Муниципальное образовательное учреждение

дополнительного образования детей

«Детская школа искусств № 4 Волгограда»

###### МЕТРОРИТМ – ОСНОВА МУЗИЦИРОВАНИЯ

(методический доклад)

Протокол № 2 от 28.12.2015

заседания преподавателей

отдела народных инструментов

Баранова Н.Н.

преподаватель МБУ ДО ДШИ № 4

В о л г о г р а д

2015

План:

Вступление..........................................................................................2

Раздел I. Работа над метроритмом....................................................3

Раздел II. Переменный размер...........................................................5

Заключение..........................................................................................8

Литература...........................................................................................9

ВСТУПЛЕНИЕ.

Прежде, чем осветить основную тему сообщения, коснусь общих моментов.

На первом этапе работы над новым произведением основной задачей является создание общего представления о произведении, выявление основных трудностей и эмоциональное восприятие его в целом. Прежде всего, следует рассказать ученику о создателе произведения, об эпохе, в которую оно возникло; о стиле и требуемой манере исполнения; о его содержании, характере, основных темпах; о форме, структуре, композиции. Эту беседу необходимо построить живо, интересно, приводя для иллюстрации произведение в целом и его фрагменты, лучше – в собственном исполнении педагога. Учащимся старших классов можно порекомендовать литературу о композиторе или произведении.

Передавая в своём исполнении замысел композитора, учащийся должен выражать и своё отношение к исполняемому, выявлять своё понимание произведения. Бесспорно, это понимание основывается на тексте – его выразительных элементах, авторских указаниях. Большого проникновения в замысел композитора, увлечения музыкой, творческой отдачи требует исполнение художественных произведений. Даже не очень интересные в музыкальном отношении инструктивные этюды производят хорошее впечатление на слушателя, если они сыграны с удовольствием и “от себя”. Любое из них должно вызывать в учащемся ответные настроения, мысли, чувства. Помогать “вживаться” в произведение, вчитываться в текст, вслушиваться в сыгранное, конечно, будет педагог. Только он может увидеть, что в каждом конкретном случае требует большего внимания ученика, что надо подчеркнуть “произнести” более выразительно. Цель всего сказанного и показанного учащемуся состоит, прежде всего, в том, чтобы разбудить или углубить его собственную мысль и эмоциональное восприятие музыки, вызвать потребность в обязательной внутренней работе, связанной с осознанием произведения и с проникновением в его содержание. С понимания настроения, характера произведения в целом и художественных основных образов начинается его изучение.

Ознакомившись с произведением, ученик приступает к тщательному прочтению текста, к его разбору. Грамотный, музыкально – осмысленный разбор создаёт основу для правильной дальнейшей работы, поэтому значение его трудно переоценить. Время, занимаемое разбором, его музыкальный – художественный уровень будут самыми разными для учащихся различной степени музыкального развития и одарённости, но во всех случаях на данной начальной ступени работы не должно быть неряшливости, небрежности.

Знакомство с текстом начинается со зрительного охвата нотной партитуры. Просмотр текста без инструмента даёт возможность, путём устного анализа, сравнивая соразмерить технические сложности со своими возможностями. Чтение текста с помощью инструмента помогает освоить технические вершины, выявить приёмы, способствующие их правильному воспроизведению и художественному осмысливанию. Работа над исполнительским анализом помогает установить структурное строение произведения, динамическую направленность к местной или главной кульминации, понять, как строится произведение в деталях, и какое их значение в раскрытии целого. Мелодическая, ритмическая, темповая структуры и т.д. взаимосвязаны и своими специфическими средствами определяют общий характер произведения. Роль каждой из них помогает раскрыть содержание. Исполнитель не должен изменять эти выразительные средства композитора. Они лишь помогают найти верный путь к прочтению сочинения.

**Раздел I . Работа над метроритмом.**

Важным условием, дающим уверенность исполнения музыкального произведения является точность и выработанность ритма. Плохой неточный ритм, нечем не оправданные ускорения, недосчитанность пауз, длинных нот – все эти недостатки во время исполнения имеют ту особенность, что сами по себе вызывают волнение, спокойствие и самообладание исчезают под влиянием этих неровностей.  **Единство темпа.**Область работы над темпом и метроритмом чрезвычайно обширна. Основным средством сохранения единства темпа служит для учащихся на первых этапах обучения ясное ощущение ***счетной единицы***. Что сможет помочь молодому музыканту войти в требуемый темпо­ритм? В произведениях с рельефно выраженным метроритмическим началом: полезно время от времени подкреплять это ощущение подсчитыванием вслух и про себя или "дирижированием". "Ученик осознает характер движения музыки лишь с той поры, как он может расслышать биение ритмического пульса произведения и сумеет проникнуться этим ощущением, - считал - почувствовать пульс в музыке - это главное". И он советовал вести творческую работу от определения основной единицы движения. Более подвижным ученикам следует дать понятие о ритмическом пульсе, осознание которого важно для исполнения многих сочинений. Единицей пульса служит длительность, положенная в основу строения данного произведения. Ощущение ритмического пульса, наряду со счетной единицей, особенно важно в некоторых построениях, представляющих какие - либо трудности в ритмическом отношении. Встречающиеся при исполнении погрешности объясняются обычно тем, что учащиеся недопонимают ***выразительности пауз****.*Нельзя сократить длительность ноты или паузы. Одним из средств эмоционального их заполнения является ***насыщение их ритмическим пульсом****,*помогающим ученику ощутить органическую связь паузы с предшествующим и последующим развитием музыкальных мыслей. Непроизвольные ускорения и замедления ученик может найти и сам с помощью метронома, услышав несовпадение пульсов метронома и звучания разучиваемого произведения. Здесь очень важен ***самоконтроль***, когда не педагог и не метроном будет указывать на изменение темпа, а собственный мозг, собственное чувство ритма ученика. Если не уверен - вернись к метроному. Произведение необходимо выровнять полностью, добиться ***темпового единства***. Этого очень трудно добиться в крупных произведениях: сонатах и сонатинах, пьесах большого объема. Очень важно сравнивать регулярно темп в определенном построении с начальным, играя его непосредственно после первой фразы произведения. На заключительном этапе работы над произведением нужно ***окончательно уточнить темп произведения***. Хотя темп указан в тексте, он, разумеется, не может быть единым для всех исполнителей; однако общее представление о темпе данного сочинения все же остается более или менее устойчивым. Определению темпа способствуют авторские указания, понимание характера произведения, его стиля, технические и музыкальные возможности ученика. В каждом отдельном случае следует совместно с учащимся найти темп, позволяющий ему удобно чувствовать себя при исполнении произведения. Медленное проигрывание с соблюдением всех частностей исполнительского замысла позволяет с предельной яркостью осуществлять свои намерения и делает их для него самого особенно ясным. Следует подчеркнуть, что подобное проигрывание требует максимума внимания. Однако такая работа в медленном движении может привести к утрате представления о нужном темпе. Найдя, почувствовав его, учащийся должен его закрепить, чтобы всегда иметь возможность вновь к нему вернуться. Элемент "потери" часто встречается в младших и средних классах, нередко приходится над этим специально работать, но и не исключается у старшеклассников. ***Понятие «солист»*** включает в себя ***понятие «дирижер****».*Дирижер этот, правда, скрытый, но, тем не менее - он двигатель всего. Этот «дирижер» внушает пианисту свою волю, свои темпы и, конечно, все детали исполнения. Этот приём помогает «организовать время», он же является прекрасным способом «разделением труда», облегчающим процесс овладения произведением. В начале, когда ученик играет в замедленном темпе, можно считать более мелкими длительностями. По мере изучения произведения надо переходить к тем счетным единицам, в каких автор его задумал.

**Раздел II. Переменный размер**

В музыке довольно часто бывает, что для того, чтобы придать произведению дополнительную красоту, "сочность" и обратить внимание слушателей на какие-либо определенные части (может быть даже и на определенные такты), композитор специально меняет размер в пределах одной пьесы. В таких случаях говорят, что проведение имеет **переменный размер**.

﻿ По канонам музыкальной теории, переменные размеры бывают двух типов: переменный периодический размер - это тот случай, когда размер меняется в четкий, определенный период (допустим, все нечетные такты - 3/4, все четные - 5/4). Данная периодичность соблюдается на протяжении всего произведения и тогда говорят, что данная музыкальная композиция носит переменный периодический размер.

Переменный непериодический размер возникает тогда, когда смена размеров тактов в произведении не носит систематизированный характер. В таком случае размер выставляется в каждом такте отдельно, именно в том, в котором и происходит, собственно говоря, смена счётных долей.

Асафьев придавал большое значение разумно организованному наблюдению происходящих в музыке изменений и преобразований материала. Важнейшая музыкально-педагогическая задача — развитие слуховых навыков, помогающих свободно ориентироваться в музыкальной природе слуховых образов и их эмоциональном содержании.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Наблюдая за процессом работы некоторых исполнителей над музыкальным произведением, приходишь к выводу, что поначалу выучивают произведения технически, отдаляя решение художественных задач. В дальнейшем же выявляется несоответствие найденных технических решений художественному образу. Это нерациональный подход к работе над произведением, т. к. требует от исполнителя значительного количества времени на исправление различного рода упущений на начальной стадии работы. Чтобы этого не произошло, необходимо, прежде чем садиться за инструмент, глубоко и всесторонне проанализировать произведение, проникнуться идеей авторского замысла, создать слуховую модель, осознать многие исполнительские задачи. Асафьев придавал большое значение разумно организованному наблюдению происходящих в музыке изменений и преобразований материала. Важнейшая музыкально-педагогическая задача — развитие слуховых навыков, помогающих свободно ориентироваться в музыкальной природе слуховых образов и их эмоциональном содержании. Каждый будущий слушатель и любитель музыки, считал Асафьев, должен как можно раньше развивать в себе критическое отношение к музыкальным явлениям и обладать «даром оценки». При разучивании музыкального произведения необходимо помнить, что творческая деятельность возможна лишь при полном — без малейшего отвлечения — сосредоточении внимания на развитии художественного образа. Регулярный самоконтроль, самокритичность, сопоставление отдельных фраз, исполнение и оценка их результата значительно повышают эффективность занятий и сокращают время работы. Каждое произведение надо изучать детально и глубоко, насколько это доступно исполнителю на данном этапе его развития. Практика подтверждает, что ученик растет больше на тех произведениях, которые обстоятельно разучиваются на уроке с педагогом.

В итоге хочется выписать некоторые **ПРАВИЛА** ***«здорового ритма»:***

1.  Скорая и быстрая игра – это не одно и то же.

2.  Сresch – не всегда сопровождается ускорением, а dimin замедлением.

3.  Изменение темпа должно начинаться со слабой доли, чтобы не превращать accel в piu mosso, а ritard в meno mosso.

4.  Триольный ритм никогда не должен превращаться в пунктированный.

5.  Одно из требований «здорового» ритма состоит в том, чтобы сумма ускорений и замедлений равнялась некой постоянной, чтобы среднеарифметическое ритма было постоянным и равным одной метрической длительности.

Нельзя забывать никогда, что [библия](http://pandia.ru/text/category/bibliya/) музыканта начинается словами:

**В НАЧАЛЕ БЫЛ РИТМ**

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА:

1. Апраксина О. О. «Хрестоматия по методике музыкального воспитания». Москва «Просвещение» 1987 год.
2. Вопросы методики воспитания слуха. — Л.: Музыка, 1967. 3.
3. Жукова Т. В. Система анализа в работе над музыкальным произведением // Молодой ученый. — 2013. — №5. — С. 825-828. — URL https://moluch.ru/archive/52/6913/ (дата обращения: 08.04.2018).
4. Либерман Е. «Творческая работа пианиста». М. 1986 5.
5. Нейгауз Г. «Об искусстве фортепианной игры». М.1984.