

Методический доклад

# Архитектоническое чувство

Воспитание чувства формы

Подготовила Мандрова Г.А.

г. Троицк

## Архитектоническое чувство.

«Нет выше того потрясения, которое производит на человека совершенно согласованное согласие всех частей между собой в одном музыкальном произведении».

Н.Гоголь.

С музыкальной памятью связана одна из высших художественных способностей, которую называют чувством формы или архитектурным чувством.

Это чувство необходимо композитору и исполнителю. Нужно оно и слушателю. Но в должной степени оно чувство формы дано не всем и развивается не легко «Материал видит всякий; содержание находит лишь тот, кто имеет с ним нечто общее, а форма остается тайной для большинства», - писал Гете. Для того, чтобы постигнуть форму художественного произведения, недостаточно ее поверхностного изучения. «Форму нужно так же хорошо переваривать, как и материал».

Зато, как велики ценности, которые открываются «дальнозоркому» исполнителю с широким полем зрения.

Проблема восприятия формы мало разработана в психологии и музыкознании. Не претендуя на решения проблемы, остановимся лишь в порядке постановки вопроса на рассмотрении тех сторон, которые существуют для исполнителя.

Форму в музыке рассматривают двояко: как конструкцию и как динамический процесс. Художественное восприятие не останавливается на охвате внешних пропорций, которые поддаются количественному расчету. Значимость каждой части произведения, каждого его элемента определяются не столько его размером (числом тактов), сколько выполняемым им функцией и их содержательностью.

Внимание исполнителя, стремящегося познать форму произведения, как она дана композитором, и выявить ее в исполнении, должно быть направлено на сопоставление и соотношение моментов «конфликтных», выражающих и создающих эмоциональное напряжение, каждый раз с его особой, идейно- эмоциональной характеристикой, и на разрешении «конфликтов». Выразителями конфликтов являются: диссонансы, неустойчивость тональности и ритмов, противопоставления регистров, динамические контрасты и т.д. Все эти силы «центробежные». Им могут быть противопоставлены силы «центростремительные»: разрешение диссонансов, возвращение к главной тональности и утверждение в ней, также возвращение после блуждающей 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 рождает чувство закономерной организации целого. Разделы произведения, начиная с мелких фраз и предложений, заканчивая крупными- экспозиции, разработкой, репризой и даже частями цикла- сонаты или сюиты, воспринимаются как части единого организма. В свою очередь чувство формы музыкального произведения определяют функции, характер и меру его частей.

Почувствовать форму- задача не простая, даже если это относится к небольшим пьескам. Способность же объять форму крупного произведения требует музыкального развития и большого слухового опыта. Но и при этих условиях форма в сложных случаях охватывается не с первого прослушивания. Требуется особое внимание, и даже специальный анализ, чтобы действительно постигнуть закономерности развития музыкальной формы.

Рождается и оформляется произведение у композиторов не одинаково. Глазунов так описывает свойственный ему творческий процесс: «Тема появляется в виде более или менее краткого эпизода, и, когда говорят о

композиторах, что у них крупные произведения вылились непосредственно сразу, то я в это мало верю. Засим начинается работа временами мучительная. Необходимо пользоваться мастерством, выработанной годами техники, постоянно проверять себя чувством формы. Вся творческая работа должна проходить в голове, согреваемая огнем вдохновения». Недаром Глазунов подчеркивает необходимость постоянно проверять себя чутьем формы: оно является и критикам, и контролерам, одобряющим или не одобряющим найденное композитором.

Интересно освещает эту тему Бетховен: «Идея никогда не покидает меня. Она растет, ширится, я слышу, я вижу всю картину целиком. Она порождена настроением. Поэты выражают их словами, а я звуками, которые звенят, шумят, бушуют, и возникают передо мной в виде написанных нот. Я постоянно имею перед собою целое». Возникает вопрос, что это за «целое»? Нужно думать, что «целое» было лишь идеей и своеобразной схемой будущего произведения, окрашенной определенным «чувственным тоном», характером и настроением. И определялось это «целое» архитектурным чувством формы. Отмеривает композитор не только размеры приходящих ему в голову частей произведения, но и их характер, напряженность и стиль. В идеале мы имеем чувственную способность Моцарта созерцать создаваемое произведение все сразу. В хорошем расположении духа он сочиняет. В голове мысли текут потоком, он, напевая про себя, старается их удержать. В результате этой напряженной работы у него складывается произведение. «Теперь я обзираю его одним взглядом, как прекрасную картинку или красивого человека и слышу его в воображении вовсе не одно за другим, как все будет звучать потом, а как бы все сразу».

Аналогичное подтверждает Вебер. «Внутренний слух,- пишет он,- обладает удивительной способностью схватывать и охватывать целые музыкальные построения. Этот слух позволяет одновременно слышать целые периоды, даже целые пьесы».

Путь исполнителя обратный: к целому он идет через частности. Через материал произведения он постигает образы, а через образы – идеи. Но не редко бывает, что исполнитель не доходит до того, чтобы развитие мысли стало гладким и естественным, и произведение воспринималось, как рожденное целиком. Оно остается склеенным из отдельных кусков, по рознь может быть интересным, но ни логически, ни эмоционально не ведущих к восприятию целого.

Музыкальное произведение процессуально. Вопрос о содержании, о выразительном и конструктивном значении каждой детали решается чувством и пониманием целого. В свою очередь целое не может быть понято иначе как через услышанное и осмысление последовательности каждого звена.

Прежде чем начать играть, исполнитель «настраивается» на исполнение. Ему не достаточно отойти от окружающего. Он должен войти в характер темы, динамику и другие свойства музыки, которую будет играть, с большей или меньшей яркостью и конкретностью он должен внутренне услышать и пережить наиболее характерные куски музыки. Чем же, как не чувством целого определяется соотношение темпов, характеров, динамики и интонаций исполнения.

Однако чувство целого присуще в должной мере не каждому исполнителю. Не редко он бывает подобен муравью, который оползает чудесную статую с ног до головы, но не получает при этом ни малейшего представления о ее прекрасных формах. Артист (исполнитель) в таких случаях живет «текущим моментом». Каждый эпизод и даже каждый оборот музыкальной речи переживается им и подносится слушателю так, как будто она имеет самодовлеющее значение. Если исполнитель играет эмоционально, то, возможно, слушатель будет внимать ему с интересом. Но после того, как произведение сыграно, вдруг обнаружится, что в душе не осталось ничего, кроме воспоминаний об интересных деталях. Оказалось, что слушатели, как и исполнитель «за деревьями не увидели леса». Недостаток

архитектонического чувства неизбежно ведет также и к диспропорциям. Это в равной мере относится к несоразмерности конструктивных, динамических, темповых соотношений, несоответствию смысловой и эмоциональной значимости того или иного момента в произведении. Не замечая этого или не считаясь с этим, исполнитель придает преувеличенное значение любимейшей ему частности, и в то же время не замечает важного и значительного. Целое распадается на куски, живущие каждый своей, как бы независимой жизнью. Получается нечто подобное организму, в котором утрачено центральное управление и каждый орган которого хочет быть обязательно самым главным.

Убедительно вскрывал такие ошибки своих учеников Николаев «Нужно найти нюанс и нужно найти степень этого нюанса, соблюсти требуемый масштаб», - утверждал он.

Во избежание нарушения пропорций, выдающийся педагог Чистяков учил живописцев: «Когда рисуешь глаз, смотри на ухо». Но музыканту труднее воспользоваться этим советом, чем художнику, который воочию видит перед собой «ухо» и может соразмерить с ним место и размер воображаемого «глаза». Пианист же то, с чем он сопоставляет исполняемое, имеет в слуховой памяти и представлении при каждом новом исполнении все неизбежно оказывается сдвинутым: изменяется в представлении и в ощущении размера «уха», изменится в исполнении и «глаз».

Для воспитания архитектурного чувства нужно неумное стремление к решению задачи и большой опыт.

Иначе, чем у «артиста - муравья», складывается исполнение у пианиста, словно парящего над произведением и по-орлиному с высоты озирающего его целиком. Здесь логика событий непреодолимо влечет дальше, и только, когда произведение приходит к заключению, слушатель освобождается из плена захватившей его музыки.

Восприятие и представление каждого момента музыки сопровождается сопоставлением с тем, что уже встречалось в произведении ничто предстоит

в нем. Это является основой переживания произведения, как непрерывно развивающегося действия или к чему-то клонящегося повествования.

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. Бывало, что в зале стояла буря восторга, а сам Рахманинов находился в ужасном состоянии из-за того, что у него «сползла точка». «Без кульминационного пункта – пьесе «крышка», - считал Рахманинов.

Кульминация может иметь место в любой части произведения, в его середине и в конце. Есть произведения, которые можно уподобить двуглавному Эльбрусу. Есть и подобные Казбеку. На пути к главной кульминации 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 и впечатляюще раскрыт замысел произведения.

Выразительность произнесения каждого предложения и каждой фразы также зависит от хорошо найденных «микрокульминаций». Возможно, что так следует понимать слова Рахманинова о необходимости «размерить всю массу звуков». «Размерять» нужно не только их внешние признаки - громкость, темп, но и их функциональное значение, смысловую «весомость» и эмоциональный тонус. При всем этом должно сохранять единство стилистическое, чувство соразмерности сопоставляемых частей пьесы и чувство кульминации, служащих пунктами притяжения, кристаллизирующих в куски целое, объединяющих частное и общее в единый художественный организм. Все это складывается под воздействием архитектурного чувства и им проверяется.

Гилельс так определил свою задачу при работе над произведением: «первым делом я стремлюсь набросить на произведение обруч, охватить по обобщающей мысли и объединяющим чувством».

И так, можно наметить некоторые возможности воспитания архитектурного чувства.

Недостаточно многократного проигрывания произведения на инструменте. Увидеть форму крупного здания можно лишь отойдя от него на некоторое расстояние. И от музыкального произведения нужно также «отойти» для того, чтобы почувствовать его композицию, то есть уловить в нем взаимосвязь, расположение, соотношение и соразмерность частей, учесть не только их длительность, но и содержательность, ибо в музыке несколько тактов могут оказаться не менее значащими по содержанию, чем несколько страниц. «Отойти» от музыки означает, вместо ее исполнения или реального слушания, отодвинуть ее в представление. Нужно осознать содержание и строение всех частей произведения: нужно отличить в них общее и различное; нужно дать себе отчет в тональном плане, переживаемом, как путь, по которому последовали «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 и т.д. Нужна и напряженная работа представления. Только в представлении может иметь место сопоставление кусков музыки, чувствуемых как единство. В представлении легче, чем в собственном исполнении ощутить пропорциональность частей, а также качество и меру выразительных средств. Воспитание архитектурного чувства – путь длинный и трудный. Необходима настойчивость и последовательность. Пусть сначала будут двухчастные, затем трехчастные пьесы, потом Баховские маленькие прелюдии. «Времена года» Чайковского, затем более сложные сонаты Гайдна и Моцарта. Путь этот – длинный и трудный. Но зато он ведет к постижению тех явлений в музыке, которые так восторженно описывали Моцарт и Гоголь.