**Особенности работы над крупной формой в классе фортепиано**

***Е. С. Потехина,***

*преподаватель по классу фортепиано,*

*МБУДО «Детская школа искусств №4», г. Ангарск*

В книге «Работа актера над собой» К.С. Станиславский следующим образом охарактеризовал процесс создания актером роли: «Мы пропускаем через себя весь материал, полученный от автора и режиссера; мы вновь перерабатываем его в себе, оживляем и дополняем своим воображением. Мы сродняемся с ним, вживляемся в него психически и физически…». Эти слова вполне применимы к искусству музыканта-исполнителя. Его задача заключается в том, чтобы глубоко проникнуть в содержание произведения и затем воссоздать этот образ возможно более правдиво. Важнейшая черта исполнителя – выявление самых существенных черт художественного образа. А для этого нужно учитывать национальные и жанровые особенности сочинения, стиль композитора, эпоху. Все это относится не только к артистам-профессионалам, а и к исполнителям учащихся детских школ искусств.

Говоря о работе над крупной формой, мы прежде всего подразумеваем большее разнообразие содержания, более протяжное развитие музыкального материала, в отличие от миниатюр. В связи с этим, при их исполнении труднее достигнуть единства целого и выявить характерные особенности отдельных образов, и тем чаще возникает потребность переключаться с одной художественной задачи на другую, требуется больший объем памяти и внимания. В процессе обучения ребенок должен постепенно знакомиться с различными видами крупной формы: вариационный цикл, рондо, сонатное аллегро, концерт, т.к. работа над ними и, особенно над сонатами, способствует развитию многих качеств, необходимых музыканту. Среди произведений крупной формы в педагогическом репертуаре видное место занимают вариационные циклы. Своеобразие их в том, что они сочетают в себе элементы как крупной, так и малой формы, поэтому и ученик, работая над ними, приобретает разные исполнительские навыки. Подобно миниатюре, каждая отдельная вариация требует лаконизма выражения, умения в немногом сказать многое. Вместе с тем, при сочетании отдельных вариаций в единое целое учащийся сталкивается с только что указанными задачами, возникающими при исполнении крупной формы (большой объем памяти, внимания, переключение с одной художественной задачи на другую). При работе над вариациями важно подробно остановиться на теме – её характере, строении. Известно, цельность вариационного цикла достигается в значительной мере тематическим единством. В некоторых произведениях варьируется мелодия темы, в других она остается неизменной и меняется лишь гармония и фактура. Нередко эти оба принципа совмещаются в одном и том же произведении. Ученик должен знать, какой из двух принципов положен в основу разучиваемого произведения, и уметь находить в каждой вариации тему или её элементы. Это поможет осознанно отнестись к разбору текста и глубже проникнуть в содержание исполняемой музыки. Большое значение для выявления формы цикла имеют цезуры между отдельными вариациями. Цезурами можно разъединить вариации, а можно и объединить, тем самым размельчив или укрупнив форму. Можно подчеркнуть значение отдельной вариации, приковав к ней внимание слушателей предварительной, настораживающей цезурой. Владение этими тонкостями доступно лишь зрелому музыканту, но учиться им надо уже со школьной скамьи. При окончательной отделке формы необходимо еще раз уточнить развитие основного образа, характер которого постепенно видоизменяется. В связи с этим, важно окончательно продумать темп исполнения. В большинстве вариационных циклов уместны темповые отклонения.

Большое развитие для ученика имеет работа над сонатой - одной из самых важных форм музыкальной литературы. В этой форме написаны произведения различных стилей. Остановимся на одной, имеющей особое значение в педагогической практике – на сонатной форме венских классиков. Подготовительным этапом к сонатам Й.Гайдна, В.Моцарта, Л.Бетховена служат классические сонатины. Они знакомят учащегося с особенностями музыкального языка периода классицизма, воспитывают чувство классической формы, ритмическую устойчивость исполнения. Благодаря исключительной лаконичности фортепианной «инструментовки» малейшая неточность звукоизвлечения, невнимание к штрихам, передерживание или недодерживание отдельных звуков при исполнении этих произведений становятся особенно заметными и нетерпимыми. Вследствие этого, классические сонатины чрезвычайно полезны для воспитания таких качеств, как ясность игры и точность выполнения всех деталей текста.

В средних и старших классах ученик знакомится с сонатами Й. Гайдна, В.Моцарта, Л.Бетховена и других композиторов. Здесь надо говорить о необходимости делать более глубокие обобщения, касающиеся исполняемой музыки, знакомить с обликом композитора и раскрывать основные черты его творчества. Если сравнивать Й. Гайдна, В.Моцарта, Л.Бетховена, то черты стиля Й. Гайдна и В.Моцарта во многом перекликаются – детализированность музыкального языка, важная роль отдается выразительности «подробностей», в тщательности, с которой выписана вся фактура, кровная связь с народными истоками, ясность и гармоническая уравновешенность формы. Они запечатлели в своей игре добетховенскую эпоху пианизма. Это не галантный, чувствительный стиль 18 века, но все же Й. Гайдн и В.Моцарт традиционалисты, музыка их была понята и принята современниками. Конечно, мы всегда отличим сонату Моцарта от Гайдна, благодаря импровизационности, искренности, прозрачности фортепианного письма, идеальному равновесию между художественным содержанием и средством воплощения (техническими приемами). У Гайдна более 50 сонат, у Моцарта – 19.

Если говорить о В. Моцарте и Л. Бетховене – то это две противоположности, они принадлежат к разным культурным мирам. И если музыка Моцарта для современников, то музыка Бетховена - для потомков. Он был новатором, творцом. В отличие от Гайдна и Моцарта, в творчестве которых клавирная соната была побочной линией, у Бетховена фортепианная соната равнозначна симфонии. Уже в первых сонатах видны творческие поиски в работе над темой. В отличие от гибких, пластичных тем Моцарта, темы Бетховена тяготеют к трезвучным, лапидарным изложениям, мелодический язык очищается от разного рода украшений. Освобожденная от излишней мелизматики, задержаний, хроматизмов, мелодия приобретает непривычную ранее простоту, строгость. Бетховен выявил неведомые до того выразительные свойства крайних регистров, раздвинул до предела диапазон звучания, обогащение педальной техникой умножило динамические и колористические оттенки фортепианной звучности.

Музыка Моцарта – величайшее единение красоты и стиля, отчетливость и расчлененность звуковедения, утонченность в нюансировке, культ деталей, изысканность. Бетховен – величие идеи, её широта и глубина. Отсюда совсем разный звук – Моцартовскому звуку присуща выпуклость «зернистость», отчетливость, штрих non legato, у Бетховена протяжный звук, способность петь на инструменте, речевая выразительность, акцентировка неустоев (преодоление), придает своенравие музыке. Громадная ритмическая энергия, резкие динамические контрасты, оркестровость звучания. Конечно, нужно подробно изучать каждого композитора – динамику, артикуляцию, метро-ритмические и темповые особенности, орнаментику.

Работая над крупной формой, над сонатой, прежде всего нужно представлять форму как живой и увлекательный рассказ, повествование событий протекающих в музыке, ярко представить и исполнить два контрастных образа – Главную и Побочную партии, образы должны жить, а не перечисляться. Одной из главных задач в работе над сонатой является достижение темпового единства, без которого все рассыпается на отдельные построения. Основным средством сохранения единства темпа служит на первых порах ощущение счетной единицы. Вначале, когда ученик играет в замедленном темпе, можно считать более мелкими длительностями. По мере изучения произведения, надо переходить к тем счетным единицам, в каких его автор задумал: в классических сонатах, написанных на 4/4, С от четвертей переходить к половинкам (напр. Соната Бетховена №1). Более продвинутым ученикам следует дать понятие о ритмическом пульсе. Единицей пульса служит длительность, положенная в основу строения произведения. В представлении учащихся ритмический пульс должен связываться с живым биением человеческого сердца. Ощущение ритмического пульса особенно важно в паузах. Ритмические погрешности в их исполнении объясняются тем, что учащийся недопонимает выразительность пауз. Можно наполнять паузы ритмическим пульсом или эмоциональным содержанием: паузы – вопросы, паузы – утверждения и т.д. Где чаще всего происходят непреднамеренные изменения темпа? - темп репризы не совпадает с начальным темпом, замедляются технически трудные или певучие места произведения. Для этого нужно сравнивать время от времени темп с начальным темпом, играя непосредственно после первой фразы произведения. Непроизвольные ускорение и замедление темпа связаны с неправильным распределением внимания. При ускорениях внимание нередко фиксируется на последующем, а при замедлениях внимание загружено какими-либо деталями. В этих случаях важно, чтобы ученик охватил мысленно более крупное построение. Второй задачей в освоении крупной формы является техническое освоение. Фортепианной игре вредит пассивность, приводящая к недобиранию звука и общей вялости игры. Борьба с пассивностью должна выражаться во внутренней и внешней собранности, в нахождении экономичных, организованных движений. С другой стороны, организованность должна сочетаться с освобождением от всяких лишних напряжений. Третьей задачей в освоении крупной формы является приобретение исполнительского умения (или хотя бы устремления) – это точность, выстроенность звучания аккордов, аккомпанементов, владение штрихами, звуковая дифференцированность, интонирование всегда, даже в простых гаммах.

Российский пианист и педагог Ф.М. Блуменфельд: «Пианист сможет сделать музыку понятной только в том случае, если сам поймет её содержание. Вслушивание в события, происходящие в музыке, понимание музыки и переживание её. Слышание наперёд – развитый внутренний музыкальный слух. Не воспитав в себе слухового воображения и представления, невозможно просто грамотно прочесть нотный текст»

Список литературы:

1. Алексеев, А.Д. Методика обучения игре на фортепиано [Текст] /А.Д. Алексеев, Москва, «Музыка», 1978.

 2. Баренбойм, Л. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства [Текст] / Л.Баренбойм. - Л. : Музыка, 1969.

 3. Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм. М.: Музыка, 1967.

 4. Цыпин, Г. Обучение игре на фортепиано. М.: Просвещение, 1984. – 176 с.

5. Щапов, А. П. Фортепианная педагогика. [Текст] / А.П.Щапов. – М.: Советская Россия, 1960. – 172 с.