

УДК 781.15
ББК 85.31
З-47

Зекох Светлана Юсуфовна, доцент кафедры музыкальных инструментов института искусств Адыгейского государственного университета, тел.: (8772)554868.

**РАЗВИТИЕ РИТМИЧЕСКОГО ЧУВСТВА В ПРОЦЕССЕ РАБОТЫ
В КЛАССЕ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ
(БАЯН, АККОРДЕОН)
(рецензирована)**

Основы творческого восприятия ритма должны закладываться с первых шагов занятий музыкой. Ритм не только соотношение звуков по длительности, но и организация временного процесса – метрической упорядоченности ритмических группировок, темпа произведения, а также отдельных его частей и разделов, логики темповых отклонений, вызванных определенными художественными задачами. Неграмотное прочтение метроритмической записи является причиной ритмических ошибок. В данной статье предлагаются методы работы по их преодолению.

Ключевые слова: ритм, способность, агогика, темп, движение.

Zekokh Svetlana Yusufovna, Cand. of Pedagogics, senior lecturer of the chair of musical instruments of the Institute of Arts, Adyghe State University, phone: (8772) 554868.

**DEVELOPMENT OF THE RHYTHMIC SENSE IN THE CLASS OF FOLK
INSTRUMENTS (BAYAN, ACCORDION)**

Fundamentals of creative perception of the rhythm should be laid with the first steps of making music. Rhythm is not only the ratio of sounds in duration, but also the organization of the temporal process - ordering metric rhythmic groups, the rate of work, as well as its individual parts and sections, logic tempo deviations caused by certain artistic problems. Illiterate reading of metro-rhythmical record is the cause of rhythmic mistakes. This article proposes methods for overcoming them.

Keywords: rhythm, power, agogics, pace, movement.

Работа над ритмом – важный аспект деятельности музыканта-исполнителя на любом этапе становления его мастерства.

В ряду средств музыкальной выразительности ритм является одним из основополагающих в силу, того, что музыка – звуковой процесс, разворачивающийся во времени. И если понимать ритм в широком смысле слова как организацию этого процесса, то нельзя ограничиться разбором лишь соотношения звуков музыкального построения по длительности. Непременно возникает необходимость рассмотрения и других факторов организации этого временного процесса – метрической упорядоченности ритмических группировок, темпа произведения, а также отдельных его частей и разделов, логики темповых отклонений, вызванных определенными художественными задачами.

Как мелодия, гармония и другие средства музыкальной выразительности, ритм находится в прямой зависимости от эмоционального содержания произведения.

Как и другие музыкальные способности, чувство ритма подается воспитанию и развитию. Но поскольку все музыкально-выразительные средства взаимосвязаны и в комплексе решают какую-то определенную музыкальную задачу, то и развитие ритмического чувства возможно лишь в неразрывной связи с другими компонентами музыкальной ткани.

Одну из труднейших задач, стоящих перед исполнителем, представляет умение выдержать темп на протяжении всего произведения и добиться единого ритмического пульса. Под ритмическим пульсом нужно понимать соотношение общего ритма произведения и ритма отдельных построений. Его можно сравнить с биением человеческого сердца, пульс которого в целом ритмичен (во всяком случае, пульс здорового человека), но в отдельные моменты может меняться либо в сторону возбуждения, либо, наоборот, успокоения.

Многое в достижении единства темпа зависит от музыкальных способностей учащегося. Чем одареннее ученик, чем больше он подвинут в своем развитии, тем лучше справится с решением этой задачи. Остановимся на некоторых типичных случаях нарушения ритмической стройности.

Естественность ритмической пульсации нарушается, если первоначальный темп взят неправильно. Особенно затруднительно бывает найти нужный темп начала произведения в пьесах кантиленного характера, в спокойном движении.

Прежде чем говорить о воспитании умения начать произведение в нужном темпе, следует установить, найден ли учащимся в процессе работы над произведением какой-то определенный темп. Слова «определенный, правильный темп» могут вызвать возражение, если их понимать в смысле единственно верного для всех темпа сочинения. Но каждый исполнитель должен найти свой темп, который в процессе изучения произведения может изменяться. Естественно, во всяком новом исполнении этот темп не будет механически неизменным, так как будет зависеть от обстановки, состояния музыканта и т.п. Поэтому слова «первоначальный темп взят неправильно» следует понимать как неправильно по отношению не к какому-то неизменному критерию, а к своему ощущению темпа.

Чем же нужно руководствоваться при выборе темпа? Как уже отмечалось, сама музыка, образно-эмоциональное содержание произведения, характер его ритмической структуры, фактура и т.д. должны подсказать правильный темп. К.С. Станиславский подчеркивал взаимосвязь правильного темпоритма с переживанием соответствующего ему чувствования.

Недаром вплоть до XVIII века композиторы часто не выставляли обозначения темпов, полагая, что сложившиеся интерпретаторские традиции и особенности произведения (жанровые, фактурные и другие) подскажут исполнителю нужный темп.

Разумеется, в настоящее время музицирование совсем иное, чем в XVII-XVIII веках. Современному исполнителю приходится сталкиваться с произведениями всевозможных стилей, эпох, направлений.

Появилось множество методических рекомендаций, редакций произведений классики. Но при неправильном подходе эти редакции могут ввести начинающего исполнителя в заблуждение. Ведь редакция, сделанная даже большим художником, всего лишь его взгляд на сочинение. На основании его изучения музыкант пришел к выводу, что данное произведение или отдельные части следует исполнять в каких-то темпах, часто подтверждая свои заключения проставлением соответствующего обозначения метронома (сейчас мы опускаем все остальные компоненты редакции). Такие редакции принесут пользу лишь в том случае, если исполнитель попытается понять логику мышления редактора в выборе темпов, а не будет принимать ее как нечто незыблемое, раз навсегда установленное.

Даже указания метронома, проставленные самим автором, могут быть лишь исходным моментом, направляющим искания исполнителя в определенное русло, тем критерием, с которым исполнитель сравнивает свои ощущения темпа. Но вряд ли можно, поставив маятник метронома на определенное деление его шкалы, считать задачу поиска темпа решенной. Нет никакой гарантии, что таким образом темп раз и навсегда установится и исполнитель в любое время сможет взять его точно. Если даже в результате «муштровки» исполнитель и выработает какой-то более или менее приближающийся к

указанию метронома темп, он будет скорее механическим, так как не подсказан внутренней логикой развития музыки.

Следовательно, правильный темп должен органично вытекать из характера исполняемой музыки. Каждый музыкант мог убедиться в том, что в результате проникновения в сущность исполняемого произведения он находил, не думая об этом специально, тот темп, в котором мог наиболее полно передать особенности данного произведения.

Основным отправным моментом, безусловно, должен быть авторский текст - обозначения темпов, отклонения от них и т.п. Действительно, трудно оправдать исполнение Allegro при авторском указании Andante – и наоборот. Но в самом движении Allegro или Andante может быть очень много градаций, умелое пользование ими и создает многообразие в исполнительстве. С ощущения этих градаций исполнительство, по сути, и начинается. Даже в пьесах, предполагающих определенную скорость движения (марши, танцы и т.п.), особенность каждого конкретного сочинения будет подсказывать соответствующий ему темп.

Сравним два хорошо известных каждому баянисту вальса – «Лирический вальс» Н. Чайкина и «Весенние голоса» И. Штрауса в транскрипции И. Яшкевича. Ясно, что, хотя в обеих пьесах указано Tempo di Valse, темп первого – спокойного, задумчивого, напевного вальса будет значительно отличаться от темпа яркого блестящего второго.

Из всего сказанного можно сделать вывод, что темп определяется внутренним содержанием музыки. Изучая авторский текст, ремарки, характерные особенности стиля данного композитора, причем, изучая активно, как бы пропуская все «через себя», исполнитель находит нужный темп. Поэтому педагогу, если ученик выбрал неубедительный темп, не следует «подтаскивать» его, предлагая объективно более приемлемый, а путем раскрытия образного смысла музыки, ассоциаций подвести к темпу, органично вытекающему из самой музыки.

Найдя в процессе работы над произведением соответствующий темп, учащийся из-за волнения, скованности на эстраде, недостаточной артистичности часто не может начать в нужном темпе, так как «не попадает» в настроение пьесы. Усилия педагога должны быть направлены в данном случае на то, чтобы активизировать, обострить образно-эмоциональное восприятие, переживание учеником музыки. Если же этого оказывается недостаточно, можно предложить ученику мысленно пропеть несколько тактов произведения, чтобы, начав исполнение, он был уже в нужной ритмической сфере. Не всегда обязательно пропевать пьесу с начала, целесообразнее спеть те такты, которые наиболее ярко передают ритмический пульс произведения.

Встречающиеся технические трудности (фактурные или другие) часто влекут за собой отклонения от темпа. Непроизвольно ускоряют, как правило, не там, где легко играть, а где трудно. Причина отклонения от темпа заключается в том, что все внимание исполнителя направлено на преодоление технических трудностей и ослабляется контроль за ритмичностью. Ясно, что ни о какой ритмической организованности не может идти речь, пока учащийся не в состоянии играть свободно. Вот почему недостаточно подготовленных учеников часто упрекают в неритмической игре, хотя не всегда они от природы имеют слабую ритмическую организацию.

Препятствует решению технических задач, а, следовательно, часто и ритмичной игре, закрепощенность аппарата. Здесь мы лишний раз убеждаемся в том, что в музыке все взаимосвязано. Достижение определенной свободы игрового аппарата, свободное овладение техническими трудностями произведения благотворно сказываются на ритмической организованности и темповой уравновешенности исполнения.

Но не следует забывать, что критерием в достижении технической свободы должна быть общемузыкальная задача. Нужно не просто «справиться» с фактурными или иными

трудностями, но добиться нужного исполнения с точки зрения этой общемузыкальной задачи.

Талантливый ученик, тонко чувствующий музыку, сам найдет необходимые движения, в своем многообразии помогающие воплотить музыкальный образ произведения. Но ученику малоподвинутому осознание связи музыкального переживания с определенным движением окажет существенную пользу.

Литература:

1. Алексеев И. Методика преподавания игры на баяне, аккордеоне / И. Алексеев. - М., 1995.
2. Паньков О. С. О работе баяниста над ритмом / О.С. Паньков.- М.: Музыка, 1986.