психологическому комфорту и творческим устремлениям.

## Выводы по главе 1

В трудах В.В. Медушевского содержится главный вывод, который раскрывает суть музыкального мышления, - это создание духовного мира человека и воспитание его чувств.

1. Музицирование в ансамбле оказывает хорошее влияние на формирование коммуникативных навыков учеников и вырабатывает способность к совместным слаженным действиям, что очень важно не только в исполнении ансамбля, но и для дальнейшей творческой деятельности;

2. ансамблевое исполнение помогает в решении основных задач, которые стоят перед учащимися в классе фортепиано (например, развитие правильного ощущения метрического ритма в классических сочинениях, поиск нужного фортепианного звукоизвлечения в музыке композиторов двадцатого века и т. д.);

3. Ансамблевая игра способствует воспитанию и созданию единообразной исполнительской интерпретации, которая и есть результат совместных стараний обоих партнеров. Эта специфика ансамблевого музицирования чрезвычайно способствует дальнейшему пианистическому развитию школьников.

4. развивающее влияние педагога на учащихся-старшеклассников в процессе дуэтного музицирования в классе фортепиано подтверждается глубокими историческими традициями (на примере российских и зарубежных педагогов-музыкантов)

5. Высокий интерес к многообразным камерным ансамблям родил особенно актуальную задачу воспитания музыкантов ансамблей. Эта задача, которую необходимо решать на разных стадиях обучения, начиная с самой ранней, и заставляя по-новому увидеть возможность дуэтного музицирования.

6. Во время эмоционального подъема происходит активизация музыкальных интеллектуальных действий. Из этого можно проследить, что игра в ансамбле важна не только как содействие в расширении репертуарного кругозора или обогащения музыкально-теоретических и музыкально-исторических знаний, эти занятия помогают качественному совершенствованию процессов музыкального мышления.

7. Воспитание музыкального мышления средствами ансамблевого исполнительства способствует решению важнейших задач, а именно активизации их нравственного воспитания и формирования социально определенного типа личности. В русле решения этих обобщенных задач музыка осуществляет многоаспектное влияние на личность школьника, обеспечивая его полноценное воспитание и социализацию.

8. Эмоциональный характер музыки во многом откликается на возрастные потребности детей и поддерживает их интерес к музыкальному искусству. Особенность музыки оказывает влияние на многие психические особенности личности учащихся, которые проявляются в разные возрастные периоды. Это чувственная активность, повышенная эмоциональность, максимализм и конкретность в личностных проявлениях, стремление к самостоятельному освоению искусства, к самовыражению в доступной форме и др.

9. Психологическая коммуникабельность, готовность и умение понять сверстников помогает творческим контактам тех, кто образует своеобразное исполнительское объединение – фортепианный ансамбль. Роль и значение педагога невозможно переоценить. Именно от него исходит инициатива в установке нужной эмоционально-психологической атмосферы, при которой в максимальной степени будет содействовать профессиональному и творческому росту обучающихся, их психологическому комфорту и творческим устремлениям.

10. Главное предназначение музыки с точки зрения социологической значимости, в значимой степени создает реализацию ее воспитательной функции: музыкальное искусство на всех этапах развития в человеческом обществе, эффективным средством в формировании определенного социального типа личности.

## **Глава 2. Практическая работа в фортепианном ансамбле как форма наблюдения и практической методики.**

### **2.1. Методы работы над сочинениями композиторов-классиков**

#### **Основные музыкальные стили в дуэтном репертуаре для школьников**

В основе данной главы нашего исследования лежат практические наблюдения процесса обучения старших школьников в классе фортепианного ансамбля. Главной задачей автора было проанализировать, каким образом ансамблевое музицирование влияет на развитие различных пианистических навыков в сравнении с теми же навыками, приобретающимися в классе фортепиано индивидуально. Фиксировался собственный опыт автора работы с учениками над ансамблевыми сочинениями и анализ прослушанных практических занятий у коллег-преподавателей.

Для разностороннего развития и воспитания музыкантов, исполнителей в фортепианном дуэте, целесообразно использовать репертуар различных стилей, который будет способствовать приобретению и совершенствованию пианистических навыков, необходимых для художественно полноценного исполнения фортепианных произведений.

Наши наблюдения, изложенные в данной главе, состоят из подробного анализа работы над четырехручными сочинениями, относящимися к разнообразным стилям: классическому, романтическому и к музыке XX века.

В качестве примера классического стиля мы рассмотрим марш Бетховена C-dur. Для достижения стилистически верного исполнения пианист должен овладеть многими важными навыками: необходимыми техническими приемами, устойчивостью метро-ритмической стороны,

правильной педализацией, темброво-инструментальными приемами, разнообразными артикуляционными штрихами.

Пьесы Грига из сюиты «Пер Гюнт» были выбраны нами как несложные сочинения чрезвычайно популярные среди учеников детских музыкальных школ. Здесь можно добиться достаточно высокого качества исполнения, при этом эффективно проработав навыки педализации, динамических изменений темпа, тембрового разнообразия и стиля исполнения произведений композиторов-классиков, романтиков и композиторов XX века.

«Карнавал животных» Сен-Санса, номера из которого мы также взяли как пример романтического характера, очень интересен с музыкально-образной стороны, дающий большой толчок к развитию творческого мышления и изобразительности в исполнении.

Музыка XX века представлена в нашем анализе пьесой Шостаковича «Тарантелла» и «Каприччио на тему Баха» Печерского. В «Тарантелле» ощущение единого танцевального движения очень важен в выстраивании формы в целом.

В «Каприччио на тему Баха» Печерского важно почувствовать связи музыки настоящего с прошлой эпохой. Учащиеся должны хорошо представлять себе стиль Баховских произведений и связанный с этим артикуляционный штрих исполнения, единство движения и точность ощущения темпо-ритма.

### ***Бетховен Марш***

Для развития целого ряда пианистических навыков старших школьников необходимо проходить в классе фортепианного ансамбля произведения венской классической школы. При освоении такого репертуара нужно обязательно добиваться строгого чувства ритма, четкого артикуляционного исполнения, динамического разнообразия. Для произведений Бетховена очень типично использование аккордовой фактуры,

низкого регистра, использования насыщенной фактуры и правильной педальной техники.

Анализируя работу учеников над маршем Бетховена, мы отметили, что развитие ощущения метро-ритма происходит интенсивнее при игре в ансамбле, чем при игре соло. Играя вдвоем, пианисты вынуждены держаться единого темпо-ритма, поскольку в противном случае произойдут неминуемые отклонения в общем звучании, которые могут также привести к сбою во время исполнения.

Для данного сочинения очень важно соблюдать четкий ритм и единый темп. Маршевый характер здесь организует и подталкивает пианистов держать строгий ритм. Работая в ансамбле и просчитывая вслух оба исполнителя активизируют свое внимание, слушая друг друга и тем самым не дают движению «убежать» вперед или наоборот отстать, что в сольной игре случается довольно часто и происходит незаметно для ученика.

Марш начинается с затакта в первой партии, значит исполнитель должен задать темп, а сидящий за второй партией подхватить в нужном движении со второй доли первого такта. Шестнадцатые длительности могут создать затруднения в достижении ровности звучания. В обеих партиях в основе лежит характерная пунктирная ритмическая формула – восьмая с точкой и шестнадцатая. Такой пунктир довольно часто встречается в произведениях из сольного репертуара школьников. Работая в ансамбле над точностью и синхронностью его исполнения, ученики смогут этого достичь быстрее, так как малейшая неточность приведет к несовпадению такого ритма. Она должна исполняться идентично у обоих пианистов, особое внимание нужно уделять тому, чтобы восьмая с точкой была додержана и шестнадцатая не стремилась превратиться в триоль (пример 1):

## Primo

## Secondo

Частая проблема с невыдерживанием пауз, встречающаяся у учеников в игре соло, в ансамбле сразу четко слышна. Здесь им невольно придется очень точно посчитать и вступить вовремя, иначе их партии разойдутся. Паузы должны быть соблюдены и точно просчитаны, а длинные ноты или короткие не передержаны перед ними, например в 12-м такте второй партии половина с точкой и четвертная пауза, или в первой партии четверть и паузы в 20-м такте.

В 28-м такте может возникнуть проблема с ритмическим рисунком, поскольку в обеих партиях появляется триольное движение, до этого еще не встречающееся. При этом во второй партии оно усложнено полиритмией - в правой руке триоли, в левой четверти и пунктир (пример 2):



## Primo



## Secondo



Этот такт требует особой отработки, триоли должны быть ровными и четко совпадать в исполнении. Игра таких полиритмических сложностей в ансамбле становится значительно легче.

Навык ровности мелких длительностей в ансамбле развивается интенсивнее, поскольку они должны звучать абсолютно синхронно у партнеров. Поскольку может возникнуть тенденция к ускорению, нужно очень четко чувствовать метроритм.

Особое внимание исполнитель второй партии должен уделить ровному звучанию шестнадцатых длительностей, которые часто встречаются в сопровождении основной мелодии, идущей у первой партии. Когда и в ней у пианиста первой партии также звучат шестнадцатые, они должны очень четко совпасть с пианистом второй партии (пример 3):

Пример 3

## Primo



## Secondo



При неоднократном повторении мелодического рисунка, например в 13-14-м тактах, следует добиться его неодинакового исполнения и избегать темповых изменений.

Основная тема здесь начинается в первой партии, но в 5-м такте она передается во вторую, которая должна подхватить эту линию, исполняя ее теми же штрихами, а первая партия наоборот становится сопровождением.

По использованию различных форм туше марш достаточно разнообразен. Это и стаккато, и легато, и tenuto. В ансамблевой игре можно лучше развить навыки различного штрихового звукоизвлечения, чем в игре соло. Слуховое внимание обостряется и ученики стремятся повторить друг за другом нужный в данный момент штрих.

Динамика должна быть очень четко выстроена и все нюансы, указанные в нотах соблюдены. При игре в ансамбле один пианист «потянет» за собой другого, играя в нужном динамическом нюансе. Играть в ансамбле тихо еще сложнее, чем в сольном исполнении. Марш начинается в нюансе *p*, а в конце даже встречается *pp*.

Динамический диапазон ансамблевого произведения должен быть шире и разнообразнее, так как клавиатура используется полнее.

Педализовать в ансамбле сложнее, чем в сольной игре, поэтому этот очень важный навык можно активизировать, играя в фортепианном дуэте. Педаль у Бетховена проставлена не часто, но это не означает того, что играть надо без нее. Главный принцип – это очень чистое звучание гармоний, соблюдение пауз и штрихов. А также педаль необходимо использовать для краски и как выразительное динамическое средство.

Немаловажную роль в произведениях Бетховена для фортепиано играет оркестровое звучание. Для достижения тембровых красок в фактуре используются различные регистры и их сопоставление. В данном марше ученикам нужно представить, какие инструменты могли бы играть их партии в тот или иной момент звучания. Например, в начале в первой партии звучит тема в тихом среднем регистре, которую могли бы исполнять духовые инструменты (флейта и гобой), а во второй партии шестнадцатые в низком регистре могли бы звучать у фагота. Ученики должны очень четко мысленно вообразить звучание этих инструментов и попытаться воспроизвести их с помощью различных способов туше на фортепиано. Такой навык очень способствует развитию тембро-динамического слуха.

## 2.2. Методы работы над произведениями романтического стиля

### *Григ «Танец Анитры» и «В пещере горного короля» из сюиты «Пер Гюнт»*

В этих двух дуэтных сочинениях, весьма известных и интересных для учеников, развивается музыкальное мышление, столь важное в воспитании юных пианистов. Так как произведения имеют программу и сюжет, школьникам легче себе представить содержание музыки и раскрыть его в своей интерпретации. Поскольку в этом процессе принимают участие не один, а два пианиста, совместные идеи и решения могут помочь сделать исполнение более отчетливым по творческому замыслу.

Начиная осваивать данные произведения учеников обязательно нужно познакомить с содержанием драмы «Пер Гюнт», к которой Эдвард Григ сочинил музыку по просьбе знаменитого писателя Генрика Ибсена. Композитор написал 23 оркестровых номера, из которых затем отобрал восемь самостоятельных пьес и объединил их в две сюиты. Также Эдвард Григ сделал их фортепианное переложение в четыре руки, ставшее очень популярным в репертуаре для обучающихся в музыкальных школах.

Основные стилистические черты творчества Грига – народный фольклор, фантастика и лирика – воплощены в музыке «Пер Гюнта». Сюжет пронизан сказочностью и волшебством, миром троллей и горных волшебниц.

*«Танец Анитры»* - это третий номер из Первой сюиты. Музыка рисует нам портрет изящной танцовщицы. Обязательно надо поставить послушать ученикам запись этого номера в оркестровом исполнении, чтобы они поняли как инструментована эта пьеса, поскольку от этого зависит какие штрихи они

выберут. В танце Григ использовал струнные инструменты и треугольник. Игра в ансамбле в отличие от сольной игры позволяет эффективнее развить тембро-динамический слух и навык различного штрихового звукоизвлечения, связанного с поиском красок и тембров, схожих с оркестровыми инструментами. Происходит это от того, что арсенал у двух пианистов богаче, чем у одного.

Основной характер музыки грациозный, танцевальный, с причудливыми контрастами и необычными мелодическими оборотами с хроматическими звуками. Фактура очень прозрачная, придающая танцу изящность и легкость.

В самом начале у исполнителя первой партии звучит аккорд полтора такта на фермате. Затем после паузы вступает аккомпанемент у второй партии, которая должна задать нужный темп (пример 4):

Пример 4

Primo



Secondo



Фигура сопровождения очень четкая, ритмичная, танцевальная, должна быть в едином темпе. Восемь тактов она повторяется в точности, что может стать поводом для ускорения. Но первая партия, ведя мелодию, поможет

пианисту второй удержать его. Авторское указание *Tempo di Mazurka* подчеркивается в мелодии трелью на третьей доле.

Работа над тембром в дуэте ведется совместная, ученики представляют себя в качестве исполнителей на нескольких инструментах, слушая звучание в целом. Пока во второй партии звучит легкое стаккато, которое должно подражать *pizzicato* струнных, у мелодии сочетаются различные виды штрихов: и стаккато, и легато, и нон легато. В 15-м такте в первой партии нота си с форшлагом в высоком регистре должна изображать треугольник.

Работая в ансамбле над имитационным изложением, полифонический слух учеников развивается заметно эффективнее, чем при сольном исполнении, поскольку им легче услышать и проследить за ходом мелодии друг у друга. В среднем разделе произведения постоянно передаются мелодические рисунки из партии в партию (пример 5):

Пример 5

Primo

Musical score for the Primo part of Example 5. It consists of two staves. The upper staff is the melody, starting with a piano (*p*) dynamic and featuring several accents and dynamic changes to *fp* (fortissimo piano). The lower staff is the accompaniment, featuring a light staccato pattern with asterisks under the notes.

Secondo

Musical score for the Secondo part of Example 5. It consists of two staves. The upper staff is the melody, starting with a piano (*p*) dynamic and featuring several accents and dynamic changes to *fp* (fortissimo piano). The lower staff is the accompaniment, featuring a light staccato pattern with asterisks under the notes.

Динамическая палитра и возможности разнообразного исполнения ее различных нюансов в ансамбле значительно ярче и шире, чем в сольном репертуаре. Данное произведение очень богато авторскими динамическими указаниями – от *pp* до *f*. Вся первая часть звучит на *p*, но в ней есть небольшие *crescendo* и *diminuendo*, и особенно сложный для учеников момент, когда в конце первого предложения в 19-м такте от *pp* надо прийти к

f в 21-м такте (пример 6). Следует много поработать над постепенным крещендо, распределив его по две ноты, проследить за балансом в мелодии, чтобы верхние звуки у первой партии были ярче, чем нижние во второй.

Пример 6

Primo



Secondo



Во втором разделе используется контрастная динамика, которая определена и самим характером музыки – плавными интонациями на *p* и резкими, напряженными на *f*. Нужно очень быстро переключиться с тихого звучания на громкое, а затем наоборот. Это всегда непросто сделать и в сольной игре, в ансамбле же еще сложнее. Главное при этом - слышать, что получается в целом, не слишком ли громко сыграно, и что более трудно - достаточно ли тихо. В 43-м и 45-м тактах стоит обозначение *fr* и акцент на слабых долях, при этом в первой партии есть паузы, которые нужно очень четко просчитать и в нужный момент абсолютно синхронно вступить со второй партией, так как мелодия здесь дублируется. То же самое происходит и в 51-м, 53 -м тактах.

С 55-го по 68-й такты сопоставляются краски одноименных мажора и минора, при этом минорный эпизод оттеняется динамикой *pp*. Надо так рассчитать звучание мажорной темы по громкости, чтобы можно было сыграть минорный еще тише. Это достаточно сложно при сольной игре, но работая в ансамбле можно улучшить навык игры пианиссимо, поскольку

если ученики смогут добиться хорошего результата в совместном звучании, то затем в исполнении соло им будет легче справиться с этой задачей.

После этого в музыке идет нарастание, подводящее к кульминации произведения. Оно происходит на постоянных имитационных переключках между партиями и регистрами. Здесь нужно выстроить постепенное *crescendo*, которое приводит к *mf*. Затем, после кульминации, наоборот, начинается спад и *diminuendo*. Частая ошибка учеников, связанная с ускорением на *crescendo*, при игре в четыре руки моментально выявляется. Но отрепетировав вместе, считая вслух, пианисты преодолеют эту проблему и смогут затем и в сольном исполнении более точно следить за этим.

В 83-84-м тактах ученикам поможет сделать *diminuendo* авторское указание *ritardando*. Это единственное метро-ритмическое отклонение в данном сочинении. Его нужно сыграть равномерно и при этом сильно не задерживаться перед последним проведением темы, начинающемся в 85-м такте, где происходит возврат в прежний темп. Здесь ансамблисты должны показать друг другу условный знак (кивок, вздох, взгляд) и вступить синхронно в первую долю.

В конце произведения у первой партии звучит тонический аккорд на *rr* как отзвук того, что был в начале. Его нужно точно сыграть, просчитав паузу в такт.

Педаля в танце играет немаловажную роль, но ее здесь нельзя использовать слишком много и очень глубоко, поскольку изображение струнных пиццикато этого не предполагает. Исполнитель второй партии должен слушать всю фактуру целиком, чтобы не возникало грязных созвучий. Иногда полезно попросить его только педализировать во время того, как другой пианист будет играть первую партию. Это окажется для ученика очень необычно и обнаружит требование особого внимания и навыка.



«*В пещере горного короля*» - яркая и фантастическая пьеса, завершающая первую сюиту. Музыка очень образна и ясна, что делает ее весьма интересной и понятной для учащихся и дает большие возможности для развития их творческого мышления и воображения. Обязательно нужно рассказать сюжет и прослушать произведение в оркестровой записи.

В своем творчестве Григ нередко воплощал образы сказочных существ, которыми по народным поверьям населена таинственная природа Норвегии: гномы, тролли, эльфы. Программное содержание этой пьесы дано уже в названии. Музыка рисует нам мрачное шествие, звучащее сначала издалека, но все больше приближающееся и надвигающееся как нечто неумолимое.

Весь музыкальный материал построен на одной неизменной теме трехчастного строения, которая затем еще два раза варьируется за счет сопровождения, добавления в нее все новых регистров, уплотнения фактуры, появления различных фигураций, нарастания звучности и движения.

Самой сложной задачей здесь для учащихся станет метро-ритмическая сторона, поскольку начиная с третьего проведения темы темп от сдержанного постепенно приводит к быстрой коде, рисующей настоящую вакханалию. Это требует большого количества репетиций и хорошего чувствования намерений друг друга. Здесь может возникнуть проблема слишком быстрого ускорения. Поэтому необходимо очень четко выстроенное и продуманное постепенное темповое нарастание. К тому же параллельно происходит и динамическое усиление от *pianissimo* к *fortissimo*.

После октавы в самом начале, взятой пианистом первой партии, имитирующей загадочный призыв валторны, начинается тема во второй партии, звучащая очень тихо и настороженно в низком регистре. Она должна изображать тембр фагота, звучать таинственно, фантастично, отрывистым одинаковым штрихом. Все первое проведение темы проходит только у второй партии в одном динамическом нюансе *p*. Мелодия довольно простая,

имеет маршевый характер, ритм должен быть очень четким. Тема идет то одногласно в левой руке, то дублируется в октаву правой, звучание которой должно обязательно быть единым. Кроме звучания фагота, здесь в оркестре еще играют струнные пиццикато, к тембру которых учащийся должен стремиться в своем прикосновении к клавише.

Первая партия вступает в начале второго проведения темы. Ее исполнитель должен повторить штрих стаккато, звучавший до этого у другого пианиста. Во второй партии фактура меняется, появляются в правой руке мелкие длительности, фигура две шестнадцатые и восьмая на слабых долях вносит в характер музыки некоторую суетливость, но ученик должен абсолютно точно и ровно ее выигрывать и пока темп должен оставаться прежним. Квинтоли, появляющиеся вместо шестнадцатых и восьмой, должны звучать легче и уместиться ровно в одну четверть. В первой партии также появляются синкопированные четверти на слабых долях. В таких местах пианистам необходимо очень четко ощущать сильную долю (пример 7):

Пример 7

Primo



Secondo



В 35-м такте начинается постепенное crescendo, приводящее к *mf* в 42-м такте, от которого в свою очередь происходит еще большее нарастание звучности, приходящее к *ff* в 50-м такте, откуда начинается самое мощное проведение темы и где темп изменяется в сторону ускорения. Во второй партии появляется полиритмия – на фоне ровных октав в левой руке, в правой на слабых долях звучат триольные фигуры, которые подчеркнуты динамическим указанием *ffz* (пример 8):

### Пример 8

#### Primo

#### Secondo

Фактура все больше уплотняется, появляется очень высокий регистр, характер музыки приобретает стремительность, будто триоли, подгоняемые неведомой силой завертелись в фантастическом вихре.

Внезапно, после третьего проведения темы все прерывается резкими аккордами на слабых долях, подчеркнутыми динамическим обозначением *sf*. У пианиста в первой партии паузы на сильных долях, во второй партии бас на первой доле и аккорд с триолью на слабой доле. Синкопа должна получиться очень четко и вовремя, слитно, аккорды должны совпасть по

звучанию. Резкие удары, будто Горный король прекращает дикую пляску, стуча своим посохом (пример 9):

Пример 9

Primo

Secondo

В коде стретто на тех же аккордах нужно выстроить на крещендо, тщательно отрепетировать, чтобы звучание было очень стройным и ускорение в этих двух тактах произошло равномерно.

### ***Сен-Санс «Черепахи», «Кенгуру» и «Пианисты» из сюиты «Карнавал животных»***

Наблюдая за работой над этими произведениями Сен-Санса со старшими школьниками, мы увидели, что они весьма интересны для учеников, поскольку здесь участвуют два рояля, и в программе, заложенной композитором, лежит шуточная идея. Этот цикл пьес, названный самим автором «Большой зоологической фантазией», изначально был написан для двух фортепиано и камерного оркестра. Практически все персонажи сюиты предстают здесь в шутливом, иногда сатирическом облике. Содержание музыки понятно и очень изобразительно.

В миниатюре «*Черепахи*» мы наблюдали, что такая сложная проблема, как полиритмия, всегда нелегко дающаяся ученикам в работе над их

сольными произведениями, в фортепианном дуэте может решиться значительно эффективнее, поскольку разный ритм находится не у одного пианиста, а разведен по двум партиям.

На фоне непрерывного триольного движения то в одной партии, то в другой, проходит основная тема, изложенная ровными длительностями. Характер музыки очень спокойный, рисует медлительных животных. Мелодия знаменитого канкана, заимствованная Сен-Сансом из оперетты Оффенбаха «Орфей в аду», здесь приобретает шуточный подтекст, так как звучит в темпе *Allegro Moderato* в отличие от своего оригинального *Allegro*. Сначала аккомпанемент идет у партии второго рояля, а тема у первого (пример 10):

Пример 10



Аккордовое сопровождение должно быть очень стройным и выверенным по балансу. Мелодия у пианиста первой партии имитирует тембры струнных инструментов, поэтому ее нужно исполнять певучим легатным штрихом.

Затем партии меняются ролями – аккомпанемент переходит в первую, а тема во вторую. Происходит это в 7-м такте, причем на слабой доле. Исполнитель первой партии должен подхватить мелодию, а второй – аккомпанемент, сделав это незаметно для слушателя. Чтобы не произошло разрыва в музыкальной ткани, штрихи должны быть абсолютно идентичными (пример 11):

Пример 11

Такая смена ролей происходит еще два раза. Главная задача учеников состоит в том, чтобы звучание темы было единым по звукоизвлечению и грамотно выстроенным по фразировке.

Работая над динамикой в ансамбле для двух фортепиано, ученики должны понимать, что ее диапазон шире, чем при игре соло. Также динамический нюанс в дуэтном произведении зависит от того, у какой партии находится ведущая роль в тот или иной момент. Данная пьеса не отличается разнообразием в этом смысле, но является сложной для школьников тем, что играть ее нужно пианиссимо.

За педаль в фортепианном ансамбле всегда отвечает пианист второй партии. В данном сочинении она играет большую роль в обогащении красок, для слитного и плавного исполнения (*legato*).

Работа в дуэте очень развивает старших школьников в плане метро- ритма и единого темпа, за которым в исполнении соло уследить получается

далеко не всегда. При совместном исполнении намного легче становится держаться единого ровного темпо-ритма. В конце пьесы выписано замедление на пять тактов, которое фактически здесь происходит в партии первого фортепиано, так как во второй партии длится один звук на всем его протяжении.

Миниатюра «*Пианисты*» - своего рода пародия на то, как ученики усердно зубрят гаммы и этюды. В ней качественно развиваются навыки игры мелкой техники, как если бы это было исполнение соло упражнений и гамм, но усложняется тем, что партнеры должны играть абсолютно синхронно (пример 12):

Пример 12

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The tempo is marked 'Allegro moderato'. The first system shows a piano introduction with a forte dynamic marking. The second system shows a more complex rhythmic exercise with sixteenth notes and rests, requiring precise synchronization between the two pianists.

Очень ритмично и ровно должны выигрываться шестнадцатые длительности, точно совпадая у обоих пианистов. Усердно и громко повторяются, поднимаясь на полтона одни и те же «технические упражнения». Перед тем как перейти в другую тональность, играется модулирующий акцентированный аккорд, который нужно сыграть очень слитно и ровно на третью долю после пауз (пример 13):

Пример 13



Сыграв четыре раза в разных тональностях одно и то же, пианисты переходят к разучиванию терцовых упражнений. Параллельное движение во всех голосах должно быть очень четким, без «квакающих» призвуков (пример 14):

Пример 14



Когда ученики достаточно овладеют материалом, можно будет привести в эту пьесу юмористичное несовпадение между партиями, чтобы выглядело так, будто пианистам очень плохо удается исполнять сложные для них технические гаммы и упражнения.

В пьесе «Кенгуру» активно развивается навык изменений в темпе. При игре соло ученикам нередко бывает тяжело справиться с *accelerando* и



ritenuto. Но в данном ансамблевом произведении это может стать легче благодаря соревновательному моменту. Миниатюра построена на чередовании партий двух пианистов. Сначала тему играет исполнитель первой партии, затем она проходит у второй, и в третий раз они ее «делят» пополам. Пока играет один пианист, другой внимательно слушает его, а затем повторяет максимально похоже все то, что делал первый, чтобы слушателю не было заметно смены играющего. Для этого нужно очень четко выстроить агогические и динамические нюансы, играть одинаковым легким стаккатным штрихом в первой части темы и плавным, мягким - во второй. Музыка очень тонко изображает прыжки животного, то быстрые, то медленные (пример 15):

Пример 15

The musical score consists of two systems. The first system is for Piano II, with Piano I being silent. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Moderato' and the dynamics are 'p'. The melody is played with a light, staccato touch. The second system shows a change in tempo to 'Rit.' and a change in meter to 3/4. The melody becomes more fluid and legato. The score is written for two pianos, with Piano I being silent throughout.

Переменный размер и смена ритмического рисунка могут создать затруднения для учеников. Для ее решения нужно просчитать ровными четвертями в момент наступления нового размера.

Вместе с ускорением темпа происходит *crescendo*, а с замедлением – *diminuendo*, что может помочь школьникам в правильном исполнении педагогических нюансов.

## 2.3. Методы работы над сочинениями XX и XXI века

### *Б.А. Печерский «Каприччио на тему Баха»*

Немаловажное значение в классе фортепианного ансамбля имеет знакомство учеников с музыкой современных композиторов. Произведения Печерского Бориса Абрамовича вошли как в сольный, так и в ансамблевый фортепианный репертуар.

В основе «Каприччио» лежит тема прелюдии e-moll Баха из первого тома ХТК. Для верного исполнения произведения ученикам необходимо объяснить, что это своего рода стилизация сочинений эпохи барокко, в связи с чем нужно найти правильный способ звукоизвлечения – глубокое прикосновение с очень четкой артикуляцией.

В начале произведения пианисты должны договориться об условном знаке вступления, поскольку начать играть им нужно вместе. Чтобы сделать это абсолютно синхронно, один из них может сделать небольшой взмах рукой в темпе. Это требует неоднократной отработки (пример 16):

Пример 16

**Andante amoroso**

8

Предлагая ученикам данное произведение мы заранее предполагали, что темпо-ритмическая сторона будет развиваться очень интенсивно, поскольку произведение должно звучать в едином темпе. Играя вдвоем данное сочинение нужно и сделать это в дуэте гораздо легче, чем играя соло. Партнеры не позволят друг другу ускорить или замедлить темп, если того не требует авторское указание.

Размеренные мелодические фигурации шестнадцатыми, звучащие то у второй партии, то у первой, а иногда вместе, нужно играть очень ровно. Считать про себя ученикам лучше четвертями. (пример 17):

Пример 17

На сильные доли в той партии, где идет сопровождение темы, шестнадцатую паузу в правой руке нужно четко выдержать, а нота, идущая после нее, ни в коем случае не должна звучать резко.

Фактура сочинения очень полифонична. В данном фортепианном дуэте ученики могут развить навык игры таких произведений, в которых многоголосие играет большую роль. Основная тема проходит то у первой партии, то у второй, но сопровождающие голоса здесь не менее важны, чем мелодия. Поскольку ученикам не приходится играть самостоятельно весь материал, как обычно происходит в полифонических произведениях Баха или других композиторов, которые они играют в классе специального фортепиано, они лучше слышат каждый голос в отдельности в общем звучании.

Динамически пьеса выстроена по принципу постепенного нарастания от пиано к форте. Для выделения темы тот пианист, у которого в данный момент звучит тема, должен играть немного ярче. Чтобы сделать *ресо а ресо crescendo*, встречающиеся здесь довольно часто, ученикам следует каждый раз начинать тише и чувствовать новую ступень развития, которое приведет к громкому яркому финалу.

В конце пианисты должны сделать *ресо а ресо ritardando molto* вместе с большим *crescendo* так, чтобы было все очень слаженно и синхронно, выстраивая это буквально по тактам. Нужно хорошо отрепетировать и побольше наиграть это место, чтобы оно получалось плавно и естественно (пример 18)

The image displays a musical score for piano, consisting of two systems. Each system has a treble and bass staff. The first system includes a piano accompaniment with a treble staff and a bass staff. The second system continues the piece with a treble and bass staff. The score includes dynamic markings such as *poco a poco cresc.*, *mf*, and *f*, and performance instructions like *poco a poco ritard. molto*. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The first system ends with a double bar line and a repeat sign. The second system ends with a double bar line and a repeat sign.

### *Шостакович «Тарантелла»*

В процессе работы над данным ансамблем самое важное - почувствовать единое танцевальное движение. В этом произведении ученики могут качественно развить навык железного чувства ритма и четкого сохранения темпа. Для правильного исполнения такого рода сочинений Шостаковича свойственно очень яркое, звонкое звучание инструмента, чрезвычайно артикуляционно отчетливое.

Жанру тарантеллы присущ характерный ритмический рисунок. На протяжении всего танца не прекращается триольная пульсация, которая должна быть очень ровной. Для этого пианистам необходимо ясно ощущать метрические акценты.

В начале вторая партия задает темп исполнения, а первая партия должна подхватить ее, вступив с основной темой ровно в середине четвертого такта (пример 19):

Пример 19

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system shows two staves (treble and bass clef) with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/8. The tempo is marked 'Presto'. The right hand begins in the fourth measure with a piano (p) dynamic. The second system shows the left hand starting with a forte (f) dynamic and a triplet of eighth notes, followed by a decrescendo (dim.) and ending with a piano (p) dynamic. The tempo remains 'Presto'. The notation includes various dynamics, articulation marks, and fingerings.

Темп произведения очень быстрый, что для учеников является дополнительной технической сложностью. Главная задача в процессе работы состоит в том, чтобы выдержать его от начала до конца, не «посадить» и не «загнать». Основным способом для того, чтобы добиться абсолютного результата будет совместная отработка под счет метронома с четкой опорой на сильные доли, начиная с медленного, и постепенно доводя до реального темпа.

В ритмическом отношении синхронность в совпадении мелких длительностей должна быть предельно точной. Восьмые на слабой доле в мелодической линии должны звучать одновременно с восьмыми из сопровождения (пример 20):

## Пример 20



Мелодия в первом разделе проходит у первой партии, у второй – функция аккомпанемента. Во втором разделе, где наступает новая тональность В-dur, свежая далекая краска для основной тональности G-dur, пианисты меняются ролями. Теперь ведущей становится вторая партия, а первая становится сопровождением. Такие смены ролей в «Гарантелле» происходят постоянно, причем все время квадратные (по 32 такта, или по 16), что очень помогает ученикам четко понимать строение данного произведения. Тем самым выстраивание формы и общего целого становится легче и понятнее.

В исполнении штрихов в данном произведении ансамблисты-исполнители должны быть идентичны. Характер звукоизвлечения основного мелодического мотива, на котором строится весь танец, необходимо отрепетировать и сделать максимально схожим у обоих пианистов. Для этого здесь нужно соблюдать все штриховые обозначения – и маленькие лиги, и стаккато, и акценты.

Динамически произведение выстроено по нарастающей - от p до ff. С наступлением каждого раздела происходит усиление громкости. Главная



задача при этом - не ускорять движение. Конечно, баланс между партиями в динамическом отношении должен быть выверен с точки зрения того, у кого основная роль, а у кого – аккомпанирующая.

В самом конце танца пианистам очень важно совпасть на последнем акцентированном звуке соль на *sf* и, соответственно, вместе его снять. Это требует отдельной проработки (пример 21):

Пример 21

The image displays a musical score for Example 21, consisting of two systems of staves. The first system includes a treble clef staff with a key signature of one flat and a common time signature. It features a complex melodic line with numerous fingerings (1-4) and a final note marked with a forte dynamic (*sf*). The second system includes a bass clef staff with a key signature of one flat and a common time signature, providing a rhythmic accompaniment. The score concludes with a final chord marked with a forte dynamic (*sf*). The number 120 is printed at the bottom left of the first system.

## Выводы по Главе 2

Продуктивность занятий в исполнительском дуэте способствует освоению обучающимися методических рекомендаций автора при освоении различных стилей фортепианных ансамблей. При этом у учеников:

- расширяются представления о фортепианно-ансамблевом искусстве;
- приобретается опыт исполнения в фортепианном ансамбле;
- происходит обогащение необходимыми ансамблевыми умениями;
- повышается ансамблевая исполнительская культура учащихся;
- приобретается разностороннее ансамблевое мышление;
- достигается понимание разнофактурных ансамблевых партий;
- образовывается согласованность действий во время исполнения;
- нарабатывается межличностное общение.

В ансамблевом репертуаре представлены все основные музыкальные направления и стили: барокко, венский классицизм, романтизм, музыка XX и XXI века. Изучение этого репертуара в старших классах музыкальной школы обеспечивает более интенсивное развитие навыков, принципиально важных для воспитания будущего пианиста.

Игра в ансамбле обычно вызывает повышенный интерес учеников, подталкивает к более усердным занятиям и совершенствованию фортепианных навыков. Совместное музицирование требует от исполнителей активизации внимания, слухового контроля, создает благоприятные условия для обмена творческими идеями.

Анализ практической работы над дуэтным репертуаром венского классического стиля показал, что она чрезвычайно способствует развитию чувства ритма, ощущения единого темпа, навыка необходимой артикуляции, оркестрового и тембрового слуха.

Ансамблевый репертуар XX-XXI века отличается разнообразие стилей и жанров. Ученики существенно расширяют свои образные представления, связанное с ними характерное фортепианное туше, знакомятся на практике с элементами стилизации и сложностями современного музыкального языка.

## Глава III Опытнo-экспериментальная работа

### 3.1 Изучение исходного уровня музыкального мышления обучающихся

#### (констатирующий эксперимент)

Экспериментальное исследование по апробации форм и методов работы в инструментальном классе для развития музыкального мышления у детей 10-14 лет проводилось в классе фортепианного ансамбля на базе ГБОУ ДОД города Москвы «Детская школа искусств имени М.А. Балакирева» в 2-х группах в 2016-2017 гг. В эксперименте приняло участие 20 человек.

#### 1 группа – дети 10-12 лет:

Агафонова Саша

Антоненко Полина

Аревян Настя

Ахрименко Лиза

Батуркина Настя

Белоусов Артем

Болдов Максим

Демниченко Егор

Ермолов Саша

Иванова Даша

#### 2 группа – дети 12-14 лет:

Агаева Диана

Бутенко Маша

Де Фео Наташа

Жукова Глафира

Зотова Тая

Иващенко Катя

Керн Таня

Ситников Семен

Рогов Дмитрий

Тюхтин Рома

Выявление исходного уровня музыкального (творческого) мышления проходило по двум направлениям. Первое предусматривало изучение творческой деятельности обучающихся на занятиях (наблюдение).

Диагностика исполнительских навыков детей, которая стала вторым направлением изучения исходного уровня музыкального мышления детей,

была предназначена для поддержки формирующего этапа исследования, в работе над которым использовались различные варианты на уроках для улучшения эффективности проводимых занятий.

Для выявления исходного уровня музыкального мышления у детей при исполнении ансамбля на фортепиано были применены следующие методики:

1. наблюдение;
2. собеседование.
3. анкетирование

### **1. Метод наблюдения.**

Основой для характеристики музыкального мышления учащихся в инструментальном классе стали наблюдения за ними во время занятий.

По результатам наблюдения было отмечено, что общая эмоциональная атмосфера урока отличалась сдержанностью. При хорошей дисциплине отсутствовало радостное, приподнятое настроение, заинтересованное, личностное отношение детей к исполняемой музыке.

Занятия проводились по стандартной, отработанной схеме – разучивание нового музыкального материала. Полностью отсутствовала импровизационная составляющая занятий.

В целом было отмечено, что на данном этапе творческая активность детей не находила выхода, так как сама установка урока не предполагает обращения к детской самостоятельности, эмоциональности, активности. Не использовался метод постановки проблемной ситуации: детям не предлагались варианты исполнения – надо всем довлела воля педагога-руководителя.

На уроках иногда возникали парадоксальные ситуации в результате неосмысленного исполнения произведения, но детям сразу говорилось, что они совершили ошибку, не обосновывая причин неверного исполнения.

Основными методами работы были:

1. наглядно-слуховой – показ приемом исполнения педагогом, игра в дуэте с педагогом и без него;

2. словесный – короткий рассказ об исполняемом произведении, его авторе, т.е. композиторе, стиле произведения, программности.

Но этих методов было явно недостаточно для развития образного мышления учащихся и не активизировало их.

## **2. Метод собеседования.**

Детям задавались в индивидуальном порядке простые вопросы для выявления интереса к занятиям дуэтного исполнения:

1. тебе нравится играть на рояле?
2. какие пьесы тебе нравится играть?
3. что тебе вообще нравится делать на уроке?
4. что бы ты хотел делать на уроке?

Также нами была использована методика «Музыкально-жизненных ассоциаций» (методика Школяр Людмилы Валентиновны).

Эта методика позволяет нам определить уровень осознания школьниками музыки с разных позиций и давала потенциал для рассуждения о векторе музыкальных ассоциаций, величине их соответствия музыкально-жизненному содержанию, определяла экспансивную отзывчивость на услышанный музыкальный материал. Музыка, выбранная для этой цели, включала в себя разные образы и степени контрастов. При этом сохранялась одно условие: музыка была не знакома ученикам. В качестве мотивирующего материала использовалась «Фантазия d-moll» Моцарта, но без вступительной части, только три первых фрагмента.

Перед звучанием музыки, учитель говорил вступительную речь для детей, чтобы настроить их восприятие. Это была речь о том, что музыка всю жизнь сопровождает человека, она может навеять события, которые происходили в прошлом, разбудить чувства, которые мы испытывали когда-то, направить человека в сложной жизненной ситуации – подбодрить

,успокоить и поддержать. Далее дети слушали музыку и отвечали на такие вопросы:

– Какие воспоминания вызвала у вас эта музыка, с какими событиями в твоей жизни она могла быть связана?

– Где в жизни могла бы эта музыка звучать?

– О чем рассказывает музыка?

– Как она рассказывает?».

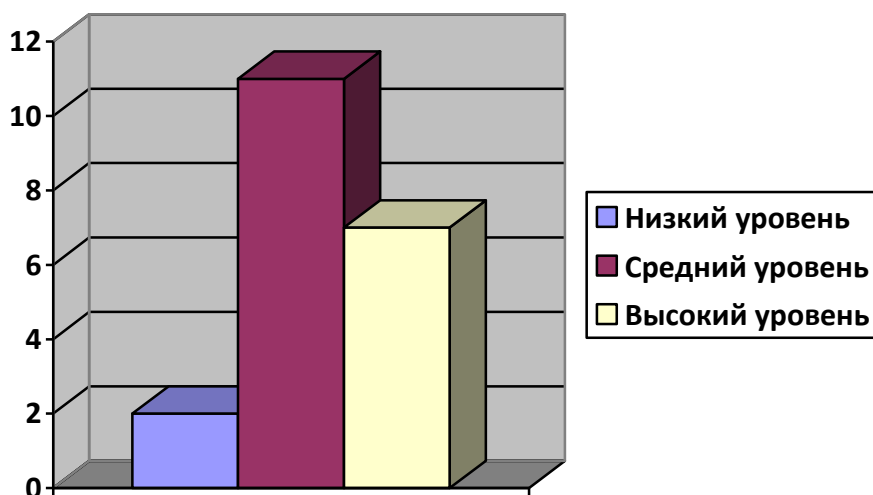
Анализ результатов производился по следующим параметрам: конкретность музыкальной характеристики, полнота и художественность ассоциаций, эмоциональная окрашенность ответов, что позволяло также выявить исходный уровень музыкального мышления детей.

Также нами была составлена оценочная таблица для контроля за результатами проведения эксперимента.

<b>Уровень</b>	<b>Особенности проявления</b>
Низкий уровень	Нестабильный интерес к музыкальной исполнительской деятельности, неуверенная увлеченность, низкие познавательные интересы. Знания, умения и навыки учащихся недостаточно сформированы и позволяют осуществлять лишь репродуктивную творческую деятельность.
Средний уровень	Предполагает появление осознанного интереса к исполнительской деятельности. Ярко выражено проявление познавательного интереса. Знания, умения и навыки учащихся позволяют проявить собственное творческое отношение к музыкальному произведению и исполнительской деятельности. У ряда учащихся проявляется способность к созданию чего-либо нового с помощью педагога.
Высокий уровень	Отличается устойчивой потребностью и желанием к исполнительской деятельности на инструменте, способностью

и желанием к самостоятельному творчеству, созданию и поиску новых, оригинальных задач. Опыт творческой деятельности позволяет выявлять, планировать и осуществлять их решение, прогнозировать результаты. Учащиеся способны продемонстрировать себя в различных видах деятельности. Сформирован уровень самоанализа и самооценки.

Обработав результаты собеседования и наблюдения, мы составили следующую диаграмму, наиболее полно отражающую уровень развития музыкального мышления детей:





### **3.2. Применение форм и методов развития музыкального мышления средствами инструментального произведения**

#### **(формирующий этап)**

*Именно через звук, точнее говоря через особое звучание стиха, выявляются его смысловые и содержательные особенности.*

*Поэтому в стихе звук - в его стилистической функции неотделим от смысловой выразительности...*

[Гончаров В. П. Звуковая организация стиха и проблемы рифмы. - М.: «Наука», 1973, стр. 5]

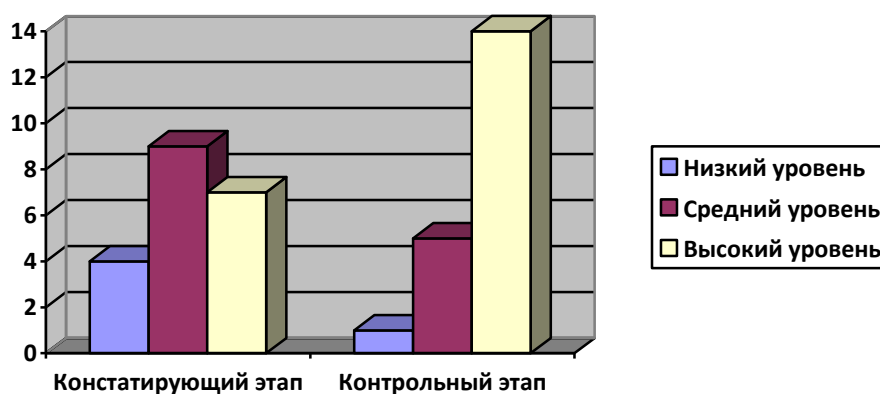
Для создания музыкального образа фортепианного произведения требуются и педагогические задачи (обучение определенным навыкам, правильному музыкальному интонированию; расширение представлений о музыкальной культуре), задачи психологические (развитие творческого мышления, творческого воображения, формирование художественно-эмоциональной активности) и задачи эстетические (формирование представлений о непреходящей ценности отечественного и зарубежного искусства, знакомство с которым осуществляется в процессе всего обучения развитие эстетического вкуса, эстетических эмоций).

Целью основного, т.е. обучающего этапа эксперимента является выявление уровня развития музыкального мышления у обучающихся, достигнутом в процессе применения комплекса форм и методов, предложенных во второй главе. Для реализации данной цели были применены следующие методы:

1. методика «Музыкально-жизненных ассоциаций»;
2. собеседование;
3. визуализация эмоций;
4. метод художественных ассоциаций.

**Методика «Музыкально-жизненных ассоциаций»** проводилась на примере всех предложенных произведений различных стилей композиторов-классиков, композиторов-романтиков, современных композиторов XX века.

Обучающиеся очень ярко и подробно отвечали на поставленные вопросы. Они не вызывали у них затруднений, как это было на констатирующем этапе работы.



**Рисунок 1. Диаграмма сформированности музыкального мышления на уровне констатирующего и контрольного этапа эксперимента.**

Результаты опытно-экспериментального исследования показали, что внедрение в образовательную практику дополнительного образования методики воспитания музыкального мышления средствами ансамблевого музицирования, реализация выявленных организационно-педагогических условий позволили повысить уровень воспитания музыкального мышления обучающихся старшего школьного возраста средствами ансамблевого музицирования в классе фортепиано в условиях дополнительного образования в экспериментальной группе в среднем на 50%.

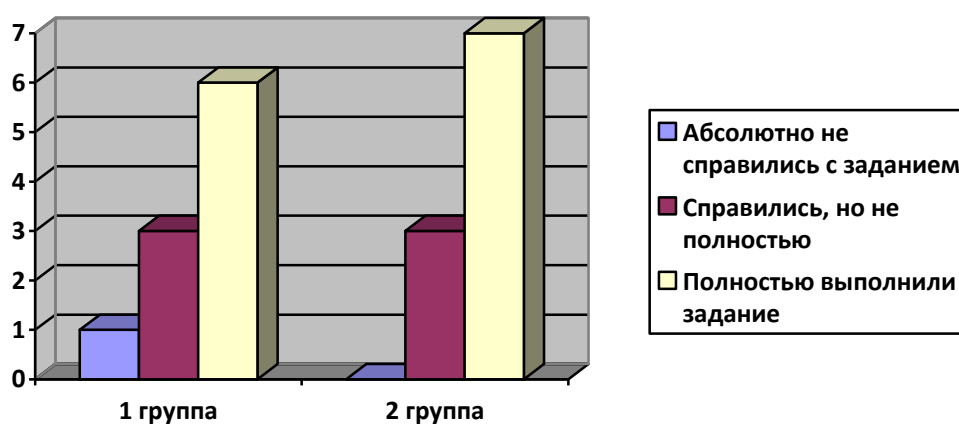
Ход экспериментального исследования и полученные данные продемонстрировали эффективное улучшение творческих возможностей

обучающихся, что выразилось в более глубоком убедительном исполнении произведений, тем самым подтверждена практическая значимость предложенных методов и средств воспитания музыкального мышления обучающихся старшего школьного возраста средствами ансамблевого музицирования в классе фортепиано в условиях дополнительного образования детей.

Данное исследование не претендует на полное разрешение заявленной в исследовании проблемы. Дальнейшее направление работы видится в уточнении содержания и расширении спектра оценочных средств воспитания музыкального мышления; расширении круга, предлагаемых обучающимся, заданий и упражнений, направленных на воспитание музыкального мышления обучающихся; разработки модели процесса воспитания музыкального мышления обучающихся старшего школьного возраста средствами ансамблевого музицирования в классе фортепиано.

**Методика «Войди в образ героя»** (метод визуализации эмоций) проводилась с использованием пьес из «Детского альбома» П.Чайковского и из альбома «Детская музыка» С.Прокофьева.

В задачу обучающихся входило не только обычное задание по данной методике (посмотреть глазами героя), но и подобрать музыкальные фрагменты на различные части стихотворения.



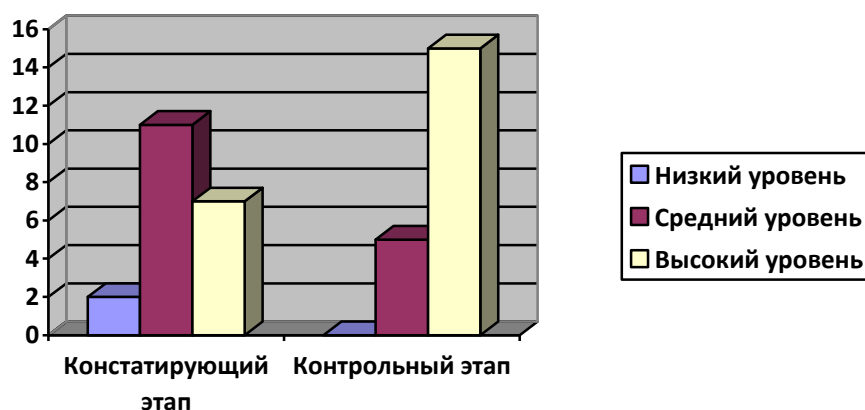
**Рисунок 2. Результаты сформированности музыкального мышления у подростков на этапе обучающего эксперимента.**

Метод художественных ассоциаций мы претворили с помощью прослушивания фрагментов балета Р.Щедрина «Конек-Горбунок».

В результате исследования полученных результатов мы пришли к следующим выводам:

- дети стали более чутко откликаться на музыку;
- расширился образный и музыкальный словарь большинства учеников;
- развились образные навыки подростков;
- вырос уровень интереса подростков к исполнительскому заданию.

Общий уровень музыкального мышления подростков можно увидеть в следующей таблице:



**Рисунок 3. Диаграмма уровня сформированности музыкального мышления подростков на начальном этапе и контрольном этапах эксперимента.**

## ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ III

Результаты проведенной опытно-экспериментальной работы позволяют сделать следующие выводы:

1. В процессе констатирующего этапа мы с помощью методов наблюдения и собеседования, применения методики «Музыкально-жизненных ассоциаций» выявили, что творческая активность детей на уроках не находит выхода, так как сама установка урока не предполагает обращения к детской самостоятельности, эмоциональности, активности. Образное мышление развито у детей в недостаточной степени. Они проявляют осознанный интерес к творческой деятельности, но способность к созданию нового проявляется только через педагога. На уроках не проводится работа по активизации мыслительной деятельности и мотивации к творчеству.

2. Во время формирующего этапа нашей целью было применить комплекс форм и методов развития музыкального мышления детей 10-14 лет.

На этом этапе применялись различные методы:

- проблемный метод: постановка предварительного домашнего задания; создание ситуации выбора; создание парадоксальной ситуации;

- методы организации учебной деятельности: наглядный (иллюстрации, презентации); наглядно-слуховой метод (показ приемов исполнения, пение с сопровождением инструмента и без него, пение под различные инструменты); словесный метод (короткий рассказ о произведении и его содержании с последующим обсуждением и пояснениями руководителя; вопросы и указания, направленные на методы исполнения);

- методы музыкального воспитания: метод целостного восприятия (синтез музыки, изобразительного искусства, поэзии и пластики); метод

моделирования маленькими человечками; метод художественных ассоциаций; создание пластических композиций.

Учащиеся проявляли на уроках высокую активность, демонстрировали заинтересованность в изучении материала, креативность в претворении идей.

3. В ходе контрольного этапа мы смогли убедиться, что применение выбранного нами комплекса методов оказало влияние на развитие образного мышления детей и их заинтересованность в предмете. Большая часть детей имеет высокий уровень развития образного мышления, остальные – средний уровень. Учащихся с низким уровнем развития образного мышления не осталось. Дети активно проявляют способности к самостоятельному творчеству, созданию новых, оригинальных объектов. Они способны прогнозировать результат своей деятельности, способны к самоанализу и адекватной самооценке.

На формирующем этапе нашей целью было применить комплекс форм и методов развития музыкально-образного мышления у детей старшего школьного возраста.

В процессе работы применялись следующие основные методы работы:

- метод художественного, нравственно-эстетического познания музыки.

Также применялись следующие общедидактические методы:

- методы перцептивного аспекта – словесный (рассказ, беседа);  
наглядный (презентация, демонстрация);

- методы гностического аспекта – иллюстративно-объяснительные, проблемного изложения.

Также применялись и практические методы работы:

- метод художественных ассоциаций;
- метод пластического интонирования;
- метод эмоционального переживания;
- метод моделирования

Результаты опытно-экспериментального исследования показали, что внедрение в образовательную практику дополнительного образования методики воспитания музыкального мышления средствами ансамблевого музицирования, реализация выявленных организационно-педагогических условий позволили повысить уровень воспитания музыкального мышления обучающихся старшего школьного возраста средствами ансамблевого музицирования в классе фортепиано в условиях дополнительного образования в экспериментальной группе в среднем на 50%.

Полученные в ходе экспериментального исследования данные продемонстрировали качественное улучшение творческих и интерпретаторских возможностей обучающихся, что выразилось в более глубоком, художественно-убедительном исполнении произведений, тем самым была подтверждена эффективность предложенных методов и средств воспитания музыкального мышления обучающихся старшего школьного возраста средствами ансамблевого музицирования в классе фортепиано в условиях дополнительного образования детей.

Данное исследование не претендует на полное разрешение заявленной в исследовании проблемы. Дальнейшее направление работы видится в уточнении содержания и расширении спектра оценочных средств воспитания музыкального мышления; расширении круга, предлагаемых обучающимся, заданий и упражнений, направленных на воспитание музыкального мышления обучающихся; разработки модели процесса воспитания музыкального мышления обучающихся старшего школьного возраста средствами ансамблевого музицирования в классе фортепиано.

## ВЫВОДЫ ПО 3 ГЛАВЕ

1. В процессе констатирующего этапа мы с помощью методов наблюдения и собеседования, применения методики «Музыкально-жизненных ассоциаций» выявили, что творческая активность детей на уроках не находит выхода, так как сама установка урока не предполагает обращения к детской самостоятельности, эмоциональности, активности. Образное мышление развито у детей в недостаточной степени. Они проявляют осознанный интерес к творческой деятельности, но способность к созданию нового проявляется только через педагога. На уроках не проводится работа по активизации мыслительной деятельности и мотивации к творчеству.

2. Во время формирующего этапа нашей целью было применить комплекс форм и методов развития музыкального мышления обучающихся.

На этом этапе применялись различные методы:

- проблемный метод: постановка предварительного домашнего задания; создание ситуации выбора; создание парадоксальной ситуации;

- методы организации учебной деятельности: наглядный (иллюстрации, презентации); наглядно-слуховой метод (показ приемов исполнения, пение с сопровождением инструмента и без него, пение под различные инструменты); словесный метод (короткий рассказ о произведении и его содержании с последующим обсуждением и пояснениями руководителя; вопросы и указания, направленные на методы исполнения);

- методы музыкального воспитания: метод целостного восприятия (синтез музыки, изобразительного искусства, поэзии и пластики); метод моделирования маленькими человечками; метод художественных ассоциаций; создание пластических композиций.

Учащиеся проявляли на уроках высокую активность, демонстрировали заинтересованность в изучении материала, креативность в претворении идей.



3. В ходе контрольного этапа мы смогли убедиться, что применение выбранного нами комплекса методов оказало влияние на развитие музыкально-образного мышления детей и их заинтересованность в предмете. Большая часть детей имеет высокий уровень развития музыкально-образного мышления, остальные – средний уровень. Учащихся с низким уровнем развития музыкально-образного мышления не осталось. Дети активно проявляют способности к самостоятельному творчеству, созданию новых, оригинальных объектов. Они способны прогнозировать результат своей деятельности, способны к самоанализу и адекватной самооценке.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

На современном этапе своего развития музыкальное образование Китайской народной республики должно способствовать расширению образовательного поля, поиску способов и методов выявления и реализации творческого потенциала каждого учащегося, созданию такой атмосферы, которая бы способствовала формированию и развитию творческой активности личности, настроенности ее на самостоятельную творчески-созидательную деятельность. Это определяет необходимость разработки и реализации практических методик, в основе которых положены современные подходы: культурологический, системный, компетентностный, индивидуально-личностный, творчески-деятельностный, диалогический подходы способствующие созданию особой образовательной среды, в которой творческая активность личности становится одним из важнейших факторов творческой самореализации и самоактуализации личности.

Фортепианная подготовка и, в частности, 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.

Во введении автор подчеркивает актуальность темы исследования и выдвигает положения на защиту, которые на протяжении исследования полностью подтверждаются и доказываются:

- эффективность ансамблевого музицирования в классе фортепиано как средства воспитания музыкального мышления у обучающихся старшего школьного возраста в условиях дополнительного образования находится в зависимости от особенности организации творчески-ориентированной среды, в которой осуществляется взаимодействие педагога и обучающийся; технологии «встраивания» в процесс фортепианного ансамблевого музицирования заданий и упражнений, направленных на воспитание музыкального мышления; уровня активизации ключевых сфер личности обучающихся; качества организации сотворческого взаимодействия в системе «обучающийся - педагог - обучающийся»; опыта исполнительской и слушательской деятельности;

- музицирование в ансамбле предоставляет положительное воздействие на формирование коммуникативных навыков учеников и вырабатывает способность к совместным согласованным действиям;

- музицирование в ансамбле, с использованием полного и разнопланового дуэтного репертуара с точки зрения стилистики, способствует разрешению основных задач, которые стоят перед учащимися в классе фортепиано (например, развитие внутреннего метроритма в классических сочинениях, поиск характерного для данного стиля звуковедения, динамическая окраска в соответствии с требованиями композитора.);

- игра в ансамбле подразумевает формирование единойобразной интерпретации исполнителя, которая есть результат общих усилий обоих пианистов. Эта специфика музицирования в ансамбле, крайне способствует развитию старших школьников-пианистов;

- всестороннее рассмотрение понятия «ансамбль» разрешило понять его природу. Интерпретация этого понятия, с его существованием в разных сферах музыкальной культуры, определило закономерности, которые дали наиболее обширную картину о содержательных характеристиках музыкального ансамбля и в частности фортепианного. Выявление различных стилистических и жанровых особенностей различных видов фортепианного ансамбля, их применение в учебной фортепианной практике, дополняет музыкальное мышление учеников, помогает им понять своеобразие и специфику каждого из этих видов, способствует результативности обучения фортепианно-ансамблевому музицированию в целом;

- развивающее влияние педагога на учащихся-старшеклассников в процессе дуэтного музицирования в классе фортепиано подтверждается глубокими историческими традициями (на примере российских и зарубежных педагогов-музыкантов);

- воспитание музыкального мышления средствами ансамблевого исполнительства способствует решению важнейших задач, а именно активизации их нравственного воспитания и формирования социально определенного типа личности. В русле решения этих обобщенных задач музыка осуществляет многоаспектное влияние на личность школьника, обеспечивая его полноценное воспитание и социализацию;

- преодоление профессиональных трудностей и проблем в процессе совместного музицирования очень способствует музыкальному и пианистическому развитию старших школьников. Наши педагогические наблюдения показали, что работа в ансамбле (инструментальном или хоровом) 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 ходе опытно-экспериментальной работы мы смогли убедиться, что применение выбранного нами комплекса методов оказало влияние на развитие музыкального мышления детей и их заинтересованность в предмете. Большая часть детей имеет высокий уровень развития музыкального мышления, остальные – средний уровень. Учащихся с низким уровнем развития музыкально-образного мышления не осталось. Обучающиеся активно проявляют способности к самостоятельному творчеству, созданию новых, оригинальных объектов. Они способны прогнозировать результат своей деятельности, способны к самоанализу и адекватной самооценке.

## Список литературы

1. *Адигезалова, J.J.* Авторские концерты / Вечерний Ленинград. – 1973. – 3 с.
2. *Алиханов, Т.А.* Л.Н. Оборин ансамблист / Камерный ансамбль: педагогика и исполнительство / Р.Р. Давидян. - М.: МГК им. П.И. Чайковского, 1996. – Вып. 2. – 36-45 с.
3. *Алексеев, А. Д.* Из истории фортепианной педагогики / А. Д. Алексеев. - Киев: Музична Украшна, 1974. – 165 с.
4. *Альшванг, А.А.* Бетховен. / А. А. Альшванг. – М. : Музыка, 1977. – 448с.
5. *Аракелова, А.О.* Творческие принципы И.Ф. Стравинского в свете неомифологизма культуры России начала XX века / кандидатская дисс. М: 2002.
6. *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. – 32– 95 с.
7. *Асмолова, Н. А.* Фортепианный ансамбль в учебно-исполнительской деятельности студентов / Н. А. Асмолова / Основы профессиональной подготовки учителя музыки. Вып. 4. – М., 1999. – 79-84 с.
8. *Баренбойм, Л. А.* Музыкальная педагогика и исполнительство / Л. А. Баренбойм. - М.: Музыка, 1974. – 336 с.
9. *Благой, Д.Д.* Искусство камерного ансамбля и музыкально-педагогический процесс. М: 1979.

10. *Благой, Д.Д.* Значение образных ассоциаций в работе педагога-пианиста / Методические записки по вопросам музыкального образования, вып. 1, 187 с.
11. *Блонский, П.П.* Избранные педагогические и психологические сочинения: в 2-х т. – М., Педагогика, 1979 – Т.2.
12. *Блонский, П.П.* «Психология младшего школьника» / Под ред. Липкиной А.И., Марцинковской Т.Д.; Академия педагогических и социальных наук, Московский психолого-социальный институт. – М.; Воронеж: Институт практической психологии НПО «МОДЭК», 1997. – 575с.]
13. *Богославский, В.В.* и др. «Общая психология» - М.: Просвещение, 1981. – 383с.]
14. *Бодалев, А.А.* Активные методы обучения педагогическому общению и его оптимизация. – М.: Педагогика, 1983.
15. *Бодина, Е.А.* История музыкально-эстетического воспитания школьников: Учебное пособие. – М., 1989.
16. *Благой, Д. Д.* Искусство камерного ансамбля и музыкально-педагогический процесс / Д.Д. Благой. - М.: Музыка, 1979. - 175 с.
17. *Боголюбова, Л. Д.* Фортепианный ансамбль: проблемы жанра и исполнения / Л. Д. Боголюбова.- Н. Новгород, 1999. – 79 с.
18. *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.
19. *Видмер, М.* Музыка - танец - игра. Модель художественно ориентированной «педагогики многообразия» /Вестник педагогического общества Карла Орфа №11, 2002.
20. *Возрастные и индивидуальные особенности младших подростков.* – М., 1967.

21. Восприятие музыки. Сб. статей. //Под редакцией В. Н. Максимова. – М., 1980.
22. *Выготский, Л. С.* Психология искусства. - СПб., 2000.
23. *Гамезо, М.В., Орлова, Л.М.* Возрастная и педагогическая психология. – М., Изд-во МГОПУ, 1999.
24. *Гамезо, М.В., Петрова, Е.А., Орлова, Л.М.* Возрастная и педагогическая психология: Учебное пособие для студентов всех специальностей педагогических вузов, с.55].
25. *Гаккель, Л. Е.* Фортепианная музыка XX века: Очерки / Гаккель Л. Е. 2-е изд. - Л.: Сов. Композитор, 1976. – 288 с.
26. *Горбунова, И. Е.* Ансамблевое музицирование как компонент содержания профессиональной деятельности будущего педагога-музыканта / И. Е. Горбунова / Вестник КГУ, №3. 2010. – С. 276-281.
27. *Голубовская, Н. И.* Искусство педализации / Н. И. Голубовская. Издание второе. – М.: Музыка, 1972.- 96 с.
28. *Голубовская, Н. И.* О музыкальном исполнительстве / Н. И. Голубовская. Л.: Музыка, 1985.-143 с.
29. *Гольденвейзер, А. Б.* О музыкальном искусстве / А. Б. Гольденвейзер / Сб. статей. - М., 1975.
30. *Готлиб, А. Д.* Заметки о фортепианном ансамбле / А. Д. Готлиб. - М.: Музыка, 1997. – 97 с.
31. *Готлиб, А. Д.* Основы ансамблевой техники / А. Д. Готлиб. - М.: Музыка, 1971. – 93 с.
32. *Готлиб, А. Д.* Первые уроки фортепианного ансамбля / А. Д. Готлиб / Вопросы фортепианной педагогики. Вып. 3. - М.: Музыка, 1973. – С. 45-53.
33. *Готлиб, А. Д.* Фактура и тембр в ансамблевом произведении / А. Д. Готлиб / Музыкальное исполнительство. Вып. 9. - М., 1976. – С. 106-139.



34. *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.
35. *Гладкая С.* Музыкальное воспитание в школе. - М: Педагогика, 1987. - 103 с.
36. *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.
37. *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.
38. *Живов, В.Л.* Художественное слово и музыкальное исполнительство /Народное творчество: Труды НИИ культуры РСФСР, т. 20 – М., 1974.
39. *Зеленин, В. М.* Работа в классе ансамбля / В. М. Зеленин. – Минск.: Вышэйшая школа, 1979. – 60 с.
40. *Зимин, П. Н.* История фортепиано и его предшественников. - М.: Музыка, 1968. – 216 с.
41. *Кабалевский, Д. Б.* Воспитание ума и сердца. Книга для учителя /Сост. В. Викторов. М.: Просвещение, 1981.
42. *Калашникова, Т. И.* Работа в классе фортепианного ансамбля / Т. И. Калашникова / Музыка и время. №7, 2012. – С. 51-63.
43. *Катонова, Н. Ю.* Ансамбль двух фортепиано в XX веке. Типология жанра / Н. Ю. Катонова / автореф. дисс. канд. иск. - М., 2002. - 26 с.
44. *Катонова, Н. Ю.* Дуэт или ансамбль? / Н. Ю. Катонова / Петербургский фортепианный дуэт. - СПб., 2007. – С. 24-31.
45. *Катаев, С. М.* Музыкальные вкусы молодежи. Социологическое

- исследование. – М., 1986, № 1.
46. *Комарова, Т.С.* Коллективное творчество детей. - М., 1997, 1998, 2000.
47. Когда все получается. Ансамбли для фортепиано в 4 руки и двух ф- п. в 4 и 8 рук московских композиторов. - М., 2006. – 89 с.
48. *Коган, Г. М.* Работа пианиста / Г. М. Коган. - М.: Музгиз, 1963. - 200 с.
49. *Кон, И.С.* Психология старшеклассника. – М.: Просвещение, 1980.
50. *Корто, А.* О фортепианном искусстве / А. Корто. М.: - Классика, 2005. - 246 с.
51. *Левашова, О. Е.* Эдвард Григ. Очерк жизни и творчества / О. Е. Левашева. - М.: Музыка, 1975. – 624 с.
52. *Лихачев, Б.Т.* Воспитательные аспекты обучения. - М.: Просвещение, 1982. - 91с.
53. *Лихачев, Б.Т.* Общие проблемы воспитания школьников. - М.: Просвещение, 1979. - 168 с.
54. *Лихачев, Б.Т.* Теория эстетического воспитания школьников. - М.: Просвещение, 1985.
55. *Лихачев, Б.Т.* Теория эстетического воспитания школьников. - М.: Просвещение, 1985. 175 с.
56. *Лихачев, Б.Т.* Эстетика воспитания. - М.: Педагогика, 1972. - 159 с.
57. *Любомудрова, Н. А.* Методика обучения игре на фортепиано / Н. А. Любомудрова. - М.: Музыка, 1982. - 143 с.
58. *Майкапар, С. М.* Музыкальное исполнительство и педагогика / С. И. Майкапар. - Челябинск: МРІ, 2006. – 224 с.
59. *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.

60. *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.
61. *Матвеева, Н. А.* Вопросы ритма в камерно-ансамблевом исполнительстве / Н. А. Матвеева / Камерный ансамбль: сб. трудов преп. консерватории. Н. Новгород, 2002. – С. 37-45.
62. *Медушевский, В.В.* О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. – М.: Музыка, 1976. - 254 с.
63. *Медушевский, В.К.* К проблеме семантического синтаксиса (О художественном моделировании эмоций) // Советская музыка, 1973, №8.
64. *Медушевский, В.К.* О музыкальных универсалиях / Скребков С.С. Статьи и воспоминания. - М., 1979.
65. *Морозова, О.П.* «Педагогический словарь-справочник» - Барнаул: БГПУ, 2000. – 270с.]
66. Музыка. Большой энциклопедический словарь / Гл. ред. Г.В. Келдыш. – М.: Большая Российская энциклопедия, 1998. – 672 с.
67. *Назайкинский, Е.В.* Психология музыкального восприятия. – М.: Музыка, 1972.
68. *Натансон, В. А.* Прошлое русского пианизма (XVIII – начало XIX в.) / В. А. Натансон. - М.: Музгиз, 1960. -329 с.
69. *Наумова, Н. М.* Фортепианные ансамбли: сонаты венских классиков для фортепиано в четыре руки / Н. И. Наумова. - Челябинск: ЧГАКИ, 2007. – 79 с.
70. *Нейгауз, Г. Г.* Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога / Г.Г. Нейгауз. - 5-е изд. - М.: Музыка, 1988. – 240 с.

71. *Нечаева Н.В., Рощина Н.Н.* Педагогическая система развивающего обучения Л.В. Занкова: Учебное пособие. – Самара: Издательский дом «Федоров», 2006.
72. *Николаев, А. А.* Очерки по истории фортепианной педагогики и теории пианизма / А. А. Николаев. - М.: Музыка, 1980. – 112 с.
73. *Оголевец, А. С.* Специфика выразительных средств музыки / А. С. Оголевец.- М.: Сов. композитор, 1969. – 590 с.
74. *Осипова, Л. А.* История фортепианно-дуэтного исполнительства в России: конец XVIII начало XIX века / Л. А. Осипова / дисс. канд. иск. - М., 2014. - 208 с.
75. *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.
76. *Ошкукова, Л. И.* К вопросу преподавания фортепианного ансамбля в ДМШ / Л. И. Ошкукова.- Алма-Ата: Мектеп, 1984. – 39 с.
77. Педагогика. /Под ред. П. И. Пидкасистого. – М., 1996. - 459 с.
78. Педагогика: педагогические теории, системы, технологии : учебник для пед. спец. высш. и сред. учеб. заведений /С.А.Смирнов, И.Б.Котова, Е.Н.Шиянов [и др.]; под ред. С.А.Смирнова. - 4-е изд., испр. - М.: Академия, 2003. - 512 с.
79. Педагогика: учеб. пособие для пед. учеб. заведений /под ред. П.И. Пидкасистого. 3-е изд., доп. и перераб. - М.: Пед. об-во России, 1998. - 640 с.
80. Педагогика: учеб. пособие для пед. учеб. заведений /В.А. Слостенин, И.Ф. Исаев, А.И. Ищенко, Е.Н. Шиянов. - 4-е изд. - М.: Школа-пресс, 2004. - 512 с.
81. Педагогический словарь. – М.: Большая Рос. энциклопедия, 1988. - 467 с.

82. Педагогический энциклопедический словарь / под ред. Б.М. Бим-Бада. - М.: Большая Рос. энциклопедия, 2003. - 528 с.
83. *Перельман, Н. К.* В классе рояля / Н. К. Перельман. - Л.: Музыка, 1981. - 215 с.
84. *Петров, В. О.* Фортепианный дуэт XX века: вопросы истории и теории жанра / В. О. Петров / дисс. канд. иск. Астрахань, 2006. - 213 с.
85. *Петровский, А.В., Ярошевский М.Г.* Психология: Учебник для студентов вузов, обучающихся по пед. специальностям. - М.: Педагогика, 1997. - 345с.
86. *Петросян, И. Л.* Теоретические и психологические проблемы фортепианного дуэта в контексте «диалога» / И. Л. Петросян. - Царскосельские чтения, 2014. - С. 228-232.
87. *Печерский, Б. А.* Арабески и бурлески. Афоризмы о музыке и не только / Б. А. Печерский. - СПб.: Союз художников, 2012. - 200 с.
88. *Печерский, Б. А.* Метафоризмы (методические афоризмы) / Б. А. Печерский. - М.: Композитор, 2014.- 120 с.
89. *Печерский, Б. А.* Мысли о музыке. Афоризмы / Б. А. Печерский. - М.: МГПУ, 2007. - 166с.
90. *Печерский, Б. А.* Страсти по пианизму / Б. А. Печерский. - М.: Музыкальное просвещение, 2004. - 91с.
91. *Печерский, Б. А.* Экспромт-фантазия. Афоризмы о музыке / Б. А. Печерский. - М.: Классика - XXI, 2008. - 158с.
92. *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.
93. Полный каталог музыкальных сочинений, изданных в России. Вып. 1. СПб., 1908.

94. *Польская, И. И.* Развитие жанра фортепианного дуэта в австро-немецкой романтической музыке / И. И. Польская / автореф. дисс. канд. иск. - СПб, 1992. – 28 с.
95. Программы дополнительного художественного образования детей в каникулярное время /под ред. Е.П. Кабковой. – М.: Просвещение, 2007. - 219 с.
96. *Прялухина, М. В.* За роялем вдвоем. Елена Сорокина и Александр Бахчиев / М. В. Прялухина. - М.: Музыка, 2010. – 103 с.
97. *Радынова О.П.* Музыкальное развитие детей. Учебное пособие. - М: Гуманитарный издательский центр «Владос», 1997. - 695 с.
98. Развитие личности школьника в воспитательном пространстве: проблемы управления /под ред. Н.Л. Селивановой. - М.: Пед. об-во России, 2001. - 204 с.
99. *Рахманинов, С.В.* Литературное наследие. В трех томах (Составитель-редактор З.А. Апетян), т.2, с. 37].
100. *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.
101. 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.
102. *Ризоль, И. И.* Очерки о работе в ансамбле баянистов / И. И. Ризоль. – М.: Сов. композитор, 1986. – 171 с.
98. *Розанов, И. В.* От клавира к фортепиано / И. В. Розанов. - СПб.: Лань, 2001. – 448 с.
99. *Рувинский, Л.И.* Самовоспитание личности. - М.: Просвещение, 1984. - 312 с.

100. Руденко, В.А. Анкета и интервью в педагогическом исследовании // Педагогика, 2002, № 10.
101. Рукавицын, М.Н. Школа и всестороннее развитие детей. М: Просвещение, 1980. - 144 с.
102. Савшинский, С. И. Пианист и его работа / С. И. Савшинский. - М.: Классика-XXI, 2002. – 244с.
103. Самойлович, Т. С. Некоторые методические вопросы работы в классе фортепианного ансамбля. О мастерстве ансамблиста / Т. С. Самойлович. - Л.: ЛОЛГК, 1986. –С. 12-30.
104. Скрытые возможности психики и инструментальная педагогика /Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории, методологии. Научно-практическая конференция. Вып. 1, секция образования исполнителей. - М.: РАМ им. Гнесиных, 1994. - Сс. 26-32.
105. Сохор, А. Н. Музыка и общество. – М., 1972.
106. Сохор, А. Н. О музыке серьезной и легкой. – М., 1964.
107. Соркина, А. И. Ансамблевое музицирование как один из способов обучение игре на фортепиано / Материалы конференции «Актуальные вопросы науки и образования». М., 2014.
108. Сорокина, Е. Г. Фортепианный дуэт. История жанра / Е. Г. Сорокина. - М.: Музыка, 1988.- 319 с.
109. Стасов, В.В. Статьи о музыке. – М.: Музыка, 1974.
110. 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.
111. Субботина, Е. И. Фортепианный дуэт в системе художественной коммуникации: автореф. дисс. ... канд.искусств. 17.00.02 / Субботина Екатерина Ивановна. - СПб., 2013. – 23 с.

112. *Сухомлинский, В.А.* Избранные педагогические сочинения: в 3-х т. – М., Педагогика, 1979.
113. *Сухомлинский, В.А.* О воспитании. 4-е издание. – М.: Политиздат, 1982. – 270 с.
114. *Сухомлинский, В.А.* Хрестоматия по эстетике. – М.: Педагогика, 1990. – 303 с.
115. Теория и методика музыкального образования детей: научно-методическое пособие /Л.В. Школяр, М.С. Красильникова, Е.Д. Критская и др. – М.: Флинта: Наука, 1998. – 336 с.
116. *Теплов, Б. М.* Психологические вопросы художественного воспитания. – М.: Изд.-во АПН РСФСР, 1947.
117. *Теплов, Б.М.* Проблемы индивидуальных различий. – М.: Просвещение, 1961.
118. *Теплов, Б.М.* Психология музыкальных способностей. – М.: Просвещение, 1949.
119. *Тельчарова, Р.А.* Музыкальная культура личности как предмет философского анализа: Автореф. дисс.... докт. филос. наук. – М., 1992. – 55 с.
120. *Тимакин, Е. М.* Воспитание пианиста. Методическое пособие / Е. М. Тимакин. – Издание второе. – М.: Советский композитор, 1989. – 145с.
121. *Уколова, Л.И.* Музыкальное образование как фактор духовно-нравственного воспитания в русле укрепления культуры нации. //Образование и наука в современных условиях. 2015. №4 (5). С. 135-138.
122. *Уколова, Л.И.* Духовно-нравственное воспитание студентов средствами хорового исполнительства. //Педагогика искусства. 2007. №1. С. 78-80.
123. *Уколова, Л.И.* Воспитание духовной культуры растущего человека. // Педагогика искусства. 2006. № 1 С. 27-30.



124. Уколова, Л.И. Влияние культурно-образовательной среды на процесс воспитания растущего человека. //Мир науки, культуры, образования. 2013. №6. С.274-276.
125. Уколова, Л.И. Педагогически организованная музыкальная среда как средство становления духовной культуры растущего человека. Диссертация на соискание ученой степени доктора педагогических наук по специальности 13.00.08 – теория и методика профессионального образования, Москва, 2008.
126. Учение Ван Ян-мина и классическая китайская философия. – М. : Наука. 1983. – 353 с.
127. Фань Вэнь-лань. Древняя История Китая / Вэнь-лань Фань / под ред. Р. В. Вяткина. – М. : Академия наук СССР, 1958. – 295 с.
128. Халзакова, Л. А. Теория и практика формирования самообразовательной компетентности учителя / Л. А. Халзакова // Вестник ЗабГУ. – Чита, 2012. – № 10. – С. 52-57.
129. Хань-э цзы ды энъ – Китайско-русский словарь. – Шанхай : Изд-во Шанхайского гос. Ун-та, 2000. –1250 с.
130. 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.
131. Ху Юнцин. Восприятие и эмоция / Юнцин Ху. – Цзинань «Шаньдунское образование и изучение», 2002, №6. – С.21.
132. Хуан Пин. Влияние русского фортепианного искусства на формирование и развитие китайской пианистической школы / Пин Хуан. – СПб : Астерион, 2009. – 160 с.
133. Хуторской, А. В. Ключевые компетенции как компонент личностно-ориентированной парадигмы / А. В. Хуторской // Народное образование, 2003. – № 2. – С. 58-64.

134. Хьелл, Л. Теории личности / Л. Хьелл, Д. Зингер. – СПб. : Питер, 2006. – 607 с.
135. Хэ Пин. Суть музыки и её развитие. – Пекин, Народная музыка, 2007. – 190 с.
136. Цай Цзичжоу. Музыкальная теория и теория музыкальных дисциплин. – Шанхай, Шанхайская музыка, 2007. – 335 с.
137. Цалиев, В. М. Педагогическое сотрудничество преподавателя и студента в музыкальном образовательном процессе // Материалы научно-практической конференции к 35-летию Уфимского государственного института искусств (академии). – Уфа, 2003.
138. Цалиев, В. М. Проблема сотворчества преподавателя и учащегося в процессе обучения исполнительскому мастерству // Теория и практика обучения и воспитания // Сб. научн. тр. Выпуск II. – Владикавказ, 2003.
139. Цалиев, В. М. Психолого-педагогические особенности сотворчества преподавателя и студента в процессе обучения исполнительскому мастерству : Дис. ... канд. пед. наук : 13.00.01 / В. М. Цалиев [Электронный ресурс]: Владикавказ, 2003. – 147 с. – Режим доступа : <http://www.lib.ua-ru.net/diss/cont/118778.html>.
140. Цалиев, В. М. Психолого-педагогические особенности сотворчества преподавателя и студента в процессе обучения исполнительскому мастерству. – Автореф. дисс. канд. пед. наук. – Владикавказ, 2003. – 25 с.
141. Цалиев, В. М. Сотворчество преподавателя и студента на музыкальном факультете / В. М. Цалиев // Воспитание в образовательной системе регионального университета: Тезисы докладов Всероссийской научно-практической конференции. – Тамбов, 2003.
142. Цалиев, В. М. Сотворчество преподавателя и учащегося – основной компонент стратегии обучения исполнительскому мастерству // Культура, искусство, образование на рубеже веков. – Владикавказ, 2003.

143. *Цзинь Чжунмин*. Музыкальное образование и китайская культура / Чжунмин Цзинь. – Шанхай, Шанхайское образование, 1994. – 414 с.
144. *Цзоу Айминь* (перевод). Музыкальная педагогика / Айминь Цзоу. Составитель: редакционный отдел издательства «Народная музыка». – Пекин, Народная музыка, 1996. – 345 с.
145. *Цзян Шанжун*. Из истории музыкального образования в Китае / Перспективы развития педагогики музыкального образования в контексте интеграции культурных традиций / научный редактор О. В. Грибкова. – М.: МГПУ, 2015. – С. 112. – 183 с.
146. *Цыпин, Г. М.* Психология музыкальной деятельности: проблемы, суждения, мнения / Г. М. Цыпин. – М. : Интерпресс, 1994. – 384 с.
147. *Цюй Цзинли*. Выбор собственного образования / Цзинли Цюй. — Шанхай, Сюелинь, 2008.-201 с.
148. *Цян Боань, Чжоу Кай*. Музыкальная культура и эстетика / учебное пособие для студентов вузов в 21-м веке / Боань Цян, Кай Чжоу. – Ухань, Издательство Уханьского университета, 2007. – 392 с.
149. Чжунхуо мин жэнь бай чжуань = 100 великих людей Китая. В 4-х т. – Цзилинь, 2003.
150. *Чэн Цяньпин*. Музыка и творческая мысль / Цяньпин Чэн. – Шанхай, Шанхайская музыка, 2007. – 245 с.
151. *Шаталов, В. Ф.* Город в облаках. повесть, эссе, раздумья / В. Ф. Шаталов. – Донецк : «Донбасс», 2008. – 381 с.
152. *Шаталов, В. Ф.* Педагогическая проза / В. Ф. Шаталов. – Архангельск : Сев.-Зап. кн. изд-во, 1990. – 384 с.
153. *Шацкая, В. Н.* Музыка в школе. Художественное воспитание средствами музыкального искусства / В. Н. Шацкая. – М. : Просвещение, 1950. – 175 с.
154. *Шацкая, В. Н.* Музыкально-эстетическое воспитание детей и юношества / В. Н. Шацкая. – М. : Просвещение, 1975. – 200 с.

155. *Школяр, Л. В.* Современные подходы к образованию через искусство [Электронный ресурс] / Л. В. Школяр. – Режим доступа : <http://www.art-education.ru/electronic-journal/sovremennye-podhody-k-obrazovaniyu-cherez-iskusstvo>.
156. *Шнеерсон, Г. М.* Музыкальная культура Китая / Г. М. Шнеерсон. – М. : Государственное музыкальное издательство, 1952. – С. 55. – 252 с.
157. *Штильман, А. Д.* Педагогическое наследие Абрама Ильича Ямпольского: материалы и воспоминания / А. Д. Штильман [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://berkovich-zametki.com/2007/Starina/Nomer1/Shtilman1.htm>.
158. «Школа – 2100». Образовательная программа и пути ее реализации / Под ред. А.А. Леонтьева. Вып. 3. – М., 1999. – 288 с.
159. *Школяр, Л.В.* и др. Теория и методика музыкального образования детей. – М., 1990. -312 с.
160. *Шафаренко, Г. М.* Фортепианное творчество Шостаковича (образный строй, выразительные средства) / Г. М. Шафаренко / автореф. дисс. канд. иск. Л., 1984. – 28 с.
161. *Шмидт-Шкловская, А. А.* О воспитании пианистических навыков / А. А. Шмидт-Шкловская. - М.: Музыка, 1985. – 70 с.
162. *Чайкин, С. Г.* Специфика выразительных средств фортепиано в ансамблевой музыке / Г. С. Чайкин / автореф. дисс. ... канд. иск. - Новосибирск, 2008. – 25 с.
163. *Чинаев, В. П.* Исполнительские стили в контексте художественной культуры XVIII – XX веков (на примере фортепианного искусства) / В. П. Чинаев / дисс. ... докт. иск. - М., 1995. – 234 с.
164. *Чепалова, П.В.* Музыка и ребенок // Воспитание школьника. - 1991. – №2. С. 10–12.
165. *Чуб О.Р., Вавилова П.С.* Музыка в семье. – СПб., 2001. – 111 с.
166. *Школяр, Л.В., Красильникова М.С., Медушевский В.В.* Теория и

- методика музыкального образования детей. М.: Флинта-Наука, 1990. - 330 с.
167. *Штудман, Э.А.* Методологический аппарат педагогических исследований // Советская педагогика, 1988, № 11.
168. *Щербаков, В. С.* Изобразительное искусство. Обучение и творчество / В. С. Щербаков. – М. : Просвещение, 1969. – 30 с.
169. *Щербаков, Ю.В.* Особенности танцевального ритма в интерпретации фортепианного дуэта / Альманах современной науки и образования. №11. Тамбов, 2015.
170. *Федоров, И. А.* О роли фортепианного ансамбля в становлении профессионального музыканта / И. А. Федоров. - СПб., 2007. – 157 с.
171. Фортепианный ансамбль: композиция, исполнительство, педагогика. Тезисы докладов Международной научной конференции 15–17 октября 2001 года / Ред.–сост. И. М. Тайманов. – СПб., 2001.
172. *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.
173. *Халабузарь, В., Попов В., Добровольская Н.* Методика музыкального воспитания. – М., 1990. – 243 с.
174. *Хачатурян, А.И.* Размышления о музыкантах-исполнителях. М. 1995.
175. Художественная культура: понятие термина / Под ред. Л.Н. Дороговой. – М., 1978. – 231 с.
176. *Цыпин, Г. М.* Обучение игре на фортепиано / Г. М. Цыпин. - М.: Просвещение, 1984. – 176с.
177. Элементарное музыкальное воспитание по системе Карла Орфа /под ред. Л.А. Барейбойма. - М., 1978.
178. *Эльконин, Д. Б.* Избранные психологические труды. – М.: 1989.
179. *Эльконин, Д. Б.* Психологические вопросы формирования

- учебной деятельности в младшем школьном возрасте /Хрестоматия по возрастной и педагогической психологии. Работы сов. психологов периода 1946-1980 гг. /Под ред. И. И. Ильёсова, В. Я. Ляудис. – М.: Педагогика, 1989.
180. Энциклопедия для юных музыкантов. Составители: Куберский И.Ю., Минина Е.В.- СПб.: ТОО Диамант, ООО Золотой век, 1997. - 576 с.
181. Эстетика: Словарь / Под ред. А.А. Беляева и др. – М., 1989. – 411 с.
182. Эстетическое воспитание школьника / Под ред. П.В. Чепаловой. – М., 1999. – 251 с.
183. Эстетическое воспитание школьной молодежи. //Под ред. Б.Т. Лихачева, Г. Зальмова. – М.: Педагогика, 1981. – 272 с.
184. Этрау Дж. Музыкальное воспитание детей в семье. – СПб., 2002. – 121 с.
185. *Юйньди Ли* [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.belcanto.ru/yundi.html>.
186. *Юн Енг А.* Педагогические аспекты развития у учащихся восприятия полистилистики как одного из основных направлений музыкальной культуры XX столетия / Юн Енг А : автореф. дис. ... канд. пед. наук. – М., 2007. – 22 с.
187. *Юсов, Б. П.* Современная концепция образовательной области «Искусство» / Б. П. Юсов [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.studfiles.ru/preview/4190025/>.
188. *Якиманская, И.С.* Личностно ориентированное обучение в современной школе / И.С. Якиманская. – М.: Педагогика, 1996. – 223 с.
189. *Янушевска-Варых М.* Развивающие возможности музыки в обучении детей разного интеллектуального уровня. – М.: Издательский Дом РАО, 2006.

190. Ян Кунжу. Жэнь шэн чже сюэ = Философия жизни / Ян Кунжу. – Пекин, 2005. – 290 с.
191. Ян Сюйджун. Педагогические условия формирования толерантных отношений студентов различных национальностей музыкально-педагогическими средствами : автореферат дис. ... канд. пед. наук : 13.00.01 / Ян Сюйжун. – Воронеж, 2009. – 25 с. – с 3.
192. Ян Хин-шун. Древнекитайский философ Лао Дзы и его учение / Хин-шун Ян / Лао Дзы. Дао Дэ Дзин, XXXV. – М. Академия наук СССР, 1950. – С. 134.
193. Яснин, К. Е. Национальные музыкальные системы как основа развития мирового музыкального искусства / К. Е. Яснин // Методика преподавания музыки в средней школе: Пособие для учителя музыки. – Уфа : Башкортостан, 1990. – 84 с.
194. Ярошевский, М.Г. Психология творчества и творчество в психологии. – 1985, № 6. – Сс. 14-25.
195. Heckhausen, H. Entwurf einer Psychologie des Spielens. Psychol. Forsch., 1964, 27, 225-243.
196. Henle, Mary. An activity in the goal region. Psychol. Rev., 1956, 63, 299–302.
197. Hoppe, F. Erfolg und Misserfolg. Psychol. Forsch., 1930, 14, 1–62.
198. Lewin, K. Vorsatz, Wille undBedurfnis. Psychol. Forsch., 1926, 7, 294–385.
199. McClelland, D.C., Atkinson, J.W., Clark, R.A., and Lowell, E.L. The achievement motive. New York: Appleton, 1953.
200. Murray, H.A. Toward a classification of interactions. In T. Parsons and E. A. Shils (Eds.). Toward a general theory of action. Cambridge, Mass.: Harvard Univer. Press, 1951. Pp. 434–464.
201. U. Klement. Vom Wesen des Alten in den Buhnenwerken. C. Orffs. – Staatsexamensarbeit. Leipzig, 1958.

202. Kodaly Z. L'edukation musicale dans le monde d'aujourd'hui. – Arts et musique (Geneve), 1967, fevr., p. 4-5.
203. Heckhausen, H. Entwurf einer Psychologie des Spielens. Psychol. Forsch., 1964, 27, 225-243.
204. Henle, Mary. An activity in the goal region. Psychol. Rev., 1956, 63, 299–302.
205. Murray, H.A. Toward a classification of interactions. In T. Parsons and E. A. Shils (Eds.). Toward a general theory of action. Cambridge, Mass.: Harvard Univer. Press, 1951. Pp. 434–464.
206. <http://moikrug.ru/circles/472085044/topics/948153923/>
207. <http://berkovich-zametki.com/2007/Starina/Nomer1/Shtilman1.htm>.
208. [http://festival.1september.ru/2004\\_2005/index.php?numb\\_artic=2133](http://festival.1september.ru/2004_2005/index.php?numb_artic=2133)

Интернет-ресурсы:

209. Научная библиотека КиберЛенинка:  
<http://cyberleninka.ru/article/n/voprosy-teorii-muzykalnoy-artikulyatsii-ot-traditsiy-xviii-v-k-aktualnym-probleмам-terminologii#ixzz4MA9VJE3F>
210. Научная библиотека диссертаций и авторефератов:  
<http://www.dissercat.com/>
211. Электронная библиотека: <http://rucont.ru/efd/199868#>