

ПРОБЛЕМА РИТМА В ДИРИЖЕРСКОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ

Работа представлена кафедрой хоровой подготовки.

Научный руководитель - кандидат искусствоведения, профессор УГен-Ир

Одной из основных задач дирижера является *временная организация* музыкального объекта. Для дирижера ритм «прежде всего выразительная категория, охватывающая соотношения частей (длительностей звуков), слитых во фразу, предложение, период и т. д., выявляемых через живое движение рук - динамику мышечных напряжений и расслаблений. Следовательно, ритм - это и метричность¹ движений и их выразительность»¹.

Несмотря на то, что проблема ритма разработана систематично и многоаспектно в трудах Л. А. Мазеля, В. А. Цуккермана, В. Н. Холоповой, М. Г. Харлапа, Е. В. Назайкинского и других, вопрос ритма в дирижерском исполнительстве рассмотрен недостаточно полно. Также вопрос воспитания музыкального ритма дирижеров не освещен в полной мере, не определены его особенности и педагогические условия развития, соответствующие формы и методы руководства этим процессом. В связи с этим данная работа посвящена вопросу воспитания ритма в дирижировании.

Понимание музыкального ритма в музыковедении весьма противоречиво и двойственно. Мы встречаемся с различным толкованием ритма во всевозможных определениях его соотношения с метром. Метр может либо отождествляться с ритмом,

либо быть неотделимым от него, либо противопоставляться ему. Наиболее полное определение ритма дано В. Н. Холоповой: «Музыкальный ритм - это временная и акцентная сторона мелодии, гармонии, фактуры, тематизма и всех других элементов музыкального языка»². Важность метра как организующего фактора ритма позволяет нам определить педагогический принцип, свидетельствующий о том, что воспитание ритмического чувства необходимо начинать с развития чувства метра, где выработка ощущения равномерной пульсации составит основу ритмического чувства. Отсюда следует вывод, что чувство метра основополагающее в ритмическом развитии.

Анализ восприятия всех временных компонентов музыки (метра, ритма, темпа) показывает их тесную взаимосвязь, обусловленную общностью их физиологических истоков и сходством механизма. Все основные временные категории существуют неотъемлемо друг от друга. Учитывая данное теоретическое положение, процесс ритмического воспитания, должен включать в себя *единый комплекс темпометроритма*. Об этом важном практическом выводе А. Л. Островский писал так: «Поскольку в живой, звучащей музыкальной ткани темп, размер и соотношение длительностей неотрывны, постольку и процесс ритмиче-

ского воспитания должен развивать чувство темпа, размера и соотношения длительностей и их взаимодействия»³.

Вопрос ритмического воспитания был всеобъемлюще рассмотрен известным швейцарским педагогом, композитором Эмилем Жак-Далькрозом. Важность учения Далькроза в воспитании чувства ритма заключается в установке и раскрытии психофизиологической природы двигательных функций человека, что особенно важно для искусства дирижирования. Далькроз, раскрывая физическую природу ритма, обращает внимание на то, что ритм по существу своему есть организованное движение, а значит, воспитывать его лучше всего именно через движение. Исследуя данную систему ритмического воспитания, мы пришли к выводу, что в своей основе чувство ритма имеет моторную природу, где двигательные реакции, являющиеся органическим компонентом активного восприятия ритма. Следовательно, вырабатывать правильность движений дирижера можно посредством системы ритмического воспитания Э. Жака-Далькроза, так как основным средством передачи музыкальной информации дирижера являются именно движения, где пластическая выразительность служит основой общения с коллективом. К сожалению ^ современной методике преподавания дирижирования система Далькроза еще не нашла должного применения. Вся система ритмического воспитания Далькроза опирается на связь между мыслью, волей и мышечной силой и воспитывать эту связь можно при помощи ритмических упражнений.

Физиологической основой воплощения музыкального ритма являются периодичность, сменяемость фаз напряжения и расслабления, которые определяется внутренним ритмом движения, слуховым его представлением и отражают закономерность процессов возбуждения и торможения клеток коры головного мозга. Дирижерские движения весьма многообразны и складываются из умения напрягать и расслаблять мышцы по мере необходимости. По мне-

нию И.А. Мусина, первейшее условие дирижирования - «мышечная свобода движений, отсутствие излишнего напряжения в руках и плечевом поясе»⁴. Следовательно, приступая к изучению и воспитанию чувства ритма, необходимо исследование его психофизиологической природы, так как данный вопрос содержит тончайшие нервно-психические процессы. Анализируя имеющиеся данные, представленные в работах И.П. Павлова, И.М. Сеченова, Н.А. Бернштейна, П. М. Теплова, Г. А. Ильиной, К.В. Тарасовой и других, нами сделан вывод о доминировании ритма в музыкальных проявлениях, объединяющих физические (биомеханические) и психические факторы, лежащие в основе управления двигательной активностью человека. В основе ритмичности движений при любом виде циклической работы лежит способность человека к равномерности сокращений и расслаблений мышц двигательного аппарата. Дирижирование подчиняется той же общей закономерности, причем «в дирижировании ритм получает свое полное выражение при условии, что разность в направлении взмахов и равенность в их продолжительности сочетаются с различием в их интенсивности - смене сильного удара слабым. Следовательно, дирижерский ритм - это равенство ударов (взмахов) во времени и неравенство их в силе»⁵. Ритм переживается физически (или мышечно), так как имеет моторную природу выражения. Дирижер, который не ощущает этого, не ощущает и ритм, его выразительность. Таким образом, воспитание физического ощущения ритма связано с двигательной областью и зависит от функциональной деятельности организма. Следовательно, дирижирование есть искусство интонирования музыки посредством динамики мышечных напряжений и расслаблений рук дирижера.

Кроме того, следует отметить, что существуют два основных компонента, наиболее полно выявляющие природу ритма: моторный и эмоциональный. Опора на них должна быть неременным условием для

развития чувства ритма, которое Б.М. Теплов охарактеризовал как способность «активно переживать (отражать в движении) музыку и вследствие этого тонко чувствовать эмоциональную выразительность временного хода музыкального движения»⁶. Регулятором всех действий должен стать переживаемый образ-представление, внутреннее слышание и внутреннее ощущение музыкального ритма. Такая форма работы должна стать «объективной основой для формирования образных представлений и выработки будущей исполнительской концепции произведения»⁷. Важно достичь соединения активного творческого процесса с возможностью его реального воплощения. Это сложный сплав мыслительных, волевых и эмоциональных действий. «Моделируя при помощи активно переживаемых внутренних исполнительских действий требуемый музыкальный результат, дирижер *непроизвольно* формирует и внешнее (двигательное) выражение своей творческой потребности, и личностное отношение к произведению, выступающее в виде обращения к исполнителям. Такой подход к языку как деятельности и превращает дирижирование из производства физических действий в процесс практического мышления»⁸. Парадоксальность двигательного процесса в дирижировании заключается в том, что руки не в состоянии сами создавать информацию, они являются носителями того, что рождается сознанием в результате творческого замысла. Исходя из этого, можно смело сказать, что движения являются внешним проявлением психических процессов, управляемых потребностью дирижера в достижении желаемой художественной задачи. Все вышесказанное позволяет нам сделать следующие выводы о психофизиологических основах воспитания ритма:

- Воспитание ритма сводится к развитию взаимоотношений мышечной силы, пространства и времени, где главным является не временное ощущение музыки, а физическое действие.

- Развитие ритмической деятельности человека целиком зависит от мышечной свободы и от взаимосвязи между мыслью, волей и мышечной силой.

- Без телесных ощущений ритма, без ритма пластического не может быть воспринят ритм музыкальный.

Ритм является неотъемлемой стороной мелодии. По словам Б. В. Асафьева, неотонируемого ритма нет и быть не может: «... только ритм как органическое, слитное с интонационным содержанием всей музыки, организующее и дисциплинирующее начало, выступает вперед как "двигатель" музыки и "строитель формы во времени"»⁹. Ритм всегда конструирует и организует что-то, а именно - интонацию, поэтому и воспитывать чувство ритма нельзя без постановки интонационной задачи, так как ритм - интонационный стержень музыки. Возникает вопрос о целой системе взаимоотношений интонации и ритма. Это важное положение Б. В. Асафьева ставит перед нами проблему развития *интонационного принципа* управления мышечной сферой человека, что и определяет одну из главных задач педагогического процесса в работе над ритмом. Отправной точкой музыкального восприятия является звук, который формируется в сознании. Система звуков, складываясь в мелодико-гармоничный комплекс, создает слуховое представление, которое должно стать источником действия, являясь сигналом для него. В первую очередь, музыкальные слуховые представления включают в себя звуковысотные и ритмические соотношения, поскольку именно они являются основными носителями смысла музыки. Однако очень часто развитие музыкально-ритмического чувства носит формальный характер, где ритм абстрагируется от интонационного содержания музыки. Следовательно, процесс восприятия музыкального ритма является слухо-двигательным.

Суммируя основные положения, можно обозначить следующие принципы в ритмическом воспитании дирижеров:

ОБЩЕСТВЕННЫЕ И ГУМАНИТАРНЫЕ НАУКИ

- процесс ритмического воспитания должен включать в себя единый комплекс темпометроритма;

- воспитание ритмического чувства целесообразно начинать с развития чувства метра;

- неременным условием для развития чувства ритма должна быть опора на два основных компонента (моторный и эмоциональный);

- технику можно и нужно формировать под влиянием импульсов слуха с уче-

том всех факторов музыкального восприятия;

- регулятором всех действий должен стать переживаемый образ-представление;

- обучение дирижированию должно идти от выработки слуховых представлений до реализации их в конкретном движении;

- ритм должен осваиваться в сложнейшей диалектике взаимоотношений интонационной теории ритма и двигательной его природы с учетом всех психологических факторов его восприятия.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Сивизьянов А. С. Проблема мышечной свободы дирижера хора. М.: Музыка, 1983. С П .

² Холопова В. Н. Музыкальный ритм. М., 1980. С. 4.

³ Островский А. Л. Методика теории музыки и сольфеджио. Л., 1970. С. 214.

⁴ Мусин И. Техника дирижирования. Л., 1967. С. 27.

⁵ Сивизьянов А. С. Проблема мышечной свободы дирижера хора. М., 1983. С. 10.

⁶ Теплое Б. М. Психология музыкальных способностей. М.; Л., 1947. С. 283.

⁷ Ержемский Г. Л. Закономерности и парадоксы дирижирования. СПб. С. 28.

⁸ Ержемский Г. Л. Закономерности и парадоксы дирижирования. СПб., 1993. С.108.

⁹ Теплое Б. М. Психология музыкальных способностей. М.; Л., 1947. С. 276.