

ОСВОЕНИЕ РИТМИЧЕСКИХ ТРУДНОСТЕЙ В ВУЗОВСКОМ
КУРСЕ СОЛЬФЕДЖИО

Одна из особенностей музыки XX века - резкое озрастание в ней роли ритма. Это определенным образом отразилось на современных методиках развития ритмического чувства. В традиционном классическом сольфеджио, в целом всегда ориентировавшемся на ладовую систему мажора и минора, чувство ритма развивалось в основном на базе строгой метрики и как бы сопутствовало воспитанию ладового слуха. Со второй половины XX века активное введение в курсы сольфеджио народной и современной музыки, характеризующейся большой ритмической свободой и вариантносью, поставило проблему более широкого и целенаправленного освоения ритма, в особенности, связанного со свободной метрикой. Встала задача формирования ритмического сольфеджио как самостоятельной области развития музыкального слуха.

Конечная цель современного ритмического сольфеджио - научить свободно ориентироваться в различных ритмических рисунках, сохранять ритмический строй, уметь быстро перестраиваться при сменах ритмических акцентов. Для успешного выполнения подобных задач в развитии ритмического, как и интонационного слуха, необходимо опираться на ладовый подход. В данном случае речь идет о ритмическом ладе - системе соподчинения ритмических единиц, определяемой диапазоном метрических уровней с выделением одного из них как ведущего.¹ В соответствии с этим выражение ритмического лада в конкретных ритмических единицах можно назвать ритмической тональностью / по аналогии с тональностью как высотным положением лада /. Поясним сказанное более подробно.

Выразим в числах основную употребительную шкалу уровней длительностей от бревиса - первый уровень, до шестидесятьчетвертой - восьмой уровень. Данная шкала соответствует закону восприятия, выраженному в известной формуле $7\frac{1}{2} \cdot 2$. Возьмем, к примеру, ритмический лад с диапазоном в четыре уровня и представим его в различных ритмических тональностях: Пример I .

Выбор ведущего метрического уровня лада определяется в общем

музыкальном контексте. Можно, однако, указать наиболее типичные случаи выделения ведущего уровня, по которому обычно и происходит отсчет ритма: в ладах с нечетным количеством уровней ведущий — средний уровень, в ладах с четным количеством — один из двух, находящихся посередине / см. схему в примере I /. Из приведенных примеров видно, что освоение любых ритмических трудностей происходит одновременно в двух разных аспектах / которые вследствие этого должны быть разделены и в методике сольфеджио /: 1/ развития чувства ритмического лада; 2/ освоения ритмических тональностей / в том числе сложных для зрительного восприятия тональностей, включающих крайние метрические уровни: первый, шестой, седьмой и т.п. /.

Для того, чтобы выделить основополагающий принцип освоения нерегулярной ритмики XX века, сравним в этом плане систему ритмической организации музыки XX века с соответствующими системами музыки прошлого. Естественно, что и в классической, и доклассической музыке существует ряд ритмических тональностей, достаточно сложных для их восприятия. Однако в этой музыке соотношение уровней длительностей, непосредственно соседствующих друг с другом в одном произведении или его части, как правило, не выходит за рамки пропорций 1:2, 1:4 /о: d, d: j, j: ♩; о: j, d: ♩ и т.п./, а шкала наиболее употребительных метрических уровней в целом ограничивается пятью основными: о, d, j, ♩, ♩. В данных условиях оказывается четко обоснованным укрепившийся в практике музицирования способ отсчета ритмических долей преимущественно четвертями как длительностями средней величины по отношению к целым и шестнадцатым. В рамках классической системы ритмики традиционные схемы дирижирования / 2/4, 3/4, 4/4, 6/8 и т.п. / являются достаточно эффективным регулятором ритмического счета. Встречающиеся иногда видоизменения этих схем связаны с приемами дополнительного расчленения счетной доли и носят обычно тренировочный характер. Чаще всего они используются при освоении относительно более трудных случаев внутрислоевой пульсации, а также при исполнении музыки в медленных темпах.

В музыке XX века, где нерегулярная акцентность и ритм с мобильностью ритмической доли / смены типа 3/4-5/6 и т.п. / становятся явлением скорее постоянным, чем эпизодическим, соотношения уровней соседствующих длительностей приобретают значительно большую вариантность, в частности, в так называемых ритмах с прибав-

ленной длительностью нередкими являются соотношения 1:8 / в фигуре типа $\underline{\underline{J}} \underline{\underline{B}}$ /. В подобных условиях ритмическую регулярность можно наблюдать, как правило, лишь на уровне мельчайших длительностей; и это делает счет ритма четвертыми малоэффективным. Одновременно с этим традиционные схемы счета утрачивают роль оптимального регулятора ритмического строя, уступая место отсчету долей на низшем / наиболее мелком / уровне метра. Укажем основные рекомендуемые способы такого отсчета:

а/ ритмизирование произнесением слогов типа "та", "па" или их сочетаний; б/ ритмизирование легкими ударами двух сомкнутых пальцев / указательного и среднего / правой или левой руки о стол; в/ двуручное ритмизирование способом "б". При этом левой рукой можно отмечать равномернопульсирующие доли, а правой - ритмический рисунок; г/ совмещение ритмизирования рукой и голосом. Рукой отмечать равномернопульсирующие доли, а скандированием слогов - ритмический рисунок.

В освоении многоголосных ритмических партитур акцент целесообразно делать на ритмическом двухголосии, выполняемом как дуэтом / или двумя группами /, так и одним человеком. В последнем случае можно использовать двуручное ритмизирование, однако, поскольку оно составляет значительную координационную трудность, предпочтительнее вначале применять способ "г" /.

Рассмотрев общие проблемы освоения музыкальной ритмики XX века, конкретизируем их, выделив четыре основных группы трудностей: ритмические диссонансы, нерегулярно-акцентные метры, полиритмия, мономерная ритмика.

РИТМИЧЕСКИЕ ДИССОНАНСЫ. Ритмическим диссонансом / термин Р.Харлапа /² называется противоречие между реальной акцентуацией и нормативной, предписанной тактовым метром. Этот диссонанс разрешается в момент совпадения обеих акцентуаций. Выделим два главных типа ритмических диссонансов: 1/ противоречие метрического ритмического акцентов - синкопа; 2/ противоречие мотива и такта / часто - гемiola /.

При освоении синкоп методически важно разграничить трудности, связанные с сохранением ритмического строя, и трудности, относящиеся к области зрительной семантизации синкоп / быстрой расшифровки сложных ритмических группировок и т.п. /. С учетом этого ниже предлагается один из возможных вариантов методической классификации синкоп.

I. По ритмическим трудностям:

а/ простые синкопы / 1:1, 1:2, 1:3 и т.д. /;

б/ соединенные синкопы / "цепочки" синкоп /;

в/ фигурные синкопы / с применением дробления сильной доли и участием фигур условного ритмического деления: 2/4: П П П, П П П и т.п. /.

II. По нотографическим трудностям:

а/ синкопы внутри-тактовые и междутактовые;

б/ синкопы с применением длительностей с точками или с лигами, а также с участием пауз.

На начальном этапе освоения синкоп необходимо выработать навык сохранения внутреннего метрического пульса. Для этого полезно привлекать двухголосные упражнения, в которых ясно ощущаются основные метрические доли. Приведем пример такого упражнения.

Пример 2 . Петь двухголосно в разных темпах. Мысленно просчитывать пульсирующие доли.

Все основные синкопированные фигуры должны зрительно "заучиваться наизусть" и осваиваться параллельно в нескольких различных ритмических тональностях / из числа тех, в которых они наиболее часто встречаются /. Образцы: Пример 3 .

Особого внимания требует изучение рисунков, создаваемых соединенными синкопами. Здесь также необходима высокая степень наглядности - упражнение должно как бы обучать зрительное восприятие поэтапному "раскодированию" сложных группировок. Образец упражнения: соединенные синкопы / 1:2 + 1:2 / ритмизировать: левой рукой отсчитывая пульсирующие доли / строка №1 /, голосом / на слог "па" / отмечать сначала синкопы по строке №2, затем по строкам №3 и №4. Пример 4 .

По мере овладения основными синкопированными фигурами в различных ритмических тональностях следует сочетать их в рамках одного упражнения.

ПЕРЕМЕТРИЗАЦИЯ МОТИВА И ПОЛИМЕТРИЯ. Переметризация мотива выражается в перегруппировке акцентов в равных по количеству длительностей тактах / например, 3/2:6/4, 6/8:3/4, 8/8-3/8+3/8+2/8:4/4 и т.п. /. Сочетание подобных равнодлительных, но разноакцентных тактов по вертикали создает полиметрию. В обоих случаях возникающее на слух смещение тактовой черты образует противоречие между мотивным тактом и тактом изображенным. Пример 5 .

Для исполнителя главная сложность состоит в необходимости

преодолевать психологическую установку на постоянное местоположение акцента / в особенности, при переметризации повторяющегося мотива/. Дополнительные сложности встают при исполнении гемиол / т.е. фактической переметризации без перемены размера /, где требуется совмещать в ощущении оба акцента - и мотивный, и тактовый / см. такт 4 в примере 5 /.

Проведенные опыты по переметризации простых и знакомых учащимся мотивов показали, что в условиях смещения метрического акцента верное повторение даже краткого мотива становится достаточно сложным заданием. В соответствии с этим начальные упражнения на переметризацию следует проводить на материале кратких двух-пятизвучных попевок. Подчеркнем, что добиться положительных результатов в таких упражнениях можно лишь при условии счета мельчайшей пульсирующей долей. Приведем образец упражнения, выполняемого в три этапа / см. пояснения ниже /. Пример 6 .
Петь: а/ сначала отмечая рукой метрические акценты, затем выделяя голосом первый звук повторяющегося мотива; б/ двухголосно - первый голос поет мотив целиком, второй голос вступает на сильных долях; в/ двухголосно - первый голос вступает на начальные звуки заданного мотива.

НЕРЕГУЛЯРНО-АКЦЕНТНЫЕ МЕТРЫ. К данному типу нерегулярной акцентности относятся смешанные и переменные размеры. Главная трудность их освоения заключается в быстрой смене разных типов акцентности / что делает неэффективным применение традиционных схем дирижирования /. Одним из гибких регуляторов акцентности здесь могут стать мнемонические средства, в частности, использование при счете слов с различным числом слогов. Слоговой метод облегчает процесс усвоения нерегулярных ритмов на слух, а также позволяет изучать сразу несколько равнодольных размеров типа 5/4, 5/8, 5/16 и т.п.

Для применения слогового принципа в советской школе солидно необходимы соответствующие разработки на базе русского языка. Укажем основные условия их выполнения:

1. Тактовая сумма слов, не связанных общим смыслом, может быть заменена словесной синтагмой, равной по размеру одному такту. При этом одна акцентная группа должна быть равна одному такту / русский язык с нефиксированным порядком слов в предложении, в отличие от ряда других языков, дает такую возможность /.

2. Одна акцентная группа должна быть равна одному слову / в предложении нецелесообразно использовать предлоги или частицы, так как цель словесных упражнений - добиться максимальной ровности произнесения всех слогов без внутренних ускорений и замедлений /.

3. Ударение в каждом слове должно всегда падать на первый слог / в условиях русского языка, где большинство многосложных слов начинается с заударных слогов, соблюдение этого условия требует известной изобретательности /.

4. Оптимальным слоговым объемом синтагмы должен быть пяти-восьмидолжник. Это обусловлено, с одной стороны, тем, что начиная с девятидолжных размеров, появляются четыре составные акцентные группы / типа 2+2+2+3 /, включающие встречающиеся ранее метры. С другой стороны, небольшой слоговой объем речевого отрезка, произносимого на одном выдохе, совпадает с естественным объемом русской синтагмы.

Задача составления синтагмы представляет значительную сложность. Выбор слов должен быть обоснован прежде всего фонетически. В идеале слоги, составляющие слово, должны быть однородными, желательно двухзвуковыми: "согласный - гласный - / "та", "на" и т.п. /. Слоги с большим числом согласных создадут ритмическую неровность в исполнении. Выбранные слова должны легко артикулироваться. Надо предусмотреть также, чтобы сочетания слогов не содержали бы "скороговорочных" трудностей.

Выбранное слово должно также быть эстетически привлекательным. Органичным представляется включение в синтагму выражений, близких русскому народно-поэтическому стилю повествования / типа "гуси-лебеди" /.

Наконец, наиболее трудным является составление синтагмы, предусматривающей возможность любого типа инверсий слов в предложении или словосочетании, что сделает наглядным варианты внутритактовых перегруппировок. Естественно, что полное соблюдение всех перечисленных условий на практике оказывается затруднительным. Тем не менее, они должны стать ориентиром для разработки слоговой методики. В связи с этим предлагается вариант учебной таблицы словосочетаний для освоения нерегулярно-акцентной ритмики.

Количество слогов и
соотношение акцентных групп

Виды словосочетаний

I. 4=2+2	Чис-то по-ле
2. 5=2+3	Виш-ня я-го-да
3. 5=3+2	Я-го-да виш-ня
4. 6=3+3	Я-го-да зе-ле-на
5. 6=2+4	Ка-мень я-хон-то-вый
6. 6=4+2	Я-хон-то-вый ка-мень
7. 6=2+2+2	Чис-то бе-ло по-ле
8. 7=2+2+3	Те-рем по-лон зо-ло-та
9. 7=3+2+2	Зо-ло-та по-лон те-рем
10. 7=2+3+2	Те-рем зо-ло-та по-лон
II. 7=4+3	Вы-рас-ти-ли я-го-ду
12. 7=3+4	Я-го-ду вы-рас-ти-ли
13. 7=2+5	По-ле вы-зо-ло-че-но
14. 7=5+2	Вы-зо-ло-че-но по-ле
15. 8=4+4	Вы-ло-жен-ный я-хон-та-ми
16. 8=2+6	По-ле вы-зо-ло-чен-но-е
17. 8=6+2	Вы-зо-ло-чен-но-е по-ле
18. 8=2+3+3	Виш-ня зе-ле-на я-го-да
19. 8=3+3+2	Зе-ле-на я-го-да виш-ня
20. 8=3+2+3	Зе-ле-на виш-ня я-го-да
21. 8=3+5	Зо-ло-том вы-зо-ло-че-но
22. 8=5+3	Вы-зо-ло-че-но зо-ло-том

Попытаемся теперь составить примерную классификацию трудностей освоения нерегулярно-акцентной ритмики, рассматриваемых с точки зрения различных сочетаний внутритактовых группировок.

	Легче	Труднее
1. По виду акцентной переменности	периодическая переменность	непериодическая переменность
2. По количеству акцентных групп в такте	две	три, четыре
3. По виду и степени симметричности расположения внутритактовых группировок	с элементами прямой симметрии /типа 2+3+3, 3+3+2/	с элементами зеркальной симметрии /2+3+2/ и т.п.
4. По количеству коротких и долгих акцентных групп	с элементами симметрии	нарастающие /2+3+4/ и убывающие /4+3+2/ акцентные ряды

Примечание к п.4: Как показывает практика, легче усваиваются те варианты соотношения групп, у которых начальная группа имеет четное число слогов / 2 и еще лучше - 4 /. Это объясняется, с одной стороны, тенденцией к двухфазности в восприятии человеком равномерной пульсации, а с другой стороны, тем, что для создания минимальной метрической композиции, необходимой для верного ощущения ритма, требуется не менее двух звуковых / или двигательных / сигналов.

Из представленной классификации следует, что основное внимание учащихся должно быть направлено не столько на тактовый размер, сколько на возникающие внутритактовые группировки. В связи с этим можно параллельно работать над исполнением примеров как на смешанные, так и на переменные размеры. Несколько труднее осваиваются примеры, записанные четвертями / из-за меньшей наглядности в разделении акцентных групп в сравнении с группировками восьмых и шестнадцатых /. В подобных случаях лучше начинать с переменных размеров или примеров из вокальной музыки, с подтекстовкой мелодии.

Отдельно следует сказать об освоении пятидольников, особенно характерных для русской поэзии и музыки. Большого внимания требует разное исполнение группировки 3+2; так как в конце синтагмы в русской речи имеется тенденция к редуцированию слогов и ускорению темпа. Применительно к тактовой системе ритмики то же самое выявляется в эффекте "затаковости", где наблюдается стремление ускорить появление сильной доли. При группировке "2+3" на заключительной группе, как более долгой, создается и более весомое

ударение, придающее исполнению оттенок скандирования, что облегчает ритмичное ее исполнение.

Рассмотрим теперь конкретно систему упражнений, осуществляемых с помощью упоминавшейся таблицы словосочетаний.

1. Упражнения, направленные на постепенную интериоризацию изучаемых формул нерегулярного метра в восприятии.

а/ Читать данные словосочетания с нисходящей интонацией, скандируя каждый слог.

б/ То же с акцентированием начальных слогов в словах голосом и ударом пальцев правой руки по столу.

в/ Мысленно проговаривая данные словосочетания, отмечать начальные слоги в словах ударом пальцев.

2. Упражнения на сопоставление различных метрических акцентов.

а/ В рамках одного метра / например, пятидольника: 2+3, 3+2 /. Читать в разном порядке все строки с пятью слогами, следя за сменой акцентных группировок.

б/ При сопоставлении различных метров. Читать подряд строки с различным количеством слогов / например: после четырехсложной шестисложную и т.п. /.

3. Упражнения на мелодизацию словосочетаний и пение их наизусть, например, 2+3+2, 2+2+3+2, 2+3+2+2, 3+2+2+3 и т.п. /.

Пример 7 .

ПОЛИРИТМИЯ. Изучение полиритмии, понимаемой как соединение по вертикали бинарных делений с видами условного ритмического деления / иначе - полиритмическими фигурами / представляет одну из наибольших ритмических трудностей, так как в реальном звучании отсутствует соизмеряющая все голоса наименьшая временная единица. Существуют два освоения полиритмии: а/ кинестетический - метод, базирующийся на чувстве движения, выражающийся в раздельном выучивании ритмических рисунков каждого голоса с последующим соединением голосов по вертикали / с приблизительным совпадением их в нужных точках /; б/ метод счета, т.е. нахождения наименьшего общего кратного для обоих ритмов и приведения их к общему уровню регулярной пульсации.

Кинестетический метод наиболее распространен в практике сольного / прежде всего - фортепианного / исполнительства.³ С этим связано выдвигание на первый план тенденции индивидуального восприятия полиритмии / игры "по наитию" /, а также опора на

пальцевую моторику при выучивании ритма / доведение движений до автоматизма /. Применение кинестетического метода безусловно дает определенные результаты, так как незначительное использованиеagogических средств в среднем и быстром темпе не меняет общее, зонное ощущение ритма: слух не успевает зафиксировать все ритмические неточности исполнения, происходящие от приблизительного деления. В итоге возникает эффект художественно точной игры. Однако в медленном темпе иллюзия ритмической ровности рассеивается, слабее становится фактор моторики, исполнитель лишается "наития", которым фактически оказывается инерционное воспроизведение какого-либо известного слуху ритмического оборота на основе предслышания его в определенном, наиболее типичном для данного оборота темпе.

Возражения вызывает также методика раздельного выучивания частей полиритмической структуры. При этом получается, что осваивается не полиритм в целом, а несколько самостоятельных ритмических рисунков, "подгоняемых" затем друг к другу. В результате, вместо того, чтобы от ощущения целого, не теряя его, переходить к осознанию частей, многие исполнители стремятся не слышать "мешающие" ритмические голоса. Последнее же не способствует сохранению точности ритмического строя.

Арифметический метод основан на отсчете наименьшей соизмеряющей долей полиритма.⁴ / Например, полиритм  просчитывается: $2 \times 3 = 6$:  - т.е. с помощью мысленного отсчета шести шестнадцатых в такте. Применение счетного метода обеспечивает высокую ритмическую точность исполнения, однако механический / чисто арифметический / подход к задаче подсчитывания полиритмов может сделать игру маловыразительной, а сам процесс счета / особенно более сложных полиритмических сочетаний: 3:5, 4:5 и т.д. / утомительным.

Представляется, что основой успешного освоения полиритмии является создание системы упражнений, построенной на сочетании отдельных принципов кинестетического и счетного методов. Упражнения должны быть направлены на музыкальное "прочувствование" полиритмов при необходимой опоре на точно просчитанную, омузыкаленную схему счета, на создание четких слуховых моделей полиритмов.

Прежде чем изложить предлагаемую нами методику, необходимо выделить ряд моментов, на которые следует обратить особое внимание при работе над полиритмами.

1. В плане активного освоения имеет смысл ограничиться полиритмическими фигурами от дуоли до квинтоли / включительно /. Секстоли исполняются на базе знания триолей, а септоли и более дробные фигуры встречаются реже и, как показывает исполнительская практика, не составляют принципиально новой трудности / в быстром темпе часто просчитываясь на "раз" /.

2. Значительную часть работы над полиритмами должно занимать освоение их в медленном темпе, при котором / по сравнению с быстрым темпом / трудности сохранения точного ритмического строя возрастают. По этой же причине большее внимание требуется уделить освоению полиритмических фигур, записанных длительностями крупнее восьмой. В этом случае появляются дополнительные трудности зрительной семантизации фигур, ср. следующие одинаковые ритмы: $2/4$: J J J - привычно, легко; $4/4$: J J J J - менее привычно, более трудно. Если учесть, что средние темпы / в движении четвертей / ассоциируются у человека, как правило, с ходьбой, то в этих условиях движение половинными длительностями для восприятия нуждается в дроблении, представляется "биологически" неудобным.

Рассмотрим подробнее, каковы возможности применения мнемонических средств в процессе создания слуховых моделей полиритмов. Условия применения слогового метода здесь проще, чем в освоении нерегулярно-акцентных метров, так как отпадает необходимость в создании словесной синтагмы, тем самым предоставляется возможность более свободного выбора слов. Слоговой метод направлен на запоминание звуковых образов полиритмических фигур в связи с определенными, соответствующими им по числу слогов словами. Пример 8.

Помимо слогового метода целесообразно использовать также метод мелодико-ритмических попевок. Целью его является формирование в сознании определенных и прочных связей между звуковым образом полиритмических моделей / зафиксированных в памяти слоговым методом / и их наиболее рельефным нотографическим изображением. Ввиду того, что основная роль здесь принадлежит точности зрительного запоминания полиритмических формул, необходимо создать оптимальный вариант тех "эталонных" табличек, которые будут легко и быстро "фотографироваться" памятью. Из этого следует, что каждая "эталонная" табличка должна схематически лаконично отображать и саму полиритмическую фигуру, и способ ее исполнения в определенном / наиболее удобном для этого / размере. Представим семь таких табличек: Пример 9.

Данное количество табличек является вполне достаточным, так как оно охватывает основные виды полиритмов. С увеличением кратного выше 20-ти / $\approx 5:4$ / рисунки, образуемые способом ритмического транспонирования, значительно усложняются, любая же методика эффективна лишь тогда, когда ее использование не вызывает дополнительных трудностей. Вследствие этого полиритмы типа $5:6$, $6:7$ и т.п. должны исполняться кинестетическим методом.

После того, как модели полиритмов запечатлевались в ритмической и зрительной памяти, можно "оживлять" полиритмические формулы путем облачения их в индивидуальную мелодико-гармоническую ткань. Приведем примеры подобных попевок. Пример 10.

Для создания вокальных попевок на освоение двухголосных полиритмов удобно использовать в мелодии приемы скрытого двухголосия. Поясним это на наиболее простом примере, полиритме $2:3$.

Пример II.

Садания: I. Петь примеры группы "а" наизусть / одnogолосно/.

II. То же, но петь один из голосов скрытого двухголосия вслух, другой мысленно.

III. Петь примеры группы "б" двухголосно, обмениваясь партиями, по нотам и наизусть.

По данному образцу составляются упражнения с другими видами полиритмов. См. для них варианты попевок. Пример 12.

Рассмотрев общие методические основы изучения полиритмов, обратимся к их классификации. Исходя из особенностей ритмических фигур, выделим два их основных типа: I. Простые фигуры / простая триоль, квинтоль и т.д. /. 2. Сложные фигуры двух видов: а/ раздробленные фигуры / раздробленная триоль, квинтоль и т.д./.

См. Пример 14.

По местоположению полиритма относительно тактовой черты выделим внутритактовые и междутактовые полиритмические фигуры, по аналогии с соответствующими видами синкоп. Пример 15.

Остановимся более подробно на специфике исполнения сложных и междутактовых полиритмических фигур, избрав для примера фигуру триоли. Основная трудность исполнения сложных триолей состоит в том, что для сохранения ритмической точности необходимо мысленно разделять полиритмическую фигуру / при собранной триоли / либо объединять ее / при раздробленной триоли /. Для сравнения приведем ряд примеров. Пример 13.

Начальные упражнения на сложные триоли полезнее делать

двухголосными: в одном голосе исполняется простая триоль, в другом - одновременно с ним - сложная. Представим варианты подобных упражнений. Пример 14 .

Междутактовый полиритм, нередко встречающийся в произведениях композиторов XX века, осваивается на базе овладения схемами внутритактового полиритма. При этом фигура междутактового полиритма должна быть мысленно выделена в отдельный "мнимый" такт.

Пример 15 .

МОНОМЕРНАЛ РИТМИКА. Этот вид современной ритмики связан с внетактовой формой ритмического счета - отсчетом наименьшей пульсирующей доли. Здесь выделяются: а/ ритмический хроматизм, б/ ритм с внетактовой системой записи - с условными тактовыми чертами, условными длительностями и т.д. /.

Ритмический хроматизм возникает путем превращения основной шкалы ритмических единиц из "диатонической" / при соотношении 1:2 как геометрической пропорции / в "хроматическую" / основанную на арифметической пропорции - 1,2,3,4 и т.д. /. Хроматическую шкалу ритмических единиц с отсчетом шестнадцатью можно представить следующим образом. Пример 16 . К области ритмического хроматизма относятся:

а/ переменные размеры с мобильностью основной метрической доли / типа $\frac{3}{16}$ - $\frac{2}{4}$ - $\frac{3}{2}$ и т.п. /,

б/ ритм с прибавленной длительностью / термин О.Мессиана /.

Существующие разработки по освоению ритмического хроматизма немногочисленны. К числу первых из них можно отнести рекомендации по исполнению ритмов с прибавленной длительностью, содержащиеся в книге О.Мессиана "Техника моего музыкального языка" / гл. 7. Ритмическая нотация /, где автор предлагает способ мысленного просчитывания ритма короткими длительностями.⁵

Укажем основные, с нашей точки зрения, принципы освоения видов ритмического хроматизма:

1. Нахождение общей счетной доли. Для четверти и четверти с точкой общая счетная доля - восьмая, для четверти и четверти с двумя точками - шестнадцатая и т.п.

2. Внутреннее просчитывание ритмического рисунка с нахождением места перехода на другую счетную единицу / в примере 17 эти места отмечены скобками /.

Ниже предлагаются дополнительные рекомендации по овладению ритмами с прибавленной длительностью.

1/. Переход на другую счетную долю должен осуществляться с небольшой ритмической "подготовкой" / в примере 17 эти места отмечены звездочкой /, а не вместе с появлением требующей его длительности. Пример 17 .

2/. Все переходы на другую / большую или меньшую / счетные доли надо стремиться делать ритмически постепенными, с соотношением длительностей 1:2. Избегать соотношений 1:4. Пример 18 .

3/. При мысленном счете не следует дробить тянущуюся длительность на восемь частей.

4/. Все упражнения учить сначала в медленном темпе: ритмизировать рукой, затем считать мысленно. Постепенно доводить темп до умеренно быстрого / счетные доли отмечать только мысленно /.

Для составления упражнений на освоение ритмов с прибавленной длительностью следует учитывать степень возрастания их сложности. В основу упражнений должно быть положено овладение разносторонними переходами к длительностям: с прибавленной точкой, с двумя точками, с прибавлением $1/4$ и $1/8$ их долготы. Пример 19 .

Основной принцип освоения ритма в условиях внетактовой формы записи состоит в выработке навыков зрительного выделения условных тактов. Для этого следует ориентироваться на штрихи / фразировочные лиги /, группировку длительностей, на крупные длительности и паузы как возможные "разделители". Полним сказанное на конкретном примере / условные тактовые черты даны над нотной строкой /.

Пример 20 .

В процессе освоения современной ритмики при чтении нотного текста особое значение приобретают навыки зрительной семантизации ритмического рисунка. Уточним: в данном случае речь идет не об умении ритмически точно исполнять эти рисунки, а о том, на чем такое умение должно быть основано - о быстром распознавании их "ритмического лица". В первую очередь это касается чтения ритмических фигур, заканчивающихся точками, и длительностей, выраженных слигованными нотами.

Отдельно следует сказать о роли темпа и местоположении его в ряду объектов методики ритмического сольфеджио. Вопросами развития чувства темпа / т.е. запоминанием различных темпов, их произвольным изменением / традиционно занималась и занимается методика исполнительского / и прежде всего дирижерского / искусства. Применение темповой динамики, как уже отмечалось, способно существенно изменить как степень ритмической сложности

какого-либо рисунка, так и сам методический подход к его исполнению. Так, в условиях медленного темпа легче выполняются примеры с нерегулярно-акцентной ритмикой и ритмами с прибавленной длительностью, однако труднее выполняются синкопы и полиритмия. Полиритмы в медленном темпе выполняются с опорой на принцип счета, в быстром же - с опорой на кинестетический принцип. От темпа чаще всего зависит выбор счетной доли. Все это свидетельствует о том, что в сольфеджио использование темповой динамики может иметь большую методическую направленность, не сводясь лишь к общим замечаниям о создании темпового разнообразия упражнений.

В заключение отметим, что на основе выявленных в статье особенностей восприятия и освоения современного ритмического языка представляется возможным и необходимым создание методических и практических пособий по сольфеджио, включающих упоминавшиеся ритмические трудности. Это послужит существенному обогащению интонационного курса вузовского сольфеджио, а также приближению его к уровню современных требований к музыканту-исполнителю.

ПРИМЕЧАНИЯ.

1. Излагаемая в настоящей работе теория ритмического лада и ритмической тональности является развитием идеи Е.В.Назайкинского о "метрической тональности", см. в его работе "Настройка и настроение в музыке" // Воспитание музыкального слуха. - Вып.2. - М., 1985. - С. 26.

2. Харлап М. Тактовая система музыкальной ритмики // Проблемы музыкального ритма. - М., 1978. - С. 27.

3. См., например, его обоснование в работах: И.Гофман. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. - М., 1961. - С. 163, Л.Маккиннон. Игра наизусть. - Л., 1967. - С. 74.

4. Среди работ, в которых используется арифметический метод, укажем: Hindemith P. *Elementary Training for musicians*. - New York, 1946; Valdambri F. *Akademische Solfeccio-Studien*. - Wien München, 1963; Trubbit A.R., Hines P.S. *Ear Training and sight-singing. An integrated approach*. - V.2. - New York. - 1980

5. Messiaen O. *The technique of my musical language*. - Vol. 1-2. - Paris, 1956.

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ПРАКТИЧЕСКОЙ ДИСЦИПЛИНЫ

Вероятно, бессмысленно выдвигать какие-либо аргументы против давно усвоенной истины: если целью сольфеджио является воспитание музыкального слуха, то основу предметного содержания дисциплины составляет собственно музыкальный слух. Между тем, этот вполне естественный вывод не находит в учебной практике сольфеджио органичного продолжения. И дело здесь не в отсутствии должного внимания к процессу слышания как таковому, а в недостаточно ясном представлении психологической природы музыкального слуха и характера организации музыкально-звуковой среды, питающей его.

Мне могут возразить, сославшись на богатый опыт воспитания ладового или интервального слуха, "ритмического чувства" или "чувства формы", привлекая множество методических рекомендаций и специальных упражнений, которые имеют самые благоприятные практические результаты. Действительно, кропотливая работа над разрешением ступеней или аккордовыми последовательностями позволяет без труда оценить ладовые закономерности в сочинениях классического и романтического стилей. Однако, применительно к современной музыке такое ладовое слышание утрачивает силу. Вследствие "разбалансированности" слуховых реакций и музыкального материала "бесцветно" воспринимается и музыка Барокко, где за "бесконечными" повторениями Тонико-Доминантовых оборотов и секвенцированием не прослушивается многообразие тембровой характеристичности, выраженной в изощренной технике штриха, изысканной регистровой и громкостной палитре. Выход из положения кажется простым: выработать соответствующие слуховые реакции, т.е. используя давно имеющийся опыт "сформировать" регистровый, штриховый, громкостной слух, ново-ладовое слышание.

Такое механистическое перенесение музыкальных средств во внутренний план их отражения, не учитывающее психических особенностей слуха, приводит к созданию весьма пестрой картины музыкального слышания, дублирующей структуру и содержание музыкально-выразительных средств. Подобное представление о музыкальном слухе преобладает в кругу музыкантов-исполнителей, теоретиков, преподавателей сольфеджио.