

Таран І. М. Методичні засади подолання ритмічних труднощів у фортепіанних творах / І. М. Таран // Матеріали сьомої всеукраїнської науково-практичної інтернет-конференції «Сучасність, наука, час. Взаємодія та взаємовплив». 18-20 листопада 2010 р. – К.: «ТК Меганом», 2010. – С. 46-49.

Секція “Мистецтво”, підсекція “Музичне мистецтво”

кандидат педагогічних наук, доцент кафедри

академічного інструментального виконавства Інституту мистецтв

Таран Ірина Михайлівна

Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника

МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ ПОДОЛАННЯ РИТМІЧНИХ ТРУДНОЩІВ У ФОРТЕПІАННИХ ТВОРАХ

Ритм як організація звуків у часі проникає в різноманітні елементи музичної тканини твору. Ритм (грецькою $\rho\acute{\iota}\theta\mu\omicron\varsigma$ від $\rho\epsilon\omega$ – розміреність, мірна течія) – один із трьох основних елементів музики поряд з мелодією і гармонією; часова організація послідовності та групування тривалостей звуків і пауз, не пов’язаних з їх висотним положенням. Засобом вимірювання ритму є метр [1, с. 224].

Слухове сприйняття закономірностей ритму в музичному, зокрема фортепіанному творі – одне з найважливіших умов його виконавської інтерпретації, адже для кожного твору притаманний власний, неповторний ритм. Саме тому ритмічна грамотність розбору тісно пов’язана з відчуттям характеру твору. Як зазначав Г.Г.Нейгауз: “Ніколи не забувайте, що Біблія музиканта починається словами: **с п о ч а т к у б у в р и т м**” [2, с. 70].

Історично слово “ритм” стосувалося всіх видів і стилів мистецтва (не тільки часових, але й просторових). Давньогрецький “філософ світового ритму” Геракліт вважав, що основною відмінністю ритму від позачасових структур є його неповторність: “не можна двічі вступити в один і той самий потік”. Існують різні рівні організації музичного ритму, тому це поняття припускає як вузьке, так і широке тлумачення. Ритм у вузькому значенні – це співвідношення музичних

тривалостей, первинних елементів музики. Ритм у широкому розумінні стосується будь-якого пропорційного чергування елементів музики (ритм акордів, кадансів, тональностей, тембрів, повторень тотожного матеріалу; ритм цезур, мотивів, фраз, розділів форми тощо) [3, с. 658].

Протягом багатовікового розвитку музики склалося декілька концепцій, в яких по-різному вирішувались питання ролі ритму у творчій практиці. Окремі музиканти вважали, що ритм протиставляється метру, а інші підкреслювали здатність повного ототожнення цих понять. Знамениті фізіологи початку ХХ століття І.Павлов та І.Сеченов досліджували музично-ритмічну організацію свідомості. Потім цю роботу продовжили вчені-психологи Л.Виготський, О.Леонтьєв, Н.Огороднікова, К.Тарасова та інші. У галузі музично-естетичних досліджень явище ритму розглядається як механізм організації естетичної сфери природи (Г.Абдулладзе, Е.Волкова, Л.Гусєва, І.Сподарева). Ритмічній організації психофізіологічної та сенсорної системи присвячено ряд робіт А.Ізнака й А.Супіна. О.Лосєв розглядає музичний ритм у більш широкому розумінні як одиницю світовідчуття і складну систему понять та почуттів, які формують світогляд [4].

Незважаючи на велику кількість досліджень, до цього часу існує немало суперечливих і нез'ясованих аспектів. Проблема ритму є однією з особливо складних і важливих, зокрема, у фортепіанній педагогіці. З огляду на це, сучасні методичні опрацювання доводять необхідність та систематизацію нових теоретичних та практичних розробок у цій галузі.

Процес формування почуття ритму в піаністів охоплює всі грані розуміння природи ритму: відчуття відносності у сприйнятті часу; розуміння ритму в музиці як емоційно виразової, художньо-сислової категорії, а не тільки просторової: технологія виконавського музичного ритму завжди моторно-рухова у своїй основі. Динаміка ритму, що знаходить у музичному формоутворенні смислове наповнення, може бути різноманітною. Вона визначається конкретним співвідношенням двох основних функцій ритму –

активно-стимулюючої (процесуальної) та структурно-організуючої, тобто “форми у русі” і “форми у спокої”.

Фортепіанний репертуар за “асортиментом” наявних у ньому метро-ритмічних фігур і комбінацій безпрецедентний (поряд із оркестровим) за своєю широтою і розмаїтістю: від простішого до найбільш складного, від “типового”, фундаментального – до індивідуально-самобутнього й неповторного. Звідси витікає ще один, і не менш важливий, аргумент на користь фортепіано під час вирішення ритмічно-виховних завдань. Головними принципово важливими компонентами музично-виконавського ритму є темпоритм (музична пульсація), ритмічне фразування (“періодизація”), свобода музично-ритмічного руху (*rubato*, агогіка), поліритмічні поєднання, пауза, цезура, синкопа тощо.

Важливо, щоб на основі слухових уявлень учні усвідомили, що немає музичних творів без ритму. При цьому треба звертати увагу піаністів на виражальне значення ритму, на його роль у фортепіанних творах. Вони повинні навчитися розуміти, що почуття ритму є синтетичним і складається з таких структурних елементів: почуття єдиної ритмічної пульсації; утворення метричних сильних долей, визначених акцентами, їх рівномірне чергування; групування слабких долей довкола сильних; співвідношення вартостей ритмічного рисунка, основане на рівномірній пульсації; вибір часу рівномірної одиниці пульсації як основи темпу [5, с. 26].

Щодо особистого засвоєння “слухової асиміляції” ритмічних малюнків учнями фортепіанного класу, то тут принципово важливим є той факт, що “сприйняття” метро-ритмічної тканини твору проходить безпосередньо під час розучування. Багаторазове сприйняття і відтворення музики, її ритмічного орнаменту, зітканого переважно із багатьох різнохарактерних візерунків і фігур, веде до дуже доброго підсвідомого запам’ятовується. Під час опрацювання фортепіанного твору в піаністів складаються більш яскраві та стійкі уявлення про характер метро-ритмічних малюнків, фігур, комбінацій.

Ритмічне виховання доцільно розпочинати не з деталей, а зі сприйняття цілісності музичного твору. Знайомство з основним характером руху, розкриття

образно-емоційної сутності ритму – це основа виховання в учнів навиків слухового сприйняття ритму в фортепіанному творі. Поряд з цим розкриття жанрових рис ритміки, різних проявів ритмічної пульсації, ритмічної своєрідності окремих елементів тканини, особливостей зв'язку ритму з динамікою, артикуляцією, піаністичними прийомами сприяє активізації слухового сприйняття засобів виразності ритму як в цілому, так і в деталях.

При опрацюванні фортепіанних творів вже на початковому етапі слід користуватися наступними термінами: *долі* (скорочено замість метричні долі), *темп* (повільний, швидкий, помірний), *сильні і слабкі долі*, *такт*, *такти двохдольні*, *трьохдольні*, *фраза* тощо. Подолання труднощів фортепіанного викладу полегшується одноманітністю ритмічного малюнка, артикуляційних штрихів, піаністичних прийомів тощо.

Піаніст мусить розуміти цілий складний процес, що відбувається в його організмі під час ритмічної репродукції конкретного фортепіанного твору з нот. Це довготривалий процес, який вміщує низку функцій:

- очі мусять точно і свідомо ніби фотографувати бачені значки на папері – чим швидше дивляться, тим більше і докладніше їх бачать. Ці знімки, один за одним, передаються до мозку;
- мозок як головнокомандуючий центр усіх частин організму передає (нервами) відповідні, точно синхронізовані з фотографіями очей накази до пальців;
- пальці як абсолютно віддані виконавці волі мозку роблять на клавіатурі все точно так, як бачили очі і наказав мозок. Учні, які приймуть до відома цю складну внутрішню процедуру та захочуть при звичаїтися до коректної гри (спершу щодо ритму, а опісля й інших складових виконання), будуть грати повільно і через це будуть грати добре. Учням, які не хочуть грати повільно, (дуже розповсюджене явище) або їм це важко робити (розсіяні, жваві) треба постійно, терпляче звертати увагу на їхню помилку і вперто домагатися вірного ритмічного виконання.

Найкращим способом “тренування” концентрації ритмічної уваги піаніста

було б привчання його до уважного читання цікавої книжки або слухання захоплюючого оповідання з уст вчителя, що є нічим іншим, як добровільною концентрацією над читаним чи слуханим матеріалом. Учня треба схилити до такої самозосередженості, хоч може вже й не добровільної, над музично-ритмічним матеріалом, пояснюючи йому необхідність і користь від цього. Наскільки учень зуміє (і захоче) це робити – щоденно, щогодини, щохвилини; під час вправ – це вже залежить від нього самого та від послідовності дій викладача по класу фортепіано.

Значний вплив на розвиток почуття музичного ритму має також *гра в ансамблі*. Почуття рівності руху набувається спільною грою, мається на увазі ритмічно-дисциплінований, загально-корегуючий вплив ансамблевого музикування на кожного із партнерів.

Педагогічна цінність цього виду спільного виконання очевидна і гра в чотири руки на фортепіано ставить перед виконавцями ті самі вимоги, що і ансамблева гра в інших жанрах – інструментальному, вокальному, хоровому. Щоб стати частиною цілого, виконавцям-партнерам потрібно вслухатися і вживатися в музичному процесі. Індивідуальне творче відтворення кожної окремої партії об'єднується з іншими в об'єктивну спільність по відношенню до агогіки, темпоритму, динаміки і трактовки виконання. При цьому зачіпаються та розвиваються різноманітні здібності, такі, як якість звучання та ритмічність виконання. Під час ансамблевого музикування учень-піаніст набуває також значної музичної гнучкості й свободи виконання.

Почуття ритму не є постійним і може швидко змінюватися під впливом різних ситуацій. Відомо, що одним із таких неприйнятних факторів є *хвилювання*. Під час публічних виступів характерні відхилення від нормальної “ритмічної поведінки” в учнів-піаністів.

Виховання елементарних метро-ритмічних навиків, таких як, наприклад, уміння швидко згрупувати при розборі тексту велику кількість нот, різних за тривалостями, в чітку схему із двох–трьох або чотирьох “четвертей”; уміння грамотно виконати на інструменті за допомогою цієї схеми музичний уривок;

звичка прислухатися у звукову фактуру з точки зору співвідношень часу – все це найміцніший фундамент для справжнього ритмічного виховання. Це стосується вже набагато складнішої сфери музично-виразних засобів, законів фразування і музичної декламації. Проте такі досягнення неможливі без попереднього тренування, без достатнього засвоєння вищезазначених основ метро-ритмічного виконавського мистецтва.

Отже, художньо-змістовне виконання фортепіанних творів створює природні передумови для виховання і розвитку музично-ритмічного почуття як здатності активно переживати (відобразити в русі) музику та тонко відчувати емоційну виразність просторового ходу музичного руху. Навики ритмічної виразної гри піаністами досягаються за допомогою чуттєвого слухового сприйняття закономірностей ритму у творі й їх природного виконавського втілення в доступних піаністичних прийомах. Однак ритмічні завдання необхідно вирішувати систематично і цілеспрямовано, ускладнюючи їх, відповідно до рівня пізнавальної діяльності учнів. Пошуки досконалої художньо-ритмічної вправності дають можливість не тільки зрозуміти та засвоїти засоби музичної виразності, але й відтворити художній образ твору, що становить основу виховання фортепіанної майстерності. При цьому важливо враховувати комплексне вирішення основних завдань ритмічного характеру: систематичність, поступовість, послідовність, повторність.

Література:

1. Юцевич Ю.Є. Музика : словник-довідник / [авт.-уклад. Юцевич Ю.Є.]. – Тернопіль : Навч. книга – Богдан, 2003. – 352 с., 77 нотн. прикладів.
2. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры / Г.Г.Нейгауз. – М. : Госмузиздат, 1961. – 318 с.
3. Музыкальная энциклопедия. Вып. IV. [уклад. Ю.В.Келдыш]. – М. : Сов. энциклопедия, 1978. – С. 657–666.
4. Лосев А.Ф. История античной эстетики: Ранняя классика / А.Ф.Лосев. – М. : АСТ, 2000. – 624 с.

5. Воробкевич Т.П. Методика викладання гри на фортепіано
/ Т.П.Воробкевич. – Львів: ЛДМА, 2001. – 244 с.

e-mail: serh_taran@yahoo.com