

Зарубина А. А.

ЗНАЧЕНИЕ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ МУЗЫКОВЕДОВ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ПРАКТИКИ В ПОЗНАНИИ ФОРМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/1/2009/7-1/19.html

Статья опубликована в авторской редакции и отражает точку зрения автора(ов) по рассматриваемому вопросу.

Источник

Альманах современной науки и образования

Тамбов: Грамота, 2009. № 7 (26): в 2-х ч. Ч. I. С. 57-62. ISSN 1993-5552.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/1.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/1/2009/7-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: almanac@gramota.net

ЗНАЧЕНИЕ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ МУЗЫКОВЕДОВ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ПРАКТИКИ В ПОЗНАНИИ ФОРМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Зарубина А. А.

Хабаровский краевой колледж искусств

Изучение формы художественного произведения позволяет понять, что содержание произведения выступает как непрерывное единство, как нерасторжимая на фрагменты целостность, все элементы которой находятся в гармонии друг с другом. Постигание формы произведения, равно как и её создание, осуществляется во многом благодаря особой способности, которую музыканты называют «архитектоническим слухом» (Н. А. Римский-Корсаков), «чутьём формы» (Н. А. Глазунов), «волей к форме» (К. А. Мартинсен), «чувством и пониманием целого» (Г. Г. Нейгауз).

Задача интерпретатора осуществлять внутренне-слуховой и исполнительский охват формы произведения и на этой основе создать исполнительскую концепцию, гармоничную в целом и в каждой своей детали. Между тем практика инструментального обучения студентов музыкальных образовательных учреждений показывает, что способность охвата формы в должной мере развита не у всех. Зачастую можно услышать излишнюю детализацию, неумение подчинять второстепенное главному, фрагментарное исполнение и др.

Изучение формообразующей способности исполнения показывает, что в ней задействованы различные психические процессы: мышление, воображение, память, воля. Особую роль занимает мыслительная деятельность исполнителя. Музыкальное мышление позволяет определить какие операции являются ведущими на том или ином участке пути достижения цельной исполнительской интерпретации.

Студент музыкального образовательного учреждения, должен накапливать теоретических знания, так как будущий учитель является одновременно и историком музыки, и теоретиком, и психологом. Владение информацией историко-теоретического порядка, в том числе о форме произведения расширяет представление о процессе формирования музыки, как процессом диалектическим, не соответствующем неким идеальным абстрактным схемам.

Между тем практика обучения студентов исполнительского факультета показывает, что под понятием «форма» обычно понимают способ построения произведения, путают термин «структура» и «форма» произведения.

Обратимся к проблемам теории музыкальной формы. Проблемы музыкальной формы активно обсуждаются музыковедами в научной литературе. Важность этих работ определяется, во-первых, интенсивным обновлением музыкальных средств в современном творчестве и расширением некоторых традиционных, общепринятых представлений. Во-вторых, новыми приемами исследования в музыкальной сфере, возникающими под воздействием современной науки, в том числе точных дисциплин. Речь идёт о функциональном, структурном, семиотическом, социологическом и иных подходах, которые оказывают влияние на творческое музыкознание, рождая в нём новые направления, а значит развитие теории функциональности во всех направлениях. И если в области лада и гармонии она достаточно развита, то, в области формы, лишь за последние десятилетия сделала значительный скачок в разработке музыкальных структур, теории фактуры, тембровой драматургии.

Теория при этом учитывает другой специфический признак музыки – её процессуальную природу, постоянное действие в музыке всех временных параметров: реальных, исторических, художественных, процессуальных.

Теория как, наука является, реальностью, продолжением, практики, выводами, из неё. Одновременно она адресована и инструменталистам-исполнителям, и педагогам, так как с давних времён полагает постигать законы искусства; она основа процесса сочинения, и исполнительства.

О теоретико-историческом аспекте становления формы в исследованиях

Б. В. Асафьева и В. Бобровского

В исследованиях Б. В. Асафьева о «форме как процессе» отрицается самодовлеющая эволюция «немых» форм-схем и рассматривается форма, как интонационный процесс оформления, а значит как средство и вид *специального обнаружения музыки*. Выдающийся музыковед считает, что форма не только конструктивная схема. Форма, проверяемая на слух организация музыкального материала, иначе говоря, организация музыкального движения, ибо неподвижного музыкального материала вообще нет. Естественно, что принципы этой организации – принципы не индивидуального сознания, а принципы социальные. Они вырастают из практических потребностей, среда их усваивает, отбирает наиболее необходимые. Практические потребности раздвигают свои рамки по мере развития культуры: от интонаций, закрепившихся в той или иной среде в силу непосредственно утилитарных целей, музыка восходит до сложных звукосочетаний со строгим разграничением их функций – и становится объектом эстетического наслаждения. Но и на этом пути ни один вид музыки не выживет, если он не усвоен социально, если средства выражения, присущие данному виду, не представляют собой результатов социального отбора. Классические произведения и целые эпохи классицизма, определяются периодами творчества, когда организация материала достигает такой степени понятности и обязанности для окружающей среды, что принципы этой организации и её формы становятся значимы для нескольких поколений.

Так, форма сонатного аллегро сформировалась в первой половине XVIII в., когда решающим формообра-

зующим фактором было подчинение тематического развития тональному. Все возникающие конкретные виды композиционной формы, будучи определены тематическими соотношениями регулировались при этом будущими композиционными функциями изложения, развития, репризы. Творческая фантазия композиторов, возложенная в эти структурные решения, исходила из запасов возможностей, которых хватило на многие десятилетия. Но прежде чем «окристаллизовалась» структура, естественный художественный отбор «отверг» формы, как данности, не обладавшие ясным композиционным планом, чётким структурным решением.

В XVIII веке происходил процесс становления гомофонных композиционных форм, создавалось большое количество отдельных музыкальных произведений, в которых формы лишь «просвечивали». В клавирных сонатах Д. Скарлатти можно наблюдать пример становления формы. В целом ряде сонат возникла стройная форма как данность в сороковой и сорок третьей сонате, уже найдены строгие композиционные решения, создавалась старинная сонатная форма. Иногда Д. Скарлатти был совсем близок к нормам сонатной формы, «откристаллизовавшимся» в творчестве венских классиков. В тридцать второй сонате реприза начинается с главной партии, а не с побочной, как в старых образцах. В пятьдесят пятой сонате тип тематического контраста приближается к моцартовскому.

Б. В. Асафьев считает, что И. С. Бах в своих инструментальных концертах стоит на грани сонатно-диалектического мышления «и вот-вот готов выйти за пределы монотематизма или психологически недифференцированного политематизма». Но этот шаг смогла сделать только эпоха, выдвинувшая к жизни новый класс с его культом свободной «конкурирующей» личности. Последование мотивов долго не становилось развитием тем. Контрастность проявлялась ритмике, агогике и динамике (Б. В. Асафьев «Музыкальная форма как процесс»).

Начало XIX века уже позволило создавать конкретные произведения, минуя специальные композиционные функции или свободно смешивать разные виды. *Так формируются особые типы форм, которые в учебниках называются свободными или смешанными* (вторая баллада и третье скерцо Шопена). Совершенно очевидно, что эти различия также связаны с действием основной художественной идеи, требующей тех или иных выразительных соотношений между темами и крупными разделами формы.

Художественная идея композитора – это начальная и конечная целостность, управляющая музыкальным развитием. В раскрывающемся перед слушателем последовательно текущем композиционном процессе, художественная идея – итог, конечный результат образного развития. В то же время она предвораляет творческий процесс, порождает систему музыкальных образов и руководит их движением.

Следовательно, для исполнителя очень важно функциональное понимание композиционной формы. Исполнитель, познавая музыкальное произведение, ведет диалог между замыслом создателя и собственной воссоздающей личностью.

В. П. Бобровский в работе «К вопросу о драматургии музыкальной формы» функциональной стороной считает понимание всего, того, что касается смысла, роли, значения данного компонента. Структура произведения – это то, что касается его строения, внешних черт, а функциональная сторона музыкальной формы – ведущее, основное выразительное начало. Функциональная и структурная основы формы могут быть отделены друг от друга лишь путём теоретического абстрагирования так как всегда выступают в единстве. Функция, форма всегда выступает в «одеянии» структуры. По мнению В. П. Бобровского, пользуясь ключом функционального понимания формы, можно раскрывать замки самых сложных и запутанных структур.

Существо процессуальной стороны функциональности сформулировано Б. Асафьевым в книге «Музыкальная форма как процесс» и передано посредством формулы: $i:m:t$, где i – импульс, m – движение, t – завершение. Три этапа развития, как внутри темы, так и за её пределами: толчок, движение и заключение. Более крупные композиционные формы: вступление, первая, вторая темы в трёхчастных формах, рефрен и эпизод в рондо, главная и побочная партии сонатной экспозиции, одна или две темы вариаций – вид – i – начального импульса. Движение – (m) – принимает виды: связок и предыктов в трёхчастной форме и рондо, связующей партии и разработки в сонатной форме. Завершение – (t) – принимает виды: дополнения, коды во всех формах и репризы, функции которой весьма различны в каждой из форм. Закономерности любой композиционной формы реализуются при создании конкретного музыкального произведения. Здесь уместно вспомнить афоризм Б. Асафьева о том, что схема сонатного аллегро, конечно, одна, но форм её проявления столько же, сколько есть сонат.

Этап ознакомления с произведением

На этапе ознакомления с произведением цель педагогической деятельности – вместе с учеником сформировать целостное представление о произведении и его форме. Необходимо проследить ход авторской мысли, анализ построения, найти отличительные свойства и структуры произведения границы тематических, промежуточных и всякого рода других образований. Важно прояснить направления движения голосов, местоположение кульминаций, особенности динамического и темпового профиля, общий модуляционный план произведения. Такой сжатый теоретический анализ будет способствовать быстрому ориентированию студента в контурах формы. В литературных источниках указываются, что этот этап применяли в педагогической практике с первых дней возникновения Московской консерватории. В своё время Н. Г. Рубинштейн рассматривал фортепианное исполнение, прежде всего как решение художественных задач, руководствуясь исходным педагогическим принципом точности передачи художественного содержания музыкального произведения. Как свидетельство авторских намерений на первый план выступала нотная запись, на всесторон-

нее изучение смысла которой направлялась работа с исполнителем. Из рассказов учеников известно, что Николай Григорьевич требовал глубоко вдумываться в авторские замечания. Он придавал огромное значение пониманию «склада композиции, её модуляционного плана, мелодического и гармонического содержания». По его мнению, точность сама по себе ничего не значила, но точность досказанная, обдуманная – определяла всё потому, что приближала к пониманию художественную идею автора.

Метод работы Николая Григорьевича над музыкальным произведением был схож с занятиями в композиторском классе: на первом месте тут был анализ элементов музыкального языка. Любопытно, что зачастую он и планировал работу пианиста, исходя из особенностей аналитического процесса.

Аналогичные принципы работы над произведением можно наблюдать и в педагогике композитора и исследователя Танеева. Занятия в фортепианном классе обогащались применением аналитического метода, в котором подход к изучению произведения проводится через тематический материал, где важное значение приобретает искусство оформления и развития музыкальных мыслей. Особое внимание уделяется естественности соединения различных по типу образов, связи предыдущего с последующим в общем процессе изложения и вследствие этого – вопросам членения и кульминационным зонам. При этом к мельчайшим деталям предъявлялись требования в отношении их логики и внутренней связи не меньше, чем к крупным построениям.

Предъявляя к пианисту требования сознательности музыкального мышления и одновременно эмоциональной отзывчивости, С. И. Танеев и Н. Рубинштейн направляли детальную аналитическую работу на достижение художественной цели – образно-эмоционального воплощения произведения. В настоящей педагогической практике элементарные навыки анализа произведения его структуры и формы прививаются, прежде всего, на уроке специальности в младших классах детских музыкальных школ, параллельно с выработкой техники и звукоизвлечения. «Зазубривать теорию» на этом этапе обучения не имеет смысла, а подача материала через содержание, идею автора – оправдывается. Вводится даже термин: «в I классе – фраза». На примере шлифовки фразы – юные пианисты приучаются к самостоятельной работе над содержанием и формой в более крупных построениях. Значение цезур, дыхание между фразами, выразительная роль ударений формулируют у юного музыканта первоначальные навыки охвата формы.

Этап работы над деталями музыкального произведения

Работа над деталями, подробное изучение авторского текста, для точного достижения исполнительского замысла, изучение системы художественных целей и двигательных средств – это лишь часть содержания следующего этапа работы над деталями музыкального произведения. Найдя смысловую упорядоченность всех элементов сочинения, тесную взаимосвязь друг с другом можно приступить к раскрытию содержания музыкального произведения. Художественная идея является начальной и конечной ценностью, а именно она управляет музыкальным развитием. Как отмечал В. П. Бобровский, перед композитором встаёт вопрос о сочетании «композиционной формы как принципа и композиционной формы как данности».

Исполнитель, раскрывающий художественную идею как стимул познания содержания музыкального произведения, *старается подчеркнуть процессуальность чтения музыки, её устремлённость и направленность силами перспективного или «длинного» мышления. В работе над формой необходимо охватить «горизонтальным слуховым мышлением» все координаты музыкальной ткани: мелодию, время-ритм, гармонию, динамику, тембр и, конечно, мелодическую линию.*

Исследовав структуру, определив границы мелодических построений, пережив слухом каждую интонацию и каждый мелодический интервал, исполнитель находит найти кульминационную точку и *направляет к ней всё движение.*

Обнаружив интонационную точку музыкального произведения, т.е. кульминационную вершину всей формы, *исполнитель организует движение к ней*, чтобы один эпизод влиял на другой, а каждый динамический оттенок вызывал следующий.

В. П. Бобровский отмечал, что умение объединить элементы мелодической линии и достигнуть такой гладкости и непрерывности её изложения, при которой каждая частица словно бы вытекала из предыдущей и готовит следующую, является для исполнителя задачей первостепенной важности. Исследуя драматургию музыкальной формы, В. П. Бобровский формирует понятие «драматургии музыкальной формы» как организованной на основе диалектической триады или иного принципа процесс сопоставления и развития контрастов, типов, выразительно воплощенных в музыке психологических состояний. Следовательно, «драматургия музыкальной формы» является категорией производной от основной художественной идеи музыкального произведения.

О навыке перспективного слухового мышления писал исполнитель и педагог П. А. Серебряков. Серебряков – приверженец русской исполнительской традиции «поющего инструментализма», в своей педагогической практике максимальное внимание уделял слуховой активности ученика, глубокому вслушиванию в исполняемое произведение. Из воспоминаний о П. А. Серебрякове узнаём, что живой показ на рояле он использовал редко. Педагог считал логичным обращение к методу «настраивающих вокальных образов». Воспроизведение фортепианной фразы голосом, как бы «вокально», снимало уже сформировавшийся звуковой комплекс ученика, заставляло иначе технически извлекать звук. Особенно помогал этот приём при работе непосредственно над мелодической линией, когда предупреждал ученика: «вести линию, а не играть кусочками», «компоновать всё в единое – тогда будет единый стержень». От ученика требовалась максимальная напряжённость, насыщенность интонирования, естественного выразительного движения, объеди-

няющего в единое целое все элементы формы.

П. А. Серебряков не допускал дробности, начиная с кратких оборотов или фраз и заканчивая большими построениями. Каждый звук, каждое мгновение подчинялось целому. Но это целое было процессом, а не застывшей архитектурной постройкой. П. А. Серебряков формировал у ученика ощущение выразительного значения детали в соотношении с целым, стремясь в то же время научить ученика и «обратной связи» в этом процессе.

Ученик должен был стремиться к «сквозному действию, добиться единого волевого раскрытия драматического процесса становления и развития музыкальной мысли. Он воспитывал у ученика ощущение многоэлементного, но единого развертывания музыкальной идеи, оркестрового «дирижёрского» восприятия фактуры произведения. Идеалом подобного исполнения, по мнению исследователей являлось искусство С. Рахманинова. П. А. Серебряков выделял в его исполнении те качества, о которых Асафьев написал так: «...сжатый стёртый порыв», но порыв не безудержный, а точно устремлённый к ясно осознанной цели...».

О значении ритма в познании формы

Проблема ритма также нашла отражение в работах Б. Асафьева. Уделяя внимание аналитико-слуховому изучению ритмической стороны пьесы, педагог считал, что только так можно организовать процесс развёртывания, осознания зависимости интенсивности от ритмического развития пьесы. Тогда учащийся начинает понимать, что моменты нагнетания ритмического напряжения свидетельствуют о воплощении картин конфликтов, борьбы, острых противоречий. Рассредоточенная ритмическая энергия создает образы успокоенности, созерцательной лирики.

Б. Асафьев писал о том, что высокая степень концентрации и активизации классического метра придаёт ритмическому импульсу в кульминациях чрезвычайную динамичность. Мощный ритмический и темповый эффект моторной импульсации создает почти осязаемое впечатление концентрации энергии движения, углубляет рельефность структурного развития.

Анализируя искусство Л. Бетховена, Б. Асафьев отмечал выдвигание ритма на первый план. Л. Бетховену требовалось длящееся воздействие, ибо его музыка есть развитие, сколько возможно непрерывное и длительное. Никакие конструкции или искусственные метры выдержать напор развития не могут. Ритм слышится как направляющая мысль, как действующая воля. Если ритм дает теме рисунок, облик, характер, то, переходя от инструмента к инструменту, тема раскрывает свой «душевный тонус», свои качества.

Ритмо - интонация даёт теме рисунок, облик, характер. Ритмо – интонация даёт стимул движения и рождение мелодии, становится носителем эмоционального напряжения. Б. Асафьев делает вывод о том, что ни периоды, ни фразы, ни мотивы не имеют никакого значения сами по себе, как некие идеальные схемы, а они всегда – следствие, результат, выведенные из становления музыки, живущие в процессе формы.

О гармонии в познании формы

Во время работы над текстом, необходимо подвергнуть слуховому изучению гармоническую структуру. Важно внимательно исследовать гармонический и тональный план, с целью недопущения аморфности, ощущения логики модуляций, закономерностей движения тональностей, а также уверенной ориентации в музыкальной форме. Такой анализ должен помочь студенту в выявлении неповторимого тембрового своеобразия каждой тональности, встречающейся в пьесе. Затем педагогу следует объяснить, какие приёмы помогут исполнителю найти тот или иной тембр. Тонкое владение динамикой, сочетаний её с логикой, артикуляцией и целым применением педали усилят «безтембровость» рояля. К. А. Мартинсен называл педаль рояля «одним из важных средств построения формы». Естественно, что творческий арсенал студента следует обогатить способностями применения педали : прямой, запаздывающей, левой педалью и т.п. После того, как студент получил ясное представление о тембральной индивидуальности каждой тональности, педагог акцентирует его слуховое внимание на переходах из одной тональности в другую, то есть на моментах, свидетельствующих о важных изменениях в развитии музыкального образа. Чем острее тонально-кolorистический контраст, тем отдалённой тональности друг от друга, тем больше возрастает необходимость в мощном объединяющем факторе, способном предотвратить нарушение плавного развёртывания музыкальной мысли. Таким фактором, по мнению музыковедов, является перспективное слуховое мышление, с помощью которого исполнитель объединяет тембровое своеобразие каждой тональности в целое.

Процесс движения от диссонанса к консонансу, умение «дотянуться» энергетически до аккордового благозвучия, требует горизонтального мышления. С помощью длинного мышления ученик получает возможность услышать гармоническую структуру как бы насквозь, уловить и предвидеть всю её внутреннюю жизнь. Такое мышление способствует превращению гармонической основы сочинения в фактор, выявляющий логику развития идеи.

О динамике в познании формы

Очевидно, что динамика сопутствует мелодии, гармонии и в то же время – это огромный воздействующий фактор сцепления формы. Музыкальная драматургия всегда подкрепляется динамикой, с помощью которой можно выявить кульминационные моменты и эффекты напряжения и спада. С навыками «перспективного» слышания пианист выстраивает динамический план с движением к единой центральной точке произведения. В результате этого форма сочинения окажется охваченной единым эмоциональным порывом.

О тембре в познании формы

Б. Асафьев полагал, что с помощью тембровой экспрессии композиторы преодолевали косные академические традиции конструктивных схем, тем самым, исследователь подчёркивает значимость тембра как

структурной категории. По мнению Б. Асафьева, исполнитель, владеющий и слышащий тембральность фортепианного звучания, превращает концепцию в красочную картинку, а не в чёрно-белое полотно. Анализ музыкальной ткани студентом позволяет ему понять существование главных и второстепенных элементов, за счёт тембра по-разному высвечивать их в звуковом пространстве, уметь выстраивать тембровый баланс между различными звуковыми планами формы.

Педагогу следует сосредоточить внимание на развитии тембрового мышления, т.е. осознании тембра «как выразительной речи», в понимании его как «интонационного единства». Для успешности работы преподаватель обращает внимание студента на распределение голосов по степени насыщенности их звучания, то есть на соподчинение их по степени значимости. Педагог помогает студенту достичь тембровой однородности голосов, входящих в один пласт, и при этом соблюсти тембровый баланс между различными звуковыми планами формы. Главное при наложении голосов друг на друга - тембровое своеобразие не должно потеряться.

Г. Г. Нейгауз утверждал, что в процессе воспитания музыканта – исполнителя самым существенным являются непрерывное внимание к качеству звучания, к каждому звуку и к цепи звуков, развитие тонкого слухового контроля. Говоря о «звуковой перспективе», он связывает её с представлением о фортепианной музыке как о своеобразном оркестре. Нейгауз Г. Г. утверждал, что выработка хорошего звука – это выработка «целесообразного» качества звука в зависимости от конкретных исполнительских задач.

Тембровое разнообразие и особенно в фортепианной нуге, является важным средством художественного воплощения содержания музыки. Звучание должно быть эстетически оправданно, отвечать замыслу исполняемого. Такое исполнение делает процесс творческим. «Воспроизведение - это второе творение», отмечал Антон Рубинштейн.

Л. А. Баренбойм в работе о Ф. М. Блуменфельде - педагоге и музыканте рассказывает о требованиях к исполнению учениками «звуковой перспективы». Влюблённый в многообразные колористические и динамические оттенки фортепианной звучности, Ф. М. Блуменфельд не терпел серого монотонного звука. Он считал, что пианист должен уметь «писать фортепианным звуком», как живописец – красками, владеть всеми оттенками фортепианной звучности, извлекать не только тихие и громкие, но и тёмные, густые, мрачные, прозрачные, яркие звуки.

Б. В. Асафьев в труде «Музыкальная форма как процесс», анализируя творчество Г. Берлиоза, выделяет новое качество оркестровки: тембр как интонация. Путь к тембру как к выразительному элементу музыки шёл через понимание тембра как фактора изобразительности, как выявления звукокрасочности.

В сфере пианизма, Ф. Шопен доказал, что рояль - это «речь тембров», «речь» чуткая, страстная, контрастная в своей патетике. Б. В. Асафьев пишет: «право же, если отнять у шопеновского мелодического материала его тембровую атмосферу», его воздух - музыка во многих своих компонентах вянет». По мнению Б. Асафьева, обаятельность и сила Ф. Шопена – в его волшебном, логическом знании «инструментовки» фортепиано, самой трудной из всех искусств инструментовки потому, что она не выводится из зазубривания диапазонов, регистров и трелей по нормам учебников. Пианизм знает инструментовку только от слуха и слышания выразительности тембровой интонации – и тогда рояль перестаёт быть «ударным инструментом». Следовательно, тембровая окраска – характер звучания связывается воедино с активностью слуха, с вслушиванием в исполненное, фортепианирование слуховых представлений. Тот или иной характер звучания требует и соответствующих навыков исполнения. Умение только чувствовать и различать особенности исполнения создает предпосылку для развития тембрового слуха. Именно тембровый слух помогает отбору тех или иных игровых приёмов и навыков, устанавливает связи между «внутренним слышанием» и звуковым воспроизведением музыки.

Этап оформления пьесы

Необходимость скрупулезного слухового изучения деталей очевидна. Доведённое до интуитивного уровня, оно способствует высвобождению творческих сил пианиста и является важнейшим шагом на пути создания исполнительской интерпретации.

На этапе оформления пьесы, главной задачей является формирование синтетической способности ученика: *развитие навыков перспективного слухового мышления и антиципации, создание музыкальной формы.*

В своем исследовании В. П. Бобровский, выдвигает весьма интересное понимание музыкальной формы как «модели душевных движений». Художественный мир музыкального произведения оказывается своеобразным подобием сложного мира человеческого индивидуума.

Исследователь подчёркивает сияние эмоционального и мыслительного процессов в музыкальном воспроизведении, тематизм рассматривается им не в узко-технологическом смысле, а как ёмкая эстетическая категория. Функциональный подход способствует более полному и всестороннему выявлению художественной структуры музыкального произведения.

О способах работы. Какие же способы могут помочь студенту наиболее ярко представить музыкальное произведение?

Пробные проигрывания. Благодаря пробным проигрываниям, пианист сможет установить степень логичности развёрнутости исполнительского образа, выявить технические недостатки игры.

О занятиях музыканта без инструмента, «в представлении».

Этот метод имеет давнюю историю. Среди его сторонников можно назвать крупных исполнителей: И. Гофмана, Э. Петри, В. Гизекинга.

Благодаря этому, исполнитель сможет полностью сосредоточиться на прояснении и уточнении звуковой картины, проследить слухом весь процесс лепки музыкальной формы. К созданию в представлениях модели ясной звуковой картины, в которой все элементы представляют собой лично разворачивающийся рассказ, следует идти с помощью навыков перспективного слухового мышления.

Огромное значение при формировании работы в «представлении» приобретает установка на целостный охват формы. Выполнение поставленной цели потребует от студентов полного сосредоточения внутрислуховой сферы, мышления, воли на выстраивании логики развертывания звукового потока. Польский пианист И. Гофман считал, что занятия в представлении чрезвычайно трудны и утомительны в умственном отношении, но зато они быстрее всего приводят к развитию той весьма важной способности, которая называется «охватом».

«Дирижерский» метод работы. Идея использовать в процессе анализа формы театрального представления «метод физических действий» принадлежит Станиславскому К. С. На одной из репетиций режиссер заметил, что правильное физическое ощущение вызывает в актёрах нужное эмоциональное состояние. К. С. Станиславский полагал, что физическое ощущение «легче схватить, чем психологическое» в силу его доступности, удобства для фиксирования.

Так возник «метод физических действий», положивший начало развитию целого направления в русской театральной школе – системе К. С. Станиславского. С помощью этого метода прославленный режиссер добивался раскрепощения всех творческих возможностей артистов и мобилизации их мышления, эмоций и воли.

Опыт знаменитого русского режиссёра с успехом применяли в педагогическом процессе музыканты: Г. Г. Нейгауз, К. Н. Игумнов, Я. И. Зак, Л. А. Баренбойм. Приёмом «дирижирования» студент следит за ходом движения собственной мысли: направлена ли мысль перспективно. Иными словами, дирижёрский метод поможет выявить степень овладения учеником навыками горизонтального мышления. Особое значение приобретает дирижирование при организации временной структуры пьесы, в укреплении чувства ритма. Наряду с проигрыванием сочинения целиком и занятиями без инструмента дирижирование способствует созданию представлений о форме.

Метод ассоциации, связанный с пространственными видами искусств

Б. Асафьев в труде «Форма как процесс», рассматривает форму, как «органический синтез, постигаемый в процессе «всеохватывания соотношения звучащих элементов в их стремлении к централизации, при условии, что само состояние звучания (становления музыки) есть некое неразрывное, непрерывное течение звучащего вещества, каждый миг которого немислим вне связи с целым». Это ощущение формы связано с воссозданием целостности сочинения, с достижением так называемого.

Многие видные мастера исполнительского искусства считали, что воспитание способности звучания дифференцировано, и комплексно воспринимать звучание было бы невозможно без опоры на пространственные, предметные представления. Геометризованное представление формы, возникшее на основе привлечения ассоциаций, связанных с пространственными видами искусств, тесно переплетаются в сознании студентов с ощущением процессуальности музыки. В результате этого «горизонталь» обретает строгие «готические черты». Временное, как бы переходит в пространственное, постепенно отождествляется с ним, что позволяет ученикам синтезировать форму пьесы в одном цельном впечатлении.

При использовании ассоциативного метода следует предостеречь студента от прямолинейного перенесения аналогий в область живописи, скульптуры и архитектуры в музыкальное искусство. Ассоциации являются зрительным представлением, благодаря которому в сознании учащихся возникает слуховое одномоментное представление сочинения.

Рассмотренные методы направлены на «служение» «Асафьевской формуле» «импульс→ движение→ завершение», «форма-процесс». Они позволяют объединить значимые события, музыкальную картину в цельный художественный образ.

Альфред Карто в книге «О фортепианном искусстве» пишет о том, что интерпретатор в поисках художественной правды как бы - автор, озирающий местность с высоты полёта, и одновременно странник, пешеход, видящий мельчайшие детали и особенности местности. Детали занимают интерпретатора лишь во второй стадии работы. В начале же и итоге работы – охват целого.

Благодаря музыкально-аналитической работе происходит обогащение эмоциональной сферы, мысль расчищает и освещает дорогу чувству (В. А. Цуккерман).

Анализирование, осмысление формы способствует рождению интуиции на более высоком уровне, помогает исполнителю «раскрыть частное в общем, общее в единичном».

Все вышесказанные способы и методы были основными в работе для многих выдающихся исполнителей и педагогов фортепианного искусства в предконцертный период их творческой деятельности. Исследовательские работы Б. В. Асафьева, подтверждают и утверждают, что процесс музыкального мышления - создание музыкального образа как высшей формы художественного общения.