Республика Татарстан , г.Заинск МБУДО «Заинская детская музыкальная школа».

Методическая разработка на тему: «Развитие архитектонического чувства у юных музыкантов».

10.05.2020 Т.А.Тимофеева.

Архитектоническое чувство или чувство формы является важнейшей и необходимой составляющей при работе музыканта - исполнителя над произведением.

Музыкальное произведение представляет собой единство содержания и формы. Под содержанием понимаются художественно отраженные в произведении явления и процессы действительности, их характер: мысли, чувства, устремления людей. Под музыкальной формой в широком смысле слова понимается целостная, организованная система музыкальных средств, примененная для воплощения содержания произведения.

Форму в музыке рассматривают двояко: как конструкцию и как динамический процесс. По сути - это две стороны одного и того же явления.

Внимание исполнителя, стремящегося познать форму произведения, как она дана композитором, и выявить ее в исполнении, должно быть направлено на составление и соотношение моментов «конфликтных», выражающих и создающих эмоциональное напряжение и на разрешение «конфликта». Выразителями конфликтов являются: диссонансы, неустойчивость тональности и ритмов, противопоставление регистров, динамические контрасты и т. д. Им противопоставлены: разрешения диссонансов, возвращение к главному строю и утверждение в нем, а также возвращение после блужданий разработки к изложению основных тем.

Чувство формы произведения определяется переживанием образов, в которых воплощена идея. Композиционная логика, т. е. логика развития тем, их разработки, сопоставлений и повторений, вместе с логикой модуляционного плана рождают чувство закономерной организации целого.

Прочувствовать форму - задача не простая, даже если это относится к небольшой пьесе. Способность же объять форму крупного произведения требует музыкального развития и большого слухового опыта.

В отличие от композитора, исполнитель идет к целому через частности. Через материал произведения он постигает образы, а через образы - идеи. Но нередко бывает, что исполнитель не доходит до того, чтобы развитие мысли стало гладким и естественным, и произведение воспринималось целиком. Оно остается склеенным из отдельных кусков, порознь может быть интересных, но ни логически, ни эмоционально не ведущих к восприятию целого.

Прежде чем играть, исполнитель «настраивается» на исполнение. Он должен войти в характер, темп, динамику и другие свойства музыки, которую он будет играть. С большей или меньшей яркостью конкретностью он должен внутренне услышать и пережить наиболее характерные куски музыки, чтобы не заиграть торжественный марш как походный, польку как элегию. Именно чувством целого определяется соотношение темпов, характеров, динамики и интонации исполнения.

Недостаток архитектонического чувства неизбежно ведет также и к диспропорциям. Это в равной мере относится к несоразмерности динамических, темповых соотношений, несоответствию смысловой и эмоциональной значимости того или другого момента в произведении. Целое распадается на куски, живущие каждый своей, как бы независимой жизнью.

Для воспитания архитектонического чувства нужно неуемное стремление к решению задачи и большой опыт. И воспитание этого чувства начинается в музыкальной школе.

К сожалению, изучению формы музыкального произведения уделяется еще недостаточное внимание - особенно в занятиях с младшими детьми.

Как показывает практика, на академических зачетах, концертах, экзаменах в исполнении учащихся бываю срывы, запинки, остановки. Педагоги нередко пытаются объяснить подобные случаи сценическим волнением. На самом же деле одной из основных причин этих неудач является неосведомленность учащихся в вопросах строения музыкального произведения.

 Ведь именно педагог по специальности проходит с учеником путь от чтения простейшей детской песенки к расшифровки нотного текста инвенций Баха. Уже самые младшие ученики должны знать такие музыкальные термины, как цезура, фермата, реприза, акцент, каданс, секвенция, модуляция и т. д., иметь представление о строении музыкальной фразы.

Добившись возможно более выразительного исполнения музыкальной фразы, педагог должен вести ученика дальше, показать и объяснить закон сцепления фраз в одно целое - то есть раскрыть понятие о фразировке как осмысленном прочтении музыкального текста. Если учащийся уже ознакомился с произведением в целом, то он сможет, конечно, представить себе его мелодию, как он представляет, например, текст знакомого стихотворения. Однако ребенок, особенно на начальной стадии обучения, воспроизводя свое звуковое представление на клавиатуре, может допустить ряд неточностей, прежде всего ритмических: недослушивание длинных звуков, пауз, фермат.

Не следует прощать подобные ритмические ошибки. Педагог должен требовательным в этом плане, поскольку иначе вместо правдивой и внятной музыкальной речи ученик привыкнет к бездумному «бормотанию» за фортепиано.

При объяснении значения общей кульминации музыкального произведения педагог может специально сыграть какую-либо пьесу «без кульминации» - гладко, благополучно, но скучно. А затем исполнить ее ярко, с воодушевлением. На вопрос, когда пьеса лучше прозвучала, ученик, конечно, ответит, что во второй раз. И эта наглядность показа педагогом за инструментом заложит в воображении учащихся представление о музыкальном образе - содержании кульминации, способствуя формированию их исполнительской воли. Важное значение при формировании целого имеет распределение кульминаций и умелый подход к ним. «Каждая исполняемая вещь — это построение с кульминационной точкой... Исполнитель должен уметь подойти к ней с абсолютным расчетом, абсолютной точностью, потому что если она сползет, то рассыплется все построение: вещь делается рыхлой и клочковатой и донесет до слушателя не то, что должна донести», - говорил Рахманинов С.

Кульминация может иметь место в любой части произведения, в его середине и в конце. На пути к главным кульминациям имеются местные вершины. Их напряженность должна соответствовать значимости эпизода и должна быть рассчитана по отношению к предшествовавшим и последующим кульминациям. Только при этих условиях будет правильно раскрыта жизнь произведения.

Выразительность произнесения каждого предложения и каждой фразы также зависит от хорошо найденных «микрокульминаций». «Размерять» нужно не только их внешние признаки - громкость, темп, но и функциональное значение, смысловую «весомость» и эмоциональный тонус. При всем этом надо сохранять единство стилистическое, чувство соразмерности сопоставляемых частей пьесы и чувство кульминаций, служащих пунктами притяжения, кристаллизующих куски в целое, объединяющих частное и общее в единый художественный организм. Все это складывается под воздействием архитектонического чувства и им проверяется.

Необходимо с каждым учеником много работать над пониманием целостности формы музыкального произведения - стройности, внутренней логичности его развития. Известно, что перед началом исполнения рекомендуется мысленно «пропеть» несколько тактов подряд. Для точного определения темпа полезно вспомнить характер музыкального движения одного из центральных разделов пьесы.

Программой начального обучения предусматривается многообразие жанров и форм. С более подвинутыми учащимися следует уделить особое внимание работе над крупной формой музыкальных сочинений - вариациями, рондо, сонатинами, частями сонат. Овладение этими сложными формами является существенным шагом вперед в музыкальном развитии юных пианистов.

Над достижением формы и содержания сонатного Allegro в занятиях с детьми приходиться не один год. Педагог не должен жалеть времени на подробное объяснение строения сонатного Allegro: в каждом конкретном случае следует обращать внимание ученика на своеобразие в структуре произведения, объяснять, чем оно вызвано. Так, например, задача педагога - объяснить, что реприза не является простым повторением экспозиции, она синтезирует развитие, дает заключение, подводит итоги. Очень важно установить новые черты в звучании главной и побочной партий, решить, какой образ приобрел большее, проанализировать все изменения, которые произошли в репризе по сравнению с экспозицией.

Разобрав строение сонатного Allegro, следует указать учащимся, что оно часто служит первой частью сонатного цикла, а также разъяснить построение и всего сонатного цикла.

Играя произведение, мы неизбежно заняты его последовательным переживанием и пианистическим «деланием». В результате многократного проигрывания в нашем восприятии запечатлевается его материал, общий смысл, стиль и характер. Но для того чтобы ощутить пропорции, соразмерность построений, т. е. композицию, внимание должно быть направлено именно на эту сторону музыки, чтобы разобраться в строении более или менее сложного сочинения, недостаточно непосредственно пережить его в целом. Нужно осознать содержание и строение его частей, нужно отличить в них общее и различное; нужно дать себе отчет в тональном плане, переживаемом как путь, по которому проследовали «герои» музыкальной пьесы - ее темы - и на котором развивалась «история ее жизни». Нужно дать себе отчет в эмоциональной и динамической «весомости» каждого куска и во внешних признаках, таких, как фактура, оркестровка, регистровка и т. п.

Для того чтобы воспитать архитектоническое чувство, необходима настойчивость и последовательность. Пусть сначала это будут представления двухчастной, затем трехчастной песни. Пусть это будут гавоты, менуэты, пьесы из «Детского альбома» Чайковского, прелюдии Баха. Затем нужно перейти к сонатинам или более простым сонатам Гайдна, Моцарта, в которых форма произведения обычно не осложнена уже в экспозиции разработкой тем или вставными эпизодами. Упражняться надо с нотами и без нот - на память. Оперировать следует обобщенными представлениями, но в них должны акцентироваться то одна, то другая сторона музыки, то одно, то другое ее качество.

Путь - длинный и трудный. Но зато он ведет к постижению тех явлений в музыке, которые так восторженно описывал Н. Гоголь: «Нет выше того потрясения, которое производит на человека совершенно согласованное согласие всех частей между собою, которое доселе мог слышать в одном музыкальном оркестре».

 Литература

1. Мазель Л. Строение музыкальных произведений: учебное пособие. – М.: «Музыка», 1979. – 536 с.
2. Нэйгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога: методическое пособие **- М.: Музыка, 1958. – 202 с.**

3.Савшинский С. Пианист и его работа. – М.: Классика XXI, 2002.