МАУ ДО ГО «Город Калининград» «ДМШ им. Д.Д. Шостаковича»

ДОКЛАД

«Приемы формирования ритмического слуха на начальном этапе обучения»

Работу выполнила:

преподаватель теоретических дисциплин

Быкова Виктория Сергеевна

Осознанное воспроизведение музыкального ритма - это одна из самых проблемных категорий в области музыкальной дидактики.

Г.М. Цыпин это связывает с условностью фиксации метроритмических единиц. То есть, если высота звука может быть абсолютно точно зафиксирована, то продолжительность звучания возможно измерить только посредством чувства музыкального ритма.

Об условности записи ритма и сложности в определении арифметического и ритмического соотношения длительностей звуков высказывался профессор А. Б. Гольденвейзер: «Мы ничем не можем измерить длительность звуков, помимо своего непосредственного ритмического чувства. Целая нота в два раза длиннее половинной, и это можно объяснить лишь путём пространственных аналогий. Но если вы чувствуете, что играющий держит целую ноту длиннее, чем нужно, попробуйте доказать ему, что правы вы, а не он» (10).

Чтобы воспроизвести ритмический рисунок музыкального текста, ребенку приходится выполнять в одновременности большое количество аналитических операций, а именно:

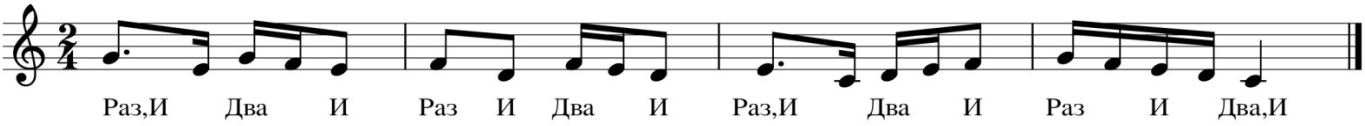
- восстановить в памяти звучание ритмической фигуры;
- соотнести этот ритм с метрической пульсацией и, наконец
- вписать ритм во временной поток, каждый раз переключаясь с одной ритмической трудности на другую.

Об этом пишет и Г.Хохрякова в своей работе «Фортепиано: Возможно ли обучение без мучения?»: «не на все в комплексе одновременно решаемых задач хватает «полифоничности» мозга, внимания» (18).

В настоящее время, в музыкальной педагогике и психологии, этой проблеме посвящено множество работ. Цель каждой из них определяется, в первую очередь, желанием авторов найти наиболее быстрый и оптимальный путь познания ритма для начинающего музыканта.

Так, в современной музыкальной дидактике известно три основных подхода в освоении ритма, где арифметической системе противопоставляются две, на первый взгляд схожие: мензуральная и акцентная ритмика.

В арифметической системе, счет используется как некая схема, на основании которой выстраивается исполнение: ученик видит свою задачу в том, чтобы извлекать звуки на определенный счет (*см. пример 1*). Такой способ очень распространен, т. к. дает достаточно быстрый результат (ученик начинает играть верно ритмически). Однако, при таком исполнении, природное чувство ритма подменяется арифметической схемой, что не только не способствует, как отмечал Борис Теплов, развитию метроритмического слуха, но и в значительной степени тормозит его.



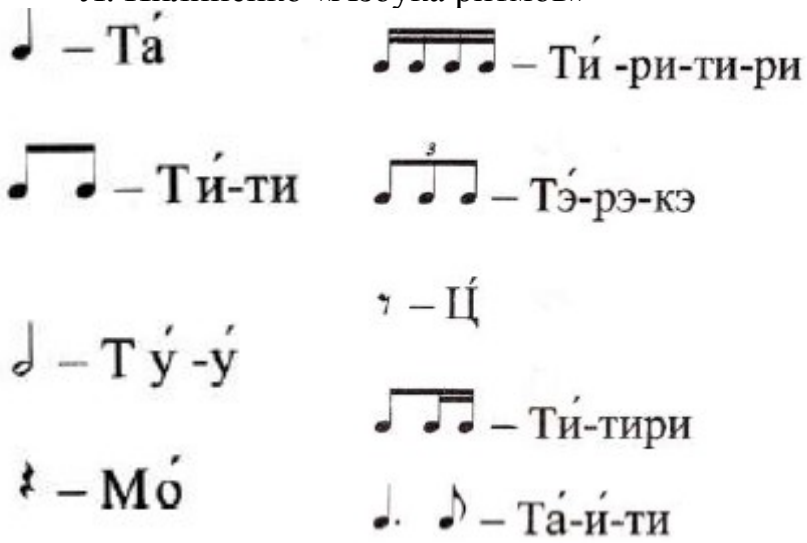
Пример 1

Мензуральная и акцентная система в своей основе имеет общее начало – в качестве вспомогательного элемента при воспроизведении ритма используется слог, но значение слогов существенно различается.

Изобретателями мензуральной ритмики, на рубеже 18-19 веков, явились Пьер Гален и его последователи Нанин Пари и Эмиль Шеве. Сейчас их система имеет условное название «Ти-ти-та». Слоги в ней соответствуют временнЫм характеристикам звуков, например, слог «Та» - это четвертная длительность, «Ти» - восьмая (*см. пример 2*).

Со временем, в данной системе появилось множество модификаций. Приведем примеры некоторых из них:

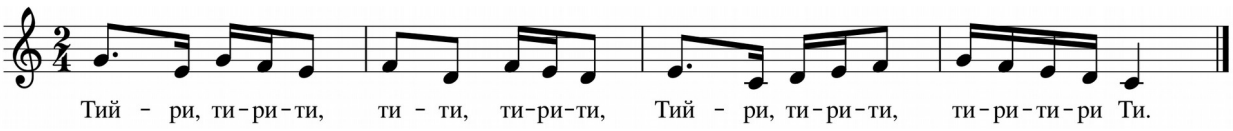
1. Л. Пилипенко «Азбука ритмов»



2. Л.А. Стеблякова «Изучение метроритма на уроках сольфеджио»

	«ТА»
	«ТИ»
	«ТИ-ТИ»
	«ТА-А»
	«ТА-А-А-А»
	«ТИРИ-ТИРИ»

	«ТИ-ТИРИ»
	«ТИРИ-ТИ»
	«ТИ-ТА-ТИ»
	«ТИ-ТИ-ТИ»
точка у ноты	«И» или «Й»
	«ТА-И-ТИ»

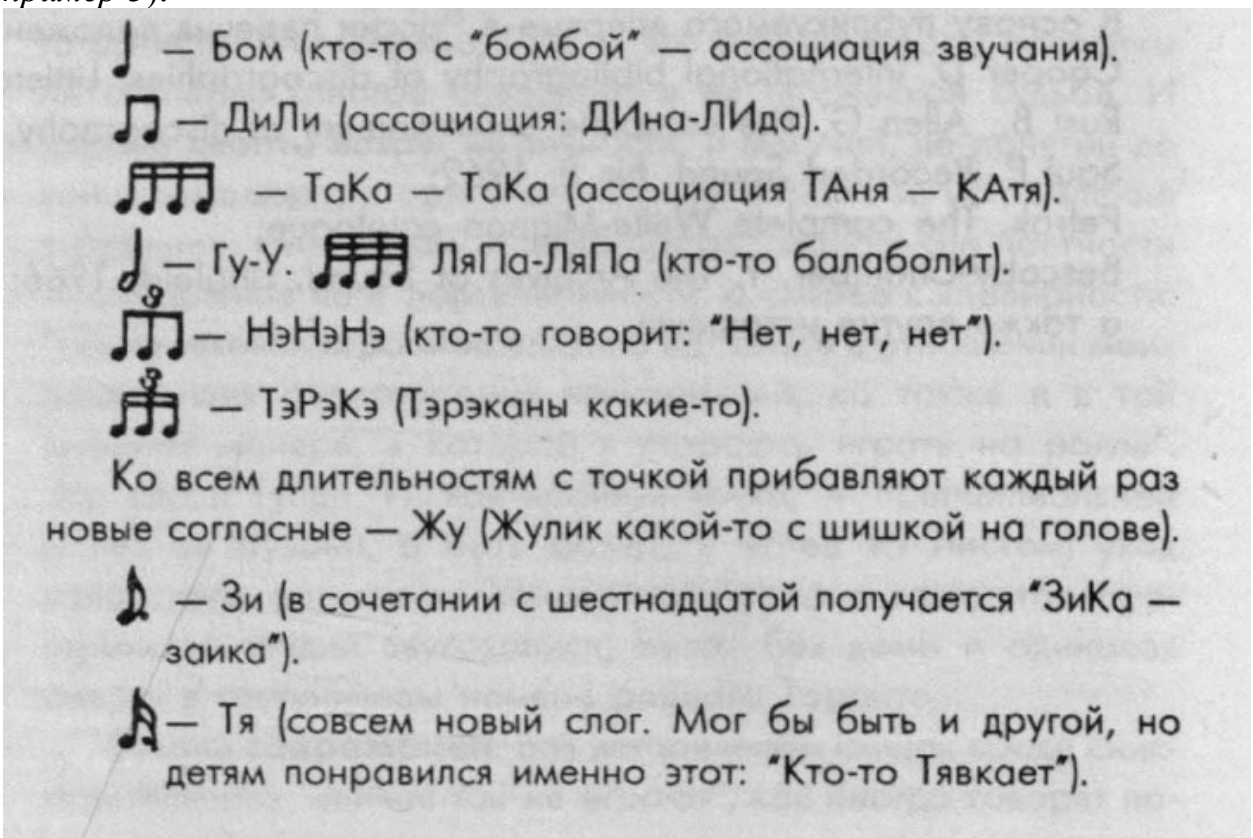


Пример 2

В некоторых сборниках, ритмические слоги заменяются другими фонемами, однако суть остается прежней. Так, например, в пособии П.Ф. Вейса «Ступеньки в музыкальную грамоту», вместо «Та» используется слог «Дон», вместо «Ти-ти» - «Ди-ли» и т.д.

	«ДОН»
	«ДИ-ЛИ»
	«ДА-А»
	«ДЭ-Э-Э»
	«ДУ-У-У-У»
	«па» (произносится шёпотом)
	«па-а»
	«па-а-а-а»

Владимир Кирюшин, указывая на несовершенство системы «Ти-ти-та», которое, с одной стороны, заключается в ограниченном количестве возможных ритмических комбинаций, и, с другой - использованием одних и тех же слогов для обозначения разных длительностей, создает свою собственную систему фонем, подкрепляя их ассоциативными образами (*см. пример 3*):



Итак, основа есть. Все остальные производные варианты будут выглядеть следующим образом:

♩. ♪ — Жу-уЛи (явный ЖУлик).

♩. ♬ — Жу-уТаКа (жуть такая). ♩. 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 — Жу-уТэРэКэ (жуткие ТЭРЭКаны).

♪♩. — ДиЖу-у (ДИжурный), ♬♩. — ТаКаЖу-у (накажу, покажу, посажу — судья, наверное). 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯♩. — ТэРэКэ Жу-у.

♪♩ ♪ — ДиБо-оЛи. ♬♩ ♪ — ТаКа Бо-О Ли (Такие боли. Старик с радикулитом). 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯♩ ♪ — ТэРэКэ Бо-о Ли (Тараканы больно укусили). ♪♩ ♬ — Ди Бо-о ТаКа (старик в ботах).

♪♩ 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 — Ди Бо-о ТэРэКэ.

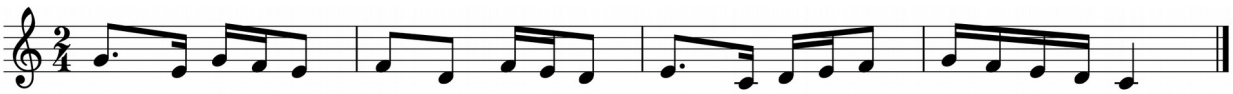
𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 — ТаЛиКа. 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 — ЛяПа ЛиКа. 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 — ТаЛи ЛяПа.

♩.𝅘𝅥𝅯 — ЗиКа. ♫. — ТаЗи. ♩.𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 — Зи ЛяПа. 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯♩. — ЛяПа Зи.

𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 — Бэ-эНе (кто-то с бананом). 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 — НэБэ (наверное, летчик, хочет в небо).

𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 — Нэ ТаКа Нэ — (грузин: лезгинку танцует и говорит: "Нет стакана"). 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 — ТэРэКэ Нэ Нэ. ♩ ♩ ♩ — Бэ Бэ Бэ (производное от "Бом").

𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 — ТаРаКа ТаКа или ТаКа ТаРаКа и т.д. и т.п.



Пример 3

Тем не менее, система В.Кирюшина в музыкальной педагогике «не прижилась», т.к. обилие детонатов затрудняло процесс воспроизведения ритма.

В поиске наиболее совершенной системы, позволяющей читать ритмический рисунок музыкальной ткани, подключая как можно меньше мысленных операций, ведущие ученые Валерий Брайнин и Нина Бергер создают новую систему, которую относят к акцентной (или позиционной) ритмике.

Суть предлагаемого подхода к ритмической сольмизации заключается в том, что, специальными слогами символизируются не длительности звуков, а позиции звуков в звуковом потоке. Конструктивный принцип системы

определяется тем, что звуки, попадающие в одно время, должны иметь одно имя.

В целом, этот принцип сохраняется и у Брайнина и у Бергер, однако есть и некоторые различия.

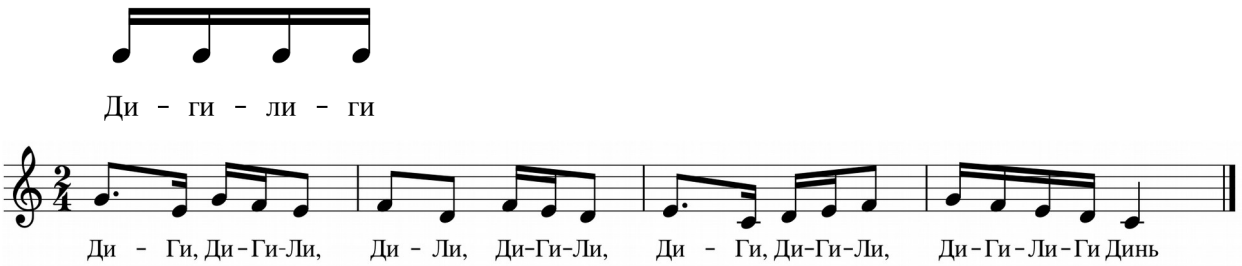
В основе позиционных слогов Брайнин берет за основу систему Ди-ли-Бом и использует только три основных фонемы Ди, Ли и Ги.

Слог «ди» - это сильная позиция: положение звука на сильном времени тактовой доли.

Слог «ли» - слабая позиция: положение звука на середине доли.

Слог «ги» - слабейшая позиция: положение звука на всяком другом месте тактовой доли.

Также существует сильнейшая позиция - положение звука на фразовом акценте. С целью обозначения применяются слоги, производные от основных трех. Они образуются добавлением к основным слогам согласной фонемы «нь». Фразовый акцент, совпадающий с началом тактовой доли, обозначается слогом «Динь». В тех случаях, когда фразовый акцент падает на внутридолевую синкопу, он обозначается соответственно слогами «Линь» или «Гинь» (*см. пример 4*).



Пример 4

В соответствии с вышеуказанным принципом, происходит перераспределение фонетических компонентов системы ритмослогов Пари-Шеве и у Нины Бергер, имеющей название «Ритмофоника».

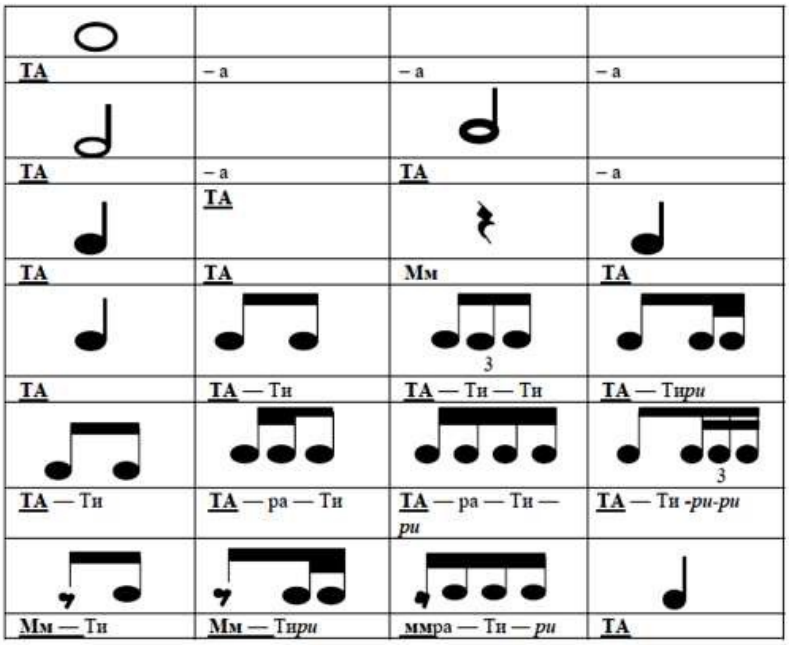
Суть модификации заключается в следующем:

-гласный «А» олицетворяет собой акцент, а звук, обозначенный слогом «Та», – действие, всегда приходящееся на начало доли;

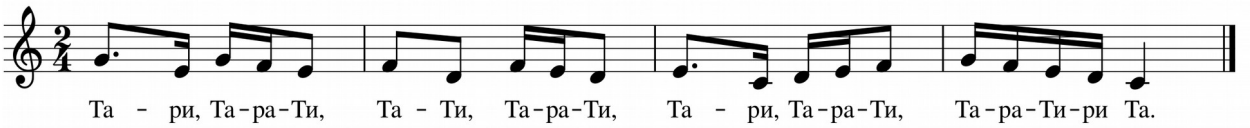
-гласный «И» олицетворяет собой слабое время доли, звук, обозначенный слогом «Ти», – действие, приходящееся на начало «дольки»;

-в случае большей дробности доли вводится согласный «р». При этом время звука «Ти» ощущается как слабо акцентное;

-в звуках, тянущихся несколько долей, продлевается гласный.



Предлагаемый вариант модификации позволяет, по утверждению Н.А. Бергер, большинству ритмических ситуаций, характерных для европейски ориентированной музыки, дать индивидуальное фонетическое воплощение. Элементы ритмофоники произносятся слитно («Таратири»), благодаря чему она легко вокализируется (*см. пример 5*).



Пример 5

Практическая работа с детьми показала, что наиболее эффективным методом чтения ритма является система Нины Бергер. Это проявляется:

1. В скорости переключения с одной ритмической трудности на другую, учащиеся с легкостью читают ритм в любом темпе;
2. В умении соотнести метрическую пульсацию с исполняемым ритмом без подключения каких-либо мысленных операций, т. к. позиционный слог «Та» всегда указывает на начало доли;
3. В легкости узнавания на слух и перевода в графическую запись музыкального ритма. За два года обучения, учащиеся осваивают практически все ритмические комбинации в бинарных размерах.

Список литературы.

1. Андреева М.П. От примы до октавы. 1 класс. Сборник мелодий для пения и музыкального разбора на уроках сольфеджио в младших классах ДМШ. – М.: Советский композитор, 1983.
2. Бергер Н.А. Рождённый движением (О ритме в жизни и в искусстве) // Известия РГПУ. – 2009. – № 89. – С. 178-189.
3. Бергер Н.А. Сначала – РИТМ (Ребёнок, Играя, Творит Музыку). – СПб.: Композитор, 2004-2006.
4. Бергер Н.А. Современная концепция и методика обучения музыке. Серия – модернизация общего образования. – СПб.: Каро, 2004.
5. Брайнин В.Б. 2012. В начале был ритм. О комплексном воздействии ритмического воспитания // Искусствознание: теория, история, практика, № 1. – Челябинск: Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского, ISSN: 2227-2577, с. 148-161.
6. Брайнин В.Б. О возможных подходах к ритмической сольмизации // Педагогическое образование и наука. – № 2, с. 25-27. – Москва: Международная академия наук педагогического образования, 2007.
7. Вейс П.Ф. Ступеньки в музыку: Пособие по сольфеджио для подготовительного класса ДМШ / Под ред. М. Ройтерштейна – М.: Советский композитор, 1980.
8. Вогралик Т.Г. Метроритмический букварь. – СПб: Композитор • Санкт-Петербург, 2008.
9. Гален, П. Обоснование нового метода обучения музыки (классические тексты в области музыкального образования / П. Гален. – Париж: Boethius Press, 1997. – 100 с.
10. Гольденвейзер А.Б. Статьи, материалы, воспоминания. - Москва, 1969.
11. Жак-Далькроз Э. Ритм. – М.: Классика – XXI, 2006.
12. Кирнарская Д. Музыкальные способности. «Таланты – XXI век». – М.: Известия, 2004.
13. Костюничева О.В. Проблемы метроритмического воспитания и пути их решения: Методические рекомендации. – Всероссийский педагогический портал http://www.методкабинет.рф/
14. Пилипенко Л. Азбука ритмов: Учебное пособие. – М.: Изд. В. Катанский, 2004.
15. Старчеус, М.С. Слух музыканта / М.С. Старчеус. – М.: Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 2003. – 640 с.
16. Стеблякова Л.А. Изучение метроритма на уроках сольфеджио: Учебно-методическое пособие по сольфеджио для ДМШ и ДШИ. – Сеть творческих учителей. – http://it-n.ru/
17. Теплов, Б.М. Психология музыкальных способностей / Б.М. Теплов. – М.: Наука, 2003. – 377 с.
18. Хохрякова Г. Фортепиано: возможно ли обучение без мучения? - М., 1998

19. Цыпин Г.М. Психология музыкальной деятельности. Теория и практика. – М.: Академия, 2003.