**МАУДО «ДМШ им. Ю.Д. Кузнецова»**

**г. Нижневартовск**

**Методический доклад**

**Темп и метро-ритм**

Выполнила Косиян Г.С.

**2019**

**Метро-ритм.** При работе над произведением нельзя механически привносить ритмические оттенки исполнения. Такой метод был бы антихудожественным. 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 итоге с работой над раскрытием содержания произведения. Область работы над исполнительским ритмом чрезвычайно обширна. Ограничусь лишь некоторыми проблемами, с которыми педагогу приходится сталкиваться на каждом шагу.

**Единство темпа**. Во многих сочинениях, например, в классических сонатинах, особенно важно достигнуть темпового единства. Без этого пьеса при исполнении может рассыпаться на отдельное построение. Основным средством сохранения единства темпа служит для учащегося на первых этапах обучения ясное ощущение счетной единицы. В произведениях с рельефно выраженным метро - ритмическим началом полезно время от времени подкреплять это ощущение подсчитыванием вслух про себя или дирижированием (при этом можно рукой отбивать счет, а мелодию напевать). Важно ощутить счетную единицу до начала игры, иначе можно взять неверный темп. В некоторых сочинениях, указывает А.Б. Гольденвейзер, её легче представить не по первому такту, а по какому-либо другому построению. Так, например, в сонатине Моцарта С - dur № 1 можно представить счетную единицу по второму элементу главной партии.

 Вначале, когда ученик играет в замедленном темпе, можно считать более мелкими длительностями. По мере изучения произведения, надо переходить к тем счетным единицам, в которых автор его задумал в классических сонатах, написанных на четыре четверти alla brеvе, от четвертей к половинам, произведения типа скерцо к счету по тактам. Если сочинение уже достаточно выучено, то этим путем обычно удается достигнуть естественного ускорения темпа и большей цельности исполнения.

 Более подвинутым ученикам следует дать понятие о ритмическом пульсе, осознание которого важно для исполнения многих сочинений. Единицей пульса служит длительность, положенная в основу строения данного произведения или частности цикла.

 Единица пульса – основную композиционную ячейку в ритмической структуре сочинения – не следует смешивать со счетной единицей – исполнительской (дирижерской) единицей. Они могут совпадать, но могут быть и различны.

 Ритмический пуль не должен пониматься как нечто механическое. А.Б. Гольденвейзер справедливо указывает, что между общим ритмом, объединяющим исполнение всего произведения и ритмом отдельных построений должно существовать диалектическое единство, что наличию единой пульсации пронизывающей все произведения, не противоречит не которая индивидуализация ритма его составных частей.

 В представлении учащихся ритмический пуль должен связываться не с автоматическим, «заведенным» движением, а скорее с ритмическим биением человеческого сердца. Подобно тому, как у человека меняется пульс в зависимости от душевного состояния, так и в музыке различное эмоциональное содержание вызывает различную ритмическую пульсацию. В некоторых сочинениях пульс можно представить себе четким, звонким, в других – словно несколько усталым, в третьих – энергичным, возбужденным.

 Ощущение ритмического пульса, наряду со счетной единицей (если они не совпадают), особенно важно в некоторых построениях, представляющих какие-либо трудности в ритмическом отношении. Это - относится например к паузам в бетховенских сонатах. Встречающиеся при их исполнении ритмические погрешности объединяются обычно тем, что учащиеся недопонимают выразительность пауз. В этих случаях педагоги обычно направляют свои усилия на то, чтобы раскрыть ученику художественный смысл пауз.

 С этой целью, например, педагог Листова предлагает наполнить паузы эмоциональным содержанием. Работая с учеником она называет некоторые паузы «паузами - вопросами», другие – «паузами - утверждениями» и т.д. Одним из средств эмоционального заполнения пауз является насыщение их ритмическим пульсом, помогающим ученику ощутить органическую связь паузы с предшествующим или последующим развитием музыкальных мыслей.

 В педагогической практике часто встречаются случаи, когда педагог систематически указывает на необходимость ощущения счетной единицы и ритмического пульса, однако учащийся все же не может выдержать темп на протяжении произведения и, не замечая этого, недопустимо ускоряет или замедляет движение. Для предотвращения этого следует приучить самого ученика контролировать темп исполнения. Надо объяснить ему, где чаще всего возникают преднамеренные изменения темпа, и какие построения поэтом следует держать под неослабным контролем. Например, часто в классических сонатах и сонатинах темп репризы не совпадает с начальным, замедляются технически трудные и певучие места. Важно приучить во всех построениях этого рода, время от времени сравнивать темп с начальным, играя их непосредственно после первой фразы произведения.

 Непроизвольные замедления и ускорения часто связанны с неправильным распределением внимания. При ускорениях - внимание нередко чрезмерно рано фиксируется на последующем, в результате чего исполняемое построение «комкается» и возникает ощущение торопливости. Для предотвращения этого полезно привлечь внимание к тем местам, где происходит ускорение, поставив в них перед учеником какие-либо исполнительские задачи.

 В педагогической практике нередко приходится замечать торопливость в каноне из 2-х голосов инвенции Баха. Происходит это обычно потому, что недослушивается окончание ритмических фигур и внимание преждевременно устремляется к началу следующей фигуры. Для торможения движения полезно порекомендовать поиграть эти фигуры более выразительно, мелодически, услышать нисходящий ход. Непроизвольные замедления, напротив, часто вызываются тем, что внимание оказывается чрезмерно загружено какими-либо деталями. В этих случаях важно, чтобы ученик охватил мысленно больше построений.

**Агогика**. Единство темпа не противоречит не большим отклонениям от него, обусловленным теми или иными художественными задачами. Иначе исполнение будет не выразительным, автоматическим.

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

 Ритм имеет большое значение для выявления формы сочинения. Наряду с замедлениями, нередко способствующими более ясному делению произведения на разделы, для выявления формы используется и ускорение темпа. Темповые замедления часто связанны с фактурными изменениями, например, с появлением аккордов в широком расположении.

 Свободы ритма требуют пьесы с явно выраженным танцевальным характером. Исполняя их, важно ощущать метроритмическую периодичность, свойственную данному танцу, т.е. определенную последовательность чередований сильных долей, а иногда и синкоп.

 Выделение этих звуков связанно с ритмическими изменениями. В быстрых вальсах они должны быть минимальными и практически обычно не требуют того, чтобы на них специально обращать внимание учащегося. Следует указать на то, что при подчеркивании синкоп важно всегда соответственно выделять и сильную долю такта, иначе легко может возникнуть метроритмическая неопределенность.

**Сложные размеры**. В настоящее время ученику приходится все чаще сталкиваться с сочинениями, написанными в сложных метрах. Воспроизведение их иногда не представляет особой трудности. При работе над такими сочинениями следует стремиться возможно ограниченно «войти» в их метроритм. Для этого полезно вначале поиграть фрагменты пьесы, основанные на однородном ритмическом движении.

Над вступительными разделами, ритмически более сложными, целесообразно работать позднее. Некоторые педагоги рекомендуют представлять сложные размеры как простые с удлиненными последними долями.

 Целесообразно воспитывать представление о каждом размере как о вполне самостоятельной временной организации. Ведь именно так ученик учится воспринимать простые размеры.

 Для того чтобы органично передавать специфику сложных размеров и «удобно» себя в них чувствовать, важно с детства накапливать соответствующий слуховой аппаратный опыт. Включая в индивидуальные планы ученика, постепенно усложняющиеся пьесы в сложных размерах, педагог подводит его к исполнению наиболее трудных пьес этого рода.

**Список литературы.**

1. Асафьев Б. Избранное статьи о музыкальном просвещении и образовании – Л., 1973
2. Халабузарь П., Попов В., Добровольская Н. Методика музыкального воспитания – М., 1989
3. Кабалевский Д.Б. Основные принципы и методы программы по музыке для общеобразовательной школы // Музыкальное воспитание. – М., 1978 вып. – 1
4. Кабалевский Д.Б. Как рассказать детям о музыке? – М., 1977
5. Кадобнова И.В., Усачева В.О., Школяр Л.В., Кузьмина О.В. Искусство слышать. Методологическое пособие «Радуница», 1994