

Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка

Навчально-науковий інститут культури і мистецтв

Кафедра хореографії та музично-інструментального виконавства

Лу Тун

**ФОРТЕПІАННИЙ ДУЕТ: СПЕЦИФІКА ЖАНРУ ТА
ВИКОНАВСЬКІ ОСОБЛИВОСТІ**

Спеціальність: 025 Музичне мистецтво

Галузь знань: 02 Культура і мистецтво

Кваліфікаційна робота
на здобуття освітнього ступеню магістра

Науковий керівник

 Г. П. Голяка,

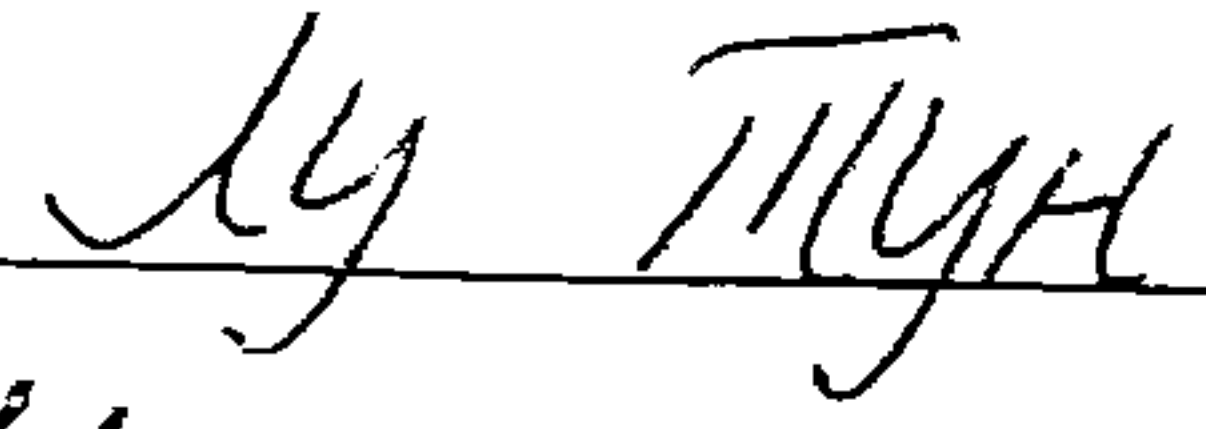
кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри музично-

інструментального виконавства

« 11 » грудня 2020 року

Виконавець

 Лу Тун

« 11 » грудня 2020 року

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ОДНОТЕМБРОВІ КЛАВІРНІ ТА ФОРТЕПІАННІ АНСАМБЛІ В ІСТОРИЧНОМУ ТА СОЦІАЛЬНО-КУЛЬТУРНОМУ АСПЕКТАХ	7
1.1. Генеза жанру в XVII та XVIII століттях	14
1.2. Розвиток дуетного музикування наприкінці XVIII – початку XIX століть	25
1.3. Трансформації фортепіанного ансамблю в епоху Романтизму ..	31
Висновки до РОЗДІЛУ 1	41
РОЗДІЛ 2. АНСАМБЛЕВЕ МУЗИКУВАННЯ ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ МУЗИКАНТА-ПІАНІСТА	43
2.1. Формування музичного мислення в процесі ансамблевої гри ..	43
2.2. Шестиручний фортепіанний ансамбль як розширена модель дуетної форми: історичні витоки та специфіка виконання	50
Висновки до РОЗДІЛУ 2	56
ВИСНОВКИ	58
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	61

ВСТУП

Актуальність теми. Фортепіанний ансамбль, зокрема дует, являє собою значний пласт в концертному виконавстві, а також є одним з важливих видів музично-педагогічної діяльності, цінною формою творчої співдружності в процесі якого учасники отримують можливість повноцінно розвиватися, допомагати один одному та доповнювати один одного. Фортепіанний дует, як феномен музичної діяльності, представляє одну з найважливіших рис розквіту музичної культури галантного стилю XIII-XIX століть, яка досягла значних висот у мистецтві комунікації, ведення діалогу, поведінкових моделей. Саме музичний діалог двох виконавців покладений в основу оригінальних композицій для фортепіанного дуету, образ діалогу визначає структуру композицій для даного виду ансамблю. Фортепіанний дует є найдоступнішим і водночас універсальним камерно-інструментальним жанром, єдиним ансамблем, де два виконавці грають на одному інструменті. Ансамблеве музикування – важлива неодмінна складова процесу становлення музиканта-виконавця. Форми ансамблевого музикування потужно впливають на розвиток практичних навичок гри, сприяють збагаченню музичного кругозору і набуттю досвіду колективної творчості. Практика педагогів-музикантів підтверджує, що гра в ансамблі позитивно впливає і на загальний музичний розвиток, а використання форм ансамблевого виконавства в педагогіці відповідає концепції розвиваючого навчання, оскільки сприяє накопиченню музичних вражень, формує навички комунікації, розширює коло музичного репертуару тощо.

Наукове осмислення питань фортепіанної ансамблевої гри знайшло глибоке втілення у музикознавчій науці кінця XX – початку XXI століть. Досліджувалися різні теоретичні аспекти, історичні, методичні, комунікативні особливості жанру фортепіанного ансамблю. У музикознавчій та навчально-методичній літературі ряд фундаментальних праць присвячено проблемі гри в ансамблі. Це дослідження Н. Катоновой [19], О. Сорокіної [41], О. Гринес, М. Антонової, Д. Драгайцевой [15]. На специфіці роботи у фортепіанному класі

наголошено в працях Г. Нейгауза [29], А. Алексєєва [2; 3], Я. Зака, А. Вицинського, В. Разумовського, Л. Баренбойма [5; 6], М. Юдіної А. Щапова [56]. Проблемі подолання виконавських труднощів присвячені дисертації Т. Бороніної, М. Антонової, Н. Катоніної [19], В. Кононенко, А. Готліба [14], В. Петрова [35], І. Польської [36] та інших музикознавців. Цінними є роботи, присвячені розвитку основних навичок піаніста-виконавця авторів Н. Любомудрова [24], Г. Нейгауза [29], Г. Ципіна [50;51], С. Савшинського Г. Когана тощо. Детальну структуру системи фортепіанних ансамблевих жанрів ввела в науковий обіг І. Польська [36], українська науковиця класифікує їх по мірі темброво-фонічної однорідності. Водночас потенціал цих робіт на сьогодні далеко не вичерпаний і вимагає подальшого вивчення, особливо в аспекті формування музичного мислення, формування навичок практичної гри, виконання різностильових творів тощо.

Мета дослідження полягає в визначенні особливостей ансамблевої комунікації у фортепіанному ансамблі.

Згідно мети поставлені **завдання**:

- *дослідити* музикознавчі, історичні, методичні праці, літературу та нотні джерела з обраної теми;
- *розглянути* становлення жанру фортепіанного дуету в ракурсі європейської академічної традиції;
- *з'ясувати* дидактичну цінність ансамблевого музикування в аспекті формування музичного мислення піаніста;
- *виявити* концертний та комунікативний потенціал фортепіанного ансамблю.

Об'єкт дослідження – фортепіанне ансамблеве виконавство.

Предмет дослідження – специфіка гри у фортепіанному дуєті.

Методи дослідження. У вивченні наукових праць з музикознавства, історії фортепіанного виконавства, методики фортепіанної гри використовувались методи узагальнення та систематизації отриманих емпіричних знань, а також аналітичний і описовий метод.

Елементи наукової новизни одержаних результатів полягають у комплексному осмисленні ансамблевого дуетного виконавства як одного із засобів розвитку музичного мислення піаніста.

Практичне значення одержаних результатів. Положення роботи можуть бути використані в навчальних курсах: «Історія фортепіанного виконавства», «Методика викладання гри на фортепіано», «Ансамблеве виконавство», «Фортепіанний ансамбль», в практичній роботі з названих дисциплін, а також при написанні робіт з цієї тематики.

Апробація результатів та публікації. Робота обговорювалася на засіданнях кафедри хореографії та музично-інструментального виконавства Сумського державного педагогічного університету ім. А. С. Макаренка. Положення магістерської роботи отримали апробацію на II Міжнародній науково-практичній конференції «Проблеми мистецько-педагогічної освіти: здобутки, реалії та перспективи» (Суми, Сум ДПУ ім. А.С. Макаренка 6–7 травня 2020, доповідь «Фортепіанний дует як форма ансамблевого виконавства: сучасний аспект»), III Міжнародній науково-практичній конференції «Академічна культура дослідника в освітньому просторі: європейський та національний досвід» (Суми, Сум ДПУ ім. А.С. Макаренка 14–15 травня 2020, сертифікат серія ФІСФ, № 1212/697, доповідь «Чотирьохручні фортепіанні ансамблі: новації в сучасному академічному європейському виконавстві»), студентській науковій онлайн-конференції «Дні науки-2020» (Суми, Сум ДПУ ім. А.С. Макаренка 22 жовтня 2020, доповідь «Фортепіанний дует: специфіка та виконавські особливості»). За темою дослідження опубліковано дві статті в наукових виданнях: «Фортепіанний дует як форма ансамблевого виконавства» (Мистецькі пошуки : зб. наук. пр. Вип. 12. Суми: ФОП Цьома С. П., 2020. С. 268 – 272) та «Формування музичного мислення в процесі ансамблевої гри» (Дні науки-2020 : матеріали студентської наукової онлайн-конференції, 22 жовтня 2020 року, м. Суми. Суми: ФОП Цьома С. П., 2020. С. 118–120).

Зв'язок з науковою темою кафедри. Робота виконана згідно колективної теми науково-дослідної роботи кафедри хореографії та музично-інструментального виконавства «Україна у світовому мистецькому просторі: діалог культур (протокол №7 від 13. 12. 2017).

Структура роботи. Магістерська робота складається зі Вступу, двох Розділів, Висновків, Списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи складає 65 сторінок. Список використаних джерел налічує 59 позицій.

РОЗДІЛ 1. ОДНОТЕМБРОВІ КЛАВІРНІ ТА ФОРТЕПІАННІ АНСАМБЛІ В ІСТОРИЧНОМУ ТА СОЦІАЛЬНО- КУЛЬТУРНОМУ АСПЕКТАХ

У фортепіанному дуєтному виконавстві розрізняють ансамбль для двох виконавців, тобто чотирьохручний, та ансамбль для двох виконавців на двох роялях. Відмінності між цими ансамблями досить суттєві і стосуються, перш за все, не тільки репертуарних творів, а й технічних можливостей виконавців. Два інструменти дають виконавцям значно більшу можливість у використанні регістрів, тембрів, педалей тощо. Виконання творів за однією клавіатурою сприяє як їх внутрішній контактності, єдності ансамблевого та емоційного виконання. Особливості формування музичних виконавчих ансамблів залежить також від творів композиторів, їх технічної складової, концертності або камерності типу виконання та ряду інших. Роль комунікації в ансамблі виростає до рівня особистісних взаємин і в кінцевому варіанті – до духовного єднання. Крім розвитку професійних музичних умінь і навичок, гра в ансамблі розвиває партнерські якості, формує почуття взаєморозуміння, підтримки, толерантності та поваги один до одного. В такому музично-психологічному середовищі творчий колектив набуває цінний досвід як в професійному спрямованості, так і у вихованні особливих якостей ансамбліста. Педагогіч-практики вбачають в жанрі фортепіанного ансамблю потужний засіб музичного розвитку учнів, покликаний виконувати одну з основних функцій в процесі музичного навчання – гносеологічну. Ансамблева гра породжує у його учасників радісне почуття творчої співучасті в процесі музикування і створює можливість довести свою виконавську майстерність до досконалості навіть тим, хто не володіє блискучою, відточеною і якісною технікою гри на фортепіано.

Інтерес до спільного музикування за одним і за двома інструментами виник на етапі становлення музичного ансамблевого виконавства. У становленні клавірної та органної музики XVI–XVII століть важливу роль мало мистецтво імпровізації. В ансамблі спільна імпровізація зводилася до

змагального виконання кожним з піаністів, ритмічно виразних і віртуозних творів на задану тему. Віртуозне володіння інструментом передбачало уміння технічно і різноманітно використовувати всю палітру клавірної техніки, утворювало велике творче поле для діалогів-змагань між клавіристами. Практика спільної імпровізації відповідала традиціям виконавської культури епохи бароко. Вона мала значний вплив на розвиток жанру і формування форм ансамблевого виконавства для двох клавирів у XVIII столітті, а також вплинула на розвиток жанру в більш пізні періоди. Розширення діапазону звучання дозволяло використовувати ансамбль двох клавирів як міні-оркестр для виконання масштабних концертних творів з оркестром, або без нього зокрема в творчості Ф. Куперена, Й. С. Баха та інших.

Період з другої половини XVIII до кінця XIX ст. називають «золотим століттям» фортепіанного дуету. Цей час відзначений появою молоточкового фортепіано з його розширеним діапазоном, що давало більш зручні можливості для спільної гри. Крім того, поширеність дуетного музикування, пов'язана з доступністю репертуару, дозволяла музикувати любителям гри в чотири руки, чиє володіння інструментом було далеким від професійного, тобто чисто аматорське. Знана концертантка-ансамблістка і теоретик питань ансамблевого фортепіанного виконавства О. Сорокіна, зокрема, вказує на посилення популярності цього виду музикування у XIX столітті. Вона пише: «Виникла велика і дуже різноманітна література: музику для фортепіано в чотири руки писали (в більшій чи меншій кількості) майже всі композитори XIX століття» [41].

Жоден з великих композиторів не створив подібної кількості фортепіанних концертних дуетів як Франц Шуберт, який створював дуетні твори з раннього віку протягом усього життя. Ці опуси композитора відносяться до найбільш значних зразків у всій музичній історії. ЇЗначна кількість історичних джерел вказують на те, що вже з XIX століття починається повсюдне захоплення музикантів-професіоналів і любителів музики мультиклавірними ансамблями. В Європі це захоплення, часом з елементами

ексцентрики, часто було атрибутом «музичних свят». Так, наприклад, Г. Берліоз одного разу зібрав оркестр з 465 інструментів, серед яких було 30 фортепіано. Історично доведено, що саме можливість грати будь-які твори в чотири руки за одним, або за двома фортепіано, можливість відтворити фактурно наближене до оркестрового звучання, а у випадку з оперними транскрипціями – до відтворення вокальних і хорових партій в фортепіанному ансамблі, і пояснює надзвичайний репертуарний вибух за рахунок численних транскрипцій різного ступеня складності. У великих і авторитетних музичних журналах, окрім окремих п'єс, танців, обробок народних пісень друкувалися увертюри, уривки з опер та симфонічні твори в чотирьохручному викладі. Ці опуси відносилися за складністю до перекладень або нескладних салонних п'єс.

Карл Черні увійшов в історію дуетного виконавства як ентузіаст і зачинатель багатоклавірного виконавства. Черні був організатором другої Віденського фортепіанного «екстравагантного виконавства», де за участю піаністів-віртуозів Ф. Шопена, Ф. Ліста і З. Тальберга виконувалися створені ним перекладення увертюри до опери Д. Россіні «Вільгельм Телль» для двох фортепіано у вісім рук. Сприймавши від К. Черні захопленість багатоклавірним ансамблем, геніальний його учень Ф. Ліст був першим з композиторів-романтиків, хто переклав симфонічні твори для двох фортепіано та почав пропагувати їх у концертному виконанні. У його репертуарі звучали, наприклад, Дев'ята симфонія Бетховена, власні твори: дві симфонії, симфонічні поеми і два фортепіанні концерти.

У той же період в Росії, зокрема, в музичному середовищі її столиці Петербурзі, також відбувалися аналогічні концерти. Російські композитори виконували в різних аранжуваннях музику з опер М. Глінки «Життя за Царя» і «Руслан і Людмила». Окрім прикладного значення перекладень симфоній і квартетів для спільного програвання, композитори вдавалися до концертного виконання своїх творів. Так, О. Бородін писав: «Ми переграли з Мусоргським в 1857–1858 роках в чотири руки всі симфонії Бетховена і твори Шуберта, Шумана, Глінки» [42,с. 674].

Багато дослідників пишуть про те, що найбільша кількість перекладень симфонічних творів, яка вперше виконувалася в невимушеній обстановці музичного салону, звучала в перекладенні для чотирьох рук. Таким репертуаром для дуєтів були авторські транскрипції опер «Русалка» О. Даргомижського, «Король Лір» М. Балакірева, дуєти «Арагонської хори» і «Перського хору» з опери М. Глінки «Руслан і Людмила» в аранжуванні М. Мусоргського. Це був не тільки єдино доступний в умовах невеликої аудиторії засіб демонстрації нової музики, а й важливий етап творчого процесу роботи над багатоголосою партитурою. Цікавим є висловлювання І. Стравінського, який продовжив цю традицію в ХХ столітті: «Протягом усього життя я намагався перевіряти свою музику – оркестрову і будь-яку іншу, відразу після створення, – в чотири руки на одній клавіатурі. Тільки так я можу піддати її випробуванню, чого я не в змозі зробити, якщо другий виконавець сидить за іншим роялем» [43, с. 86].

Практика авторського чотирьохручного перекладання виявилася важливою сферою життя дуєтного жанру, пов'язаного з виконанням транскрипцій різного ступеня складності. Гра в чотири руки перекладень камерних і масштабних симфонічних творів відкривала двері в світ європейської музики і професіоналам, і аматорам. Однак часто за межею концертних подій залишалися блискучі твори для фортепіанного дуєту М. Глінки, М. Балакірева, О. Даргомижського. Вплив транскрипцій на розвиток і зростання популярності фортепіанних ансамблів неможливо переоцінити. Як один з видів творчості композиторів, аранжування симфонічних і камерно-вокальних, а також інструментальних і оперних творів ця форма виконавства стала однією з основних типів творів у другій половині ХІХ століття.

Ряд історичних документів свідчать про популярність фортепіанного дуєту в аматорському музикуванні у Росії. Але, на відміну від традицій в Європі, дуєт, саме як концертний жанр, походив шлях становлення в Росії досить повільно. Він був, насамперед, частиною тогочасного побуту, твори в чотири руки, в основному, звучали в салонах, домашній обстановці, приватних

музичних школах, але не у великих концертних залах. У приватних салонах нерідко звучали твори, які ще не з'явилися на концертній естраді. Музиканти, що приїжджали на гастролі, зазвичай спочатку виступали в будинках любителів музики і меценатів, щоб показати себе і заручитися підтримкою в організації концертів. Так поступали і російські і іноземні знаменитості. Ряд спогадів сучасників свідчать, що дуетна музика також звучала в основному в програмах домашніх концертів.

З поступовим зникненням салонної культури і зосередженням музичного життя Росії на концертних сценах Російського музичного товариства¹ і консерваторій, в концертних виступах досить звучать часто твори для двох концертних фортепіано. Так, Лі Хай вказує, що «виданий в 1908 році в Санкт-Петербурзі перший в історії каталог творів для одного і двох фортепіано в 4, 6 і 8 рук, більшу частину якого становить розділ «для одного фортепіано в 4, 6 і 8 рук», підтверджує, що в ансамблі прагнули грати улюблену музику, що звучала в театрах і великих симфонічних концертах. Проте кількість оригінальних творів для двох фортепіано в Росії до початку XX століття залишалася незначним» [22, с. 36].

Серед жанрів чотирьохручної музики великої популярності набула обробка народних пісень та мелодій. Так, П. Чайковський видав збірку «50 російських народних пісень», опус мав не складну фортепіанну фактуру і здобув популярність серед любителів музики. О. Балакірев після Чайковського, створив власні твори, зокрема «30 російських народних пісень». Фортепіанні ансамблі писали Антон Рубінштейн («Шість характеристичних картин» *op.50*, «Три характеристичні мелодії» *op.9*, сюїта «Костюмований бал»), Сергій Рахманінов («Італійська полька», Шість п'єс для фортепіано в чотири руки *op.11* та інші), Володимир Ребіков («Маленька сюїта» *op.30*), Олександр Дюбюк (збірник з 18 легких п'єс «Дитячий музичний квітник»), Оттон Дютш («П'ять п'ятиклавішних п'єс»), Цезар Кюї («Десять п'ятиклавішних п'єс»

¹ РМТ. Засноване 1859.

op. 74), Антон Аренський («Шість дитячих п'єс» *op. 34* і «Дванадцять п'єс середньої складності» *op. 66*), Микола Ладухін («Дитячий репертуар»), Олександр Гречанінов (збірник «На зеленому лузі»), Рейнгольд Глієр (24 легкі п'єси *op. 38* і 12 п'єс *op. 48*), Ігор Стравінський («П'ять легких п'єс в чотири руки») та багато інших. Свій значний внесок в концертний репертуар фортепіанних дуетів внесли такі геніальні композитори, як А. Аренський, Р. Глієр, О. Гречанінов, О. Дюбюк, Ц. Кюї, М. Ладухін, С. Рахманінов, В. Ребіков, І. Стравінський.

Друга половина XIX і XX століття виявилися плідними для творчості російських композиторів в жанрі фортепіанного виконавського дуету. Починаючи від Мусоргського та композиторів «Могутньої кучки» до Сергія Рахманінова, Олександра Скрябіна і Сергія Прокоф'єва, кожен з митців привніс свої безцінні перлини в цей жанр фортепіанного виконавства.

У XX столітті інтерес композиторів до дуетного музикування настільки впав, що жанр виявився практично на межі зникнення. Фортепіанне ансамблеве виконання та музикування у XX столітті стало інструментом культурного та музичного просвітництва. З'явилося ряд перекладень симфонічних творів для ансамблю в чотири руки. Нотні видавництва стали випускати оркестрові, оперні, фортепіанні твори для камерного ансамблю в чотирьохручному перекладенні. Музиканти-професіонали почали виконувати на великій сцені фортепіанні ансамблі, їх репертуар був досить різноманітний, оскільки найвизначніші композитори писали дуети для фортепіано в різних жанрах. Фортепіанний ансамбль як жанр почав відроджуватися в другій половині XX століття. Проведення фестивалів та конкурсів стало активно пропагувати ансамблевий музикування і активно підтримувати інтерес до цього виду виконавства в усьому світі.

Сьогодні відомі піаністи-солісти часто об'єднуються в дуети. Спільні виступи провідних піаністів стають звичним явищем сучасної концертного життя. Разом з тим, однією з прикмет часу стала поява вже сформованих і існуючих на постійній творчій основі, дуетів фортепіанного ансамблю.

Концертна і просвітницька діяльність таких відомих фортепіанних дуетів, як брати О. і М. Готліби, сестри Г. і Ю. Туркіни, Л. Брук – М. Тайманов, О. Бахчієв – О. Сорокіна, Н. Новик – Р. Хараджянян і багатьох інших висококласних музикантів в значній мірі сприяли популяризації фортепіанних дуетів.

Отже, період розквіту російського фортепіанного ансамблевого мистецтва, випав на кінець XIX і початок XX століть, він збігся з періодом зникнення чотирьохручного дуету у Європі. В цей час опуси композиторів-класиків, композиторів-романтиків, як в Росії, так і за кордоном, стали створювати для фортепіанного ансамблю, але вже для двох роялів. В історії російського фортепіанного дуету зіграли важливу роль європейські музиканти, які і гастролювали і деякий час жили в Росії. З'явилися збірники варіацій на теми російських пісень за участю таких майстрів, як Й. В. Геслер, Й. Г. В. Пальшау, К. А. Габлер та інші. Р. Глієр, О. Дюбюк, А. Арєнський, Ц. Кюї, М. Ладухін, О. Грєчанінов, В. Ребіков, І. Стравинський, С. Рахманінов здійснили важливий композиторський внесок в поповнення репертуару для фортепіанних дуетів. Визнаний авторитет у галузі фортепіанного дуетного виконавства О. Сорокіна в своїй книзі «Фортепіанний дует: історія жанру» чітко розмежовує фортепіанний дует і ансамбль. На думку науковиці дві історично сформовані гілки фортепіанного мистецтва фортепіанний дует і фортепіанний ансамбль складають свого роду мега-жанр, що увібрав в себе стилістичні ознаки і дуетного, і ансамблевого музикування. Фортепіанний дует, тобто два виконавця за одним інструментом, безумовно є жанровим феноменом, так як всі інші варіанти поєднання декількох однотембрових інструментів зустрічаються в безлічі різновидів. Вивчення історії виникнення і поширення цього виду клавірного мистецтва допоможе виявити ряд важливих історичних аспектів, які вплинули на становлення виконавської культури в цілому.

1.1. Генеза жанру в XVII та XVIII століттях.

Як вказують науковці, в XVII і першій половині XVIII століття дуети для одного клавіру були рідкісним явищем. Перші з відомих дуетів належать до епохи Ренесансу. Перша у Європі самостійна клавірна школа виникла в Англії. У музеях Британії зберігаються п'єси Н. Карлтона і Т. Томкінса у яких, відповідно тогочасної нотації, запис здійснено на шести рядках з частими змінами ключів. Перша та друга партії розташовані окремо на правій і лівій сторінках тексту. Усі такти пронумеровані для кожного виконавця. В обох дуетах найнижчою нотою є *ля* контроктави, найвища – *ля* другої октави. Оскільки штрихів, темпів та інших вказівок в рукописах немає, в роботі над фразуванням у виборі темпів науковці рекомендують дотримуватись того принципу, що пульсація ритму в музиці повинна приблизно відповідати темпу биття людського серця. Судячи з діапазону, ці твори були створені для інструменту початку XVII століття і окрім історичної цінності вони є цілком придатними для концертного виконання. З творчості Ніколаса Карлтона (1570?–1630) відомими є кілька творів для клавіру, зокрема дует «*A Verse for two to play*». «Твір належить до жанру поліфонічної обробки хоральних прелюдій, роль *cantus firmus* тут виконує мелодія грегорианського хоралу «*Gloria Tibi Trinitus*» [41, с. 307].

Інший з найдавніших творів – «*A Fancy for two to play*», належить знаменитому англійському мадригалісту, органісту Королівської капели і Ворчестерського собору, «відомому представнику видатного сімейства музикантів, яке вважається англійським аналогом родин Бахів і Куперенів Томасу Томкінсу (1573–1656). Триголосна поліфонічна п'єса по формі близька річкарку, їй характерні риси інструментального стилю з хоральними елементами, прості та мелодичні ходи передаються з голосу в голос, характерним є рух паралельними терціями, типовими для мадригалів. «Щільність фактури, створювана паралельними терціями в нижньому регістрі, в інтерпретації на механіці сучасного фортепіано звучать значно

переобтяжливо, проте легко і природно сприймаються на клавесині або верджинелі. Особливий шарм музиці надають хроматизми, вкраплені в мелодичні лінії», – наголошує Н. Катонova [19, 176].

До найранніших зразків клавірних дуетів належить твір авторства одного з найбільших майстрів англійської верджинальної школи Вільяма Берда (1543–1623). Берд часто використовував у своїй музиці мелодії популярних пісень, танців, інтонації посвисту візника, військових сигналів тощо. Дуетна п'єса «Битва і затишшя» заснована на темі заклику до бою. Музиці характерна сувора простота. Окрім варіювання тут використані поліфонічні та і гомофонний стилі, твір цікавий звукозображальними ефектами, а також авторськими словесними коментарями в нотах.

У другій половині XVIII століття почали з'являтися перші чотирьохручні сонати. Одна з найбільш ранніх належала знаменитому італійському композитору Нікколо Йоммеллі (1714–1774). Серед його п'ятидесяти опер, ораторій, духовних творів, інструментальних п'єс маленька трьохчасна Соната для клавічембало в чотири руки, написана в ранньокласичному стилі з багатою орнаментикою і відносно розвиненими партіями першого та другого фортепіано.

Прославлений англійський музикант і історик Чарлз Берні (1726–1814) у 1777 опублікував свої перші дві «Сонати або дуети для двох виконавців за одним фортепіано або харпсіхордом» («Sonatas or duets for two performers on one pianoforte or harpsichord»). Всього спадщина композитора налічує вісім дуетних сонат. Манера письма Берні виявляє його широку освіченість, знайомство з досягненнями клавірної музики різних шкіл і вміння досить майстерно їх використовувати. Як на одне з найбільш привабливих властивостей музики його двочастинних сонат музикознавці вказують мелодійне багатство. «Будова окремих частин наближається до норм раннього віденського класицизму. Побічні партії повністю сформовані, розробки представляють собою самостійні розділи, за розмірами часом не поступаються експозиціям і репризі», – вказує Сорокіна. «Недоліками є надто відверті «шви»,

статичність деяких розробок і «розсипання» форми на окремі епізоди. Композитору не завжди вдається збалансувати партії *primo* і *secondo*. У фортепіанній фактурі цих ансамблевих опусів широко використані контрасти між повнозвучним «*tutti*» і виразними соло партнерів, а також цікаво виявлені контрасти регістрів, особливо в часто вживаних перестановках вертикально-рухомого контрапункту. Звучанню сонат властивий радісно-дзвінкий колорит, який підкреслюється прийомами репетицій в верхньому регістрі» [41, 84].

Характерна твору розвиненість фактури, їх масштабність, наявність віртуозних соло і каденцій були значними композиторськими знахідками для творів того часу і свідчать про те, що Берні трактує фортепіанний дует як концертний ансамбль. Риси концертності проявилися і в самому характері музики, яка звучить відкрито емоційно, святково. Видання сонат Берні виявилось значною подією в історії фортепіанного дуету. Увага, яку видний музикант приділив молодому виду ансамблю, а також успіх Сонат у виконавців послужив імпульсом до подальшого розвитку чотирьохручної музики.

Серію видатних дуетних творів видав у Лондоні молодший син Й. С. Баха Йоганн Крістіан Бах (1735–1782). П'ять його чотирьохручних сонат були опубліковані в кінці XVIII століття. Сонати сповнені оригінальних знахідок, витонченості, вишуканості барв, елегантності звучання, переважання граціозних і елегійних образів над пристрасною патетикою. «Моцартівський характер» вирізняє стиль сонат Й. К. Баха. Сонати Й. К. Баха ще далекі від зразків циклічних класичних творів. Вони складаються з двох частин, написані в одній тональності і контрастують за темпом і типом руху: перші частини швидкі, а другі частини помірні – рондо або менует. Однак «особливості внутрішньої будови частин свідчать про те, що форми *сонатного allegro*, рондо і складної тричастності в тому вигляді, у якому вони розроблені Й. К. Бахом в дуетних сонатах, знаходяться вже в безпосередній близькості з аналогічними формами у творах віденських класиків» [41, с. 58].

Серед інших дуетів, створених в Англії в кінці XVIII століття виділяються твори Теодора Сміта – композитора, педагога, який жив у

Лондоні, автора багатьох чотирьохручних творів: трьох сонат, трьох дуєтів та інших. Композитор видав кілька серій дуєтних сонат, найбільшим успіхом користувалися перші, найбільш легкі сонати.

Томмазо Джордані (1733–1806), італійському композитору, який жив у Лондоні належать три сонати *op. 9 C-dur, D-dur і B-dur* написані в концертній манері. У них відчувається вплив італійських оркестрових увертюр, фактурі сонат характерна наявність унісонів і дублювань в першій та другій партіях.

У цих сонатах, так само як в інших, є схожість з дуєтами Й. К. Баха, зокрема в структурі, наявності альбертієвих басів, частому використанні паралельних секст і децим між першою та другою партіями. Перші частини написані в формі *сонатних allegro*, а другі тричастинні: менуети, рондо або варіації. Т. Джордані був автором перекладень симфоній та квартетів Й. Гайдна, які стали одними з найбільш ранніх перекладень для фортепіано в чотири руки.

В останні десятиліття XVIII століття дуєтне музикування стало популярним в різних країнах Європи, особливо в Німеччині, Австрії та Чехії. В цей період опубліковано ряд чотирьохручних творів. На рубежі 1770–1780 років також з'являються картини і гравюри, які зображують двох музикантів за одним клавішним інструментом. Збереглася велика рукописна спадщина Франца Зейдельмана (1748–1806), відомого в той час композитора, творця численних духовних творів, а також чотирьохручних сонат, зінгшпіль, пісень, камерних творів переважно для фортепіано з різними інструментами. Фактуру зейдельманівських творів вирізняє висока ступінь поліфонізації, що в жанрі сонати не спостерігається у жодного з композиторів XVIII століття, за винятком Моцарта. Ряд музикознавців відносять чотирьохручні сонати Зейдельмана до кращих зразків цього жанру XVIII століття, вважають, що по своєму художньому рівню та різноманіттю вони перевершують сонати Ч. Берні, К. Баха, Л. Кожелуха, І. Юста, М. Клементі та інших, поступаючись лише фортепіанним дуєтам Моцарта. Як пише Сорокіна «серед дуєтної літератури XVIII століття зібрання сонат Зейдельмана видається одним з найзначніших. Багатство образного змісту і техніка письма свідчать про

видатне дарування і універсальність майстерності композитора. Творам властива яскрава характерність, майже театральність тем-образів. Сконцентрованість думки в експозиціях, динамічне зіставлення мажору і мінору, вибухові контрасти, особливо в розробках, іноді не поступаються бетховенським» [48, с. 26].

На особливу увагу заслуговують два дуетних твори Йозефа Гайдна (1732–1809), створених, близько 1770 років. Це Партити *F-dur i C i F - dur* під назвою «Il maestro e lo scolare» («Вчитель і учень»), що складається з двох частин: теми з варіаціями і менуету. Педагогічна спрямованість Сонати особливо дотепно втілена у варіаціях. Учитель починає кожен фразу в низькому регістрі, немов показуючи, як потрібно її грати. Учень повторює її двома октавами вище, і кожен фрагмент завершується тим, що вони разом грають кілька тактів. Усі сім варіацій побудовані за таким же принципом, але з кожною новою варіацією мелодичний малюнок і фактура ускладнюються. Таким чином композитор втілює ідею музичного твору, яка полягає в тому, що учень повинен наслідувати живому прикладу гри свого учителя-наставника. В першій частині сонати, варіаціях, розкриті багаті специфічні можливості тембрового і фактурного варіювання, які закладені в самій природі чотирьохручного фортепіанного ансамблю. У другій частині, менуеті, учневі дозволяється нарешті бути провідним в ансамблі з учителем. Дотепна соната Гайдна є забавною і дуже корисною. Вона стала однією з перших в ряду навчальних творів для фортепіано в чотири руки, які складають цілий пласт неосяжного масиву дуетної літератури.

Художньо цінними навіть сьогодні є сонати сина Й. С. Баха – Йоганна Крістофа Фрідріха (1732–1795). Двохчасну сонату *A-dur* вирізняє різноманітність фактури, що виражається, зокрема, у зіставленні «туттійної» головної партії та діалогічної побічної в *сонатному allegro*, а також при порівнянні тем рефрену і мінорного епізоду в рондо.

У XVIII столітті створювалися як неважкі твори для фортепіано в три руки, призначені, як правило, для гри учня з учителем, так і досить важкі, а

також зовсім легкі. Твори в три руки дають можливість брати участь в ансамблевому музикуванні на самих ранніх стадіях навчання, що є надзвичайно важливим. Серед дуетів того часу чимало творів з нескладною фактурою, призначених для музикування в широких колах любителів, О. Сорокіна виділяє твори Йозефа Шустера, Крістіана Готлоба Заупе, Йоганна Егідіуса Гейера, Крістіана Готлоба Неефе, Крістіана Фрідріха Бека, німецьких композиторів Фрідріха Вільгельма Руста, Крістіана Генріха Мюллера, Ернста Вільгельма Вольфа, Франца Ксавера Штеркеля. Зокрема вирізняються характерними властивостями чотирьохручного ансамблю як виду камерного мистецтва з його безпосередністю, щирістю і теплотою Чотири сонати *op. 28* для початківців і соната *D-dur op. 21* Штеркеля, Соната *F-dur* Георга Фрідріха Вольфа, яка має назву «*Sonate für Liebhaber*» («Соната для любителя», 1794).

Багата і різноманітна фактура в Шести дивертисментах Йоганна Августа Юста (1750–1791). До відносно нескладних творів належить соната *c-moll–C-dur* Йоганна Вільгельма Геслера (1747–1822). «Яскраві, різноманітні за стилями, піаністичної доступні для учнів музичних шкіл соната і сюїта Й. Гайдна, дивертисменти Юста, сонати Вольфа і Геслера належать до числа тих незаслужено забутих творів, які гідні включення в сучасний педагогічний репертуар», – пише Л. Осипова [33, с. 107].

Ряд цікавих клавірних дуетів створено в Чехії, яку називають «консерваторією Європи». Як Зазначає Сорокіна, для дуетів писали відомі чеські композитори Франтішек Бенда (1709–1786) і основоположник чеської піаністичної школи Франтішек Ксавер Душек (1731–1799). У дуетних варіаціях Душека, особливо в сонатах *G-dur*, *C-dur*, *Es-dur* та інших, написаних в ранньокласичній манері, відчувається вплив Моцарта. Деякі побудови мелодій вказують на спорідненість окремих тем з витоками західнослов'янської пісенності» [20, с. 256].

Заслуговує на увагу соната *F-dur* № 3 Карела Філіпа Стаміца (1745–1801) яскравого та багатого на композиторську спадщину композитора, керівника Мангеймський капели, «хоч вона і поступається сонатам Душека і

Ваньхала» [41, с. 174]. Національні риси чітко прослідковуються у музиці дуетних творів відомого чеського композитора, скрипаля, капельмейстера Віденської придворної опери Павла Враніцького (1756–1808), творчість якого високо цінував Гайдн. Особливо яскраво вони проявилися в тричастинній сонаті *C-dur* (1796), окремі теми сонати написані в народному дусі.

Значною та багатогранною є спадщина творів для фортепіано в чотири руки Леопольда Антоніна Кожелуха (1747–1818). Його сонати, відомими з яких є дев'ять, відрізняються мелодійністю, простотою і ясністю фактури, наближаються до стилю сонат Гайдна. Кожелух є автором і окремих п'єс для чотирьох рук: Гавота *F-dur* на тему зі свого балету «Принцеса Аделасія, знову відновлена» і Траурний марш належать до числа жанрових дуетних п'єс, які зустрічаються в дуетній літературі того часу ще досить рідко. В кінці XVIII століття для фортепіано в чотири руки писали концерти для фортепіанного дуету і різного складу струнного оркестру Луїджі Зенфта, Георг Йозеф Фоглер, Йоганн Крістіан Людвіг Абейль, Вінсенс Машек.

Відома дослідниця фортепіанних дуетів Н. Кашкадамова зазначає, що «до кінця XVIII століття визначилися основні типи фактури фортепіанного викладу, які можна визначити як «виклад типу голос з супроводом», що має кілька різновидів, серед яких однією з найбільш характерних є звучання мелодії у *primo* в октаву з арпеджованим або акордовим супроводом *secondo*; діалогічна фактура – проведення однакового, або схожого музичного матеріалу по черзі у *primo* і *secondo* в різних регістрах, поліфонічна фактура, яка передбачає мелодичну самостійність голосів в кожній партії чи різноманітні варіанти контрапунктичних перестановок між *primo* і *secondo*» [20, с. 159].

У фактуру чотирьохручних творів цього періоду все більш активно проникали елементи оркестрового письма. Ця тенденція була невіддільна від процесу поширення молоточкового фортепіано з його регістровими, динамічними і тембровими ресурсами. Завдяки можливостям чотирьох рук оркестрові риси фактури виявлялися в дуетній літературі яскравіше, ніж в сольній. Фортепіанні дуети Моцарта, створені в останні десятиліття XVIII

століття складають неперевершені взірці в історії жанру фортепіанного дуету. «Майже всі дуетні, як і сольні клавірні твори Моцарта, написані для молоточкового фортепіано», – вказує відомий німецький музикознавець, історик, музичний критик, видавець Альфред Енштейн. Він зауважує, що «лише перша – дитяча соната *C-dur (KV 19 d)*, створена ще в 1765 році, написана дев'ятирічним Моцартом для двохмануального клавесина, про що можна зробити висновок судячи з особливостей розташування рук» [57, с. 232–233].

Ця соната Моцарта відноситься до числа найбільш ранніх дуетних сонат взагалі. Вона була написана в Лондоні, коли до виходу в світ сонат Ч. Берні і Й. К. Баха залишалося ще більше десяти років. Довгий час ця соната була невідомою, оскільки її рукопис було втрачено. Віднайшли копію манускрипту в 1921 році у рхіві Національної бібліотеки в Парижі. Загалом ансамбль двох піаністів привертав Моцарта: ним створені твори як для двох фортепіано, так і для двох фортепіано з оркестром. Але більшість ансамблів призначалося для виконання на одному інструменті в чотири руки. Центральне місце серед них належить сонатам. Саме в цій сфері фортепіанний дует досяг у творчості Моцарта свого класичного ідеалу. Сонати, що створювалися в різні періоди життя, відображають загальну стрімку еволюцію моцартівського стилю. Проте ті вершини, яких досягла чотирьохручна соната у творчості Моцарта, залишаються неперевершеними в історії фортепіанного дуету.

Музика моцартівської сонати *C-dur KV 19 d* іскриться радістю, в її ритмічній пульсації відчувається неосяжний запас життєвої енергії. Твір захоплює сміливістю намірів і точністю їх втілення. Великі масштаби частин і принципи розробки Моцартом дуетної фактури ясно свідчать про концертний задум. «*Сонатне allegro* першої частини за своїми пропорціями відповідає нормам зрілого віденського класицизму. Найбільш традиційна друга частина – менует *F-dur* написана у трьохчасній формі *da capo*. Ця музика є втіленням усієї краси галантного мистецтва XVIII століття. У фінальному *Rondo* динамізація форми відбувається завдяки логіці зростання контрастів між

основною темою, тобто рефреном, і епізодами. Тема рондо сонячна, життєрадісна, злегка видозмінена, вона зустрічається згодом у Великій серенаді Моцарта для духових інструментів (KV 361) і сприймається як образ невпинного руху. Перший і другий епізоди вносять контраст тональності і фактури; третій епізод створює укрупнення метричних тривалість, в ньому накопичуються елементи розширення думки; на місці ж четвертого з'являється коротке *Adagio* – свого роду помилкова «зупинка», що створює ефект очікування і стимулює емоційну «пружину» для заключного проведення в прискореному темпі основної теми» [33, с. 107].

До чотирьохручних творів Моцарта належать і дві сонати. В їх музиці багато новаторських рис і ряд перспективних фактурних змін. В сонаті *D-dur* це перш за все яскрава театральність, яка характерна для усіх трьох частин. Музика першої і третьої частин (*Allegro* і *Allegro molto*), написана в сонатній формі, якій характерна іскрометна енергія, образність та контрастність тематизму. «Тематичний матеріал, розвиваючись, оновлюється безперервно, включаючи і репризні розділи. Звертає на себе увагу невелике розширення репризи першої частини, де тема побічної партії звучить і в мажорі і в однойменному мінорі (прийом, який стане типовим для Шуберта, в цей час зустрічався ще нечасто). Моцарт користується переважно тими ж типами фактурного викладу, які були характерні для дуетного письма кінця XVIII століття. Однак те, як вони застосовуються, не має аналогів у творчості інших авторів» [56, с. 57].

Сонаті *B-dur* притаманні блискучі оркестрові ефекти – зміни «духових» і «струнних». Типові для *opera buffa* діалоги *tutti* і *solo* відрізняють крайні частини сонати, сповнені непідробних веселощів і гумору. Вишуканість мелодії другої частини наближають цю музику до прекрасних сторінок повільних частин пізніших опусів Моцарта. У музиці чотирьохручних творів, створених в останні десятиліття XVIII століття Моцарт піднімається до не перевершених навіть їм самим висот. Ці опуси стилістично сильно відрізняються про попередніх дуетних сонат і вирізняються своєю новизною.

На це вказують багато науковців: «Завершенням стилістичного перевороту, який відкриває нові світи в музичному мистецтві, – називає Чичерін сонату *F-dur* (KV 497), – грандіозний, зрілий, глибокий твір. У фортепіанній фактурі повністю відсутні характерні раніше фігурації і взагалі «акомпануючі» моменти. Вся вона гранично тематично насичена, причому особливу самостійність отримують середні голоси, що зближує принципи фортепіанного викладу з квартетним. Інтенсивний поліфонічний розвиток (канонічні імітації, подвійні контрапункти) пронизує всі розділи *Allegro*, особливо активізуючись в розробці» [52, с. 67].

Соната *F-dur* Моцарта є яскравим прикладом драматургії «нагнітання контрастів» в циклі. Тематична концентрація тут доведена до межі. Носіями «антагоністичних» сил виступають найпростіші формули руху: низхідні і висхідні гами. Перші протистояння виникають в головній партії та остаточно затверджуються в заключному розділі коди. Висхідні легкі «злети» мелодії теми-рефрену в розробці перетворюються на подобу нічних блискавок, створюють образ грізних невідомих сил. Соната *C-dur* (KV 521, 1787) представляє стиль блискучої концертної двухресьної сонати. Твір присвячений двом дочкам багатого купця Франца Вільгельма Наторпа. Соната створювалася спеціально для віртуозної піаністки Франціски фон Жакен, сестри друга Моцарта. Соната технічно дуже складна, це один з найбільш блискучих концертно-віртуозних творів Моцарта. Все в ній вказує на приналежність новому періоду творчості відомого композитора. Це в першу чергу тематичне багатство першої частини *сонатного allegro*. Тема позбавлена драматичних контрастів, музика сприймається як втілення енергії життя, різноманітної і нескінченної.

Майже одночасно Моцарт створює *незакінчену сонату G-dur* (KV 357) і Тему з варіаціями в тій же тональності (KV 501). Соната відноситься до числа багатьох незавершених творів Моцарта. Музика незакінченої сонати вражає своєю незвичайністю. У ній відчувається вплив і оперного, і концертного

стилю Моцарта, і досвід його роботи над фантазіями. Ряд дослідників вважають ці твори самостійними і дуже різними між собою дуетними творами. Тема з варіаціями *G-dur* – одна з вершин творів Моцарта, вона написана в традиційній формі строгих варіацій. Важливими є два чотирьохручних твори Моцарта, які вперше були опубліковані після його смерті. Це *Adagio* і *Allegro* (*KV 594*). Образи і думки *Adagio* і *Allegro* близькі духовним творам композитора, зокрема Реквієму. Гармонійна терпкість, загострена хроматизація усієї поліфонічної фактури свідчать про характерні риси стилю творчості Моцарта. «*Allegro F-dur* контрастує з *Adagio* швидким темпом, мажорним ладом, тембровими забарвленням акордів, імітуючи звучання мідних духових інструментів. Світла, велична музика *Allegro* написана в сонатній формі. Поліфонічна фактура *Allegro* не має подібних контрастів, в його розвитку. В *Adagio* створено образ глибокої і таємничої безодні та печалі. Нікому не дано змінити призначеної долі. Зі світлою свідомістю потрібно прийняти те, що визначено провидінням» [53, с. 91].

Один з найостанніших інструментальних творів Моцарта *Фантазія f-moll* (*KV 608*) була створена у Відні 1791 року. «Фантазія сповнена неосяжних контрастів: сум'яття і піднесеного спокою, скорботи і просвітління, контрастів життя, чудес любові і холодного заціпеніння смерті, контрастів «Чарівної флейти» і «Реквієму», які створювалися одночасно» [41, с. 270].

Музика Моцарта сповнена променистого сяйва, вона втілює собою всю красу і короткочасність людського земного буття. Творчість геніального митця багато в чому передбачила шляхи майбутнього розвитку інструментальної музики, впливу творчості цього композитора також зазнав Бетховен, а пізніше і Шуберт. Чотирьохручні ансамблі Моцарта стали вершиною розвитку жанру у XVIII столітті.

1.2. Розвиток дуетного музикування наприкінці XVIII – початку XIX століть.

До кінця XVIII століття було створено ряд чотирьохручних творів. Фортепіано набувало все більшого поширення в концертній практиці і в домашньому побуті. «Якщо в кінці XVIII століття переважаючою формою дуєтної творчості була соната, то перспективи її розвитку у XIX столітті в значній мірі пов'язувалися з формою мініатюр, як окремих, так і об'єднаних в цикли», – наголошує В. Петров [35, с. 16].

Динамічні і темброві можливості інструменту значно розширилися завдяки винаходу педалей. Як і в попередню епоху, поєднання в одній особі композитора і виконавця продовжувало залишатися типовим, проте їх співвідношення помітно змінювалося: зростав інтерес до чисто виконавського мистецтва. Улюблена в XVIII столітті імпровізація поступово втрачала своє значення. «Характерною фігурою для того часу є вже не композитор-імпровізатор, а композитор-віртуоз, навіть віртуоз-композитор (цей відтінок суттєвий, оскільки у багатьох музикантів віртуозність стає переважаючою рисою і робить вирішальний вплив на їхню творчість» [3, с. 8].

Серед композиторів-піаністів, які збагатили дуєтну літературу, в першу чергу слід назвати Муціо Клементі (1752–1832). У виданнях його сонат автор наголошує, що вони призначені саме для виконання на фортепіано, а не на клавесині, або фортепіано, як це було прийнято в той час. Динаміка опусу багата виписаними *crescendo* і *diminuendo*, фактура сонат Клементі розрахована на особливості і можливості саме фортепіано. У сонатах зустрічаються, наприклад, акордові репетиції в швидкому темпі на тлі витриманих басів, що стане характерним для фортепіанних творів Бетховена і Шуберта. На відміну від моцартівських мелодизованих пасажів з вишуканим «непередбачуваним» малюнком, пасажі Клементі значно простіші по структурі і наближаються до таких форм руху, як гами, ламані терції, секунди, арпеджіо, що стане типовим для Бетховена і особливо Черні. Найбільший віртуоз свого часу, автор понад ста сольних фортепіанних сонат і багатьох інструктивних п'єс Клементі зіграв

важливу роль і в розвитку жанру фортепіанного дуету. Його чотирьохручні сонати відрізняють своєрідність тематизму, прекрасна пропорційність конструкцій, ювелірна ретельність в обробці деталей фактури і бездоганний смак.

Широкою популярністю користувалися камерні інструментальні твори композитора, диригента, музичного видавця, засновника знаменитої французької фабрики клавішних інструментів Ігнаца Плейеля (1757–1831). Схвальні відгуки про дуетні твори Плейеля висловлювали, зокрема, Моцарт, Гайдн, Бетховен, Шуберт, Глінка, Берліоз, Ліст. Уже в ранніх сонатах композитор досяг високого рівня змістовності і майстерності, який в подальшому став його творчим піком. Сонати Плейеля мають різну кількість частин і особливості будови циклу. Так, у традиціях віртуозних дуетів Моцарта написана його соната *B-dur*. Розгорнуті соло обох партнерів в партії сонатного *allegro* створюють блискучі алузії заключних партій моцартівських клавірних концертів. Трьом сонатам *F-dur*, *C-dur* і *e-moll* характерна емоційна «відкритість» тематизму, динамізм розвитку розділів. Репертуарність чисельних сонат Плейеля лежить також у красивій, безпосередній, іноді злегка сентиментальній мелодиці, часто з відчутною пісенно-танцювальною основою. Точно вивірені кульмінації сприяють єдності і цілності форми частин. Плейель знаходить своєрідні прийоми фортепіанного викладу. Темпераментні «киплячі» пасажі в обох партіях наближаються за фактурою та характером до творів Бетховена та Гумеля.

На початку XIX століття для фортепіано в чотири руки досить часто писали фуги. Серед них виділяються поліфонічні опуси Йоганна Георга Альбрехтсбергера (1736–1809) видного австрійського композитора, теоретика і педагога, у якого вчилися Л. Бетховен, І. Гуммель, Ф. Рис та інші.

Яскравим та видатним явищем у європейській фортепіанній чотирьохручній музиці кінця XVIII і початку XIX століття стали твори Людвіга ван Бетховена (1770–1827). У цьому жанрі він написав сонату і два цикли варіацій, створених в молоді роки, а також три марші. Ці твори стали

надзвичайно важливими для історії становлення фортепіанного дуету. Двохчасна соната *D-dur op. 6* (1797) одна з найкоротших у Бетховена. Мелодія теми варіацій записана в нотах разом зі словами перших чотирьох віршів Гете «Близькість кохання». У поетичному образі Гете визначив основні риси музики варіацій, в яких панує настрій світлої романтичної мрії. Фортепіанна тканина варіацій поліфонічна, тут яскраво виражена мелодична і ритмічна індивідуалізація голосів, використано різні прийоми імітації. Крім оригінальних творів для фортепіанного дуету Бетховену належить авторське чотирьохручне перекладення одного з найскладніших творів останніх років його життя – великої фуги *B-dur* для струнного квартету. Написана 1826 року fuga створена Бетховеном як остання частина струнного квартету *B-dur op. 130*. «Намагаючись наблизити квартетну фактуру до можливостей чотирьохручного викладу і уникаючи перехрещення рук, композитор міняв лінії контрапунктичних голосів, перетворював повторювані ноти в тремоло, вводив нові подвоєння, тому фактура фуги виявило не піаністичною», – як вважає Н. Наумова [28, с. 58].

Майже одночасно з Бетховеном чотирьохручні твори писав Карл Марія Вебер (1786–1826). Двадцять його дуетних п'єс об'єднані в три збірки. Збірник *op. 3* (1801), написаний в Зальцбурзі, відноситься до числа найбільш ранніх опусів дуетних фортепіанних мініатюр композитора. Мелодика народно-побутового складу, танцювальні ритми польки і простота музичних форм визначають зміст цих творів. П'єси збірника *op. 60* (1818–1819) відносяться до числа кращих фортепіанних творів Вебера. У них майстерність композитора досягла своїх вершин. Різна ступінь труднощів, наявність окремих легких п'єс дають можливість використовувати їх в навчально-педагогічній практиці. Виняткова доступність, простота і образне багатство, почерпнуті з німецької народної культури, класична досконалість форми і фортепіанного письма ставлять дуети Вебера в один ряд з кращими зразками цього жанру в історії музики. Вони мали значний вплив на подальший розвиток фортепіанного дуету зокрема, у творчості Мендельсона, Шуберта, Шумана, Брамса.

Малі форми домінують також в дуетній творчості відомого в XIX столітті композитора, учня і друга Бетховена Фердинанда Риса (1784–1838). Серед його численних дуетних фортепіанних творів переважають марші і полонези. Також полонези для фортепіанного дуету в чотири і три руки створив на початку XIX століття польський композитор Міхал Огінський [31]. Музика полонезів «зберігаючи свій національний характер, поєднувала в собі спів, виразність, смак і почуття («le chant, l'expression, le gout et le sentiment»)» [7, с. 273]. Наспівна, легко запам'ятовувана мелодія становила головну привілею полонезів Огінського, дуже демократичних за мовою, простих і поетичних. На початку XIX століття були видані полонези Юзефа Ксаверія Ельснера (1768–1854), композитора, чия творчість зіграла важливу роль в розвитку раннього польського романтизму. У полонезах Ельснер використовує теми зі своїх опер. Контрастні п'єси в класичному стилі виділяються незвичайними хроматизмами в супроводжуючих голосах. З дуетних творів відомої польської піаністки і композиторки Марії Шимановської (1789–1831) збереглися вальси для фортепіано в три руки і Великий вальс для фортепіано в чотири руки *F-dur*. «Великий вальс», досить велика концертна п'єса, в музиці якої поєднані риси вальсу та мазурки.

Дуетні сонати Йоганна Непомука Гуммеля (1778–1837) вважають настільки цінними, що ставлять їх в один ряд з постаттю Бетховена. Соната *Es-dur op. 51* (1811–1815) і особливо Велика соната *As-dur op. 92* (1821) належать до числа видатних творів. «На прикладі тематизму, форми і фактури Великої сонати легко спостерігати не тільки важливу стадію розвитку жанру фортепіанного дуету, а й ширше – процес еволюції музичного мистецтва в період завершення класицизму і настання романтичної епохи» [18, с. 143]. Надзвичайно багатий і різноманітний тематичний матеріал сонати. Він є свого роду енциклопедією класичних прийомів фортепіанного письма, водночас, містить багато нового. Так, Гуммелем були детально розроблені принципи оркестрової фактури фортепіанних творів Бетховена. «Стрімкі гамоподібні пасажі, ламані октави і арпеджіо, паралельні терції і сексти – весь арсенал

віртуозної техніки був використаний композитором в його творах. Але найбільш своєрідні в сонаті красиві мелодизовані пасажі, переважно у верхньому регістрі *primo*. У них фортепіанне письмо Гуммеля наблизилося впритул до піанізму Шопена і Фільда», – зазначає О. Сорокіна [41, с. 233].

Дві дуетні фортепіанні сонати французького композитора Георга Онслова (1784–1852) відзначені своєрідністю музичного змісту. На перший план в його дуетних сонатах виступає романтична інтонація схвильованої авторської мови, фортепіанна фактура творів абсолютно позбавлена дрібних бісерних і фігураційних пасажів, композитор широко та майстерно використовує контрапунктичну техніку, сміливо охоплює звуковий діапазон. «Його твори вимагають від виконавців значної вправності, чуйного піанізму. Часто в звучанні рояля чуються оркестрові тембри», – писав Р. Шуман [54, с. 108]. Обидві дуетні сонати можна назвати «фортепіанними симфоніями».

Поряд з сонатами Гуммеля і Онслова в другі і треті десятиліття XIX століття було створено ряд чотириручних сонат не настільки значних за змістом, але які відбили характерні для того часу тенденції в розвитку фортепіанного мистецтва. Такі сонати належали, зокрема, знаменитим композиторам-віртуозам І. Крамеру та Ф. Калькбреннер. Написані британським піаністом і композитором німецького походження Йоганном Баптистом Крамером (1771–1858) сонати в класичному стилі характеризувалися мелодійністю та віртуозною і пластичною фортепіанною фактурою. «Формули пасажів Крамера часто нагадують його ж етюди. Це проявляється не тільки в музиці швидких частин, а й в повільній частині Великої сонати *op. 33 – Andante з варіаціями C-dur*, де використовуються типово етюдні технічні прийоми, включаючи улюблені Крамером подвійні ноти. Неоднорідні за якістю теми (часом досить бліді) і дещо одноманітні прийоми розвитку заважають рекомендувати ці сонати для концертного виконання, але в педагогічній практиці старших класів музичних шкіл вони були б дуже корисними», – зауважує О. Сорокіна [41, с. 256].

Особливі заслуги в розвитку дитячої дуетної літератури належать німецькому композитору, теоретику і педагогу Даніелю Готлобу Тюрку (1750–1813), автору широко відомої в свій час фортепіанної школи «Klavier-schule» (1789) і багатьох творів педагогічного спрямування. Найбільш цінними є 120 чотириручні п'єси, видані в чотирьох зошитах у 1807–1808 роках. Серед них зовсім мініатюрні п'єси в формі періоду, п'єси-імітації гри на різних інструментах, різні танці, сюїти, нескладні сонати тощо. Всі вони мають програмні назви, або коментарі, спрямовані на спрямування дитячої фантазії в певне русло. Тюрк надавав дуже велике значення проблемі виразності фортепіанної гри, це відобразилося у його виконавських вказівках, докладному фразуванні та динамічних відтінках.

Поміж творів цього періоду, доступних учням музичних шкіл, виділяються *Andante F-dur*, що належить Вільгельму Фрідріху Ернсту Баху (1759-1845) – німецькому композитору, сину композитора Йоганна Крістофа Фрідріха Баха, єдиному онуку Йоганна Себастьяна Баха, який здобув славу композитора, а також твори австрійського видавця музичних творів, редактора і композитора Антоніо Діабеллі (1781–1858), а саме – мес, кантат, камерно-інструментальних ансамблів, творів для гітари і для фортепіано в чотири руки викликають інтерес 24 дуетних сонат середньої піаністичної труднощі і порівняно невеликих масштабів. Музика їх має певні характерні риси з творами віденської класичної школи, з шубертівськими інтонаціями і жанровими елементами, а також ознаками італійської увертюри.

Важливим внеском в педагогічну літературу фортепіанного дуету стали твори німецько-датського композитора і піаніста Фрідріха Кулау (1786–1832), особливо його сонатина *F-dur op. 17* і сонатини *op. 44 (G-dur, C-dur, F-dur)* і *op. 66 (F-dur, C-dur, G-dur)*. Ці мелодичні, майстерно написані твори можна порівняти з чотириручними сонатами Клементі і вони мають значний педагогічно-методичний потенціал для становлення класичної пасажної техніки виконавця. Ф. Кулау створив і досить складні дуетні твори концертного типу, як, наприклад, *Патетичне Allegro c-moll op. 123*, *Adagio i*

Рондо As-dur op. 124 та інші. У педагогічній практиці часто використовують такі твори Кулау, як «Три рондо» *op. 70* і «Три рондо» *op. 1111*, де цитовано мелодії австрійських і англійських народних пісень.

1.3. Трансформації фортепіанного ансамблю в епоху Романтизму.

Три перших десятиліть XIX століття започаткували новий період в історії фортепіанного дуету. Гра в чотири руки стала однією з найулюбленіших і найпоширеніших форм музикування. Значно активізувалася дуетна творчість, розширилися її різновиди. Відображаючи нові завоювання піаністичного мистецтва, видозмінилася фактура. Бурхливий розвиток жанру в ці роки мав і свою вершину, а саме – дуетну фортепіанну творчість Шуберта, в якій сповна втілювалися найкращі риси ансамблевого музикування. Багатогранна шубертівська спадщина підняла жанр фортепіанного дуету до небувалих на той час висот.

У розвитку чотирьохручного ансамблю творчості Франца Шуберта (1797–1828) належить особлива роль. З ними історія жанру вступила в епоху свого розквіту. Це співпало з настанням романтичної епохи в музичному мистецтві. Ніхто з великих музикантів не залишив такої кількості. Починаючи з дитячих років Шуберт написав велику кількість дуетних творів, один з найбільш ранніх видатних його опусів – Фантазія *G-dur*. Його авторству належать Фантазія *f-moll op. 103*, Велике рондо *A-dur op. 107* та *Allegro a-moll («Lebenstürme») op. 144*. Розквіту камерних музичних жанрів цього періоду сприяло і середовище життя композитора – домашні концерти в невеликих приміщеннях, де музика сприймалася як безпосередня розмова між людьми, близькими по духу. Шуберт сприймав фортепіано насамперед як інструмент, в якому крилися потужні можливості для ліричного висловлювання. Тому в окремих творах фортепіанні ансамблі Шуберта за своїм художнім змістом і музичною мовою видаються певним ідеалом камерності. «Якщо хто взагалі може розпалити в нас полум'я музичного захоплення, то це він своїми чотирьохручними творами, які зближують душі швидше, ніж будь-які

слова» [54, с. 214].

Дуети Шуберта стали новим етапом у розвитку фортепіанного мистецтва. У своїх чотирьохручних ансамблях він розвивав принципи «співучого» фортепіанного стилю. Колористичні звукові особливості інструменту композитор розширив у фортепіанних ансамблях навіть більш, ніж в сольних творах. Саме у формі і фактурі фортепіанного дуету була досягнута найвища гармонія. Шуберт «має деяку перевагу перед іншими, особливо як фортепіанний композитор, – де в чому навіть перед Бетховеном <...> Перевага ця полягає в тому, що Шуберт більше інструментує фортепіанно, тобто що все звучить у нього відповідно до самої сутності фортепіано, в той час як, наприклад, у Бетховена для забарвлення звуку доводиться ще уявити собі валторну, гобой і так далі» [55, с. 233.]. Досягши однієї з найбільших вершин в історії фортепіанного дуету, ансамблі Шуберта стали «бестселером» в історію усієї світової музики. Поезія нової романтичної образності, значне розширення жанрів, оригінальність піаністичних рішень визначають їх художню цінність.

Звернення до жанрів танцювальної музики невіддільне у Шуберта від традицій віденської класичної школи, що спиралася на танцювальні витоки, зокрема опоетизований жанр менуету, а також лендлера, полонезу, вальсу. Нарешті, прихильність Шуберта до мініатюри характеризує його як музиканта романтичного напрямку, а серед чотирьохручних танців домінує полонез. Всі десять полонезів представляють переосмислення побутових танцювальних п'єс, опоетизування ліричної мініатюри, яким був урочистий бальний полонез. Полонезам Шуберта належить значне місце не тільки в історії фортепіанного дуету, а й в історії розвитку жанру полонезу. Їх масштабність, розвинена фортепіанна фактура, емоційне багатство в повній мірі визначили подальший шлях розвитку полонезу як танцю, стали попередниками полонезів Шумана і Шопена. «У шубертівських творах очевидна близькість до їх побутових прообразів – маршів, виконуваних духовими оркестрами на відкритому повітрі. Близькість ця проявляється і в характері музики і в оркестральності письма. Образний світ музики маршів Шуберта виявляє і певну спільність з

Бетховеном, і специфічні особливості», – наголошує О. Сорокіна [41, с. 209].

Чотирьохручні марші Шуберта часто піддавалися аранжуванням. Серед багатьох перекладень для оркестру і фортепіано соло, зроблених різними композиторами XIX століття, особливо привабливими є лістівські транскрипції Великих і Характеристичних маршів. У деяких з них видозмінюється лише фактура. Написані вони в різних формах і в різній манері, окремі наближені до вільних фантазій-сюїт.

Варіації і дивертисменти – важлива складова дуєтної творчості Шумана. «Оригінальне трактування закономірностей сонатно-симфонічного циклу і форми сюїти невіддільні в цьому творі від такого високого ступеня симфонізації жанру маршу, при якій побутовий жанр піднімається до рівня симфонічного узагальнення. В цьому відношенні «Дивертисмент» Шуберта можна зіставити з найвидатнішими творами в історії світової музики – симфоніями Бетховена, Брамса, Чайковського, Малера і Шостаковича.

Значна свобода і невимушеність, запозичені з практики народного музикування, поєднуються у композитора зі свої його власними художніми ідеями в дивертисменті для фортепіано в дві руки названому автором «Угорська мелодія» (1824). Тут «Шуберт не розчиняється в світ угорської або циганської музики, а відкриває їй шлях в сферу свого мистецтва» [59, с. 96], – справедливо пише В. Феттер.

У фольклорних джерелах почерпнуто Шубертом глибока єдність пісні, танцю і маршу, що становить жанрову основу «Угорського дивертисменту». Багато що в його музиці вказує на близькість до образної, інтонаційної та ритмічної характерності народних наспівів «вербункош». Угорський дивертисмент видається у багатьох відношеннях унікальним явищем музичної культури першої третини XIX століття. Образність дивертисменту є прикладом злиття епосу, лірики і драми, цей твір багато в чому передбачив художній світ майбутніх романтичних фортепіанних фантазій і балад різних композиторів. Музика «Угорського дивертисменту» вплинула не тільки на європейських композиторів, а й на російських класиків з їх прагненням відтворити поетичні

картини Сходу (наприклад «Князь Ігор» О. Бородіна). Широке охоплення клавіатури, майстерне використання окремих регістрів і різних їх поєднань, поліфонічна насиченість, застосування, усіх різновидів піаністичного викладу синтезували в цьому творі кращі досягнення чотирьохручної музики минулого і фортепіанні твори самого Шуберта. Композитору вдалося відкрити нові сфери виразності дуєтної фактури.

Спадщина Шуберта у створенні чотирьохручної літератури не має аналогів в історії музики. Жоден з композиторів не трактував можливості цього виду ансамблю настільки багатогранно, не зустрічається і таке різноманіття форм дуєтних творів від ліричних танцювальних мініатюр до грандіозних симфонічних полотен. У своїх дуєтах Шуберт виступив прямим продовжувачем Моцарта в поліфонізації фортепіанної фактури, втіленні принципів квартетного викладу та пов'язаної з цим мелодичної і ритмічної самостійності партій *primo* і *secondo*. Шубертівські твори стали відкриттям абсолютно нових властивостей фактури фортепіанного дуєту, що проявилось в розширенні реєстрових ресурсів, відчутті «обсягів» і звукових просторових перспектив. Фактура шубертівських фортепіанних дуєтів з'явилася «останнім словом» своєї епохи як в сфері психологічної виразності, так і в звукобарвах, відкритті нових фарботонів та найтонших нюансів фортепіанної світлотіні.

Автор понад 1000 чотирьохручних творів, зокрема ноктюрнів і рондо, сонат і фантазій, теми з варіаціями і марші, етюдів і вправ Карл Черні (1791–1857) яскраво втілює віртуозні тенденції романтичного ансамблевого виконавства. Композитор широко трактував можливості фортепіанного дуєту. Серед опусів вирізняються такі, що мають педагогічне призначення, як то «Практична школа» (*op.* 824), яка складається з 44 етюдів від найлегших до відносно складних), Збірник вправ (*op.* 239) та інші. До шедеврів спадку композитора для фортепіанного дуєту належать «Блискучий полонез» *op.* 226, «Блискуче рондо» *op.* 227, Варіації на тирольську тему» *op.* 228, «Військовий дивертисмент» *op.* 229, «Варіації на тему арії з опери

Белліні «Капулеті і Монтеккі» *op.* 295, «Варіації на тему з «Норми» Белліні» *op.* 297 та ряд інших. Фактура фортепіанних партій вражає вишуканістю. Прагнення до максимального використання регістрових і динамічних ресурсів інструменту призвело композитора до створення і шестиручних ансамблів.

Французький композитор Фелікс Мендельсон (1809–1847) написав мало оригінальних дуетних творів для фортепіано, хоча в роки молодості нерідко виступав в концертах з виконанням дуетів. Деякі з них створювалися як ескізи симфонічних партитур. Так була написана увертюра до опери «Повернення з чужини» *op.* 89 (1829). Ще раніше, влітку 1826 року, сімнадцятирічним юнаком було створено всесвітньо відомий твір – увертюру «Сон в літню ніч» *op.* 21.

До середини XIX століття в розвитку дуетної творчості визначилися нові риси. Як і в попередні періоди, вони нерозривно пов'язані з новими явищами в піаністичному мистецтві, новими особливостями музичного побуту. Процес становлення романтичного піанізму активізував набагато помітнішу диференціацію форм музикування. Так, близькі на початку XIX століття поняття «концертне життя» і «домашнє музикування» набували розмежування як за своїми умовами концертування так і за репертуаром. Такий «поділ» безпосередньо відбився на долі жанру фортепіанного дуету. Розквіт піанізму 1830–1840-х років був пов'язаний з діяльністю плеяди видатних музикантів, серед яких в ряду перших Шопен і Ліст. Виконавське мистецтво тієї епохи відзначено певними ознаками індивідуалізму. Піаніст «царював» на естраді. Увага композиторів зосередилося на розробці нових типів фортепіанних творів, зокрема великої форми: як циклічних, так і одночастинних, яким були властиві риси романтичної поеми. Якщо раніше в творах для двох і для чотирьох рук розвивалися, переважно, одні й ті ж форми: сонати, варіації, фантазії, мініатюри, то тепер також і форми чотирьохручних творів. Значної зміни набувала їх фортепіанна фактура, вона стала більше відповідати своєму призначенню в сфері домашнього музикування.

Особлива роль в романтичну добу належала Роберту Шуману (1810–1856).

Становлення фортепіанного дуету зобов'язане Шуману новим відчуттям життя, поезією миттєвостей, духом молодості, невідомої раніше образною конкретністю, сміливим оновленням музичних форм. «Якщо можливо говорити про явища «чистого романтизму» в мистецтві чотирьохручного музикування, то це перш за все цикли дуетних п'єс Шумана. У його фортепіанній спадщині частка чотирьохручної музики порівняно невелика: п'ять циклів п'єс, написаних впродовж двадцяти п'яти років. Вони втілюють найхарактерніші риси різних періодів творчості Шумана: ранньої юності, зрілості і занепаду» [41, с. 232].

В «Картинах Сходу» (ор. 66) відбилося властиве Шуману в ті роки прагнення до музичного втілення літературних творів узагальнено-філософського плану. У музиці «Іспанських пісень любові» відтворено нестримну фантазію, вишукану простоту, що наближає твір митця до народних першоджерел. Композитор не вдається до цитування, не змінює інтонаційного ладу пісень, зберігаючи їх такими, як і в інших своїх вокальних творах. Фактура прозора, водночас поліфонічно насичена. Багатство імітаційної поліфонії розкривається в гнучкій взаємодії фортепіанних і вокальних партій. Вплив Шумана на дуетну творчість композиторів другої половини XIX століття надзвичайно значний, це відбилося на подальшому розвитку жанру в творах німецьких, російських, французьких композиторів, а також музикантів молодих національних шкіл.

У роки творчого становлення Йоганнеса Брамса (1833–1897) жанр фортепіанного дуету знаходився в zenіті своєї популярності. «Твір Брамса, немов затінений постатями великих попередників, видається вершиною в історії чотирьохручних варіацій, – зазначає К. Гейрингер. – До нього вели шляхи розвитку цього жанру в творчості Моцарта, Бетховена, Шуберта <...> Численні дуетні вальси Брамса невіддільні від багатих традицій культури Відня – батьківщини і столиці вальсу – міста, яке з кінця XVIII і протягом першої половини XIX століття залишалося центром чотирьохручного музикування» [11, с. 271].

Авторству Брамса належать «Вальси» *op. 39* (1865) – зошит з шістнадцяти вальсів для фортепіано в чотири руки, присвячені Е. Гансліку. «Цим чарівним твором, призначеним для музикування в домашніх умовах, Брамс, як митець, долучився до рідного міста Шуберта і Йоганна Штрауса», – пише К. Гейрінгер [11, с. 231]. Композитор скромно називав свій твір «маленькими лендлерами в дусі Шуберта». Дійсно, деякі вальси близькі лендлерам Шуберта – поетичним ліричним мініатюрам, то неквапливим, співучим і гнучким, то рухливим, завзятим і веселим, а також в ньому виявляються риси віденського вальсу. Вальси Брамса побудовані у вигляді циклу – «ланцюга вальсів». У їх розташуванні велику роль відіграють «парні» контрасти мініатюр, нерідко викладених в однойменних тональностях: № 4 і 5 (*e-moll–E-dur*), № 6 і 7 (*Cis-dur–cis-moll*), № 14 і 15 (*a-moll–A-dur*). Яскравим свідченням прихильності Брамса до мистецтва Відня і відданості даниною традиціям цього мистецтва стали два зошити вальсів – «Пісні кохання» *op. 52* і «Нові пісні любові» *op. 65* для фортепіано в чотири руки. У музику одного з найбільш привабливих вальсів «На березі Дунаю» № 9 він увів мотив з улюбленого їм вальсу Штрауса «Прекрасний блакитний Дунай». Як зауважує О. Царева, «він – з серйозністю і не без гумору – привернув весь "арсенал засобів" романтичної пісні і побутових жанрів, які увібрали інтонації і ритми лендлеру, віденського вальсу, слов'янських, угорських і тірольських наспівів, зображальні прийоми, вчення поліфонії і багато іншого» [49, с. 161.].

«Угорські танці» (1869) для чотирьох рук стали першими творами, які принесли композиторові світову популярність. В основу були покладені обробки угорських мелодій, які Брамс почав збирати ще в юності, під час концертних поїздок зі скрипалем Еде Ременї. Музика угорського міського фольклору була невіддільна від традицій циганського виконавства, які привнесли в неї чимало характерних особливостей. «Угорські танці» представляють собою розгорнуті романтичні поеми. Широке охоплення і насиченість реєстрів, активність Першої та Другої партій, колористичність, імітація тембру цимбалів, скрипок, гітари, людського голосу стали

невіддільними від майстерної композиторської поліфонічної роботи, завдяки якій вся багат шарова фактура «ожила», немов різнохарактерний виконавський ансамбль. Чотирьохручні твори Брамса справили значний вплив на розвиток фортепіанного дуету в останній третині XIX – початку XX століття.

Внесок Ференца Ліста (1811–1886) в розвиток фортепіанного дуету обмежується переважно створенням перекладень. Перелік його творів для фортепіано в чотири руки займає в каталогах кілька сторінок. Це аранжування його власної музики або музики інших композиторів. Лише один невеликий твір є оригінальною дуетною п'єсою і не існує в інших версіях. Це «Святковий полонез» (1876) написаний з нагоди одруження принцеси Марії Саксонської, виконаний на цьому торжестві і піднесений як весільний подарунок. В традиційний з гордовитою ходою імпазантний трьохчастний полонез Ліст вніс нові штрихи, варіював фактуру, додавав контрапункти, скорочував такти, використовував регістровий колорит фортепіано для створення певних тембрових ефектів.

У Німеччині та Австрії в середині XIX століття дуетна творчість перебувала в розквіті і приваблювала найбільших майстрів. Як вказує О. Сорокіна, у другій половині століття спостерігається поступове зниження інтересу до чотирьохручного ансамблю. Така тенденція невіддільна від загальних процесів камерно-інструментальної музики цих країн. Творчі пріоритети Р. Вагнера і А. Брукнера, як відомо, майже не були пов'язані з фортепіанною творчістю. Три легкі короткі і прості п'єси Антона Брукнера (1824–1896) були написані, коли тридцятирічний композитор викладав фортепіанну гру. Провідні музиканти наступного покоління Г. Малер і Р. Штраус, відчуваючи значний вплив Р. Вагнера, виявилися в стороні не тільки від дуетного або сольного фортепіанного, але, переважно, і від камерно-інструментальної творчості взагалі. Твори великих форм для фортепіано в чотири руки наприкінці XIX століття зустрічаються все рідше. Особливо рідкісними стали сонати.

Німецька чотирьохручна музика XIX століття після Брамса пережила

підйом в творах Макса Регера (1873–1916). «Своїм корінням музика Регера попаде в далеке і близьке минуле. У творах для фортепіанного дуету відбилися характерні риси його стилю: втілення пізньоромантичних традицій і особливо сильний вплив Брамса, тяжіння до класицизму і епохи бароко, відомі риси академізму. Інструментальний стиль Регера в деяких рисах добре відповідає специфіці фортепіанного дуету. Його музика має щільну, насичену фактуру з такою, як правило, лінійною вибудованістю голосів, що наявність чотирьох рук часто абсолютно необхідно. Здається, що Регер вільніше почуває себе, маючи в своєму розпорядженні більш широкі можливості в плані розвитку фактури, які представляє фортепіанний дует у порівнянні з фортепіано соло. Ймовірно, цим обумовлено те, що значну частину фортепіанної музики він присвятив дуету», зазначає О. Сорокіна [41, с. 319].

До більш значних і дуже характерних стилю зрілих творів Регера відносяться «П'ять мальовничих п'єс» *op. 34* (1899), «Шість бурлесок» *op. 58* (1901) і «Шість п'єс» *op. 94* (1906). Усі чотирьохручні п'єси Регера є досить складними з точки зору фортепіанної техніки виконання. Найбільш технічними є «Бурлески» *op. 58* (1901), їх виконання вимагає віртуозної майстерності, написані вони в швидких темпах, у характері присутні елементи іронії, гротеску. Подвійні ноти, акордові трелі, незвичайна октавна техніка у поєднанні з поліфонічними складнощами, ароматизована ущільнена фактура «Бурлесок» складають враження перевантаженості, в їх фактурі виразно проявляються органні риси. Творчість Регера було завершальним етапом в історії фортепіанного дуету Німеччини XIX століття. Дуети Регера по своєму стилю стали свого роду сполучною ланкою між пізнім романтизмом і класицистичними тенденціями XX століття.

У другій половині XIX століття, а особливо в останні його десятиліття фортепіанний дует, як і інші види музичного мистецтва, розвивався в умовах бурхливого зростання і розквіту національних композиторських шкіл. Найбільш глибокі і давні традиції дуетної творчості були закладені в Чехії – країні з високорозвиненою культурою камерного музикування.

Найяскравішим художнім явищем не тільки в історії фортепіанного дуету країни, а й у світовій історії стали твори Антоніна Дворжака (1841–1904). Дворжаку, як і Шуберту, була властива особлива схильність до цього виду ансамблю. В першу чергу, це пов'язано з «оркестровими» властивостями дуетної музики як Шуберта, так і Дворжака.

Ключове місце у фортепіанній творчості Дворжака посідають два зошити «Слов'янських танців» *op. 46* (1878) і *op. 72* (1886). Створюючи поетичні картини життя народу, Дворжак, на відміну від Брамса, уникає фольклорних цитат. «Художній метод інтонаційного узагальнення народного мелосу, який лежить в основі зрілого творчості Дворжака, зумовив і чудову реалістичну «достовірність» музичної мови «Слов'янських танців». Ця достовірність підкріплена використанням ладової змінності, тонкими зіставленнями натурального мінору і паралельного мажору, при яких мелодія немов би спирається одночасно на дві тоніки, та ряд інших прийомів, почерпнутих зі стихії слов'янської пісенності» [45, с. 93].

У побудові танців композитор застосовує тричастинні або рондоподібні форми, насичуючи їх фактурним варіаційно-поліфонічним розвитком. «Слов'янські танці» Дворжака завоювали таку ж славу, як і «Угорські танці» Брамса. Їх музика вирізняється вражаючою душевною відкритістю, захоплює красою, щирістю, темпераментом і пристрасністю. Єдність епосу, лірики і драми, втілена через зміну контрастних епізодів-картин, наближає ці масштабні п'єси до жанру романтичних балад.

Визначну роль у розвитку фортепіанного дуету, як і всієї норвезької національної музики, має творчість Едварда Гріга (1843–1907). Первісна краса народних мелодій, поезія національних танців, краса північних пейзажів, химерний світ фантазії втілено Грігом. Його тонке відчуття природи і можливостей фортепіано створили риси мальовничого звукопису. Барвистість гармонійного і тембрового письма наближає «Норвезькі танці» Гріга до творів його французького сучасника К. Дебюссі. «Норвезькі танці» Гріга, як і «Угорські танці» Брамса, здобули всесвітню популярність в оркестровому

аранжуванні німецького композитора Ханса Зітта. Написані Грігом чотирьохручні твори стали світовою класикою. «Норвезькі танці» *op. 35* (1881) написані на теми народних мелодій із зібрання Л. Линдемана. Чотири «Норвезьких танцю» є єдиним закінченим твором, однією сюїтою. Кожен танець написаний в трьохчасній формі з контрастним середнім розділом. В основу музики покладено ритмічні і структурні особливості дводольного норвезького танцю Халлінг. Як пише Сорокіна, «композитор вільно втілює ладові і гармонічні риси народної музики. Лідійський мажор з підвищеною квартою надає норвезьким мелодіям специфічного характеру <...> У сюїті також легко простежується симфонічний задум. Чотири танці за своїм характером відповідають традиціям, що склалися у сонатному циклі» [41, с. 229.].

Висновки до РОЗДІЛУ 1.

Інтерес до спільного музикування за одним і за двома інструментами виник на етапі становлення музичного ансамблевого виконавства. У XVI–XVII століттях важливу роль мало мистецтво імпровізації. Віртуозне володіння інструментом передбачало вміння технічно і різноманітно використовувати всю палітру клавірної техніки, утворювало велике творче поле для діалогів-змагань між клавіристами. Практика спільної імпровізації відповідала традиціям виконавської культури епохи бароко. Вона мала значний вплив на розвиток жанру і формування форм ансамблевого виконавства для двох клавирів у XVIII столітті, а також вплинула на розвиток жанру в більш пізні періоди. Розширення діапазону звучання дозволяло використовувати ансамбль двох клавирів як міні-оркестр для виконання масштабних концертних творів з оркестром, або без нього. У XVIII столітті створювалися як неважкі твори для фортепіано в три_руки, призначені, як правило, для гри учня з учителем, так і досить важкі, а також зовсім легкі. Твори в три руки дають можливість брати участь в ансамблевому музикуванні на самих ранніх стадіях навчання, що є надзвичайно важливим. Серед дуетів того часу чимало творів з нескладною

фактурою, призначених для музикування в широких колах любителів. Період з другої половини XVIII до кінця XIX ст. називають «золотим століттям» фортепіанного дуету. Цей час відзначений появою молоточкового фортепіано з його розширеним діапазоном, що давало більш зручні можливості для спільної гри. Поширеність дуетного музикування, пов'язана з доступністю репертуару, дозволяла музикувати любителям гри в чотири руки, чиє володіння інструментом було далеким від професійного, тобто чисто аматорське.

РОЗДІЛ 2. АНСАМБЛЕВЕ МУЗИКУВАННЯ ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ МУЗИКАНТА-ПІАНІСТА

2.1. Формування музичного мислення в процесі ансамблевої гри.

Проблема формування і розвитку музичного мислення є магістральними на всіх етапах становлення виконавця-піаніста. Музичне виконавство є особливим видом інтелектуальної діяльності, який безпосередньо пов'язаний з процесом мислення. У процесі формування музиканта-виконавця та становлення його виконавської техніки одним із важливих завдань є розвиток музичного слуху і ансамблевих навичок гри, а музичне мислення є однією із значних функцій, за допомогою якої людина взаємодіє з реальністю музичного мистецтва. Музикальність і виразність у виконанні фортепіанного твору це, перш за все – усвідомлене сприйняття музики. Фортепіанне ансамблеве музикування є однією з численних форм спільної колективної діяльності, в якій разом з розвитком професійних умінь і навичок формуються навички комунікації і самоорганізації між двома виконавцями. У фортепіанному ансамблевого музикуванні дієво і позитивно проявляється розвиток комунікативної функції музичного мистецтва, – однієї з ключових соціально-психологічних якостей музиканта.

Історія становлення і генезис розвитку музичного мислення розгорнуто представлені в ґрунтовних працях видатних теоретиків роботах Б. Асаф'єва, Л. Бернштейна, А. Лосєва, В. Медушевського, Є. Назайкінського, В. Самітова, Г. Рімана, Г. Фехнера та багатьох інших авторів. Помітний внесок у виховання музичного мислення початківців внесли О. Алексєєв, Л. Баренбойм, І. Браудо, Л. Гінзбург, Є. Ліberman, Н. Любомудрова, Г. Нейгауз та інші. Всебічне осмислення специфіки навчального процесу у фортепіанному класі представлено в роботах Я. Зака, А. Віцінського, В. Розумовської, Г. Ципіна, М. Юдіної, А. Щапова та інших. Серед музикознавчої та навчально-методичної літератури відомими працями є дослідження, присвячені проблемі гри в ансамблі Н. Катанової, О. Сорокіної, М. Антонової, Д. Драгайцевої тощо.

Музикування в класі фортепіанного ансамблю, має особливо багатий потенціал щодо розвитку музичних здібностей виконавців. Оскільки фортепіано є інструментом самого широкого і складного діапазону дії і має виключно важливу роль в музичному вихованні та освіті, за допомогою фортепіано освоюються в навчальній практиці дисципліни фахової підготовки музиканта, зокрема історія музики, сольфеджіо, теорія музики, гармонія, поліфонія, аналіз музичних форм, читання партитур та багато інших. Реалізація принципів розвиваючого навчання в ансамблевому музикуванні в класі фортепіано є цінною формою діяльності, яка сприяє співпраці між педагогом і учнем, між двома учнями, яка приносить ні з чим незрівнянну радість спільної творчості.

Інструментальна гра на фортепіано в чотири руки є важливим способом музикування, яким займаються любителі музики будь-якого віку і будь-якого рівня володіння інструментом. Створюючи безперервний потік емоційних переживань, ансамблеве музикування допомагає формуванню «центру музикальності», а саме – здатності співпереживати музику, формуючи при цьому слухові уявлення, музичний слух і художньо-образне мислення. Розширюючи обсяги осмислення музики, розширюються і можливості музичного мислення. Саме процес гри в ансамблі сприяє повноцінному прояву основні дидактичні принципи розвивального навчання, зокрема розширення обсягу виконуваного матеріалу, прискорення темпів його вивчення та засвоєння максимальної інформації в мінімальний час. В цьому аспекті особливо важливого значення набуває проблема формування активного і самостійного мислення піаніста, що безпосередньо пов'язане з метою інтенсифікації процесу опанування музичного твору.

В аспекті комплексного виховання виконавця-піаніста поряд з опануванням фортепіанного репертуару, зокрема дуетних творів для рояля, цінним є вивчення акомпанементу для різних інструментів (флейта, скрипка, домра, вокал тощо). Ансамблісти у фортепіанному класі мають справу з музичним матеріалом не для запам'ятовування, не для заучування, а просто з

потреби мислити, пізнавати, відкривати, осягати. Ансамблева гра, швидка і постійна зміна нових музичних вражень, музикування в класі фортепіанного ансамблю в цілому сприяють розвитку емоційної чуйності на музику. Заняття у класі фортепіанного ансамблю сприяють ефективному розвитку музичних складових, як музичний слух, ритмічне чуття, музична пам'ять, техніки та ряду інших. Гармонічний слух, як дуже важливий і складний компонент музичної культури музиканта, є не завжди розвиненим від природи. Музикант може добре поводитися з одноголоссям, при цьому чисто співати, в той же час відчувати утруднення в творах гомофонно-гармонічного складу. Для виконання поліфонічних творів в ансамблі слід мати досить добрі навички слухання кілька мелодійних ліній при виконанні поліфонії, що є однією з важливих музичних умінь у музичному вихованні. Один з найбільш дієвих прийомів, який рекомендують застосовувати в ансамблевої практиці це спільне програвання на одному, або двох фортепіано поліфонічного твору окремо по голосах. «В інтересах розвитку гармонічного слуху музиканта необхідно наполегливо з дитячих років розвивати цілісне відчуття музичної вертикалі» [6, 80], – наголошує Л. Баренбойм.

У практиці фортепіанного навчання накопичено величезний досвід відомих педагогів-піаністів. Унікальну спадщину становить творчість майстрів російської та радянської фортепіанної школи: О. Гольденвейзера, А. Есиповой, М. Зверева, Г. Нейгауза, Л. Ніколаєва, А. Рубінштейна, В. Сафонова і багатьох інших.

Педагоги-практики та піаністи акцентують увагу на тому, що гра в ансамблі потужно впливає на розвиток таких музичних здібностей, як дисциплінованість ритміки, вміння читати з аркушу, вміння слухати один одного в процесі спільного виконання, розвиток музичного мислення, мистецтво вести діалог з партнером, комунікативність та інші. Переважна більшість педагогів рекомендують починати спільне музикування з занять в класі фортепіанного ансамблю, який є в навчальному плані дитячих музичних навчальних закладів. Часто в класі фортепіанного ансамблю не практикують

або недооцінюють такі форми роботи, як читання з аркушу, підбір по слуху, транспонування, ансамблеве музикування та інші, часто через нестачу часу на уроці. Робота по вивченню репертуару з основного інструмента займає багато навчального часу в аудиторних та самостійних заняттях, тому в навчальному процесі, переважно, опановують досить обмежену кількість творів фортепіанного ансамблю.

Музичний розвиток в будь-якому віці – це багатогранний і складний процес дуже тісно пов'язаний з формуванням комплексу спеціальних музичних здібностей, зокрема музичного слуху, чуття музичного ритму, музичної пам'яті, без яких неможливі творчий розвиток і професійне зростання.

Ритм – один з центральних елементів у музичному вихованні, його розвиток одне з найголовніших завдань в класі фортепіано та ансамблевому класі. Ритм в музиці не тільки одиниця виміру, а й емоційна, виразна і образно-сміслова складова. «Почуття рівності руху формується будь-якою спільною грою», – написав М. Римський-Корсаков в роботі «Про музичну освіту» [27, с. 93].

Відчуття чіткої метричної пульсації при виконанні музичного твору, підкреслення перших долей такту у ансамблевому виконанні проявляється досить явно. Ритмічну нестійкість педагога-методисти часто пов'язують з властивою тенденцією до прискорення або уповільнення твору. Учасникам ансамблю іноді бувають корисними заняття з метрономом, якщо відсутність належного почуття ритму притаманна тільки одному з учасників ансамблевої гри, то другий виявляється стримуючим фактором.

Іншою важливою музично-виконавською складовою є музична пам'ять. Заучування нотного тексту на пам'ять сприяє розвитку логічного, зорової та раціональної пам'яті. Робота в ансамблі має свою специфіку запам'ятовування творів, оскільки в процесі заучування музична пам'ять учасників ансамблю формується більш інтенсивно.

Наявність розвиненої рухо-моторної здатності, тобто технічних і рухових даних піаністичного апарату є вкрай важливим для дуєтної гри. Через

захопленість процесом ансамблевого музикування у виконавців більш легко і природно відбувається організація ігрових рухів, в результаті піаністи природним шляхом опановують основні прийоми звуковидобування, штрихи, різні типи фортепіанної фактури та інші складові музичної тканини.

Однією з ключових практичних навичок у музичній діяльності є читання з аркушу. Уміння самостійно знайомитися з новим твором є дуже важливим для виконавця, тому слід розвивати навички швидкого читання, домагатися тривалого збереження уваги в дуетному ансамблі. Для дуетного читання з аркушу в класі фортепіанного ансамблю рекомендують вибирати, по можливості, виконавців одного віку і одного рівня технічної та музичної підготовки. Але якщо технічні можливості одного з учасників ансамблю більш просунуті, то йому доручають складнішу партію в дуеті. Ефект змагальності стимулює до більш ґрунтовної та уважної гри. Позитивно впливає також спільне читання з аркушу із досвідченим ансамблістом, або з викладачем, у такій ситуації складна фактура звучить у другій партії, проте відчуття від такої гри надихає піаніста першої партії, оскільки звучить твір насичено, яскраво, з відчуття причетності до виконуваної музики. Співпраця вчителя та учня в педагогічній практиці виступає прикладом співтворчості, є важливою і ефективною формою розвитку ансамблевих навичок. У таких творчих взаєминах виникають умови для здійснення основних ідей ансамблевої співпраці, зокрема довіри до методичних настанов учителя та віри у творчі сили учня, активного формування принципів цілеспрямованості, безпосереднього творчого виховання особистим прикладом. Щоб створити контакт «педагог – учень», спільна ансамблева гра є одним з особливо важливих засобів, здатних пробудити інтерес до музики і сформувати важливі виконавські якості. Важлива роль в цьому процесі належить особистості педагога та його контакту з учнем. Адже протягом певного часу саме наставник уособлює ідеальну людину і музиканта. Демонструючи новий невідомий твір педагог надихається його настроєм і передає цей настрій і натхнення учневі, тому спільне сприйняття музики є важливим фактором для

розвитку учня.

Продовжуючи працювати над вихованням музичного мислення в класі ансамблю педагог формує умови для народження яскравих музичних вражень, які допомагають в роботі над художнім образом. Цей художній образ часто сприяє прояву більшої емоційної ініціативи учня. Пробудження ініціативності і прагнення досконалого виконання твору є необхідною умовою в роботі педагога і головним критерієм правильного підходу до учня. «В ансамблі учитель-учень встановлюється єднання не тільки між ними, а й, що ще більш важливо, з'являється гармонійна взаємодія між учнем і композитором при посередництві викладача», – вказує видатний піаніст двадцятого століття Г. Нейгауз [29, с. 101]. Гра учня в ансамблі з педагогом неможливість передачі не тільки музичного, але і життєвого досвіду, виконавського кредо, естетичних поглядів, що передаються від вчителя до учня безпосередньо в процесі виконання музичного твору.

Музикування на фортепіано в чотири руки – це відмінний, ні з чим незрівняний музичний виконавський досвід. Забезпечуючи безперервний потік нових вражень, співпереживання музикування в ансамблі впливає на розвиток емоційної чуйності до музичних подій. Поповнення «багажу» різноманітних слухових асоціацій, допомагає стимулювати і формувати музичний слух та художні уявлення. Зі збільшенням обсягу осмисленої музики, розширюються і потенціал музичного мислення, а узагальнення важливих ознак значної кількості музичних фактів сприяє утворенню системи понять. Кожен ансамбліст має можливість розпоряджатися тільки половиною клавіатури. При грі в чотири руки за одним роялем, на відміну від сольного виконання, пристосування до партнера розпочинається вже з самої посадки. Так, партнери повинні вміти ділити клавіатуру і так тримати лікті, щоб не заважати один одному, особливо при зближенні голосоведіння. Зазвичай натискає на педаль виконавець другої партії – створює «опору», основу для мелодії, яка часто проходить у верхніх регістрах у виконавця першої партії. При цьому необхідно уважно стежити, що відбувається в іншій партії, вміти слухати партнера,

враховувати його виконавські і технічні риси. Уміння слухати один одного, чути не тільки те, що сам граєш, а одночасно і те, що грає партнер, тобто загальне звучання обох партій, є основою спільного виконавства у всіх його різновидах.

Безперервність ансамблевого виконання також залежить від уміння перевертання сторінок, якщо ансамбль виконується по нотах. Партнери ансамблю встановлюють, кому з них в залежності від зайнятості рук зручніше перевернути сторінку. Ця специфічна фортепіанна навичка передбачає спеціальне тренування та є досить складною і підступною, оскільки потребує не впустити ноти, не перешкоджати грі партнера, внутрішнім слухом продовжувати «слідкувати» за процесом звучання твору, синхронно з іншою партією «увійти» в звукове середовище, не порушивши його структури.

Синхронність є результатом найважливіших якостей інструментального ансамблю, зокрема єдиного розуміння і збереження темпової цільності, єдності ритмічної пульсації. Синхронність виконання музичного твору є однією з необхідних умов спільної дуєтної гри. Одночасний вступ ансамбістів на початку твору, або після пауз зазвичай досягають непомітним рухом голови одного з учасників ансамблю, часто виконавці використовують ледве помітний «вдих», який відповідає вступу, тобто предикту (ауфтакту). Одночасне закінчення також є показником дуєтної злагодженості, досягається синхронність виконання при вступі та знятті звуку значно легше, якщо партнери правильно відчують темп.

Одними з найважливіших напрямів роботи в класі фортепіанного ансамблю є питання пов'язані з ритмовою основою, почуттям ритму, точності та чіткості ритмічного малюнка. Метричний рух має велике значення, оскільки викристалізовує ритмічний малюнок кожної з партій та організує її метроритмічну самостійність у дуєтному виконавстві, чим складніший ритмічний малюнок іншої партії, тим сильнішою є взаємозалежність партнерів ансамблевої гри.

Отже, в момент емоційного сплеску, яким є процес виконання, народжується загальний підйом музичних інтелектуальних дій. З цього випливає, що гра в ансамблі важлива не тільки для розширення репертуару або накопичення музично-теоретичних та історичних відомостей, вона сприяє удосконаленню процесів музичного мислення з точки зору якості. В процесі навчання гри на інструменті відбувається всебічний розвиток здібностей, зокрема музично-мисленнєвих, як ключових у музично-виконавському процесі та сучасній музичній педагогіці. Становлення цих якостей піаніст відбувається, переважно, під керівництвом наставника. Викладача стимулює, направляє і прискорює розвиток спадкових даних учня, впливає на збільшення потенціалу своїх учнів, використовує методи занять в класі інструментального ансамблю для формування особистісно зорієнтованої, творчо мислячої і духовно наповненої індивідуальності. Розвиток музичного мислення в ансамблевого музикуванні відбувається при наявності технічної та методичної основи, бази. Особливо важливим є розуміння і відтворення музично-стильових рис твору.

2.2. Шестиручний фортепіанний ансамбль як розширена модель дуєтної форми: історичні витоки та специфіка виконання.

Важливою методологічною основою для дослідження специфіки шестиручних ансамблів є праці О. Сорокіної [41], Л. Осипової [33], Н. Катанової [19], які дають уявлення про тенденції розвитку фортепіанного ансамблю загалом. Важливим надбанням фортепіанного музикознавства є монографії, присвячені творчості окремих композиторів та піаністів [1; 11; 26; 49]. В європейській академічній традиції шестиручний ансамбль став предметом практичного вивчення і теоретичного осмислення. Так, серед відомих постатей слід назвати Томіслава Байнова, піаніста, засновника перспективного концертного складу «Ваупоу Еsembl», який виконує твори в шість і вісім рук, очільника «Товариства з розвитку гри на фортепіано в кілька рук» і голови «Міжнародного фортепіанного конкурсу

виконання в шість рук». Стаття Т. Байнова є цінною теоретичною роботою за жанром шестиручного ансамблю [58].

З точки зору фактурного потенціалу шестиручний ансамбль видається цікавим жанром для відтворення оркестрового звучання, експериментів в галузі багатошарової фактури, поліфонії, контрапункту, що передбачає особливу об'ємність. Шестиручний ансамбль охопив практично усі основні музичні жанри, зокрема поліфонічні та сонатну форми. Також шестиручний ансамбль є засобом втілення цілого спектру композиторських ідей. Символічний потенціал числа «три» використовується композиторами по різному. Часто твір має три адресата присвяти, як наприклад опус Альфреда Шнітке «Присвята Стравінському, Прокоф'єву, Шостаковичу». Адресований трьом певним виконавицям – сестрам Скалон «Вальс» та «Романс» С. Рахманінова.

Поява на рубежі XX – XXI століть великої кількості композицій для одного, або двох фортепіано в шість рук свідчать про актуальність даного виду музикування в сучасній концертній практиці. Ірина Польська розглядає ансамбль трьох виконавців для шести рук за одним фортепіано як модифікацію фортепіанного ансамблю за одним фортепіано, тобто чотирьохручного фортепіанного дуету. Використовуючи термінологію І. Польської, можна класифікувати терцети за ступенем константності, тобто стійкості та стабільності виконавського складу і властивостей такого жанру: константний вид – твори для одного фортепіано, релятивний вид – для одного або двох фортепіано.

Звернення композиторів до жанру фортепіанного терцету багато дослідників пояснюють прагненням посилити звучання рояля, розширити фонічну палітру, сповна використати потенціал поліпластовості. З одного боку, «це тенденція на шляху оновлення звучання чотириручного дуету, а з іншого боку, в більш широкому плані, створення нового типу концертності монотембрового ансамблю», – зауважує І. Лукьянова [23, с. 140].

Перший сплеск зацікавленості жанром відбувся у XIX столітті, він був пов'язаний з творчістю Карла Черні, який творив ряд творів для ансамблевої

багаторучної гри. Спадок митця складають перекладання і оригінальні твори для двох, чотирьох і шести рук, для одного, двох, чотирьох і восьми клавирів. На думку Томіслава Байнова, «інтерес до шестиручних ансамблів та створення нових творів вичерпався в 20-ті роки ХХ століття. Поява грамплатівок і радіо витіснило цей вид домашнього музикування. Тільки починаючи з 50-х років і особливо в наш час стали знову складати для фортепіано в шість рук. Можна припустити, що ця тенденція відображає експериментаторські настрої сучасної епохи» [58].

Першим в історії шестиручним твором вважають Сонату № 23 *F-dur* для клавесина, або фортепіано в шість рук (1797) Вінченцо Панераї. Вже перші зразки творів у цьому жанрі професора чембало і органу, капельмейстера і музичного педагога Флоренції мали яскраві концертні характеристики, такі як оригінальність, візуальність, адресованість конкретним виконавцям. Ряд шестиручних творів написано у ХVIII столітті. Серед них п'єса «Трилисник» для фортепіано в шість рук німецького композитора Вільгельма Фрідріха Ернста Баха² (1759–1845) – сина композитора Йоганна Крістофа Фрідріха Баха, онука Й. С. Баха. Цей концертний твір, написаний в класичному стилі, прикрашений багатьма трелями і пасажами. За задумом автора твір повинен виконувати великий чоловік, який сидить посередині клавіатури, дві мініатюрні жінки сидять з боків від нього. Чоловік повинен був грати крайні голосу твори, обіймаючи руками ансамблісток-жінок, які грали в середніх регістрах інструменту.

Як вказує Т. Байнов, шестиручні твори систематично починають створюватися в епоху після Ф. Шуберта, причому «обробки для клавіру в шість рук, а також оригінальні твори, спочатку служили музичним фоном» [58]. Шестиручна музика як жанр має свої витoki у сфері домашнього музикування. Напочатку вона була способом знайомства музикантів-піаністів з

² Йоганн Крістоф Фрідріх Бах служив музичним директором при дворі пруського короля Фрідріха Вільгельма II.

симфонічними творами та операми, аранжування створювали переважно педагоги-піаністи. Серед авторів, які писали оригінальну музику Г. Берліоз, В. Крамер, Т. Остен, Г. Равіна, Ж.-Л. Стреаббог, Г. Хорват та інші.

В ансамблевому музикуванні того часу домінувала естетика віртуозного піанізму. Російська науковця Л. Осипова зазначає, що «зіставлення крайніх регістрів, прискорення темпів, переклички віртуозних пасажів в дуетних партіях, «фанфарні» акордові звучності – всі ці обов'язкові атрибути епохи галантного стилю надавали фортепіанним п'єсам ефекту об'ємності звучання» [33, с. 125]. Інтереси публіки були прикуті до виступів піаністів-віртуозів і були покликані вражати технічною майстерністю, артистичною розкутістю, демонструвати можливості фортепіано. Велика увага приділялася сценічній естетиці, посадці виконавців, артистичності. Популярність фортепіано і затребуваність на нові твори сприяли поширенню варіаційного жанру. Мода писати блискучі фортепіанні варіації, засновані на популярних мелодіях, поширилася на початку XIX століття. Варіації в блискучому стилі служили способом залучити публіку, а також проявити себе технічно. Цю моду підхопили в Парижі, Відні, Берліні відомі піаністи-композитори А. Герц, Ф. Калькбреннер, І. Мошелес, С. Тальберг, Ф. Ліст та інші.

Особливе місце посідає творчість Карла Черні (1791–1857). Його спадщина складає біля 180 опусів з назвою «варіації» для фортепіано соло та 4, 6, 8 рук. Найпоширенішою формою варіацій був вступ, відома тема і її варіації (переважно 5–8) і фінал. Теми варіацій Черні розділяють на оперні, танцювальні, маршеві, мелодії з народних джерел, мелодії з творів інших композиторів, а також оригінальні теми Черні. Оперы Белліні в той період користувалися великим успіхом в усіх верств населення, зокрема і у простого люду. В своїх шестиручних варіаціях Черні часто звертався до тем з опер В. Белліні, можна назвати наприклад варіації на теми з опер «Монтеккі і Капулетті», «Норма», «Сомнамбула». В кінці XVIII на початку XIX століття дуже великою була популярність військових мелодій, турецької музики, батальних п'єс. Безперервні військові кампанії, в яких брала участь Європа,

сприяли їх поширенню. Звучання фортепіано дозволяло не тільки відобразити специфіку жанру, а й передати типові ритми і тембри. На думку американського піаніста і музикознавця Артура Лессера фортепіано «дозволяло передати маршовий ритм і "ритм копит", протистояння сил легко відбивалося розподілом різнорідного матеріалу між двома руками, а гарматні постріли могли бути зображені лівою рукою в басовому регістрі» [38, с. 209]. Сам Черні вважав марші важливим жанром, він написав величезну кількість концертних маршів, фантазій і варіацій на популярні марші, його соната в 4 руки, має назву «Військова Блискуча Соната» (*op. 119*). Для шести рук написані композитором також «Військовий дивертисмент» (*op. 229*), «Шість військових рондо» (*op. 646*). У XIX столітті найпоширенішими танцювальними жанрами стали танці, що мають народні витоки: вальс, полька, кадрили, мазурка, зберігає свою актуальність також полонез. Серед великої кількості танцювальних опусів Черні виділяються шестиручні концертні твори «Вікторія-кадриль» (*op. 594*) та «Блискучий полонез» (*op. 296*).

Плідними в жанрі шестиручного ансамблю XIX століття були В. Попп, Ж. Л. Гоббаертс, Х. Гец, К. Гурлит. Окремі шестиручні твори XIX століття втілюють національний колорит. Серед жанрових шестиручних творів XIX століття привертають увагу піаністів «Романс» і «Вальс» Сергія Рахманінова, написані спеціально для сестер Скалон в 1890 році, кожна партія призначалася для конкретної виконавиці. Народні, фольклорні риси притаманні творчості англійського композитора П. Грейнджера, його композиторський стиль визначають як «безстрашно неакадемічний. Композитор звертався окрім самобутніх національних образів до образів природи.

Про послаблення уваги до шестиручного фортепианного ансамблю в період XX століття пише О. Сорокіна: «в період між Першою світовою і останньою третиною XX століття фортепианному дуету належало одне з найскромніших місць у розвитку музичної культури» [41, с. 285]. Тоді як друга половина XX – початок XXI століття характеризується посиленням уваги до шестиручних ансамблів, серед відомих подвижників цього процесу необхідно

назвати О. Сорокіну–О. Бахчієва–В. Постнікову, потужний сучасний російський колектив Е. Полонська–Г. Пыстин–Д. Карпов, Г. Рождественського та багатьох інших. «Присвячення Стравинському, Прокоф'єву, Шостаковичу» Альфреда Шнітке (1979) – один із знакових концертних творів цього періоду.

Велике значення в розвитку шестиручної ансамблевої гри належить діяльності окремих колективів. Одним з найвідоміших європейських колективів є «Ваупов Ensemble», створений у 1996 році Томіславом Байновим. У складі ансамблю піаністи міжнародного рівня, які отримали визнання на конкурсах в сольних або ансамблевих номінаціях. Унікальний ансамбль дає концерти в Німеччині, Італії, Австрії, Болгарії, Сербії, Швейцарії, Канаді та Японії. У репертуарі оригінальні твори та аранжування творів для фортепіано в шість або вісім рук, для двох фортепіано у вісім або дванадцять рук, для трьох, чотирьох, п'яти, шести і восьми роялів до тридцяти двох рук. У числі творчих експериментів ансамблю гра на двадцяти п'яти роялях. Томіслав Байнов є автором проектів, пов'язаних з багаторучними фортепіанними ансамблями, наприклад «Асоціація з розвитку багаторучної фортепіанної гри» (1997), Міжнародний фортепіанний конкурс піаністів для шести рук³. Учасниками фортепіанного ансамблю «Some handsome handsu» є Ганна Сальє, Аліна Проніна та Аліна Абітово. Колектив створений в 2004 році, в арсеналі колективу перемоги на престижних міжнародних конкурсах.

Ансамблеве музикування в процесі становлення музиканта сприяє розвитку емоційної чуйності на музику, ансамблісти отримують більш диференційований слуховий досвід, ніж при сольній грі, звучання дає багату звукову палітру у всіх тембрах, розвиває темброво-фонічний слух. «Гра в ансамблі є не що інше, як засвоєння максимуму інформації в мінімум часу» [48, с. 18].

³ Перший конкурс відбувся 1998 року в Троссінгені (Німеччина). Конкурс проходить у трьох турах, обов'язковим до виконання в першому турі є один з шестиручних творів Карла Черні.

Ансамблеві заняття сприяють якісному поліпшенню процесів музичного мислення. Як зазначає Т. Байнов «завдяки колективному ритму не залишається можливості для індивідуальних відхилень. Учня беруть ніби в ритмічні "лешата". Три учні утворюють групу, яка саморегулюється, тому педагога з цього процесу можна прибрати» [58].

В сучасній навчальній практиці широко використовують твори Майка Корніка, Манфреда Шмітца, Володимира Птушкіна і інших авторів. Так, «Serenades for Six Hands» Манфреда Шмітца для фортепіано в шість рук створена спеціально з дидактичною метою для початківців. Це 13 коротких, легких п'єс з дитячими назвами, наприклад: «І соняшник посміхається», «Метелики носяться по саду», «Красива стара карусель в Парижі». У творах органічно використовуються неакадемічні музичні стилі, такі як блюз, джаз і рок. Окрім оригінальних творів, які стали частиною педагогічного репертуару, існує цілий ряд збірок з обробками для фортепіано в шість рук відомих фортепіанних, або симфонічних творів. Часто створюються полегшені версії творів, які також користуються значною затребуваністю у педагогічному та аматорському середовищі. Фактура цих нескладних п'єс максимально диференційована, кожна партія відповідає за певний звуковий пласт, а партії уніфіковані за складністю.

Висновки до РОЗДІЛУ 2.

Гра в ансамблі важлива не тільки для розширення репертуару, або накопичення музично-теоретико-історичних відомостей, а й сприяє удосконаленню процесів музичного мислення з точки зору якості. Здатність мислити самостійно є фактором, що забезпечує стабільний і повноцінний розвиток інтелекту виконавця. В процесі емоційного співпереживання народжується підйом музичних і інтелектуальних дій. Процес гри в ансамблі сприяє активізації засвоєння максимальної інформації в мінімальний час. У момент емоційного сплеску, яким є процес виконання, народжується загальний підйом музичних і інтелектуальних дій. Музичне інтерпретування,

усвідомленість і виконавську відкриття образного і поетичного змісту, є ефективним способом в становленні інтелекту музиканта як професіонала.

З точки зору фактурного потенціалу шестиручний ансамбль видається цікавим жанром для відтворення оркестрового звучання, експериментів в галузі багатошарової фактури, поліфонії, контрапункту, що передбачає особливу об'ємність. Фактура шестиручних ансамблів, призначених для концертного виконання, насичена віртуозними елементами і передбачає рівноправність партій. Твори, написані в дидактичних цілях припускати різне співвідношення партій, в тому числі і диференціацію за складністю. Інтерес до шестиручного ансамблю як до самостійного жанру підтверджується існуванням стійких ансамблевих колективів, зорієнтованих на виконання в шість рук. У методичному плані шестиручний ансамбль є ефективним засобом розвитку слухових, ритмічних, ансамблевих навичок початківців-піаністів. Шестиручний ансамбль охопив практично усі основні музичні жанри, зокрема поліфонічні та сонатну форми. Ці твори в більшості своїй мають яскраво виражену концертну спрямованість і є прикрасою концертних програм.

ВИСНОВКИ

1. Вивчення наукових, методичних, нотних джерел з теми дослідження дозволяють зробити наступні висновки. Ряд авторів розглядають фортепіанне ансамблеве музикування як важливу концертну форму, цінний дидактичний та методичний засіб виховання практичних навичок гри, зокрема формування музичного мислення. Фортепіанний дует є жанровим феноменом однотембрового поєднання декількох інструментів. На думку О. Сорокіної чітко розмежовані історично сформовані гілки фортепіанного мистецтва: фортепіанний дует і фортепіанний ансамбль складають свого роду мега-жанр, який увібрав стилістичні ознаки і дуетного, і ансамблевого музикування. Учасниками фортепіанних дуетів часто є музиканти, яких пов'язують родинні зв'язки. Серед таких відомі концертні дуети сестер Г. і Ю. Туркіних, братів А. і М. Готлибів, подружжя М. Тайманов-Л. Брук, О. Бахчиев-О.Сорокіна та ряд інших. Цінною музикознавчою працею стала книга О. Сорокіної «Фортепианный дуэт. История жанра» (1988), яка також включає нотні додатки з творів для чотирьох рук композиторів XVII–XX століть. Важливою теоретичною роботою, присвяченою жанру шестиручного ансамблю є книга Томіслава Байнова «Музыка для фортепиано в несколько рук» (1999).

2. Становлення дуетного фортепіанного виконавства відбувалося впродовж значного історичного періоду. Як вказують дослідники, в XVII та першій половині XVIII століття дуетів за одним клавіром писали вкрай рідко. Найбільш ранні з відомих дуетів відносяться до епохи Ренесансу (Н. Карлтон, Т. Томкінс, В. Берд, Н. Йоммеллі, Ч. Берні та інші). Значний розвиток жанру та форм ансамблевого виконавства для двох клавірів відбувся в XVIII столітті, розширився діапазон звучання, що дозволяло використовувати ансамбль двох клавірів як міні-оркестр для виконання масштабних концертних творів з оркестром, або без нього (Ф. Куперен, Й. С. Бах та інші). Період з другої половини XVIII до кінця XIX століть називають «золотим століттям» фортепіанного дуету. Поява молоточкового фортепіано з його розширеним

діапазоном давало більш зручні можливості для спільної гри. З XIX століття починається повсюдне захоплення музикантів-професіоналів і любителів музики мультиклавірними ансамблями. Найбільша кількість перекладень симфонічних творів вперше виконувалася в невимушеній обстановці музичного салону в перекладенні для чотирьох рук. У XX столітті інтерес композиторів до чотирьохручного музикування впав, жанр став практично зникати. Фортепіанний ансамбль як жанр почав відроджуватися в другій половині XX століття. Фестивалі та конкурси активно пропагували ансамблеве музикування, активно підтримували інтерес до цього виду виконавства в усьому світі. Сьогодні жанр фортепіанного дуету успішно розвивається, активно використовується в навчальному процесі та на концертній естраді.

3. Ансамблева фортепіанна гра вирізняється низкою специфічних складнощів. Основні з них полягають в необхідності спільної розробки і реалізації інтерпретаційного задуму, образного змісту твору. Фортепіанний дует сприяє накопиченню слухового музичного досвіду, розширенню кругозору виконавців через знайомство з різним репертуаром, формуванню музичного мислення. Музиканти опановують стилістику та жанри фортепіанної музики, розвивають арсенал піаністичних і технічних навичок. Гра в ансамблі виховує і розвиває культуру звуковидобування, темброву палітру, фактурну речовість. Музикування в ансамблі впливає на формування комунікативних навичок і здатності до спільних злагоджених дій, що важливо не тільки для ансамблевого виконавства, а й творчої діяльності загалом. Синергетичний ефект спільної діяльності сприяє створенню обопільно узгодженої виконавської інтерпретації. Розвинене музичне мислення є основою стильності виконання класичної, романтичної, джазової музики, творів композиторів XX і XXI століття тощо. Ефективність ансамблевого музикування як засобу виховання музичного мислення залежить від особливості організації творчо-орієнтованого середовища, в якому здійснюється комунікація наставник-учень. Цінним є включення в процес фортепіанного ансамблевого музикування завдань і вправ, спрямованих на виховання музичного мислення, організації співтворчих

взаємин ансамблістів, активізації досвіду виконавської і слухацької діяльності та ключових сфер зацікавленості виконавців.

4. Відновлення популярності фортепіанних дуетів у другій половині ХХ століття і вихід цього жанру на концертний рівень створили основу для пошуків шляхів розширення фактури та нових тембрових якостей фортепіанного ансамблю. Фактура концертних шестиручних ансамблів насичена віртуозними елементами і передбачає рівноправність партій. Опуси для дидактичних цілей можуть припускати різне співвідношення партій, в тому числі і диференціацію за складністю. У методичному плані такий ансамбль виступає ефективним засобом розвитку слухових, ритмічних, ансамблевих навичок піаністів. Особливу значущість для константних ансамблів в шість рук для одного фортепіано має візуальний аспект, пов'язаний з театралізацією виконання. Звуко-динамічний компонент звучання фортепіано в шість рук передбачає значну потужність та об'ємність. Інтерес до цього ансамблевого різновиду, як до самостійного жанру, підтверджується існуванням стійких ансамблевих колективів, орієнтованих на виконання в шість рук. Серед відомих постатей слід назвати Томіслава Байнова, піаніста, основоположника концертного ансамблю «Ваупоу Esembl», який виконує твори в 6 и 8 рук, фундатора «Товариства з розвитку гри на фортепіано в кілька рук», голови Міжнародного фортепіанного конкурсу виконавців в шість рук. На сучасному етапі композиторами активно створюються концертні і дидактично орієнтовані шестиручні ансамблі. Фактурний, візуальний і семантичний потенціал жанру визначають його затребуваність на концертній естраді і у навчальному процесі у педагогів та виконавців.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Айзенштадт С. А. Учитель музыки: Жизнь и творчество Карла Черни. Москва: Композитор, 2010. 215 с.
2. Алексеев А. Д. Из истории фортепианной педагогики. Київ: Музична Україна, 1974. 165 с.
3. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. Москва : Музыка, 1988. 415 с.
4. Асмолова Н. А. Фортепианный ансамбль в учебно-исполнительской деятельности студентов // Основы профессиональной подготовки учителя музыки. Москва: 1999. Вып. 4. С. 79–84.
5. Баренбойм Л. А. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства. Москва: Музыка, 1969. 284 с.
6. Баренбойм Л. А. Путь к музицированию. Ленинград: Советский композитор, 1979. 352 с.
7. Бэлза И. История польской музыкальной культуры: в 3-х томах. Москва: Музгиз-Музыка, 1954. Т. 1. 336 с.
8. Благой Д. Д. Искусство камерного ансамбля и музыкальнопедагогический процесс. Москва: Лира, 1979.
9. Веркіна Т. Б. Актуальне інтонування як виконавська проблема: автореф. дис.. канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Одеська нац. муз. академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2008. 24 с.
10. Гаккель Л. Е. Фортепианная музыка XX века: очерки / 2-е изд. Ленинград: Сов. композитор, 1976. 288 с.
11. Гейрингер К. Иоганнес Брамс. Москва: Музыка, 1965. 432 с.
12. Гольденвейзер А. Б. О музыкальном искусстве. Москва: Музыка, 1975.
13. Горбунова И. Е. Ансамблевое музицирование как компонент содержания профессиональной деятельности будущего педагога- музыканта // Вестник КГУ. Кострома, 2010. №3. С. 276–281.
14. Готлиб А. Д. Основы ансамблевой техники. Москва: Музыка, 1971. 112 с.

15. Драгайцева Д. Г. Ансамблевое музицирование подростков в классе общего фортепиано как фактор развивающего обучения (в детской музыкальной школе): автореф. дисс. ... канд. пед. наук : спец. 13. 00. 02 Теория и методика обучения и воспитания. Москва, 2005. 27 с.
16. Ефимова О. В. Игра в ансамбле как способ всестороннего развития личности юного пианиста // Фортепианный ансамбль в современном музыкальном искусстве и образовании. СПб.: Изд. политех. универ., 2016. С. 19–22.
17. Зеленин В. М. Работа в классе ансамбля. Минск: Вышэйшая школа, 1979. 60 с.
18. Зимин П. Н. История фортепиано и его предшественников. Москва: Музыка, 1968. 216 с.
19. Катанова Н. Ю. Ансамбль двух фортепиано в XX веке. Типология жанра: дисс. канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство. Москва, 2002. 206 с.
20. Кашкадамова Н. Б. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах (клавикорд, клавесин, фортепіано) XIV–XVIII століть: навч. посіб. для студ. муз. вузів / Вищий держ. муз. ін-т ім. М. Лисенка. Тернопіль: СМП «Астон», 1998. 299 с.
21. Корто А. О фортепианном искусстве. Москва: Классика, 2005. 246 с.
22. Ли Хай Воспитание музыкального мышления у детей старшего школьного возраста средствами ансамблевого музицирования в классе фортепиано: дис. ... канд. пед. наук. ... спец. 13.00.02 Теория и методика обучения. Москва, 2017. 128 с.
23. Лукьянова Н. В. Фортепианный ансамбль как феномен музыкальной культуры Ленинграда-Санкт-Петербурга второй половины XX века : дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Рос. гос. педаг. ун-т им. А. И. Герцена. Москва, 1992. 324 с.
24. Любомудрова Н. А. Методика обучения игре на фортепиано. Москва: Музыка, 1982. 143 с.

- 25.Маркова Р. Б. Четырехручный дуэт и ансамбль двух фортепиано: особенности исполнения // Фортепианный ансамбль в современном музыкальном искусстве и образовании. СПб.: Изд. политех. универ. 2016. С. 58–61.
- 26.Мильштейн Я. И. Константин Николаевич Игумнов. Москва: Музыка. 1975. 469 с.
- 27.Н. А. Римский-Корсаков и музыкальное образование: статьи и материалы: сб. ст. и материалов / под. ред. С. Гинзбурга. Ленинград: Гос. муз. издат, 1959. 326 с.
- 28.Наумова Н. М. Фортепианные ансамбли: сонаты венских классиков для фортепиано в четыре руки. Челябинск: ЧГАКИ, 2007. 79 с.
- 29.Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: записки педагога. Москва: Музыка, 1982. 300 с.
- 30.Николаев А. А. Очерки по истории фортепианной педагогики и теории пианизма. Москва: Музыка, 1980. 112 с.
- 31.Огиньский М. К. Пьесы для фортепиано / сост. и ред. И. Бэлзы. Москва: Музыка, 1965.
- 32.Оголевец А. С. Специфика выразительных средств музыки. Москва: Сов. композитор, 1969. 590 с.
- 33.Осипова Л. А. История фортепианно-дуэтного исполнительства в России: конец XVIII –начало XX века : дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Рос. акад. музыки им. Гнесиных. Москва, 2014. 208 с.
- 34.Перельман Н. К. В классе рояля. Ленинград: Музыка, 1981. 215 с.
- 35.Петров В. О. Фортепианный дуэт XX века: вопросы истории и теории жанра : автореф. дис. . канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство. Саратов, 2006. 28 с.

- 36.Польская И. И. Развитие жанра фортепианного дуэта в австро-немецкой романтической музыке: автореф. дисс... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство. Санкт-Петербург, 1992. 22 с.
- 37.Прялухина М. В. За роялем вдвоем. Елена Сорокина и Александр Бахчиев. Москва: Музыка, 2010. 103 с.
- 38.Розанов И. В. От клавира к фортепиано. СПб: Лань, 2001. 448 с.
- 39.Савшинский С. И. Пианист и его работа. Москва: Классика-XXI, 2002. 244 с.
- 40.Седюк І. О. Тенденції розвитку ансамблю для двох фортепіано в музиці ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. 17.00.03 Музичне мистецтво. Харків, 2018. 20 с.
- 41.Сорокина Е. Г. Фортепианный дуэт. История жанра. Москва: Музыка, 1988. 319 с.
- 42.Стасов В. В. Избранные сочинения в 3-х т. / сост. П. Щипунов; коммент. М. Блиновой, А. Дмитриева, П. Щипунова. Москва: Искусство, 1952. Том I. Статьи. Монографии и исторические обзоры. Живопись. Скульптура. Музыка. 735 с.
- 43.Стравинский И. Ф. Хроника. Поэтика // сост., коммент., пер., закл. ст.С. Савенко. Москва: РОССПЭН, 2004. 368 с.
- 44.Субботина Е. И. Фортепианный дуэт в системе художественной коммуникации: автореф. дисс. ... канд. искусств. : спец. 17.00.02 Музыкальное искусств. СПб., 2013. 23 с.
- 45.Тимакин Е. М. Воспитание пианиста: метод. пособ. Издание второе. Москва: Сов. композитор, 1989. 145 с.
- 46.Огинский М. К. Произведения для фортепіано / упоряд. и ред. И. Бэлза. Москва: Музыка, 1965.
- 47.Федоров И. А. О роли фортепианного ансамбля в становлении профессионального музыканта. СПб., 2007. 157 с.

48. Флейман В. Д. Фортепианный дуэт. История и развитие жанра. Образовательная и развивающая роль в процессе обучения: уч.-метод. пособ. Смоленск: СГИИ, 2011. 32. с.
49. Царева Е. М. Иоганнес Брамс: моногр. Москва: Музыка, 1986. 383 с.
50. Цыпин Г. М. Музыкально-исполнительское искусство: теория и практика. СПб: Алтейя, 2001. 320 с
51. Цыпин Г. М. Психология музыкальной деятельности: проблемы, суждения, мнения. Москва: Интерпресс, 1994. 384 с.
52. Чичерин Г. В. Моцарт. Исследовательский этюд. Ленинград: Музыка, 1971. 208 с.
53. Шулер Д. Если бы Моцарт вел дневник... / пер. с венг. Будапешт: Изд. «Корвина», 1965. 108 с.
54. Шуман Р. О музыке и музыкантах: собр. статей в 2-х томах. Москва: Музыка, 1975. Т. 1. 407 с.
55. Шуман Р. О музыке и музыкантах: собр. статей в 2-х томах. Москва: Музыка, 1978. Т. 2а. 327 с.
56. Щапов А. П. Фортепианная педагогика: метод, пособие. Москва: Сов. Россия, 1960. 171 с.
57. Эйнштейн А. Моцарт. Личность. Творчество / пер. с нем., под. ред. Е. Черной. Москва: Музыка, 1977. 450 с.
58. Baynov T. N. Mehrhändige Klaviermusik – Musik für ein Klavier zu sechs Händen. Musikschulkongress, München, 1999. URL : http://www.musikschulen.de/medien/doks/mk99/kongress99-AG_13.pdf (дата обращения 01.06.2016).
59. Vetter W. Der klassiker Schubert, Bd. 1. Leipzig, 1953, S. 296.