Комитет по образованию администрации Муниципального Образования «Всеволожский муниципальный район» Ленинградской области

Муниципальное образовательное бюджетное учреждение дополнительного образования детей «Дворец детского (юношеского) творчества Всеволожского района»

***Методические рекомендации по воспитанию чувства ритма у обучающихся***

(из опыта работы педагога дополнительного образования

*Шаповаловой Татьяны Васильевны*)

Предназначены для педагогов дополнительного образования музыкально-хорового направления, преподавателей детских музыкальных школ и школ искусств)

Автор: педагог дополнительного образования хоровой студии «Тоника» *Шаповалова Татьяна Васильевна*

База: Лицей №1

Всеволожск

2013г

Данные методические рекомендации адресованы педагогам дополнительного образования музыкально-хорового направления, преподавателям детских музыкальных школ и школ искусств.

Цель данных рекомендаций: помочь разобраться в причинах отрицательных ритмических явлений у обучающихся , найти методы развития верного метро-ритмического чувства и в дальнейшем сознательно организовать процесс ритмического воспитания.

Необходимость данных методических рекомендаций заключается в важности и сложности задачи, которая стоит перед педагогом: воспитывать чувство ритма у обучающихся игре на инструменте. Некоторые педагоги-музыканты склонны подчас скептически оценивать сами перспективы, потенциальные возможности этого воспитания. Существует мнение о том, что чувство ритма врождённое и почти не развиваемо. Однако другие музыканты-педагоги, психологи доказывают, что при определённой методике работы, в основе которой является движение под музыку, чувство ритма успешно развивается (Э.Жак-Далькроз, К.Орф, Б.М.Теплов).

Проблема воспитания чувства метро-ритма давно волнует музыкантов-педагогов. Известный швейцарский педагог и композитор Э.Жак-Далькроз один из первых, пытавшийся ритмической гимнастикой развить общий телесный ритм, а потом, как продолжение, музыкальный ритм. Э Жак-Далькроз полагал, что первостепенной задачей ритмического воспитания должна быть выработка ощущения одинаковой длительности, второй задачей считая развитие ощущений чередующих ударений, т.е. чувство «акцента». Следует отметить, что важность этих двух положений, наряду с другими ритмическими задачами, подчёркивают различные музыкальные методики всех времён, в том числе и современные.

Немецкий композитор и педагог К.Орф исследовал и применял различные методы ритмического воспитания детей. Он предлагает ритмико-методические упражнения, где используется понятие «ритмические блоки». Также он применял ряд элементов звуко-двигательного выразительного средства: хлопки, шлепки, притопы, щёлканье пальцами, возгласы, стишки, пение. Большое значение К.Орф придавал игре на различных ударных инструментах. В качестве ритмических упражнений им использовались различные ритмические игры. Например, игра «Эхо», игры на придумывание сопровождения к текстам и т.д. Большую часть работы по ритмическому воспитанию К.Орф связывает с двигательным воспитание и ритмичными гимнастическими упражнениями. Основой двигательного воспитания является ходьба в различных видах: ходьба по прямым и кривым линиям, ходьба вперёд, назад, в сторону с использованием различных форм шагов (например, приставных). Затем К,Орф даёт ходьбу в сочетании с жестами и пением. Как итог первоначальных упражнений, К.Орфом даются задания на ритмические импровизации, ритмические «дополнения» и т.д.

Выдающийся советский музыковед и пианист Л.А.Баренбойм в своих методических трудах много внимания уделяет воспитанию чувства ритма. Им делается акцент на правильное воспитание чувства ритма с первых шагов ребёнка в музыке. О важности воспитания чувства ритма говорят следующие строки: «Начинать (освоение ребёнком чтения нотной записи), по нашему твёрдому мнению, следует именно с ритмики, а не со звуковысотной линии, хотя бы уже потому что, не овладев на практике прочтением некоторых простейших метроритмических формул, ребёнок вообще не научится читать нотный текст, а будет лишь разбирать отдельные звуковысотные обозначения».

В современных фортепианных школах реализуются прогрессивные методы в деле ритмического воспитания юного музыканта (по системе К.Орфа, Л.А.Баренбойма и другим прогрессивным методикам). Новые подходы к воспитанию чувства ритма предлагает Т.И.Смирнова, автор «Интенсивного курса». Она разработала серию упражнений по воспитанию чувства ритма. Цель этих упражнений – выработать чувство внутренней ритмической пульсации, познакомить со сложными ритмическими фигурами, подготовить ребёнка к исполнению современных произведений.

Систематизируя свои наблюдения, накопленные в педагогической работе, хочу остановиться на наиболее встречающихся отрицательных явлениях в области проявления ритма у обучающихся. Они могут выражаться в следующих недостатках:

1. в устремлённом или наоборот заторможенном ритмическом воспроизведении музыки (проще говоря, в ускорении или замедлении);
2. недостаточная ритмическая активность, выражающаяся в эмоционально ненасыщенном, подчинённом ритме (в ритме, в котором преобладает пассивная ровность);
3. недооценка цезур, пауз в исполнении, отсутствие «дыханий» в музыке;
4. недостаточно развитая техника, (недостаток, который часто приводит к ритмическим искажениям музыки в произведениях, которые не соответствуют технической оснащённости обучающегося);
5. недостаточная рельефность штрихов в исполнении.

Причины первого недостатка могут быть различными: здесь сказываются и различные темпераменты обучающегося, и различная техническая подготовка, и различные уровни развитости музыкального слуха. Но главную основополагающую причину усматриваю:

1. в отсутствии развитого слухового контроля за своей игрой;
2. в неинтонировании музыки.

У обучающихся очень часто музыкальный слух, как внешний так и внутренний, недостаточно развит. От этого страдает и их ритмика. Причина этого может лежать:

1. в неумении сконцентрировать своё внимание, в данном случае, на ритмических моментах исполнения, т.е. подчинить свой внешний слух цели контроля за ритмичностью исполнения;
2. в неумении ясно представить себе определённый ритмический рисунок, т.е. отсутствует чувство внутреннего ритма;
3. в неумении подчинить сознанию, внутреннему ритмическому представлению свои движения, скоординировать движения рук за инструментом с ритмической целью;
4. причина также может лежать и в том, что обучающийся уже и обладает внутренними представлениями какого-нибудь ритмического рисунка или просто последовательности нот, но пока не может представить всё это в большой скорости, т.е. его опережающий внутренний слух, не успевая «работать» в этой скорости, просто отказывается, а внешний слух успевает контролировать лишь в самых общих очертаниях.

1. В первом случае нужно развивать у обучающегося концентрированное внимание, ставить перед ним конкретную задачу, сосредоточить своё внимание (контроль) вначале на небольшом отрезке подвижной музыки. Причём цель должна быть определённая, например, выявить ритмическую ровность пассажа, пока абстрагировав её от динамики. Затем углублять уже выполненную задачу - соединять с динамикой и с точно определённым, необходимом в данном отрывке, характером звукоизвлечения. Дальше можно брать для подобной работы большие отрывки музыки и главное настойчиво добиваться выполнения поставленной задачи. Во многом успех работы зависит от направления внимания на цель (а это должен организовать педагог) и сосредоточенности обучающегося.

2. Развивать чувство внутреннего ритма является главнейшей задачей педагога, т.к. внутреннее ощущение ритма является составной частью звуковых представлений, которые образуют основное ядро музыкальной памяти и музыкального воображения. И именно внутреннее ритмическое ощущение, чувство внутренних пульсаций является главным в музыкально-ритмическом чувстве. Специальные упражнения на воспитание внутреннего чувства ритма даёт в своей книге «Основы музыкально-исполнительской техники и метод её совершенствования» выдающийся музыкальный психолог И.Назаров. Одно из важнейших заключается в том, чтобы мысленно воспроизводя ритмическую структуру мелодии (желательно с воспроизведением высоты звуков) внешне проявлять своё метроритмическое чувство малозаметными движениями головы, рук (иногда применять отстукивание ногой).

3. Как известно, слуховые представления неразрывно связаны с моторикой. Те непроизвольные движения, которые совершают наши мышцы при внутреннем пропевании музыки, являются опорой подкреплением слуховых образов. Опыты различных психологов ( а на них указывает в своей книге Б.Теплов) установили, что для того чтобы уловить ритм, «схватить» его, необходимы двигательные ощущения. К таким двигательным ощущениям относятся: иннервация голосовых связок, стучание ногой, качание головой, рукой. Все эти движения могут получаться неосознанно при восприятии какого-нибудь ритмического рисунка или при внутреннем представлении его. Движение по величине могут быть самые незначительные. Это свойство – движениями обозначать своё ритмическое чувство, широко используется в методике воспитания ритма. Так, например, на него опирается Э.Жак-Далькроз. Поскольку двигательные моменты есть органический момент воспитания ритма, то вопросам координации движений педагог должен уделять большое внимание. Это прежде всего говорит о том, что педагогу надо работать над двигательной культурой обучающегося, развивать пластичность и управляемость различными частями руки, сделать руку ловкой, быстро подчиняющейся внутренним импульсам ритмического чувства.

4. Когда слух обучающегося не поспевает за руками, это должен прежде всего услышать и увидеть педагог. В бесконтрольной игре прежде всего страдает качество звука. Это – нечёткость произношения отдельных звуков в пассажах, тусклость отдельных звуков. В этом случае педагог должен скоординировать скорость движения рук обучающегося с реактивной (скоростной) способностью его слуха, т.е. сдержать темп произведения и обратить внимание обучающегося на качество звучания.

Сложность представляет работа с детьми, у которых причина заторможенности лежит в основе психики, темперамента. Здесь работа должна вестись в нескольких аспектах:

1. тщательно рассчитывать репертуарную политику в зависимости от необходимости воспитания эмоциональных сторон, которые необходимо развивать на художественном репертуаре;
2. объяснять эмоциональную и образно-поэтическую сущность данного ритма. Такое разъяснение и стремление педагога вызвать правильное необходимое ощущение, «переживание» обучающимся данного ритма создаст наилучшую среду для воспитания его музыкально-ритмического чувства;
3. применять конкретные методы, воспитывающие устойчивость ритма: объяснять и заставлять услышать равную длительность звуков, сознательно замедлять пассажи, где они ранее ускорялись или ускорять, где они произвольно замедлялись.

Ритм исполнителя может быть инициативным и подчинённым. Инициативный ритм является прежде всего результатом волевых ощущений. В исполнении это проявляется не только в точности ритма, но в особой упругости, яркой подаче ритмического рисунка мелодии. Безынициативный ритмически исполнитель, играя, казалось бы точно и ровно, не «заряжает» своим ритмическим ощущением слушателей, не вовлекает их в ритмическое движение произведения. Эти качества ритма (упругость, «сопротивляемость») следует воспитывать у обучающихся не только посредством объяснения, вызыванием у него необходимого ощущения, а прежде всего связывать с движением рук на инструменте. Развитие инициативного ритма важно прежде всего потому, что чувство музыкального ритма «критерий» эмоциональный и ритм в музыке является выражением эмоционального содержания. Б.М.Теплов характеризует музыкально-ритмическое чувство как «способность активно переживать,

отражать в действии музыку…»

Через труды выдающихся музыкантов-педагогов красной нитью проходит мысль о необходимости «ощущения ритмической пульсации», как о чувстве непрерывного нерва, пронизывающего своим током весь процесс звучании, который сообщает музыке её моторную силу. Важно выявить в каждом произведении основу ритмической пульсации, меру (длительность, как основу) ритмической пульсации. Задача педагога состоит в том, чтобы воспитывать у обучающихся активное чувство ритмической пульсации. Чувство ритмической пульсации хорошо воспитывается и на вспомогательном материале, прежде всего на гаммах в различных группировках на определённую единицу времени. Если у ритмически способных обучающихся упрощённое чувство ритма присутствует изначально, но ритм более или менее пассивен, то именно ощущение ритмической пульсации должно активизировать волевые способности. У менее одарённых, в ритмическом отношении , работа по воспитанию ритма, в том числе и овладением чувства ритмической пульсации, должна строиться на главной базе – на правильном понимании, слушании и правильном ощущении соотношения длительностей во времени.

Одним из главных признаков недостаточной способности в ритмическом отношении служит признак неправильной последовательности одинаковых длительностей. С самого начала с такими обучающимися всеми средствами: двигательными, интеллектуальными, слуховыми нужно воспитывать именно этот навык. Ещё Э.Жак-Далькроз полагал, «первой задачей ритмического воспитания приучать сознание к ощущениям одинаковой длительности». Ощущение равномерности одинаковых длительностей, когда оно будет достаточно прочно освоено, будет прекрасной основой для чувства соотношения длительностей, чувства метрической и ритмической пульсаций, для чувства темпа.

Вся методика работы по воспитанию ритма исходит из положений, которые сформулировал Б.Теплов.

1. «Чувство ритма в основе своей имеет моторную природу».
2. «Музыкально-ритмическое чувство… сопровождается двигательными реакциями более или менее верно передающими временной ход музыкального движения, т.е. восприятие музыки имеет активный, слухо-моторный характер, двигательные моменты есть органический компонент восприятия ритма».
3. «Музыкально-ритмическое чувство характеризуется способностью тонко чувствовать эмоциональную выразительность музыкального движения».

« Музыкально-ритмическое чувство может развиваться только в процессе музыкальной деятельности».

Чувство ритма должно развиваться на основе правильного ритмического восприятия, которое передаётся с помощью слуховых, зрительных, двигательных ощущений, восприниматься интеллектом и эмоциональной сферой. Основание для интеллектуального подхода к решению ритмических задач содержится уже в самой нотной записи: арифметическое соотношение длительностей – это уже определённое понятие и постигается оно интеллектуально. Ритм можно изобразить и графически, разграничив прямую на отрезки, которые находятся в определённых соотношениях друг с другом. Но главное, на что опирается ритм – это двигательные и эмоциональные реакции организма. В связи с этим, организация движения за инструментом приобретает большое значение. Некоторые педагоги до сих пор в начальном обучении используют арифметический расчёт. Арифметический счёт (раз – и – два – и – три и т.д.) полезен, поскольку способствует проявлению чувства ритма, но он должен играть вспомогательную роль, а не быть в качестве замены музыкально-ритмического чувства. Арифметический счёт, в том числе и счёт вслух, приучает обучающегося строить музыкальное движение не на основе чувства ритма, а на основе арифметического расчёта. Для обучающихся со слабым чувством ритма он губителен. Приучить ребёнка считать таким образом – означает давать возможность обходиться без живого ощущения ритма музыки. Единственный способ пробудить чувство ритма – ставить его перед задачей, где нет иного пути к решению. Следует отметить, что арифметический счёт бывает иногда и полезен. Даже опытные музыканты испытывают иногда потребность просчитать при разборе произведения какой-нибудь сложный в метро-ритмическом отношении отрывок нотного текста. Но лучше чтобы такое просчитывание было именно предварительным, имеющим целью разобраться в нотной записи, а не как способ поддержать процесс непосредственного исполнения.

Арифметический расчёт присутствует в важной ритмической деятельности – дирижировании. Но дирижёрский счёт (дирижёрские движения) – это уже моторная организация природного ритмического чувства. Самодирижирование – это прекрасный метод воспитания ритмического чувства, т.к. в этом виде деятельности участвует моторное чувство и на ритмические вехи движения рук будет равняться исполнительская моторика. Мало окрепшее чувство ритма нуждается во внешней двигательной опоре, которую даёт дирижёрский счёт (тактирование). Постепенно внешнее дирижирование может и должно заменяться внутренним и выражаться через ощущение внутренней пульсации. Б.М.Теплов считает, что «без применения дирижёрского счёта в том или ином виде едва ли вообще возможно воспитание музыкально-ритмического чувства».

Итак, один из главных методов воспитания ритмического чувства – это метод звукодвигательный. Педагог может использовать различные двигательные приёмы для организации развития у обучающегося ритмического чувства: это и ритмичная ходьба (если это необходимо дл лучшего прочувствования моторной силы музыки), отхлопывание метро-ритмического рисунка, легкое постукивание ногой, ритмичные движения корпусом.

В методике работы над ощущением ритмического пульса могут применяться различные приёмы: это прежде всего доигровая установка обучающегося на определённое движение музыки (внутренне просчитывание, пропевание, дирижирование). Это помогает ему найти необходимый пульс и сразу включиться в ритмическую жизнь музыки, т.е. перед началом исполнения уже почувствовать себя в нужной ритмической среде.

В развитии чувства пульсации можно использовать наглядный метод – показ педагогом какого-нибудь произведения или отрывка. Если этот показ будет достаточно активным, то он вовлечёт в ритмическую пульсацию музыки и обучающегося. Можно использовать и игру вместе с педагогом, т.к. игра в ансамбле с ритмичным партнёром помогает выработке общего чувства ритма, слабое чувство ритма подчиняется более сильному и активному. «Чувство…ровности движения приобретается всякой совместной игрой» - писал Н.А.Римский-Корсаков в работе «О музыкальном образовании».

К методам исправления ритма можно отнести и запись на электронные носители исполнения обучающегося. В этом случае слух обучающегося , незанятый непосредственно контролем за исполнением «заметит» больше ошибок в своём исполнении.

К методам работы можно отнести также объяснение образно-эмоциональной значимости ритма. Ещё К.С.Станиславский отмечал связь темпо-ритма с эмоциональной памятью, с внутренним переживанием. Как эмоции могут оживить метро-ритмическое чувство обучающегося, так и верно найденный темпо-ритм поможет обрести необходимое эмоциональное состояние.

И самое главное в работе по воспитанию чувства ритма – это, конечно, активизация слуха – внешнего музыкального слуха – слуха контролёра и внутреннего музыкального слуха, как главного организатора исполнения музыки, в том числе и ритма. Важно, чтобы педагог осознавал важность работы над ритмом и сознательно и целенаправленно организовал процесс ритмического воспитания.