**Муниципальное образовательное бюджетное учреждение**

**дополнительного образования детей**

**«Детская школа искусств Всеволожского района»**

**МЕТОДИЧЕСКОЕ СООБЩЕНИЕ**

на тему:

**«Наиболее типичные случаи нарушения**

**ритмической стройности»**

Преподаватель класса фортепиано

Машкова Ж.П.

пос. Щеглово

2014год

Работа над ритмом – важный аспект деятельности музыканта-исполнителя на любом этапе становления его мастерства. Ритм слово греческого происхождения «*ruthmos*» означает мерное течение. Термин этот – не только музыкальный. В нашей жизни все подчинено определенному ритму – и наступление времен года, и смена дня и ночи, и биение сердца. Очень трудно дать этому понятию четкое определение. Недаром Маяковский сказал о стихотворном ритме так: «Ритм – это основная сила, основная энергия стиха. Объяснить его нельзя».

Музыкальный ритм – это чередование и соотношение различных музыкальных длительностей и акцентов. Ритм – яркое выразительное средство. Часто именно он определяет характер и даже жанр музыки. В ряду средств музыкальной выразительности ритм является одним из основополагающих в силу того, что музыка – звуковой процесс, разворачивающийся во времени. Как мелодия, гармония и другие средства музыкальной выразительности, ритм находится в прямой зависимости от эмоционального содержания произведения. На практике же часто приходится сталкиваться с тем, что музыканты – исполнители, не только учащиеся, но и концертанты, отдавая себе отчет в том, что изменение мелодии или гармонии влечет за собой искажение авторского замысла, относятся к выразительному значению метроритмической записи с гораздо меньшим пониманием.

В своей работе постараюсь рассмотреть основные причины ритмических ошибок и наметить методы работы по их преодолению.

***Наиболее типичные случаи нарушения ритмической стройности.***

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.

Многое в достижении единства темпа зависит от музыкальных способностей учащегося. Чем одарённее ученик, чем больше он подвинут в своем развитии, тем лучше справится с решением этой задачи. Рассмотрим некоторые типичные случая нарушения ритмической стройности.

1*.Естественность ритмической пульсации нарушается, если первоначальный темп взят неправильно.* Особенно затруднительно бывает найти нужный темп начала произведения в пьесах кантиленного (лат. распевно) 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. Каждый исполнитель должен найти свой темп, который в процессе изучения произведения может изменяться.

Чем же нужно руководствоваться при выборе темпа? Сама музыка, образно – эмоциональное содержание произведения, характер его ритмической структуры, фактура и т.д. должны подсказать правильный темп. Недаром вплоть до века композиторы часто не выставляли обозначения темпов, полагая, что сложившиеся интерпретаторские традиции и особенности произведения (жанровые, фактурные и др.) подскажут исполнителю нужный темп.

Разумеется, в настоящее время музицирование совсем иное. Современному исполнителю приходится сталкиваться с произведениями всевозможных стилей, эпох, направлений.

Появилось множество методических рекомендаций, редакций произведений классики. Такие рекомендации принесут пользу лишь в том случае, если исполнитель попытается понять логику мышления редактора в выборе темпа, а не будет принимать её как нечто незыблемое, раз навсегда установленное. Правильный темп должен органично вытекать из характера исполняемой музыки.

Основным отправным моментом должен быть авторский текст – обозначения темпов, отклонения от них и т. п. Изучая авторский текст, ремарки, характерные особенности стиля данного композитора исполнитель находит нужный темп. Поэтому педагогу, если ученик выбрал неубедительный темп, не следует «подтаскивать» его, предлагая более приемлемый, а путем раскрытия образного смысла музыки, ассоциаций подвести к темпу, органично вытекающему из самой музыки. Г.Г. Нейгауз при помощи ассоциаций направлял ученика на понимание образного строя произведения, в результате чего рождался соответствующий этому образно – эмоциональному строю темп.

Найдя в процессе работы над произведением соответствующий темп, учащийся из-за волнения, скованности на сцене, 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 этого не достаточно, предложить ученику мысленно пропеть несколько тактов произведения, чтобы, начав исполнение, он был уже в нужной ритмической сфере. Не всегда обязательно пропевать пьесу с начало, целесообразнее спеть те такты, которые наиболее ярко передают ритмический пульс произведения.

2. *Темп отдельных частей произведения отклоняется от первоначального без должного музыкального основания*.

Причины здесь могут быть разные:

а) Изменение ритмического движения, появление более долгих длительностей влечет за собой замедление темпа, и наоборот, более мелкие длительности вызывают непроизвольное ускорение. Этот недостаток свойствен иногда и одаренным учащимся. Часто происходит непроизвольное замедление в связке при переходе от одной части к другой. В подобных случаях ученик должен обратить внимание, как изменение композитором ритмического движения влияет на изменение эмоционально – выразительного смысла данного раздела. Также полезно сопоставление темпа подобных разделов с первоначальным. Следует сыграть несколько начальных тактов и, ощутив ритмический пульс, перейти непосредственно к данному разделу. Определенную помощь в установлении темповых соотношений может оказать метроном, но пользоваться им нужно разумно.

б) Встречающиеся технические трудности (фактурные или др.) 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 ослабляет контроль за ритмичностью. Ясно, что ни о какой ритмической организованности не может идти речь, пока учащийся не в состоянии играть свободно.

Препятствует решению технических задач, а следовательно, часто и ритмичной игре, закрепощенность аппарата. 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.

Большую пользу в ощущении ритмической структуры произведения может оказать метод «дирижерской» работы. Дирижируя произведением от начало и до конца, слущая его внутренним слухом, ученик, не отягощенный техническими или какими-нибудь другими трудностями, может определить темпы так, как он их мыслит. И это внутреннее слышание должно стать отправной точкой в его работе за инструментом.

3.*У неопытных исполнителей часто случается «пробегание», «проскальзывание» кульминаций, особенно в пьесах моторного характера.* Динамический подъём перед кульминацией непроизвольно вызывает у них ускорение темпа, в результате чего теряется контроль за своей игрой. У учащихся вообще часто *crescendo* влечет за собой ускорение темпа, и наоборот: *diminuendo* – замедление. Этим учащимся следует помнить, что как ускорение темпа, так и усиление звучности – средства динамазации в музыкальном развитии; иногда они применяются совместно, а порой достаточно одного из них. Преподавателю совместно с учеником, необходимо вновь обратиться к анализу образно – эмоционального строя произведения и в соответствии с этим решить, какие средства выразительности выбрать.

Проникновение в сущность произведения должно привести исполнителя к ощущению кульминации не просто как наиболее сильно звучащего места пьесы, а как узлового момента, являющегося итогом предыдущего развития. Действенным, особенно в пьесах моторного характера, будет «*расставление*», сдерживание предкульминационных звуков – это активизирует слуховой контроль и создает предпосылку для определенного «*попадания*» в кульминацию. Часто быстрая игра бывает хаотичной, т.к. в ней отсутствует должная ритмическая четкость.

Одной из причин неровной игры является отсутствие скоординированности движений правой и левой рук, которые иногда приводит к тому, что правая рука «*обгоняет*» левую.

Для достижения координации полезно в работе над такого рода материалом будет играть в сдержанном темпе с акцентированием опорных точек – сначала каждого небольшого построения, а затем все больших. Эти акценты должны совпадать с фиксацией опорных точек пальцами правой и левой рук при обязательном слуховом контроле. «Каждая нота должна быть услышана – не мысленно, а физически, и этому категорическому требованию всегда должна быть подчинена и самая ваша беглость».

Большое значение для координации имеет правильный прием звукоизвлечения, особенно в левой руке. В моторных пьесах важно добиться. Чтобы палец падал на клавишу, а не вжимал её, не проглаживал, и сама «точка», то есть опорный момент, была острее. Кроме того, нужно ощущение фиксации пальца как бы внутрь клавиатуры.

Техническая свобода исполнения благотворно влияет на ритмическую четкость, а ритмическая организованность и скоординированность, в свою очередь, способствуют развитию технической свободы.

Иногда устойчивость внимания ослабляется в результате усталости. Поэтому не следует заниматься утомленным, а для сохранения большей активности внимания чаще менять виды работы.

Нередко ритмическая организованность в моторных пьесах страдает из-за неровности туше, неравномерного прикосновения пальцев. Это встречается в тех случаях, когда большая нагрузка падает на «слабые» пальцы и особенно в арпеджио, т.к. постоянное последование безымянного пальца и мизинца часто вызывает «смазывание» звуков и в результате приводит к неритмичности. В таких случаях полезно будет играть в сдержанном темпе и более отчетливом штрихом (non legato вместо lеgato). Прикосновение всех пальцев должно быть одинаковым. Необходимо добиться одинакового *падения* каждого пальца на клавишу.

Достижение четкости и ровности туше приводит в результате к большей ритмической организованности.

Говоря о координации движений рук, надо выделить связь чувства музыкального ритма с движением. Восприятие ритма обычно включает те или иные двигательные реакции. Знаменитый педагог Э. Жак-Далькроз подчеркивал важность воспитания у детей упорядоченных движений, что развивает у них чувство ритма и готовит к дальнейшей музыкальной деятельности. Б.М. Теплов считал одним из наиболее эффективных средств воспитания чувства ритма у ребенка занятия по ритмике (то есть определенные движения под музыку). Мы можем убедиться в том, что развитая координация движений, их пластичность, умение управлять своими мышцами позволяют музыканту добиваться большей ритмической естественности и гибкости в исполнении.

Э. Жак-Далькроз говорил: «Если пианист никогда не имел чисто телесных ощущений ритмических длительностей, если эти ощущения не проникли во все его естество… то он не имеет представления о значении акцента, о всех явлениях, связанных с различным распределением во времени и пространстве нашей силы мышц, и их влияния на ритмическую выразительность исполнения».

Часто ученики при игре делают чрезмерные движения головой и корпусом, педагог делает замечание: «Сиди ровно, неподвижно». Задача преподавателя не подавлять и не поощерять чрезмерные движения ученика при исполнении, а помочь их сделать естественными. Указывая ученику на эти недостатки, можно добиться, чтобы в процессе работы над произведением он избавился от лишних движений, перенеся моторное переживание ритма на пальцы, кисть, предплечье. Таким образом можно достичь органичности в исполнении, не лишившись многообразия движений, помогающих непосредственному переживанию музыкального образа.

Для выявления образно – эмоционального содержания произведения особое значение имеет своеобразное движение – так называемое дыхание руки. Оно тесно связано со структурой произведения. Важность этого движения для достижения ритмической определенности одинакова как для пьес моторного характера, так и кантиленных.

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

**Список использованной литературы**

1.Алексеев А. Методика обучения игре на фортепиано. М., 1961

2.Браудо И. Артикуляция. Л., 1973

3.Жак-Далькроз Э. Ритм и его воспитательное значение для жизни и искусства. Спб., 1912

4.Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. М., 1988

5.Теплов Б. Психология музыкальных способностей.