Дмитриева Елена Владимировна

Димитровградский музыкальный колледж

Концертмейстер

 **Методическая разработка**

**« Тонкости художественного ритма. »**

 Содержание:

 1. Прочтение метро-ритмической записи.

 2. Единство темпа.

 3. Агогика.

 При работе над тонкостями художественного ритма очень важна и работа над правильным прочтением метро-ритмической записи.

Основная работа над метро-ритмом произведения это – работа над прочтением записанных в нотах временных соотношений звуков.

 Часто эта задача представляет для учащихся значительные трудности.

 Первым вспомогательным средством при чтении ритмически сложного текста является счёт с «и» (вслух и «про себя»). Это средство приносит существенную пользу, однако, им не следует злоупотреблять. Счёт с «и» полезен именно как вспомогательное средство для уяснения ритмических соотношений, затрудняющих учащихся. И, когда они будут усвоены, счёт надо прекратить.

 Нередко приходится использовать и более дробное деление длительностей.

 Например, при пунктирном ритме - восьмая с точкой, шестнадцатая - может помочь деление четверти на четыре части ( т.е. на шестнадцатые). Там, где работа над пунктирным ритмом осложняется наличием украшений, полезно сыграть несколько раз без украшения, а затем, когда ритм будет усвоен, исполнить и украшения. (Например, Маленькая прелюдия d-moll номер 6 И.С.Баха).

Известные трудности учащиеся обычно испытывают там, где доли такта последовательно дробятся на разное количество длительностей.(Например, В.Моцарт «Фантазия» d-moll).

В этих случаях использовать приём – деление одной и той же временной единицы на различные ритмические фигуры.

 Сложную задачу представляют исполнения полиритмических сочетаний.

Самым рациональным методом является метод, основанный на том, что ученика, прежде всего, знакомят с требуемой звуковой задачей, показывая как должно звучать данное полиритмическое сочетание.

 Этот метод применяется многими педагогами.

 Он поддерживается и специалистами – психологами.

 «Начинать нужно с показа или, точнее говоря, с многих показов, - пишет Б.М.Теплов, - Показы эти не должны превращаться в осуществляемую в очень медленном темпе звуковую иллюстрацию к арифметической схеме. Цель их совсем другая: они должны создать у учащегося «образ целого» и дать ему возможность «почувствовать» ритм всего движения в целом, то есть, совокупный ритм, создаваемый партиями обеих рук».

 После того как ученик несколько раз внимательно послушает исполнения педагога, он должен попытаться сам воспроизвести требуемое сочетание. При этом надо порекомендовать ему, переключать внимание с одного голоса на другой с тем, чтобы выровнять движение, если оно протекает толчками. Играть вначале следует в подвижном темпе – это поможет легче схватить общий ритм движения.

 При игре более лёгкого полиритмического сочетания «два на три», с которым учащимся прежде всего обычно и приходится иметь дело, полезно обратить их внимание на то, что вторая нота дуоли берётся как раз посередине длительности - второй ноты триоли. (Например, И.С.Бах «Маленькая прелюдия» e-moll).

Если всё же не получается, то полезно поиграть следующим способом : поочерёдно поиграть каждый из голосов, а когда движение в одном голосе станет уже в значительной мере «автоматическим», присоединить другой голос, направить на него внимание и стремиться к тому, чтобы так же ровно играть первый голос.

 Необходимо помнить, что ритм в музыкальном произведении не существует отдельно от звука; он является формой связи, проявлением во времени тех или иных звуковых сочетаний.

 Совершенно очевидно поэтому, что и работа над ритмикой практически должна быть неразрывно связана с работой над качеством звука, фразировкой, формой – в конечном счёте, с работой над раскрытием содержания произведения.

 Без единства темпа пьеса при исполнении может рассыпаться на отдельные построения.

 Основным средством сохранения единства темпа служит для учащихся на первых этапах обучения ясное ощущение счётной единицы. Полезно время от времени подкреплять это ощущение подсчитыванием вслух и «про себя». Важно ощутить счётную единицу до начала игры, иначе можно «взять» неверный темп.

 Вначале, когда учащийся играет в замедленном темпе, можно считать более мелкими длительностями. По мере изучения произведения, надо переходить к тем счётным единицам, в которых автор его задумал. (Например, в классических сонатах, написанных на четыре четверти,- от четверти к половинной – I часть сонаты Л.Бетховена f-moll, опус 2).

 Если сочинение уже достаточно выучено, то этим путём обычно удаётся достигнуть естественного ускорения темпа и большей цельности исполнения.

 Очень важно для исполнения многих сочинений осознание ритмического пульса.

 Ритмический пульс ни в коем случае не должен пониматься как нечто механическое.

 А.Б.Гольденвейзер справедливо указывал, что между общим ритмом, объединяющим исполнение всего произведения, и ритмом отдельных построений должно существовать диалектическое единство, что наличию единой пульсации, пронизывающей всё произведение, не противоречит некоторая индивидуализация ритма его составных частей.

 Ритмический пульс можно сравнить с биением человеческого сердца. Подобно тому, как у человека пульс меняется в зависимости от душевного состояния, так и в музыке различное эмоциональное содержание вызывает различную ритмическую пульсацию.

 Иногда встречаются случаи, когда педагог систематически указывает на необходимость ощущения счётной единицы и ритмического пульса, однако учащийся всё же не может выдержать темпа на протяжении произведения и, не замечая, ускоряет или замедляет движение.

Для предотвращения этого следует приучить самого учащегося контролировать темп исполнения.

 Надо объяснить ему, где чаще всего возникают эти изменения темпа, в каких построениях.

Обычно в классических сонатах темп репризы не совпадает с начальным : замедляются и технические, трудные, и певучие места. Здесь нужно приучать учащегося время от времени сравнивать темп с начальным, играя эти места сразу же после первой фразы произведения.

 Непроизвольные замедления и ускорения часто бывают и из-за неправильного распределения внимания.

Внимание чрезмерно рано фиксируется на последующем построении, и поэтому данное построение «комкается» и возникает ощущение торопливости. Здесь можно посоветовать учащемуся, чтобы он в этих местах поиграл более выразительно, «мелодически», прослушивая возможные ходы по интервалам и т.п. (Например, И.С.Бах «Двухголосная инвенция» D-dur - чтобы внимательно дослушал окончание ритмических фигур, поиграл выразительно, слушая нисходящий ход на квинту).

 Единство темпа не противоречит небольшим отклонениям от него, обусловленным теми или иными художественными задачами (т.н. агогика).

 Небольшие замедления или ускорения внутри фраз необходимы уже для рельефного выявления наиболее значительных интонаций мелодии.

Характерные гармонии требуют для своего выявления едва ощутимого замедления движения; чуть заметные ритмические «оттяжки» иногда бывают уместны там, где надо показать новую тональную окраску (например, П.И.Чайковский «Баркаролла»- в начале средней части, перед си бекаром), темповые замедления часто связаны с фактурными изменениями, например, с появлением аккордов в широком расположении. ( Так в средней части «Грустной песенки» П.И.Чайковского кульминация подчёркивается аккордом арпеджиато B-dur, что вызывает необходимость темпового расширения, так как иначе он прозвучит недостаточно значительно.)

 Нужно помнить, что расширение должно быть очень «эластичным» : надо сделать едва ощутимое замедление перед самим аккордом и в следующим такте опять незаметно войти в темп.

 Свободы ритма требуют пьесы танцевального характера.

 Здесь важно ощущать метроритмическую периодичность, свойственную данному танцу, то есть определённую последовательность чередований сильных долей, а иногда и синкоп.

Выделение этих звуков связано с ритмическими изменениями.

 В быстрых вальсах они должны быть минимальными и практически обычно не требуют того, чтобы на них специально обращать внимание учащихся.

 Однако, нередко ритмические «оттяжки» бывают довольно значительными. (Как, например, в первом такте «Андалузского танца» М.Глинки).

 Часто ритмические «оттяжки» ассоциируются с прыжками или каким-нибудь другим характерным танцевальным «па».

При подчёркивании синкоп в этих и других случаях важно всегда соответственно выделять и сильную долю такта, иначе легко может возникнуть метрическая неопределённость.

 В заключении можно сказать, что при работе над всеми этими тонкостями художественного ритма (уже и на относительно раннем этапе развития учащегося) желателен чистый показ их педагогом на инструменте.