

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РЕСПУБЛИКИ БУРЯТИЯ
ГАПОУ РБ «КОЛЛЕДЖ ИСКУССТВ ИМ. П.И. ЧАЙКОВСКОГО»

СОВЕРШЕНСТВОВАНИЕ РИТМИЧЕСКОЙ ОРГАНИЗАЦИИ

Методические рекомендации

Улан- Удэ

2017

Утверждено:
Методическим советом ГАОУ СПО «Колледж искусств
им. П.И.Чайковского»

Рецензенты:

Цымпилова Л.Р., з.р.к. РБ

Составители:

Тютрина Л.Ф.

Совершенствование ритмической организации: методические рекомендации для студентов ССУЗов / сост. Маркова В.Ф.. – Улан-Удэ, 2017 г.-21с.

Данные методические рекомендации подготовлены для студентов специальности 53.02.03 Инструментальное исполнительство (Инструменты народного оркестра) ПМ.01 Исполнительская деятельность

Данные методические рекомендации направлены на формирование и развитие следующих профессиональных компетенций ПК 2.2.

В методических рекомендациях представлен теоретический материал для самостоятельного изучения студентами, а также практические задания для использования в процессе учебной практики.

СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|---|----|
| ВВЕДЕНИЕ..... | 3 |
| ОСНОВНОЙ РАЗДЕЛ. | |
| 1. Роль акцентов в воспитании ритма..... | 4 |
| 2.Соотношение темпа и ритма в произведении..... | 6 |
| 3. Воспитание чувства ритма..... | 9 |
| ЗАКЛЮЧЕНИЕ..... | 13 |
| СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ..... | 14 |

ВВЕДЕНИЕ

Об огромной роли ритма свидетельствуют многочисленные источники, подтверждающие его исключительное воспитательное значение. Еще с древних времен ритмическим считалось все пропорциональное, совершенное по своему внутреннему порядку и содержанию.

«Чувство ритма играет исключительную роль в музыкальном творческом процессе, ритм рассматривается как один из основных элементов музыкального языка, поэтому овладение ритмом как элементом музыкальной речи играет важнейшую роль в правдивом воплощении музыкального содержания». [6, с.35]

Музыкально-ритмическая чуткость по справедливости считается основной музыкальной способностью, воспитание которой представляет для педагога одну из наиболее сложных задач. То, что искусство не терпит ничего приблизительного, особенно ярко сказывается в ритмической стороне музыкального исполнения.

Наиболее сложной и интересной представляется проблема ритмической организации учащихся. Часто будущие музыканты-профессионалы при всех положительных элементах исполнения

музыки (виртуозность, безупречная технология, хороший звук) все же не достигают подлинной художественной выразительности именно из-за недостатка ритмической тонкости исполнения. Для опытных музыкантов не секрет, что это один из главных компонентов, которые создают то «чуть-чуть», что превращает музыку в «живой организм».

Проблема заключается в том, чтобы за кажущейся статичностью метроритма добиться свободы исполнения, живого дыхания музыкальной ткани. И здесь мы касаемся непосредственно более широкого понятия в музыке — *агогики* как передачи уже не просто звуков, организованных в определенной ритмической последовательности, а мыслей и чувств. Именно в данном случае потребуются много усилий педагога. Они заключаются в следующем: научить грамотно расставлять акценты, воспитать ощущение ритма внутри себя, ощущение соответствия ритма и темпа в произведении, и как вершина всего — воспитать чувство «меры» в свободе исполнения. Данная работа будет успешна, если проводить ее с самого начала обучения музыканта.

Ритмические ошибки и проблемы в начальном обучении требуют впоследствии больше усилий и значительного времени для исправления глубоко укоренившейся небрежности и привычки к искажениям метроритма. Хотелось бы рассмотреть эти вопросы с *научной точки зрения*, так как только такой подход представляется нам наиболее важным и существенным в процессе обучения.

1. Роль акцентов в воспитании ритма

Следует отметить, что культура *акцента* в домровой педагогике существует, но не на должном уровне. Встречается много ошибок в учебной практике. На самом деле акцент обладает беспредельно многообразным музыкальным значением.

В начальный период обучения акцент главным образом рассматривается как *вспомогательное техническое средство* в узко учебных целях, это выделение основных долей такта, как опорных звуков, подчеркивание их значения.

Акцент может быть *музыкально-вспомогательным средством* для выявления тематического ритма и голосоведения, помогает выделить интонационную точку во фразе.

Акцент определяет *границу мотива или фразы*, объединенных штрихом легато, исполняемых на тремоло. Когда для определения начала мотива или фразы допускается незначительное подчеркивание первой ноты, как бы намечая этим начало музыкальной мысли.

Акцент определяет *метрическую структуру*, смысл мотива, благодаря чему мы яснее можем донести до слушателя метр как жизненное начало произведения, его пульс.

Малейшее произвольное перемещение акцента резко видоизменяет строение такта, а главное, изменяет восприятие у слушателя. Одна и та же ритмическая фигура под влиянием перемещающегося акцента приобретает различное значение и смысл.

Акценты могут содействовать *изменению темпа*, утяжеляя движение, если применять их часто. И, наоборот, сокращение их количества и ослабление давления медиатора на струну дает возможность ускорить темп, облегчить движение, особенно в вариациях.

Кроме того существуют еще *ложные акценты*, которые можно разделить на две категории. Первая категория положительная – когда музыкально-художественные акценты указаны композитором или редактором, это главным образом динамические (выделение ноты путем усиления звука – sf) и агогические (выделение ноты путем ее удлинения).

Вторая категория – неправильные, ошибочные акценты, не имеющие ничего общего с замыслом композитора и вообще с проявлением хорошего музыкального вкуса. Такой «сорт» акцентов появляется вследствие технически неупорядоченных, не совершенных приемов, не понимания строения музыкальной фразы, либо недостаточно строгого и критического отношения к своей игре. Таким образом, искажается смысл метроритма в произведении, и в сущности, искажается замысел композитора.

С течением времени и по мере усвоения сущности акцентов, как основы декламационной выразительности, их резкость и ударная природа сглаживается. Вспомогательные акценты постепенно переходят в «подразумеваемые» (подсознательные) для самого исполнителя, что уже является признаком зарождения плавной музыкальной речи.

Акценты, будучи неправильно применены, порождают основные метроритмические ошибки. Они встречаются не только в сложных группировках, но и в простейших последовательностях нот. Наиболее яркие примеры метроритмических искажений происходят из-за причин технологического порядка, т.е. дефектов постановки игрового аппарата. Они заключаются в следующем.

1. Недостаточная активность правой руки и отсутствие ее направляющей функции приводят к неуверенности исполнения, к сбивчивости в движениях и к неизбежным ошибкам. Особенно эти ошибки проявляются и требуют кропотливой работы в следующих случаях:

- переход от одного штриха к другому, от одного исполнительского приема к другому (тремоло – переменный удар),
- смена положения правой руки (на грифе, у розетки, у подставки),
- переход со струны на струну,

- использование приема «подцеп», особенно на нижележащих струнах.

2. Левая рука в своих несовершенных двигательных функциях также способствует метроритмическим ошибкам - результат бесконтрольного, неуправляемого движения левой руки – резкий, толчкообразный переход из позиции в позицию. Такой толчок, вырвавшись из плавного музыкального течения мелодии, искажает ее смысл.

2. Соотношение темпа и ритма в произведении

Темп и ритм. Эти два понятия, в сущности, неразделимы и обладают глубокой взаимозависимостью и внутренней взаимосвязью. Станиславский объединяет это два понятия, вводя новый термин темпо-ритм, которым мы теперь и пользуемся.

Темпо-ритм, трактуемый как понятие обобщенное, соотносящееся со всеми сторонами музыкального движения, выдвигает перед исполнителем задачи первостепенной художественной важности и сложности. Этим определяется место и значение работы над темпо-ритмом в комплексном музыкально-ритмическом воспитании.

Привнося в музыку тот или иной эмоциональный оттенок, темпо-ритм имеет самое непосредственное отношение к исполнительской лепке звукового образа. Найден исполнителем

верный темпо-ритм — и произведение оживает под пальцами интерпретатора; нет — и поэтическая идея может оказаться деформированной, а то и полностью искаженной. Поскольку темпо-ритм — подлинно ключевая проблема в исполнительских видах искусства, немалое число музыкантов, актеров в своих творческих исканиях предпочитают отталкиваться, причем уже в начальной фазе работы над образом, именно от ее разрешения.

Но здесь надо иметь в виду, что найти темпо-ритм адекватный содержанию музыкального произведения — отнюдь не значит установить лишь надлежащую *скорость* движения; последнее лишь часть дела. Композиторы подчас придают одной и той же темповой скорости самую различную эмоциональную выразительную окраску, самое различное поэтическое толкование (у Бетховена, например, встретится и *Andante maestoso*, и *Anadante agitato*, и *Andante scherzando* и т. д.; то же, естественно, и у других авторов).

Суть в том, что темпо-ритм — категория не только количественная, но и качественная: *как* с позиций художественно-эстетических раскрывается во времени музыкальная мысль, а не только каковы показатели абсолютной скорости ее движения. Вывод из сказанного выше один: воспитание у учащегося ощущения темпо-ритма музыки возможно лишь в процессе собственной интерпретации, творческой переработки звуковых образов.

Так что же сможет помочь молодому музыканту войти в требуемый темпо-ритм, каковы установки практики в этой связи? К. Игумнов советовал вести творческую работу от определения основной единицы движения - пульса. «Ощутить живое дыхание музыки, ее пульс — это часто значит постигнуть самое сокровенное в содержании музыки, — учил Г. Г. Нейгауз. — Все оживает только с постижением пульса музыки». [6,с.128]

Вопрос о ритмическом пульсе, а также методике работы в этой области музыкальной педагогики делает уместным ссылку на исследования ученых-психологов, доказавших небезынтересный факт, а именно: предварительная, доигровая установка музыканта на определенное движение (внутреннее просчитывание, пропевание, дирижирование) помогает ему в дальнейшем, в ходе исполнения, уверенно и прочно закрепиться в заданном темпо-ритмическом режиме.

Домристы часто обращаются к Концерту для домры Н.Будашкина. Художественный образ, настроение этого произведения довольно ярко передается благодаря домровым средствам выразительности и характерному звуковому колориту. Но довольно редко можно услышать по-настоящему яркое, эмоциональное исполнение этой пьесы. И причина тому неверный темпо-ритм. Чрезмерно быстрый темп превращает произведение в механическое, безостановочное движение, в откровенную борьбу с техническими

сложностями. Более сдержанный темп позволяет выявить все штрихи, гармонические отклонения, тщательно исполнить все технологические приемы, но не дает возможности передать характер произведения.

Нейгауз отмечает, что «главная причина этой темповой неопределенности лежит, грубо говоря, в недостаточной «артистичности» исполнителя, в недостаточной его чуткости к настроению, замыслу, эмоциональному содержанию музыки. Учитель должен воздействовать на душевные качества ученика, будить его воображение, впечатлительность, заставлять его чувствовать, мыслить и переживать искусство как самое реальное, самое несомненное *ens entium* (суть суеты - лат.) жизни». [6, с. 44]

Исполнение ряда произведений из репертуара домристов превратилось в обязательное достижение рекордного темпа, естественно, говорить о художественной стороне такого исполнения уже не приходится. Это своего рода состязание в скорости среди исполнителей. Сюда можно отнести такие известные произведения, как С. Кравченко — Концерт для домры, И.Тамарин — Концерт для домры, обработки русских народных мелодий А. Цыганкова и другие.

Любой темп имеет свои оттенки и отклонения, поэтому всегда следует учитывать характер, стиль произведения, эмоциональный настрой, отталкиваться от них, а не слепо выполнять указания метронома.

3. Воспитание чувства ритма

Как часто приходится слышать игру домриста лишенную всякой ритмической организации, внутренней пружины. Подобной игре присущи постоянные ускорения и замедления (связанные не с художественной необходимостью, а с относительной трудностью или легкостью исполнения того или иного отрывка), ритмическая неуравновешенность. Может сложиться впечатление, что сам исполнитель не знает, в каком темпе должно звучать произведение. Причина тут, скорее всего, в следующем. Ученик не владеет элементарным чувством ритма, и тем более пониманием музыкального ритма в высоком смысле слова.

Попробуем разобраться в вопросах воспитания чувства ритма в процессе обучения. Как же формируется чувство музыкального ритма у детей?

Первое: необходимо понимать, что ритм — это одна из главнейших составляющих музыки. Заниматься ритмом отдельно, абстрактно от развития музыкального слуха, музыкального мышления бессмысленно. Чувство ритма должно воспитываться, как и музыкальный слух, до того как ребенок начнет заниматься на инструменте.

Уже в до нотном периоде обучения ребенок должен почувствовать и воспринять ритм предложенных ему музыкальных

примеров. Затем следует объяснить, что означают изображения длительностей нот, пауз, точки возле нот и т.д., для ребенка начертание этих знаков должно ассоциироваться с определенной протяженностью звука или молчания.

Второе: ритмические впечатления должны накапливаться с детства в порядке постепенного усложнения:

- это легкие пьесы в начальные годы обучения, мелодический рисунок которых достаточно прост. Уже при изучении одноголосных мелодий прививаются начальные навыки метрической точности и ритмической выразительности исполнения. В первых песенных отрывках дети соприкасаются с различными длительностями. Необходимо следить, чтобы ученик действительно ощущал ритмическую структуру разучиваемых произведений, мог отдельно воспроизвести любую ритмическую группировку, отрывок.
- полезно производить ритмический анализ — сравнение друг с другом различных ритмических длительностей, ритмических фигур. Постепенное знакомство с ритмическими формулами в начале «на слух», затем в процессе исполнения на инструменте. Запечатлённые в нотной грамоте изображения ритмических долей педагог должен всегда иллюстрировать примерами интересных ребёнку песен и мелодий.
- постепенное усвоение различных размеров, изучение их различий и общих моментов.

- понятие такта и его значения в составе музыкальной ткани. Состояние того, что музыка — это протяженная музыкальная мысль, состоящая из мотивов, фраз, периодов; в то время как отдельный такт — лишь ее часть, «клетка».
- работа и осознание отдельных ритмических понятий, таких как различные длительности и их сочетание, пунктирный ритм, триоль, синкопа, затакт и т. д. Подобные элементарные составляющие ритма должны быть пройдены в обязательном порядке уже на ранней стадии обучения. Сведения из области ритма должны перейти в сознание ребёнка неразрывно с чувством времени.

Важным моментом в воспитании ритмической организации является метод отсчитывания, то есть сопровождение игры счетом (к примеру: 1-и-2-и). Какова цель этого метода:

- ✓ отсчитывание равномерных долей помогает привести в правильное соотношение неодинаковые по длительности звуки, соединив их ряд общего счета (особенно дети не любят высчитывать длинные ноты).
- ✓ для лучшего ощущения и распределения в такте сильных и слабых долей. Зачастую ученики забывают об их существовании, о принципах их ритмического тяготения.
- ✓ для удержания на протяжении исполняемого музыкального отрезка единого темпа.

В дальнейшем ощущение единого движения длительностей будет постоянно существовать «внутри» исполнителя. Однако не стоит злоупотреблять постоянным отсчитыванием, т.к. привычка к постоянному «дежурному» счету чревата негативными последствиями; на известном этапе она может привести к частичному омертвлению эмоционально окрашенных музыкально-ритмических ощущений. Нередко в практике наблюдаются случаи, когда счёт не обеспечивает ритмичности исполнения, а, следуя за ритмотехническими неровностями игры ученика, сам бывает неритмичен. Поэтому, считать следует «избирательно», по мере необходимости.

Большое значение имеет помощь педагога. Так, совместный счет вслух, «подстукивание» со стороны (дающее ориентир неупорядоченной игре), легкие и мерные похлопывания по плечу музицирующего ученика, разного рода жестикуляция, показ педагогом на инструменте и т.д. - все эти идущие извне импульсы педагогического воздействия оказываются подчас весьма эффективными.

Иногда в практике обучения домриста или баяниста применяется такой вспомогательный прием, как отсчитывание ритма ногой, но практическое его использование должно быть кратковременным: при разборе нового нотного материала, усвоении нового приема. Постоянное отстукивание ногой вредно, т. к. счет

ногой, по существу, дополнительное усилие в проблеме координации (левая и правая руки, дыхание, движение корпуса плюс нога).

Весьма эффективен метод дирижирования: взмахом руки можно иногда гораздо больше объяснить и показать, чем словами. Дирижируя, исполнитель с особой живостью, эмоциональной обостренностью реагирует на развертывание музыкальной мысли во времени, интенсивно переживает ее. «Я настоятельно рекомендую ученикам, - пишет Г. Нейгауз, - поставить ноты на пюпитр и продирижировать произведение от начала до конца, - так, как будто играет кто-то другой, воображаемый пианист, а дирижирующий внушает ему свою волю...». [6, с. 41]

Дирижируя произведение от начала до конца, слушая его внутренним слухом, ученик, не отягощенный техническими трудностями, может определить темпы так, как он их мыслит. И это внутреннее слышание должно стать отправной точкой в его работе за инструментом. Этот прием особенно необходим ученикам, не обладающим достаточной способностью «организовать время», он является прекрасным способом «разделения труда», обеспечивающим процесс овладения произведением.

Часто вследствие технических затруднений или по каким-нибудь другим причинам ученик играет то, что «выходит», а не то, что он хочет и мыслит, и главное — не то, что было задумано автором. Поэтому организацию времени надо выделить из всего процесса

изучения произведения, для того, чтобы легче и увереннее прийти с самим собой и с автором к полному согласию по поводу ритма, темпа и всех отклонений и изменений. Здесь и может помочь дирижирование. Но лучше проделывать этот опыт с музыкой уже знакомой, т.е. разобранный на инструменте и хотя бы слегка проработанной.

В воспитании чувства музыкального ритма и выработке навыков ритмически выразительной игры следует исходить из чуткого слухового восприятия учеником закономерностей ритма в произведении и их естественного исполнительского воплощения в доступных детям игровых приёмах. Вся работа, выдумка должны идти от интуитивного ощущения возрастной психологии ребёнка и его индивидуальной реакции на музыку.

Все перечисленные выше вспомогательные приемы должны использоваться как опора для чувства ритма, и никогда не выступать в качестве его заменителей.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В XX веке ритм как явление выступил в качестве центральной формообразующей силы — в творчестве, исполнительстве, педагогике, искусстве вообще. Каждый музыкант, будь то композитор, исполнитель или теоретик, согласится, что «вначале был ритм». Поэтому создание ритмической энергии есть неперемнное условие искусства.

Музыку (исполнение), лишенную ритмического стержня — логики времени и развития во времени, - можно назвать лишь музыкальным шумом, где музыкальная речь доведена до неузнаваемости. Поэтому во все времена отдавали предпочтение метричности исполнения. Чем больше исполнитель чувствует ритмическую структуру, тем сильнее дает понять ее господствующее, организующее начало.

Экспрессивно-поэтическая «расшифровка» ритма при воспроизведении музыкального произведения, его «переживание» играющим — всем этим и создается наилучшая среда для воспитания музыкально-ритмического чувства. Именно с этой точки зрения исполнительская деятельность учащегося может рассматриваться как наиболее благоприятная для развития данной способности.

«Исполнитель без настоящего чувства ритма – то же самое, что человек без позвоночника, он не может двигаться, шатается в разные стороны. Когда не ритма – нет ничего! Первично всегда был и будет Ритм!» [5, с.12]

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Александров А. Школа игры на трехструнной домре. – М.: Музыка, 1990.- 173 с.
2. Вольская Т. Уляшкин М. Школа мастерства домриста.- Екатеринбург: Диамант, 1995.- 161 с.
3. Гареева И. Ступени мастерства домриста.- Екатеринбург.: УГК им. М.Мусоргского АСБАУ, 1996. - 57 с.
4. Круглов В.П. Искусство игры на домре. М.: РАМ им. Гнесиных, 2003. - 196 с.
5. Лукин С. Уроки мастерства домриста. Ч.І «Некоторые вопросы постановки рук. Ритм. Звук». - М.: ПРОБЕЛ, 2006. – 80 с.
6. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры.- М.: Музыка, 1988. -240 с.
7. Олерская Е. Его величество Ритм. Книга-практикум. – Улан-Удэ, 2013. – 120 с.
8. Паньков О. О работе баяниста над ритмом. – М.: Музыка, 1986. - 62 с.

9. Смирнова Т. Фортепиано. Интенсивный курс. – М.: РИФ Кристо-логос, 1992. – 55с.
10. Чунин В. ИШкола игры на трёхструнной домре. М.: Кифара, 1995.- 151 с.