О.Л. БЕРАК

ШКОЛА РИТМА

Учебное пособие по сольфеджио

Часть 3. Сложные, смешанные и переменные размеры, полиритмия и полиметрия

Москва 2007

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ МУЗЫКИ имени ГНЕСИНЫХ

Кафедра гармонии и сольфеджио

О.Л. БЕРАК

ШКОЛА РИТМА

Учебное пособие по сольфеджио

Часть 3. Сложные, смешанные и переменные размеры, полиритмия и полиметрия

Рекомендовано Учебно-методическим центром высших учебных заведений Российской Федерации по образованию в области музыкального искусства в качестве учебного пособия для студентов высших и средних учебных заведений по специальностям: Инструментальное исполнительство – оркестровые народные инструменты; Вокальное искусство; Музыкальное искусство эстрады

Москва 2007

Берак О.Л. Школа ритма: Учеб. пособие по сольфеджио. – Ч. 3: Сложные, смешанные и переменные размеры, полиритмия и полиметрия – М.: РАМ им. Гнесиных, 2007 – 59 с., нот.

Печатается в соответствии с решением редакционно-издательского совета Российской академии музыки имени Гнесиных

Учебное пособие представляет собой систему метроритмических упражнений, отрабатываемых в курсе сольфеджио. Работа направлена на последовательное формирование ритмических навыков воспроизведения ритмических рисунков, умения удерживать единый темп, интерпретации текстов. Автором предлагаются специально созданные двустрочные примеры, систематизированные по степени сложности и приемам работы. Примеры имеют различную протяженность и ориентированы на реализацию задач разного уровня

Пособие содержит методическую часть, в которой изложены техники работы, учитывающие стадию обучения и подготовленность учащихся. Может быть использовано во всех звеньях музыкального образования, начиная с музыкальной школы, а также при самостоятельной работе.

ISBN 5-8269-0135-7

© Берак О.Л., 2007
© РАМ им. Гнесиных, 2007

ОТ АВТОРА

Многие проблемы, связанные с построением курса сольфеджио в условиях наступившего XXI века, продиктованы объективными причинами, устранить которые не представляется возможным. Если мы не хотим идти по пути простого накопления и необоснованного расширения знаний, то необходимо каждый раз пересматривать существенные вещи. Для этого иногда требуется оглянуться на, казалось бы, хорошо знакомые явления, к которым, несомненно, принадлежит и работа в области ритма.

Следует признать, что часто встречаются значительные разночтения в трактовке основополагающих понятий, касающиеся существенных аспектов теории музыкального ритма. Помимо классических учебных пособий по элементарной теории музыки, справочной и методической литературы современных авторов в круг обязательных для изучения работ должны попасть труды М.Г. Харлапа [1], в том числе его статьи в БСЭ, Краткой литературной энциклопедии, Музыкальном энциклопедическом словаре, работы санкт-петербургских авторов и, прежде всего, сборник статей, посвященный различным аспектам истории и теории ритма[2]. Концепция М.Г. Харлапа позволяет осознать роль музыкальной ритмики в становлении музыкальных культур, понять типологию и принципы дифференциации музыкальной метрики, ритмики, природу и особенности темпа, сущность интонационной ритмики. Эти и другие работы (М. Аркадьев, Н. Афонина, Е. Ручьевская, В. Холопова) в значительной степени проясняют вопросы, связанные с необоснованным и расширительным толкованием многих важных понятий: «ритм в узком и широком значении», «метроритм» и пр., помогают понять его структуру и формы проявления, законы артикуляции музыкальной ткани.

В третьей части Школы ритма представлены примеры на освоение сложных, смешанных, переменных размеров, полиритмию и полиметрию. Новый материал помогает уточнить и расширить набор базовых представлений, проверить их на практике и убедиться в целесообразности тех или иных методов исполнения. Учащимся предоставляется возможность познакомиться с распространенными и достаточно редко встречающимися размерами и ритмами. Путем анализа и сравнения новых, все более сложных композиторских техник, они могут убедиться, что существует небольшой по составу набор универсальных приемов, которые применимы к самым трудным для овладения образцам.

Упражнения, предлагаемые в данном учебном пособии, продолжают линию освоения приемов, начатую в предыдущих двух частях. Предполагается, что работа над базовыми структурами, представленными в простой двухдольности и трехдольности, заложила основу для умения воспроизводить основные ритмические фигуры, сочетать чет-нечет, включая триоли, квинтоли, септоли, дуоли, квартоли. В данной части Школы ритма эти базовые приемы не содержатся – можно обратиться к предыдущим выпускам, а также к материалу сборника «Как преподавать сольфеджио в XXI веке»[3]. Особый план работы касается развития чувства ритма, чувства темпа, а также формирования умений находить собственные варианты исполнения – интерпретировать нотный текст.

Как и в предыдущих выпусках, каждый раздел начинается с попеременного движения правой и левой рук. Затем вводятся задания на одновременное исполнение двумя руками. В некоторых примерах предлагаются фразировочные лиги, в других они отсутствуют, что предполагает собственную активность исполнителя, раскрытие его творческого потенциала. То же относится и к динамике. В представленных примерах отсутствуют динамические оттенки, однако учащиеся сами

---

[1] Харлап М.Г. Тактовая система музыкальной ритмики // Проблемы музыкального ритма / Сост. В.Н.Холопова. – Сб. ст. – М., 1978. С. 48-104.

[2] Ритм и форма. – Сб. ст. – СПб.: Изд-во «Союз художников», 2002.

[3] Как преподавать сольфеджио в XXI веке. – М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2006.

в силах открыть их. Значительно легче осваивать ритмические структуры в их художественном значении, если ритм не просто отбивается, а интонируется голосом на любой слог. Известно, что интерпретация облегчается, если представить себе персонаж, от имени которого ты будешь действовать: материальный или нематериальный, толстый или тонкий, мужской или женский, молодой или старый и т.п. Такое ролевое исполнение само по себе настраивает на определенный характер высказывания и на соблюдение правил, связанных с законами изложения мысли, распределением важного и неважного, подъемами и спадами. Предложенный подход помогает решить целый ряд задач самого разного свойства, в т.ч. затруднения личностного свойства – зажимы, стеснительность, неуверенность в себе.

Намеренно не проставлен темп исполнения. Во-первых, темп может зависеть от этапа освоения, возраста и темперамента учеников, от исполнительского замысла. И все же не рекомендуется брать очень медленные темпы (за исключением примеров, где счетной долей являются мелкие длительности). В то же время удерживая основной темп, не следует забывать об accelerando и rallentando, агогических оттенках, которые позволяют темп делать живым, не механистичным. Следует быть особо внимательными к соблюдению темпового единства – тому, чтобы не было значительных отклонений от темпа, продиктованных затруднениями учебного свойства.

Хочу напомнить о важности акцентов. Не забывайте, что акценты метрические связаны с местоположением доли в такте, тогда как акценты неметрические обусловлены созданием смысловой сферы. Исполнение, в котором подчеркиваются сильные и относительно сильные доли такта, может быть лишь этапом в освоении необходимых структур. Как справедливо отмечал М.Г. Харлап, различие метрических и неметрических ударений не сводится к тому, что первые правильно повторяются, а вторые нарушают эту повторяемость. Фразировка требует своей акцентуации, причем акцентов разной силы и значения. При этом частота смены акцентов может существенно различаться – от частых, настойчивых, попадающих на разное время в такте до разреженных, скудных, но от того не менее важных. В этом смысле ритм представляет собой поле, на котором могут состояться интереснейшие игры, где помимо реальной акцентуации включатся факторы, обусловленные действием законов фразировки, свободным пользованием конфликтными образованиями (перенесением ритмических ударений на метрически слабые места), дыханием, умением создавать границы между интонационными группами (спадами и подъемами напряжения, паузами).

Особое место в данном пособии отводится воспитанию умения справляться с примерами, изложенными в схожих метрах, но имеющими разную «стоимость» исходной нотной длительности – разный знаменатель в тактовом обозначении. Помимо овладения универсальными приемами, число которых, как уже отмечалось, весьма ограничено, изложение в «нестандартных» размерах преследует цель, связанную с эволюцией записи музыки в ее нотном отображении. Приходится признать, что очень часто музыканты имеют весьма приблизительные представления о нормах и правилах, господствующих в ту или иную эпоху, присущих определенным видам и жанрам музыки.

В заключительном разделе приводятся отрывки из сочинений композиторов преимущественно XX века. Они дают возможность учащимся сориентироваться в степени их готовности работать с художественным материалом, не бояться сложно организованных текстов, получать удовольствие от того, чему они научились.

Структура всей Школы ритма такова.

Часть 1 – Двухдольность. Часть 2 – Трехдольность. Часть 3 – Сложные, смешанные и переменные размеры, полиритмия и полиметрия. Часть 4 – Артикуляционное сольфеджио. Часть 5 – Двухстрочное сольфеджио. Часть 6 – Мелодико-ритмические упражнения.

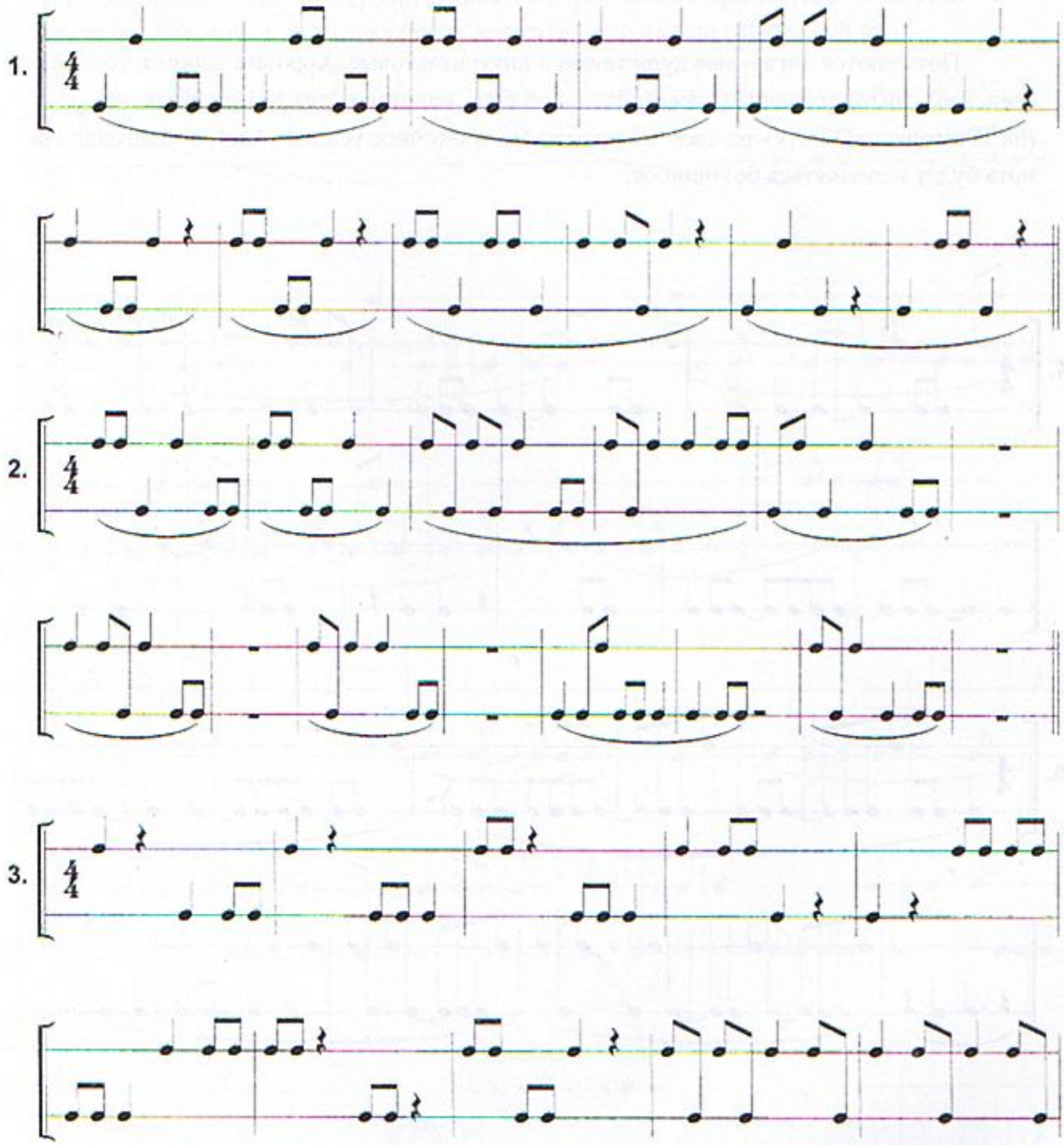
С особым удовольствием и признательностью выражаю благодарность Л.М. Масленковой за высказанные замечания и пожелания, постоянному рецензенту Е.С. Дерунец, преподавателям и учащимся, которые работают в соответствии с предложенным подходом.

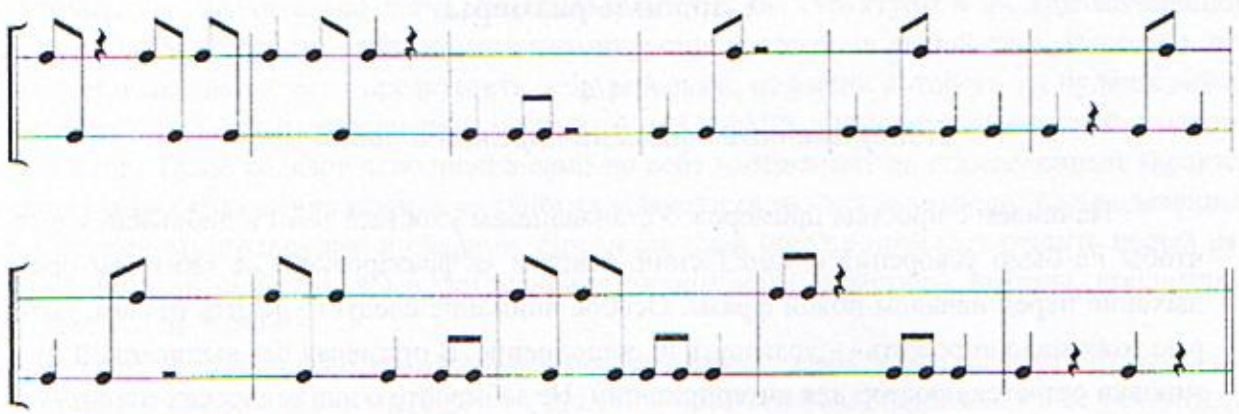
Сложные размеры

4/4

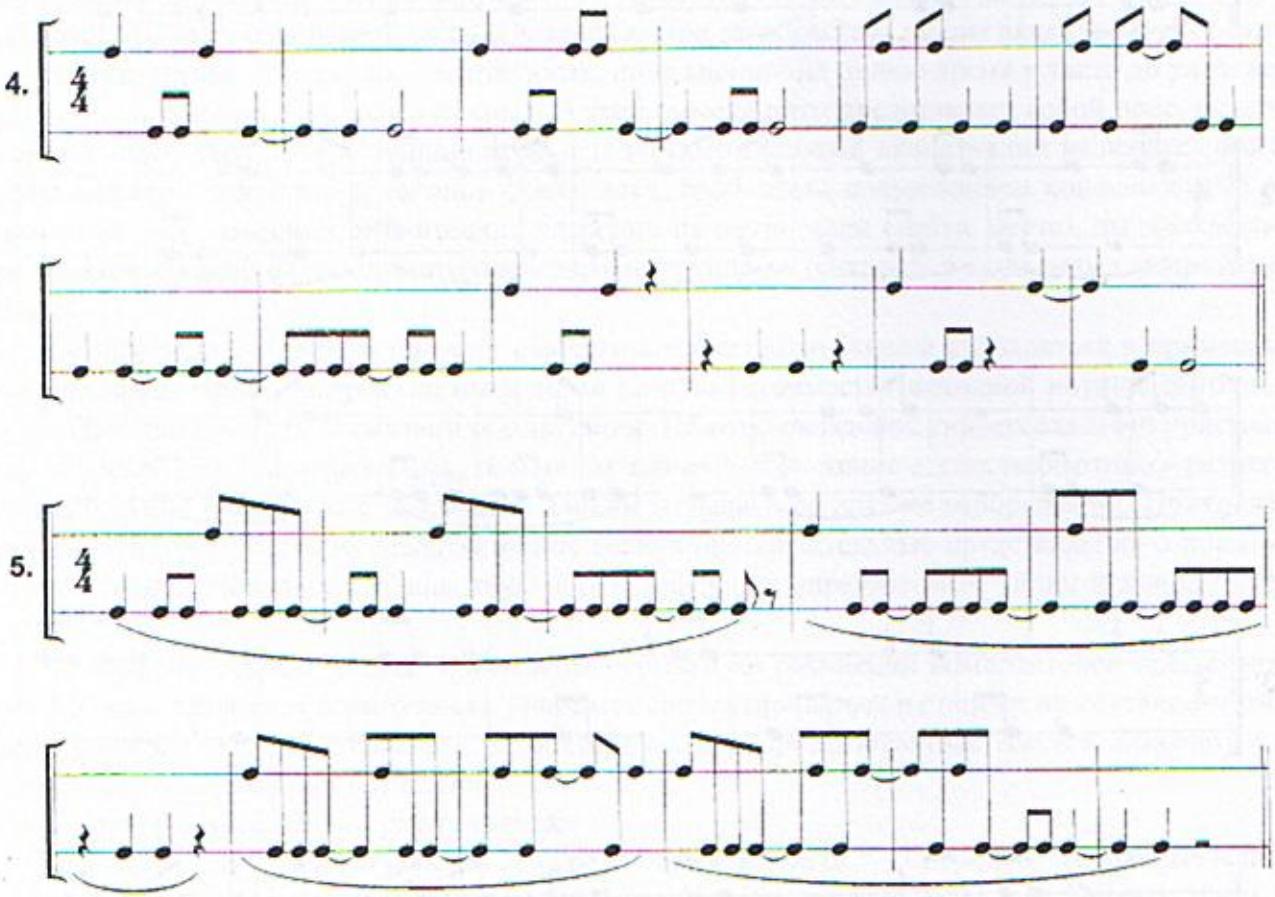
Попеременное движение правой и левой рук

Начинаем с простых примеров. Устанавливаем удобный темп и добиваемся того, чтобы не было ускорений и замедлений. Следим за фразировкой, не забываем брать дыхание перед началом новой фразы. Особое внимание следует уделить паузам, которые тоже надо «прожить» – услышать их наполнение. В примерах без выписанной фразировки остается простор для интерпретации. Не забывайте о динамических оттенках.

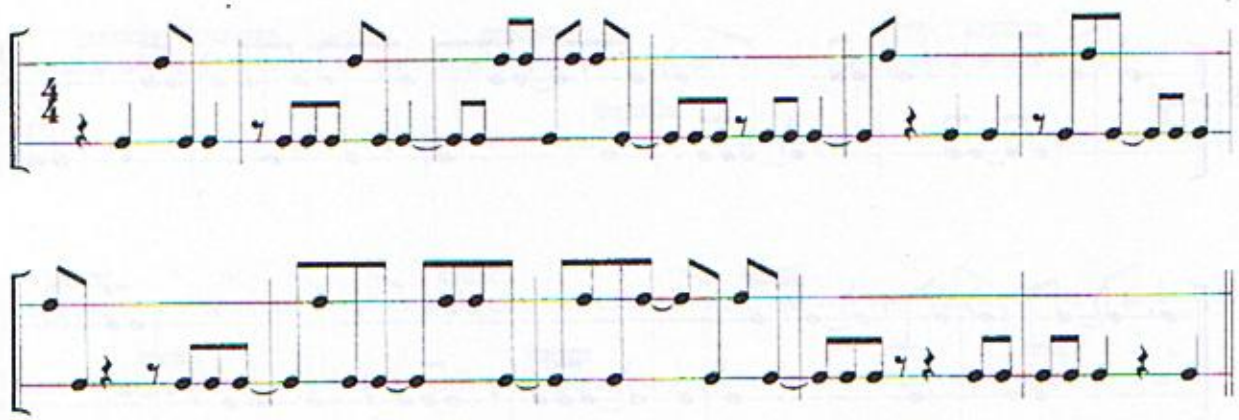




Появляются лиги – междутактовые и внутритактовые. Хорошее вспомогательное средство – интонирование голосом на любой слог, например, для №4: та–ра-па–па–ра–а (на залигованную ноту)–ра–пам. Со временем избыточное усилие уйдет, а залигованная нота будет исполняться без ошибок.

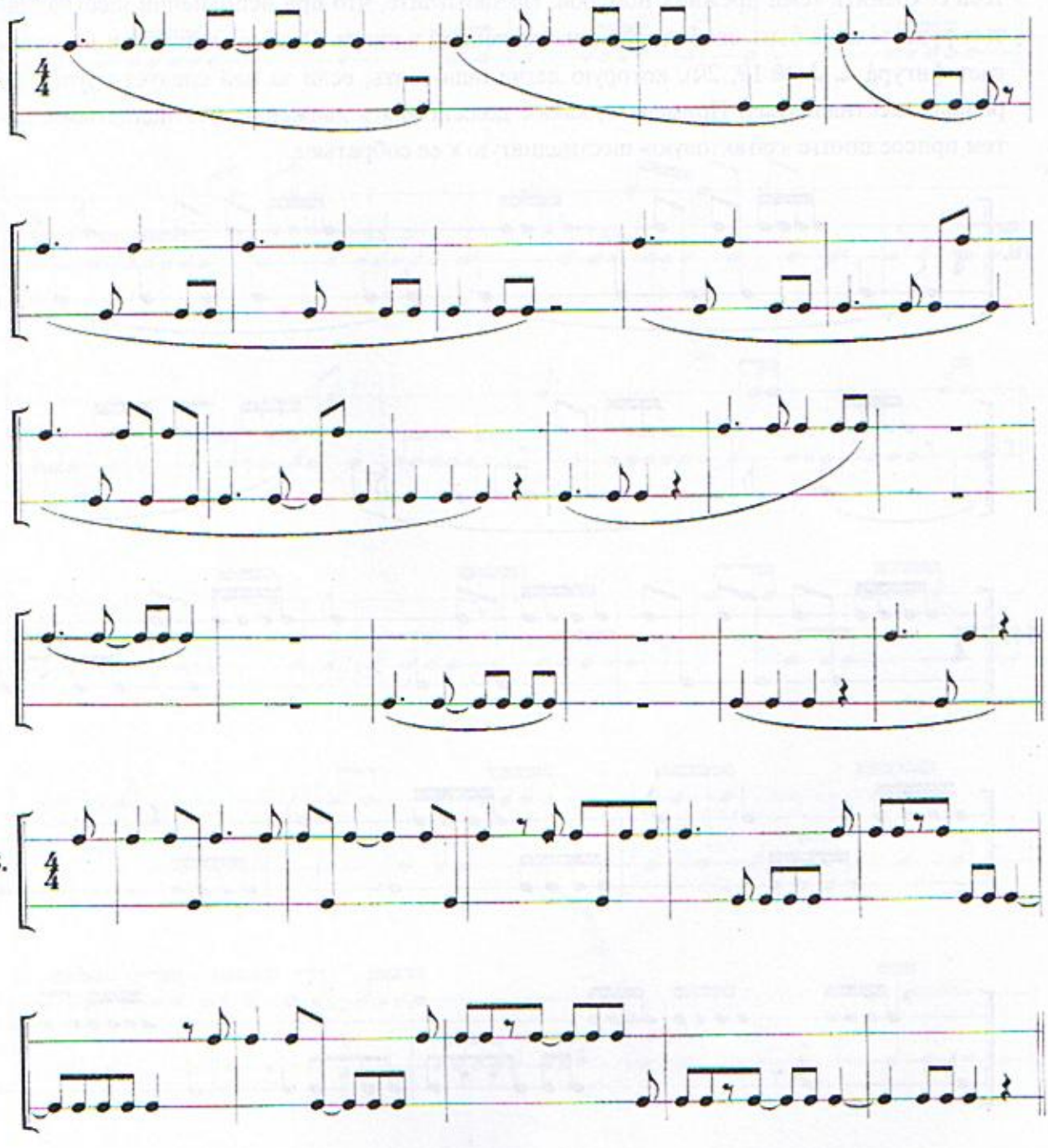


6.



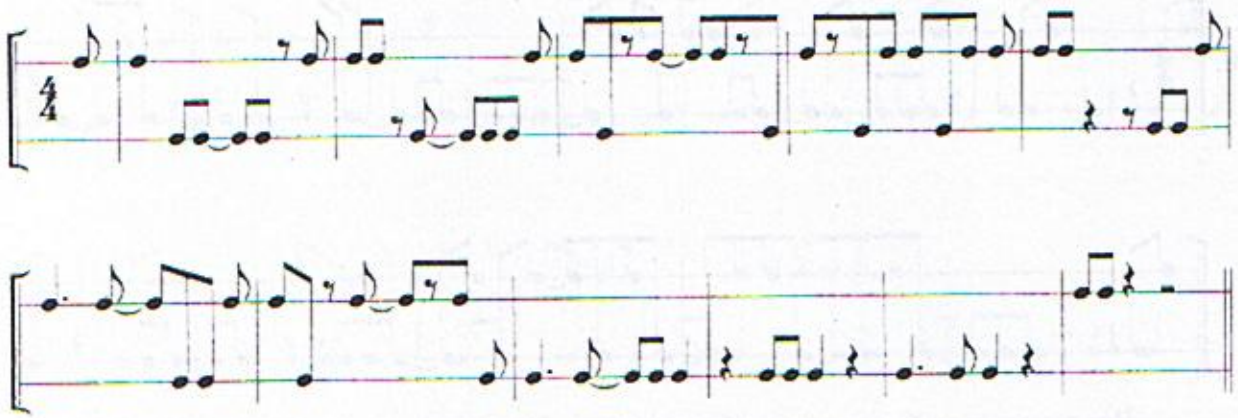
Вводится новый ритмический рисунок ♩. ♪, к которому вскоре присоединяются синкопы, затакт. Все уже хорошо знакомо и отработано в предыдущих выпусках Школы ритма. Напомним, что точка после четверти – это начало следующей доли.

7.



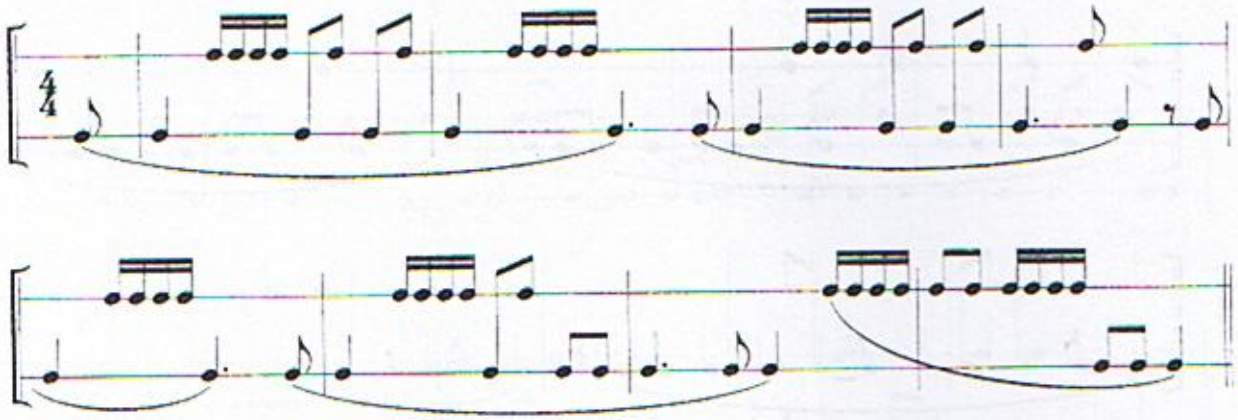
8.

9.

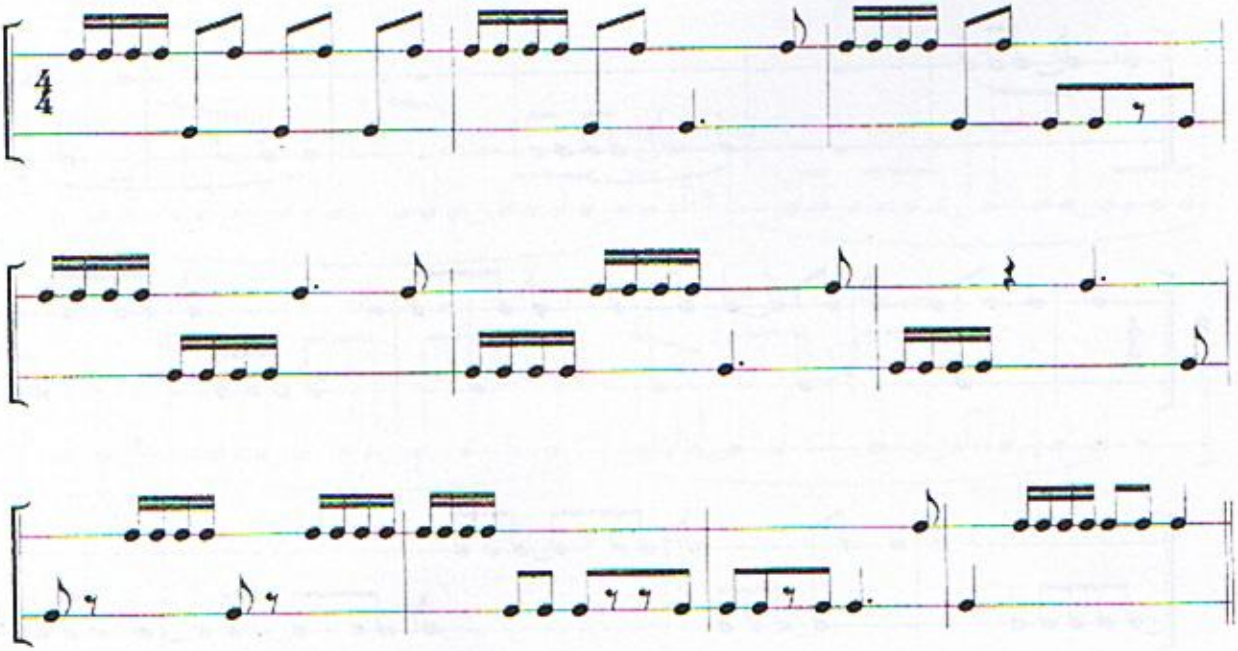


Движение шестнадцатыми не должно сказаться на изменении темпа: постарайтесь сохранить темп прежних номеров. Не забывайте, что при исполнении шестнадцатых рука должна быть свободной, ненапряженной в кисти. Особого внимания заслуживает фигура ♩.. 𝅘𝅥𝅯 (№ 19, 20), которую легче исполнять, если за ней следует группа из ровных шестнадцатых. Примерьте, каким должно быть движение шестнадцатыми, затем присоедините «затактовую» шестнадцатую к ее собратьям.

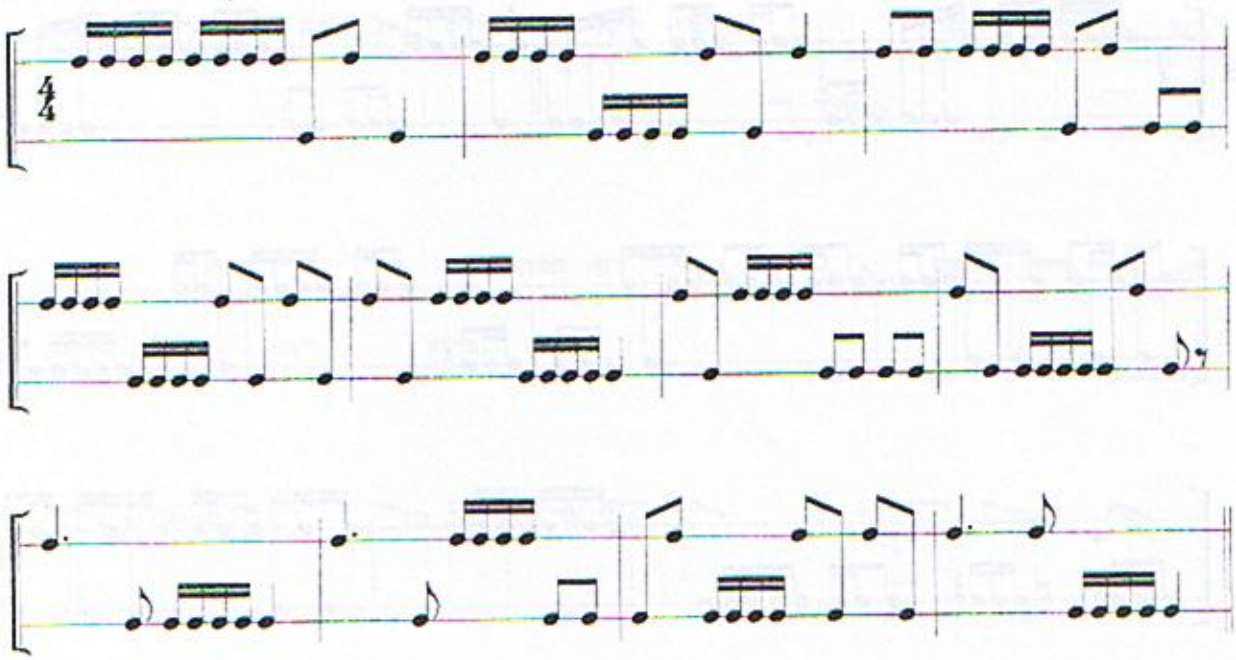
10.



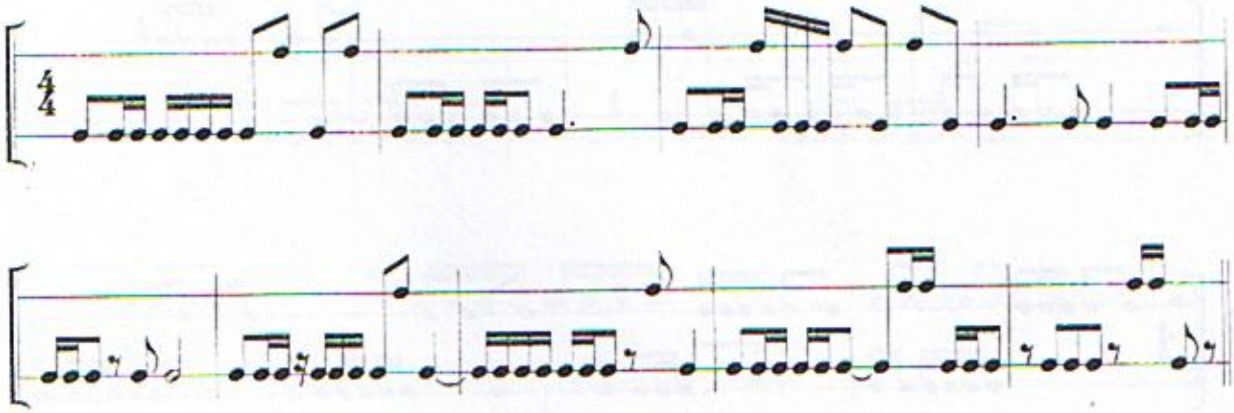
11.



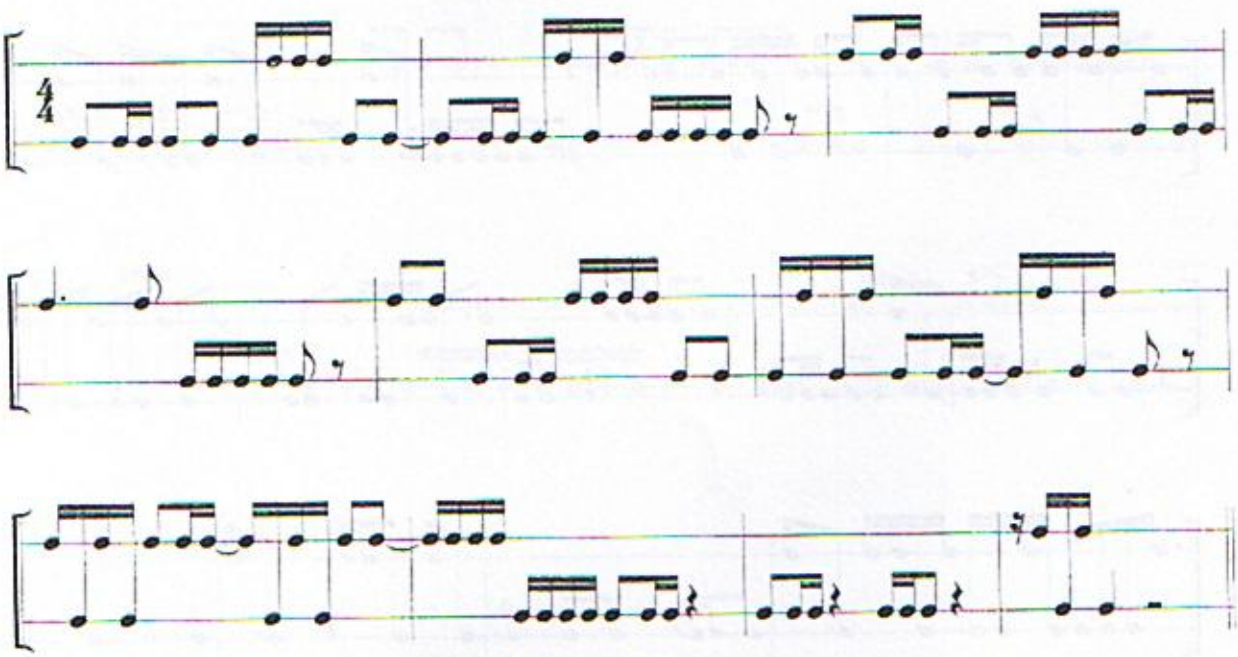
12.



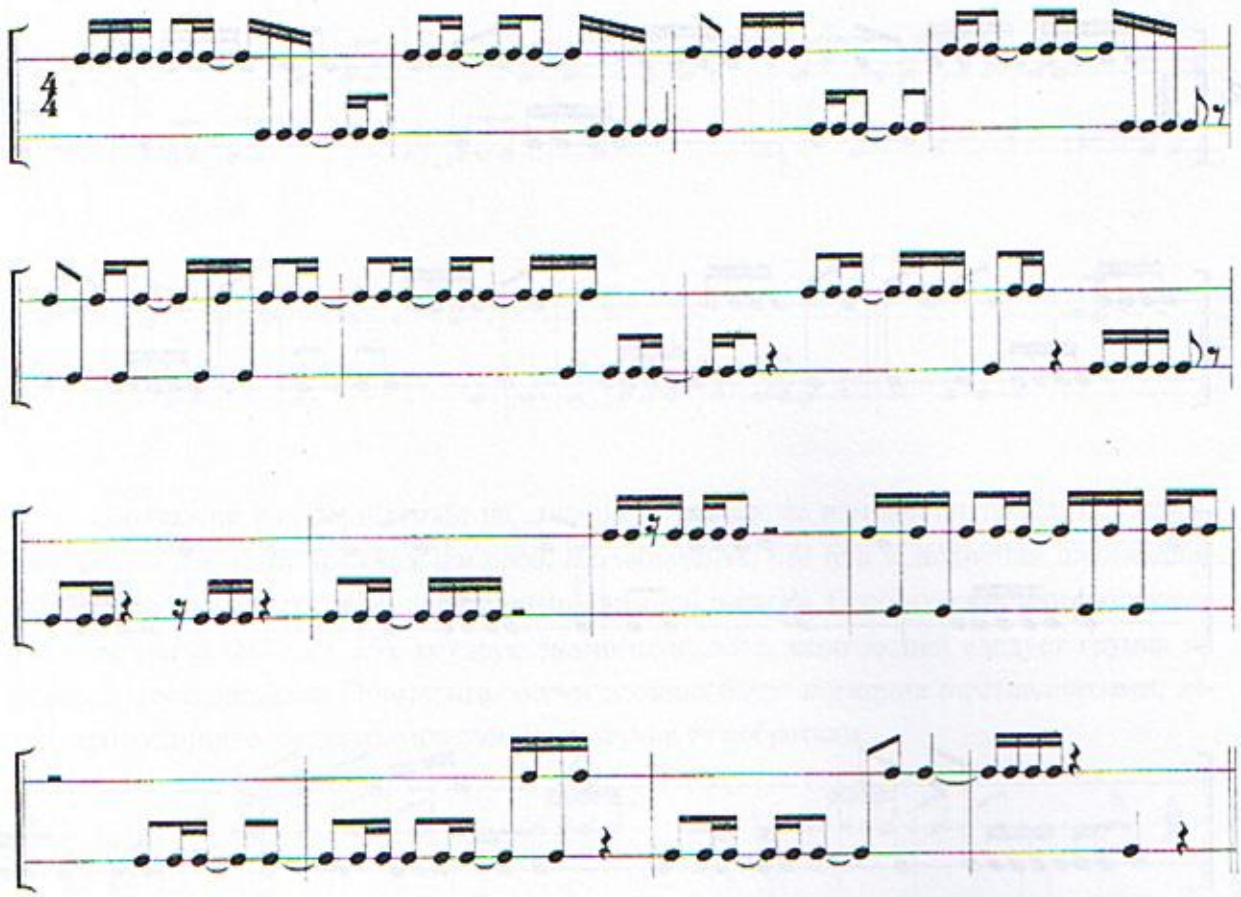
13.



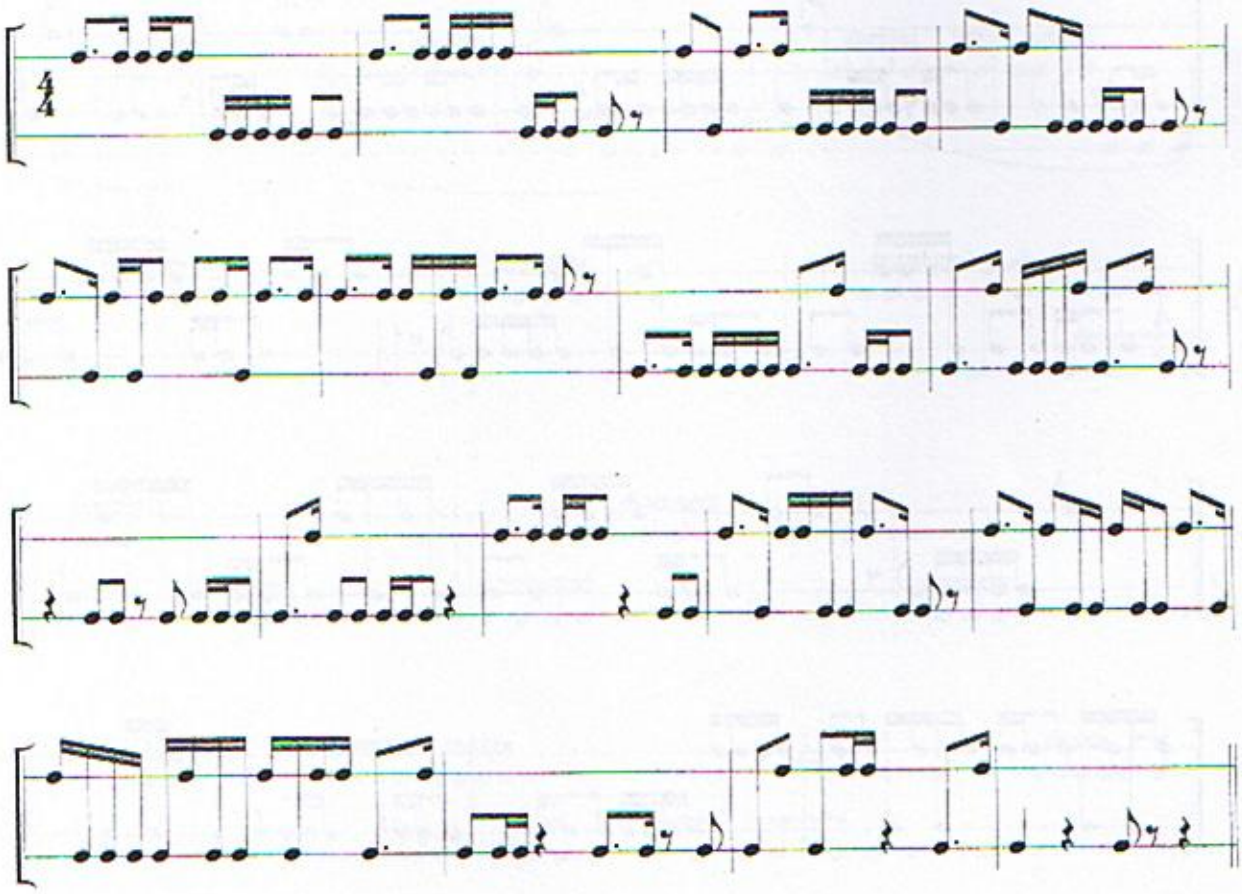
14.



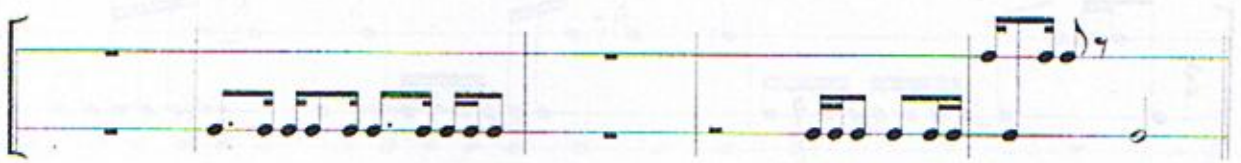
15.



16.

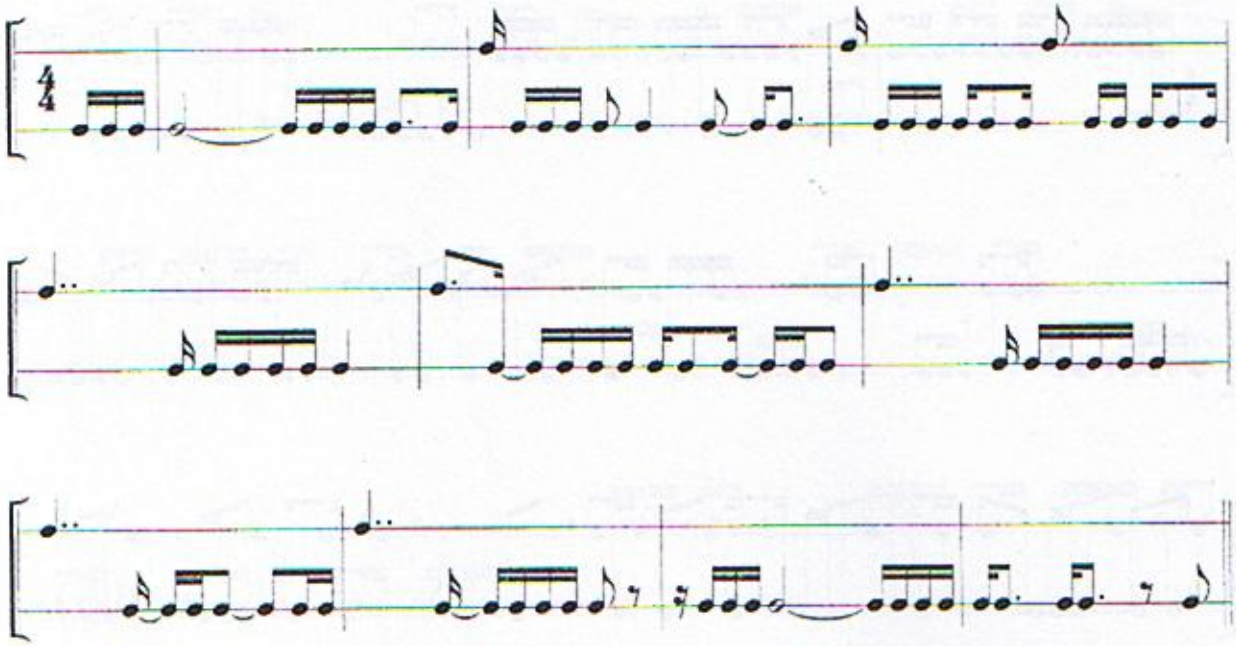


17.

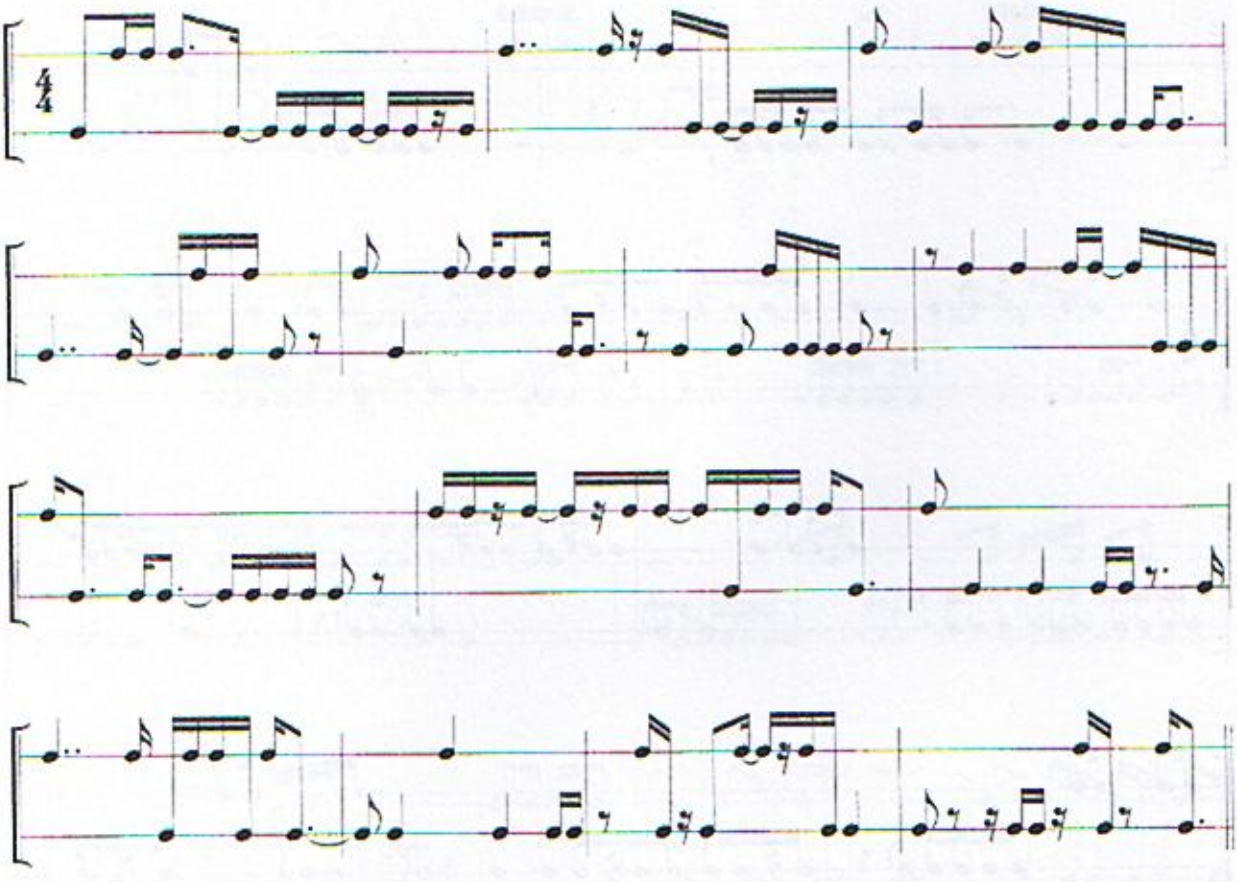


18.

19.



20.



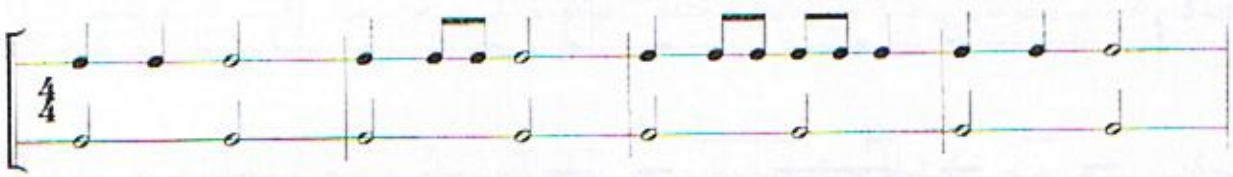
4/4

Одновременное движение правой и левой рук

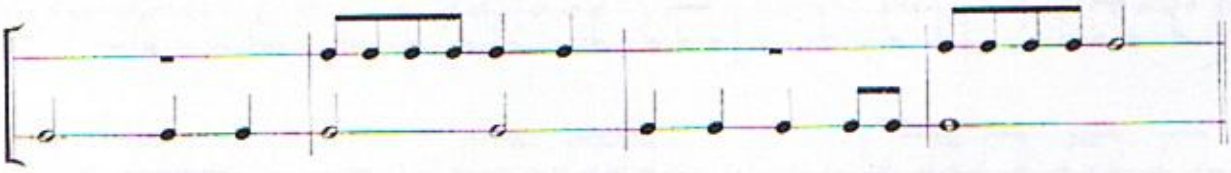
Логика усложнения номеров вам уже понятна: от простых ритмических рисунков через постепенное овладение более сложными, включая триоли, синкопы, лиги. Особо внимательными будьте при исполнении длинных нот и пауз: существует соблазн нарушить метрическую пульсацию, неоправданно изменить темп.

В этом разделе особое значение придается выработке умения находить неметрические акценты, которые помогают выявить смысловые конструкции, распределить в них ударения и скоординировать эти ударения между собой, используя законы фразировки. Попробуйте найти и проставить в своих экземплярах нот фразировочные лиги. Вариантов может быть достаточно много.

21.

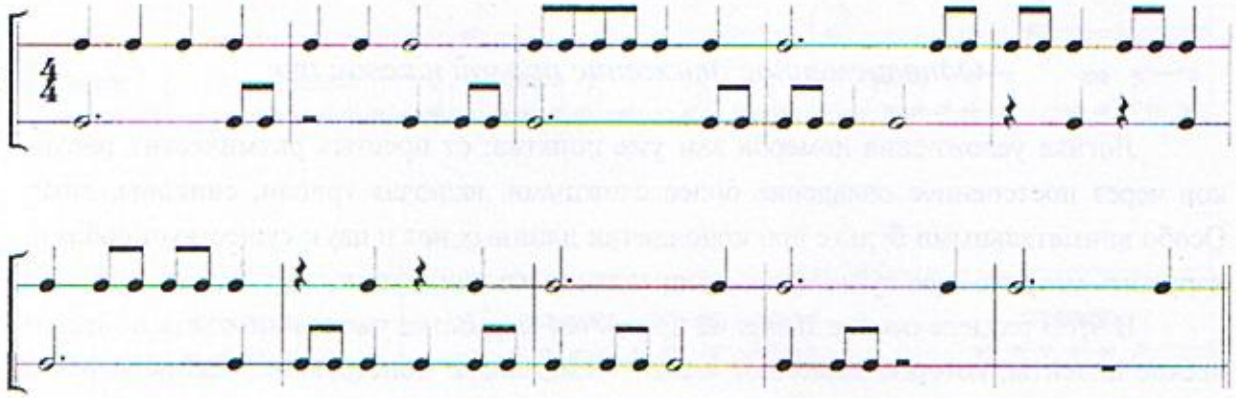


22.



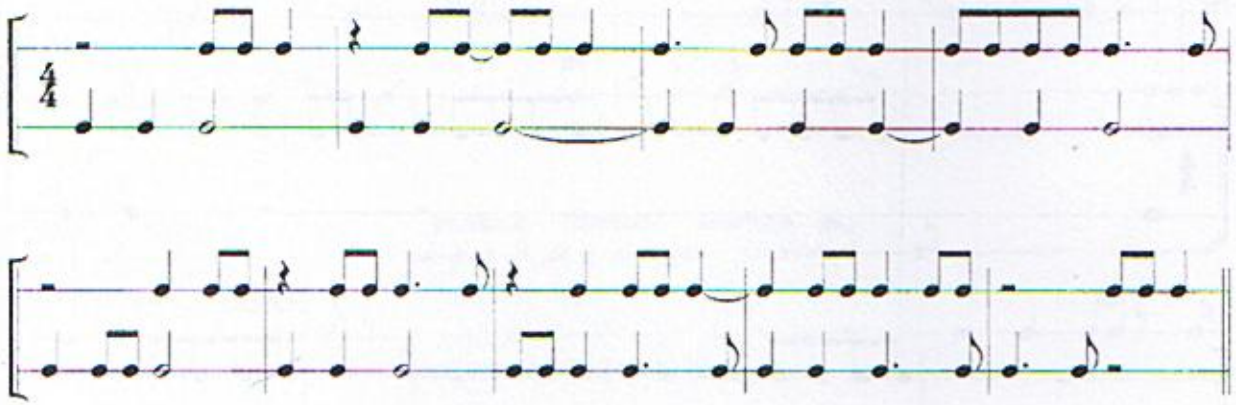
23.

24.

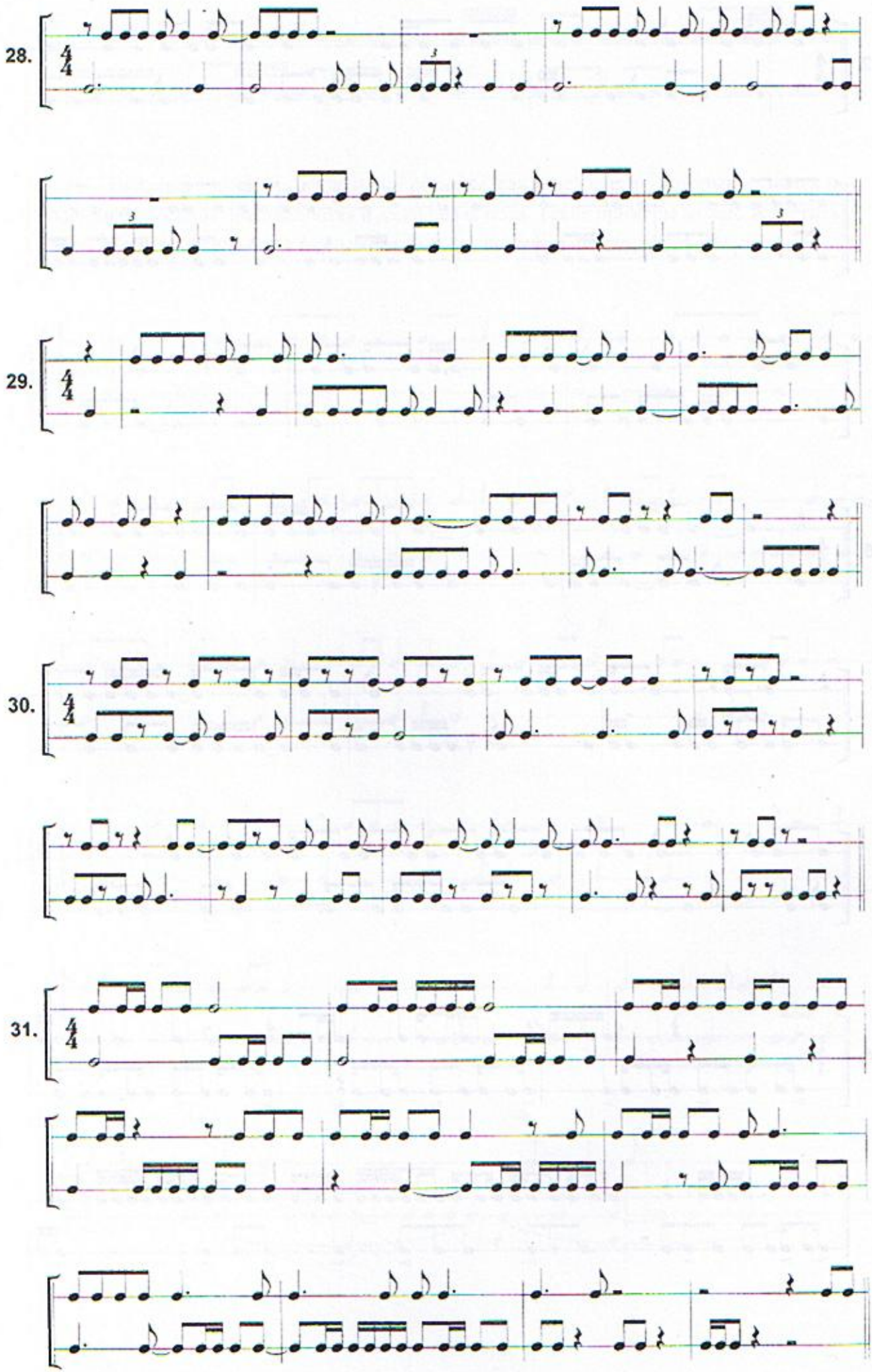


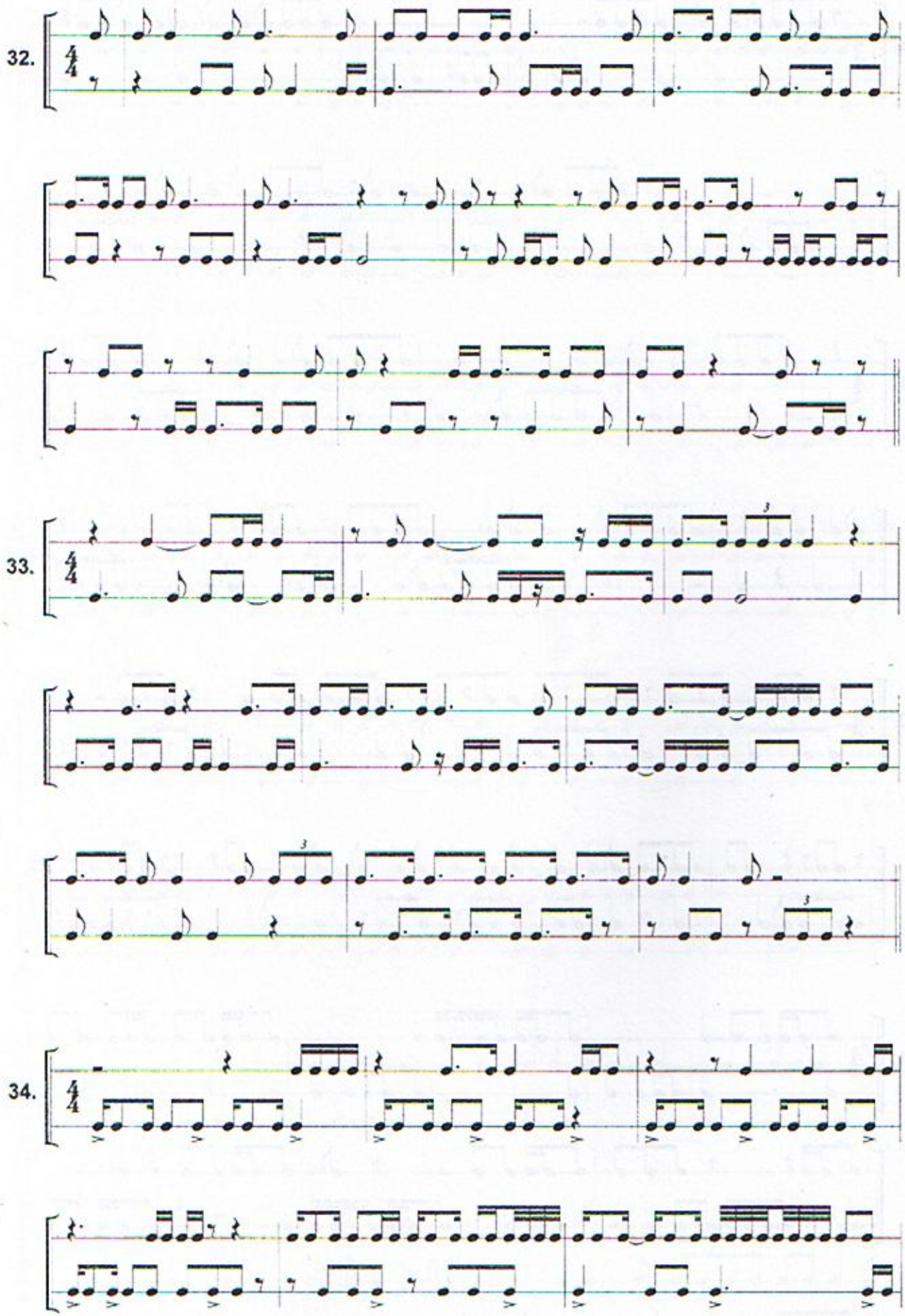
25.

26.



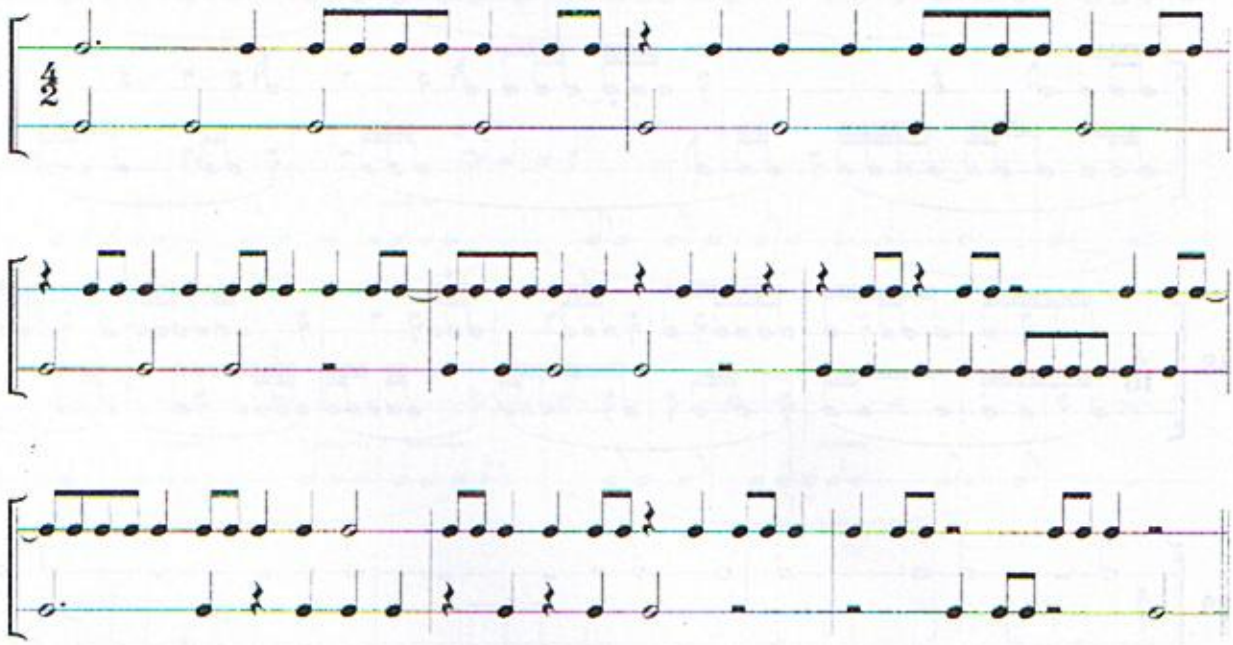
27.


28.
29.
30.
31.

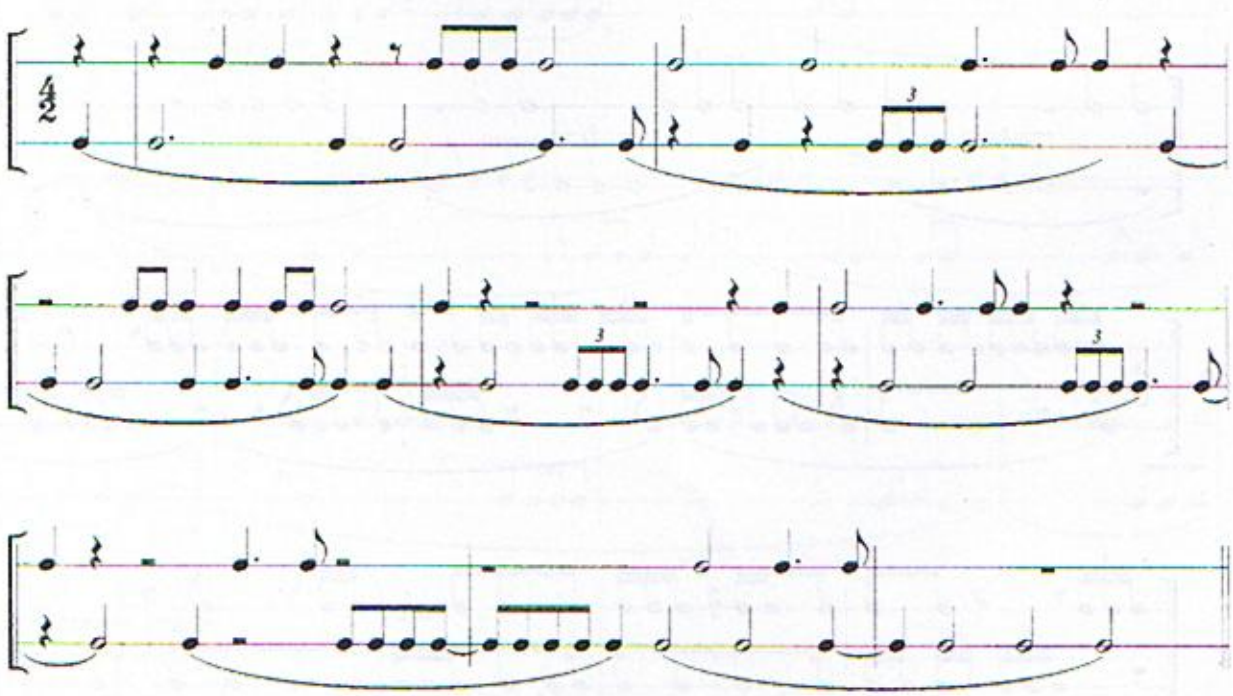

32.
33.
34.

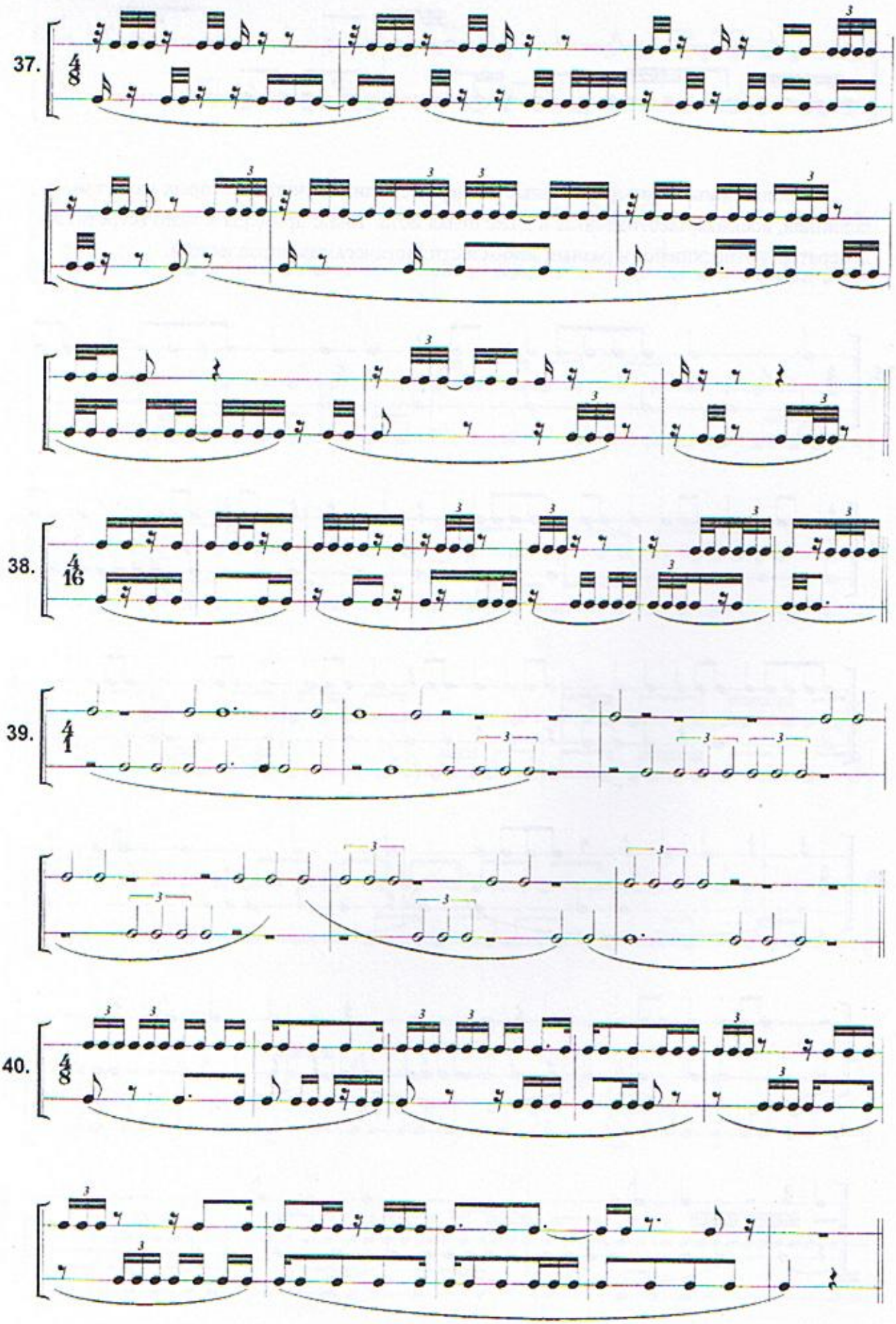
Вводятся иные четырехдольные размеры, единицей счета в которых является половинная, восьмая, шестнадцатая и даже целая нота. Такие примеры можно встретить в литературе, относящейся к разным векам и стилистическим направлениям.

35.



36.



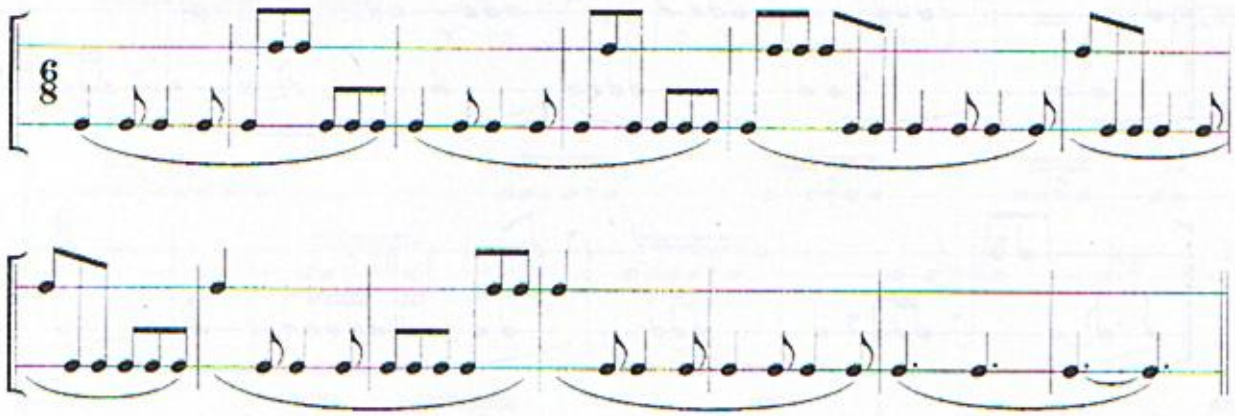

37.
38.
39.
40.

6/8

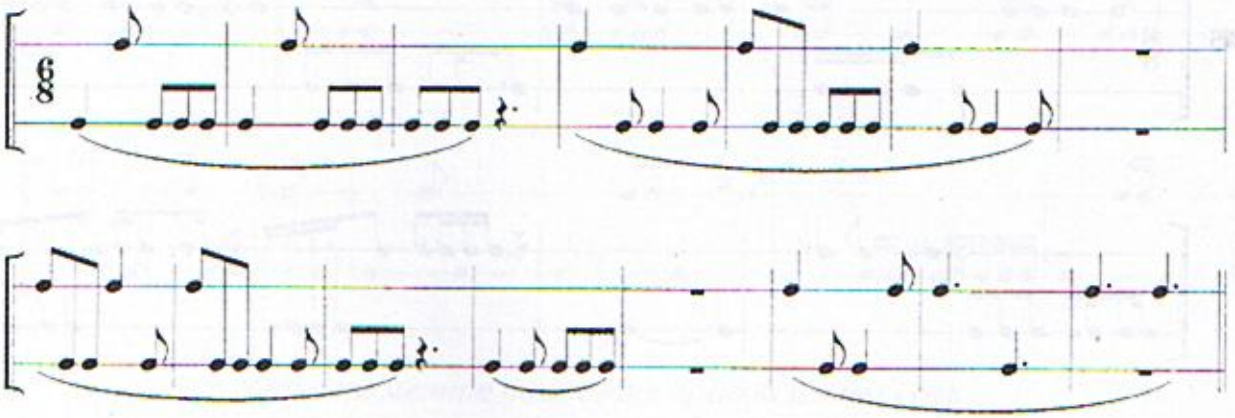
Попеременное движение правой и левой рук

Как всем понятно, этот размер состоит из двух групп по три восьмые (что дает основание относить его к двухдольным, если представить себе запись в виде двух четвертей, выписанных триолями). Для исполнения следующих упражнений важно единым взглядом охватывать всю группу, состоящую из трех восьмых.

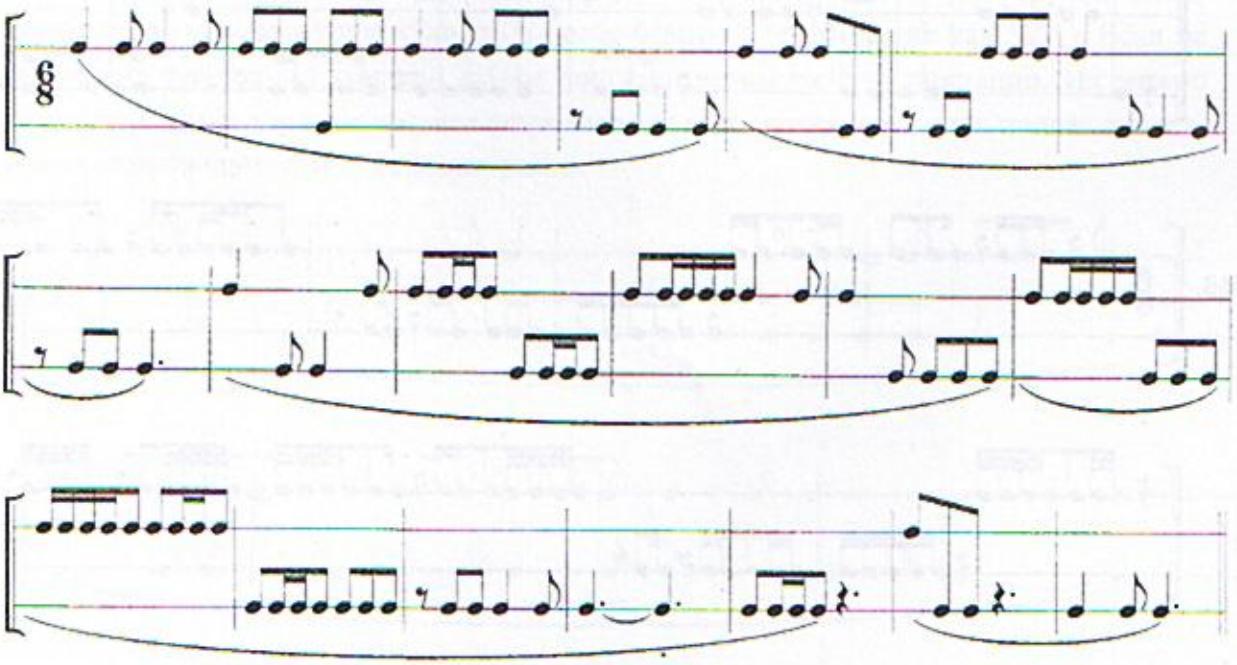
41.

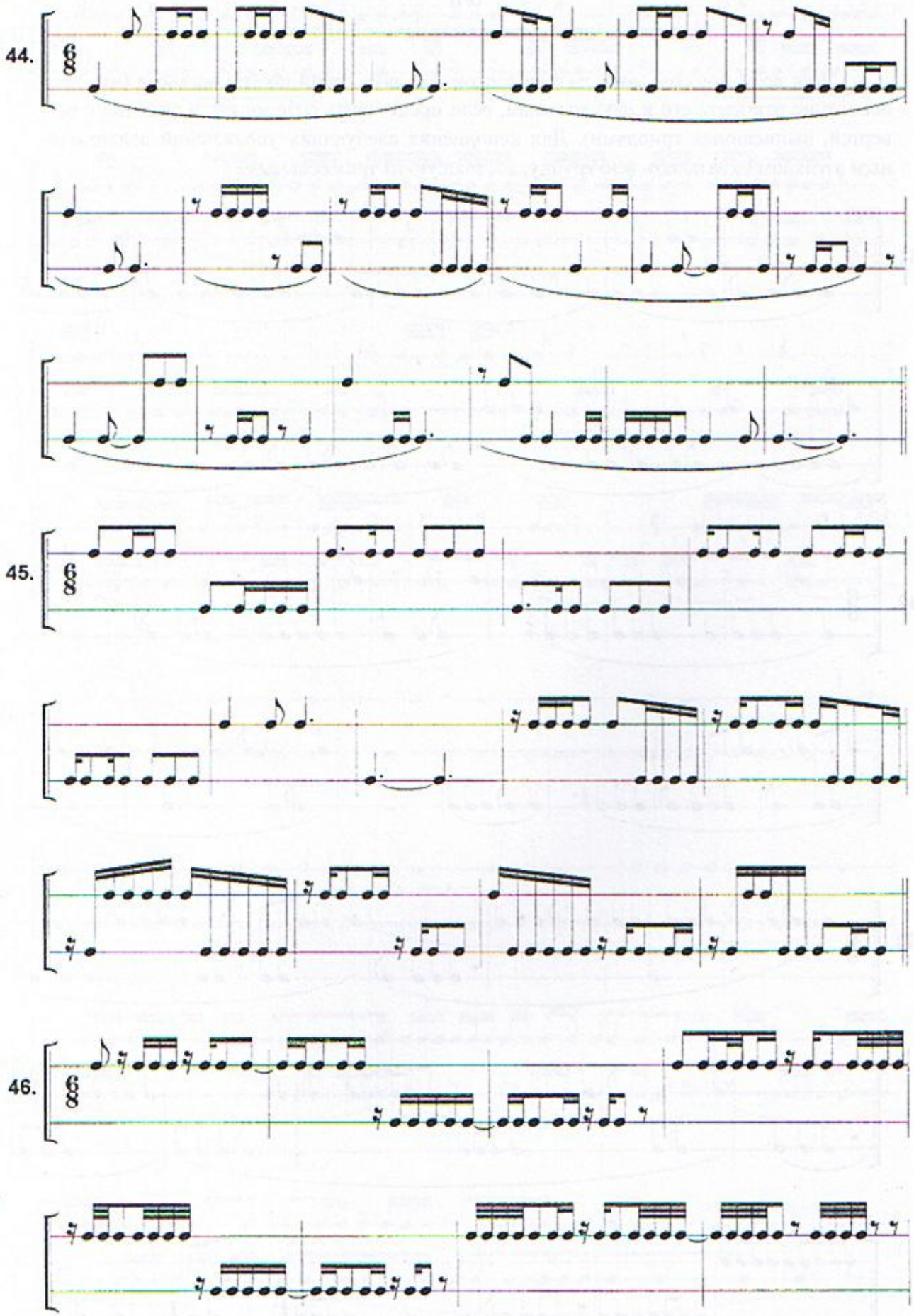


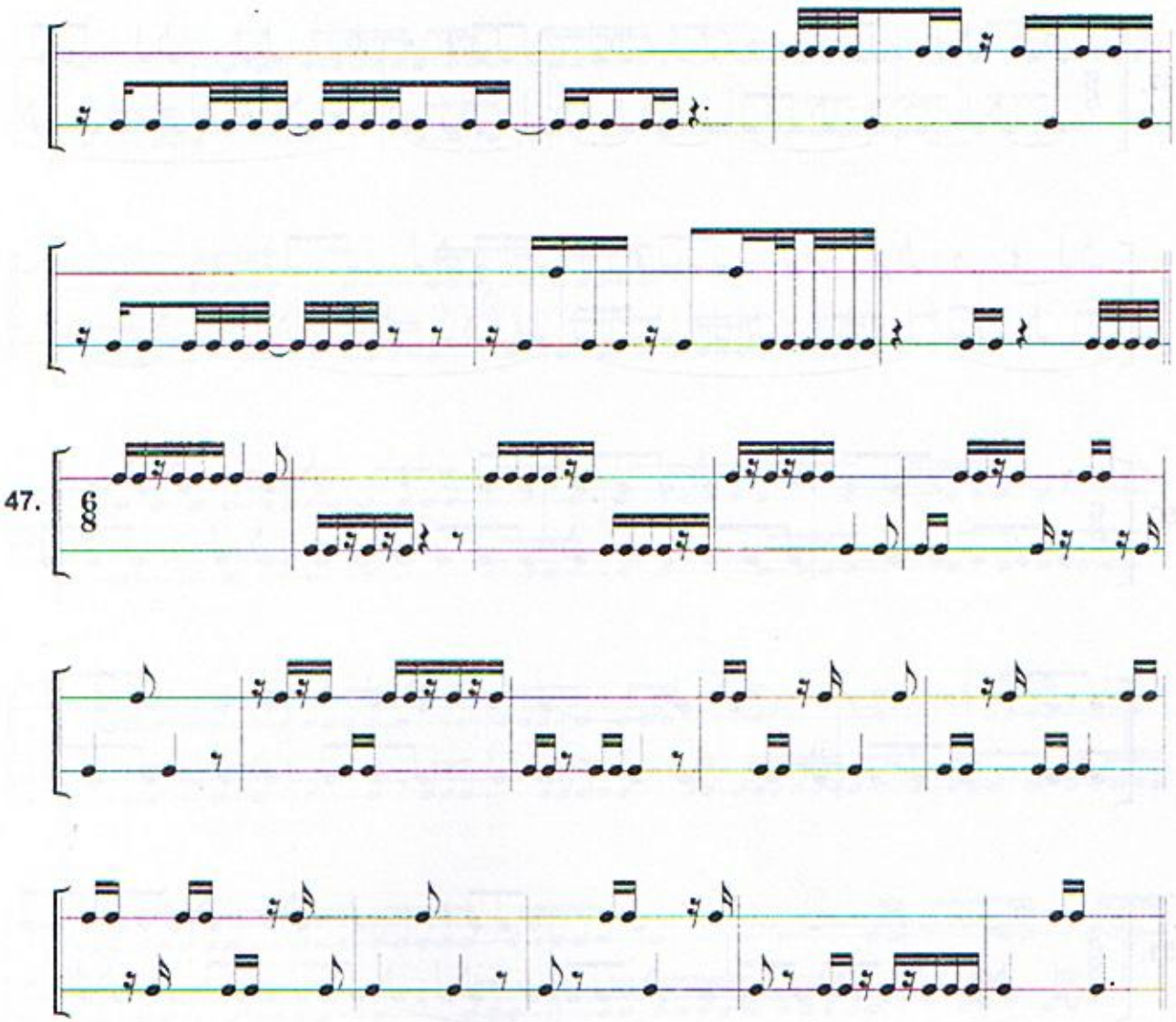
42.



43.



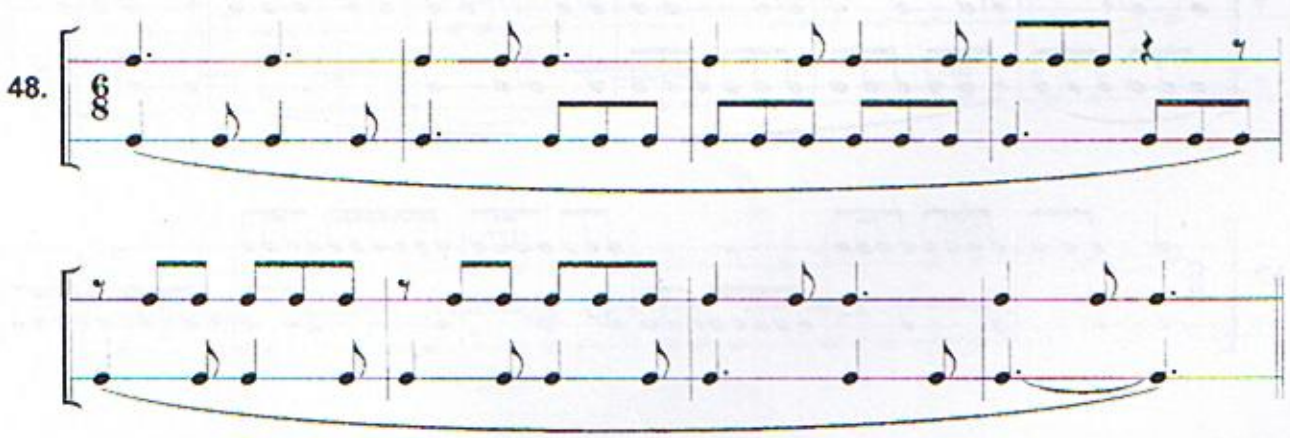

44.
45.
46.

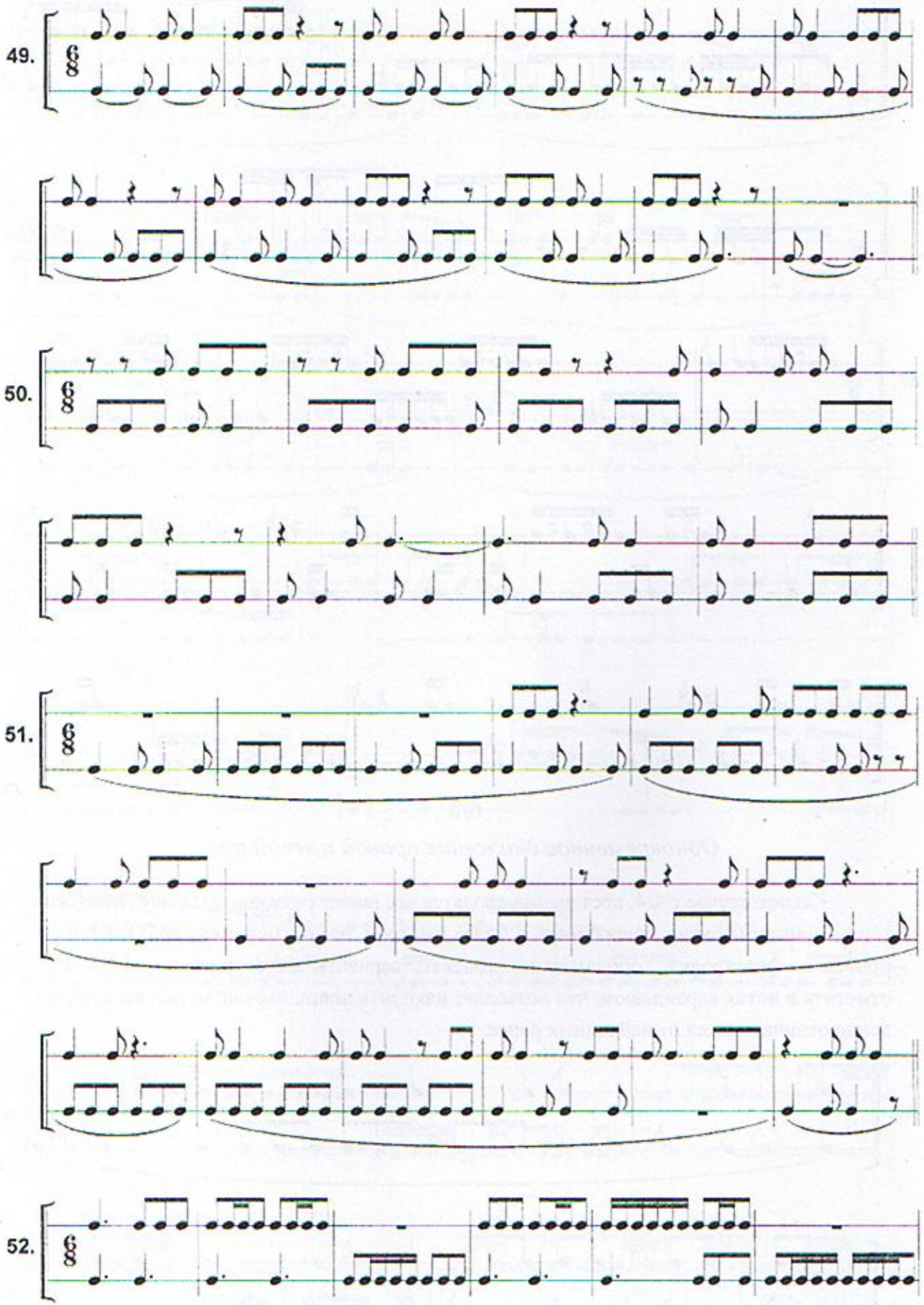


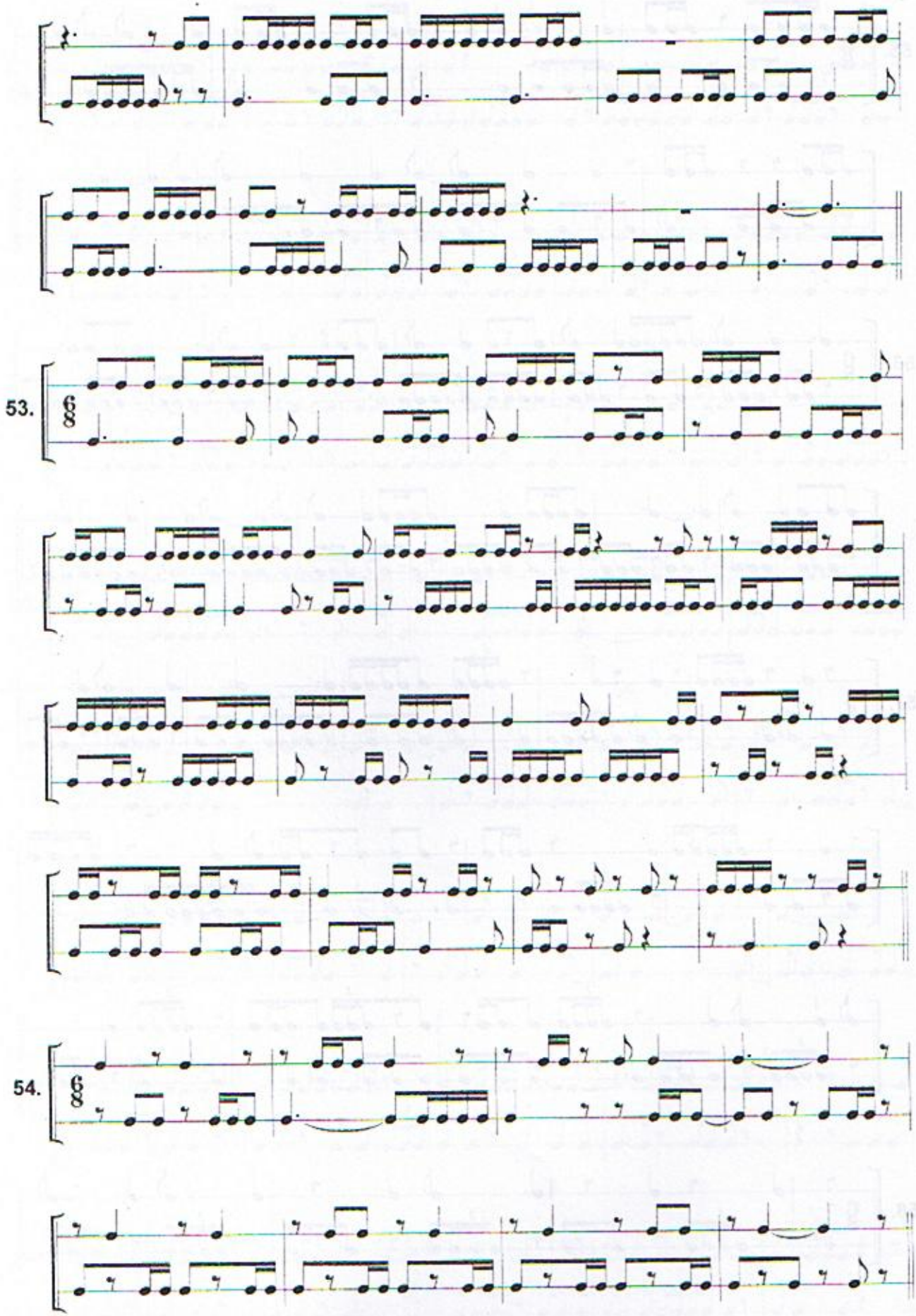
6/8

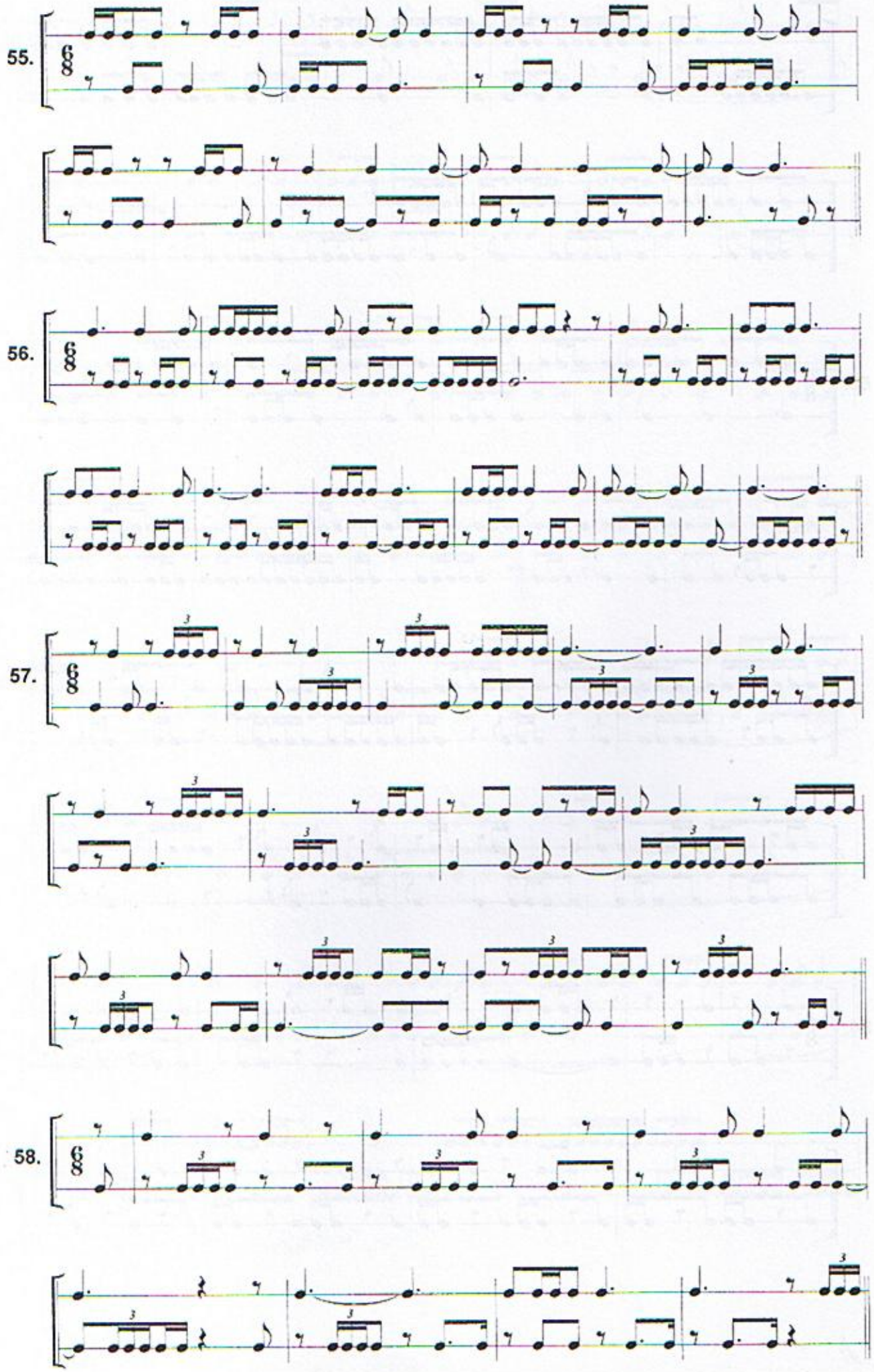
Одновременное движение правой и левой рук

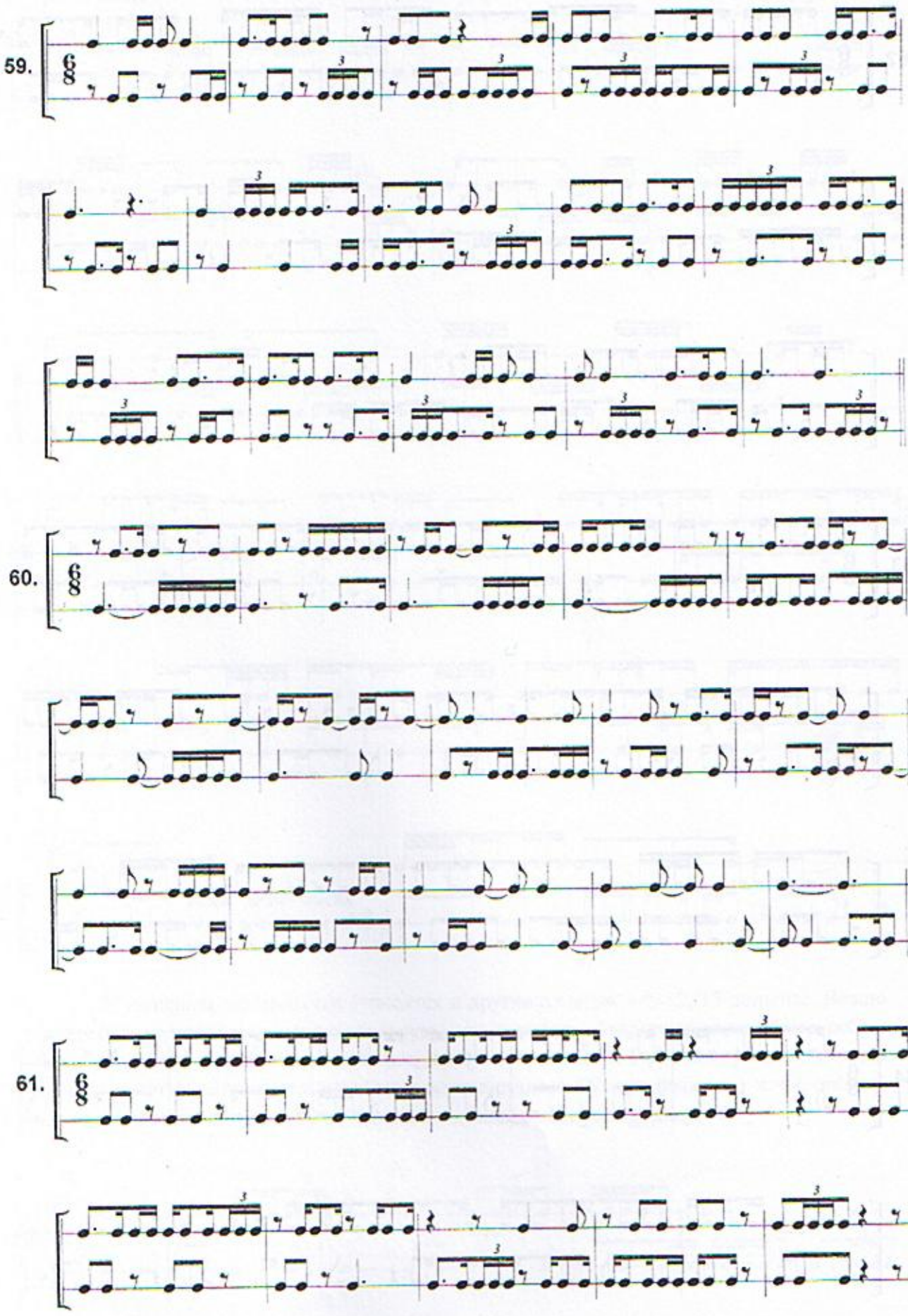
Как и в случае с 4/4, постепенно вводятся все новые ритмические рисунки. Некоторые примеры можно попробовать в более быстром темпе (такие как №51). Если не приведена фразировка, хорошо самим поискать варианты интерпретации. Их можно отметить в нотах карандашом, что позволяет находить новые варианты, подчас существенно отличающиеся от найденных ранее.



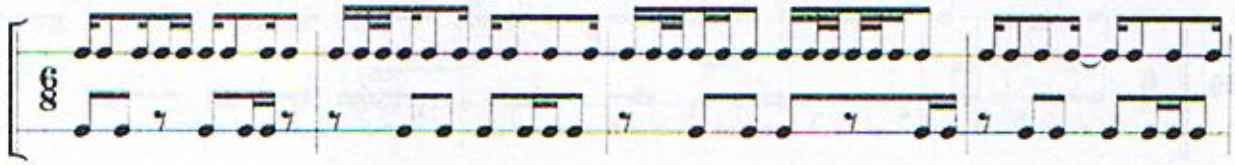

49.
50.
51.
52.

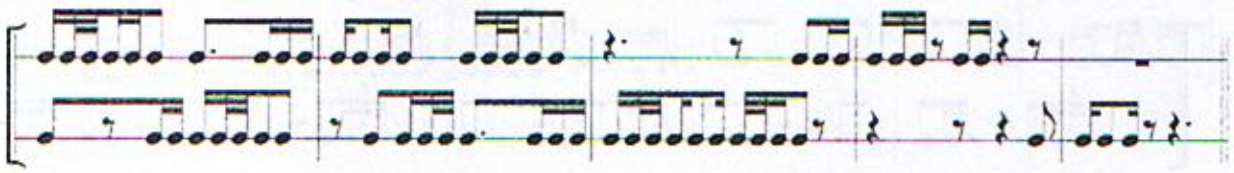

53.
54.


55.
56.
57.
58.


59.
60.
61.

62.

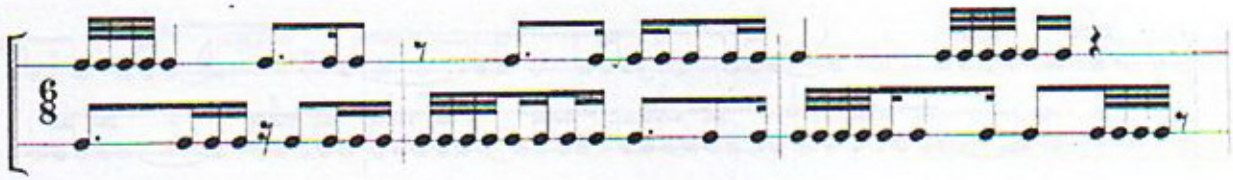


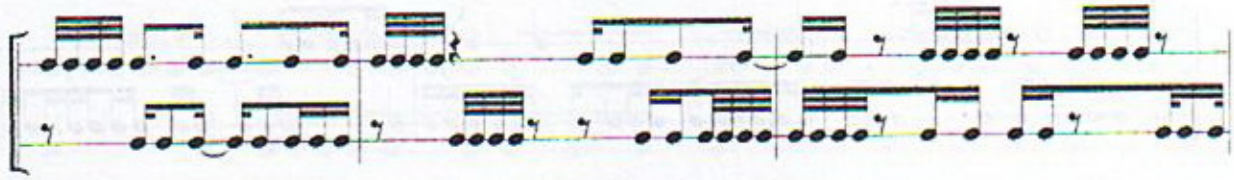


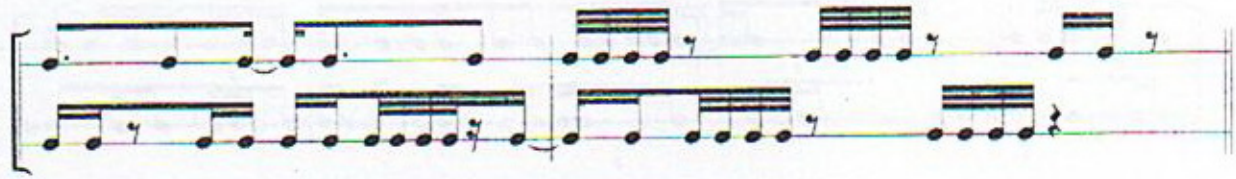
63.

64.

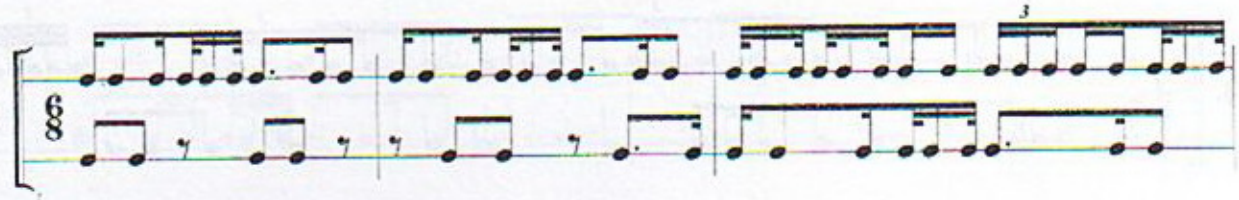
65.

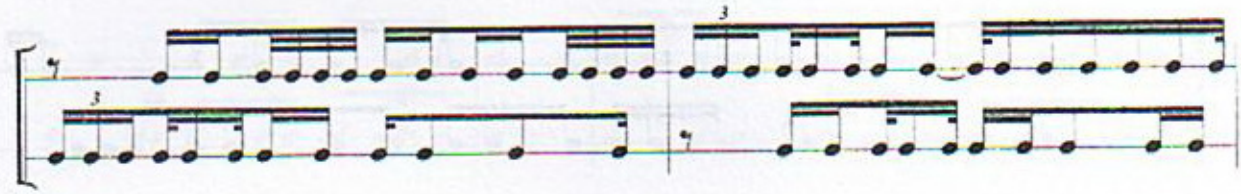


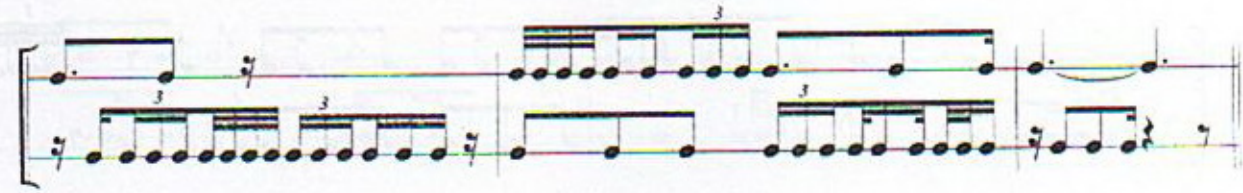




66.

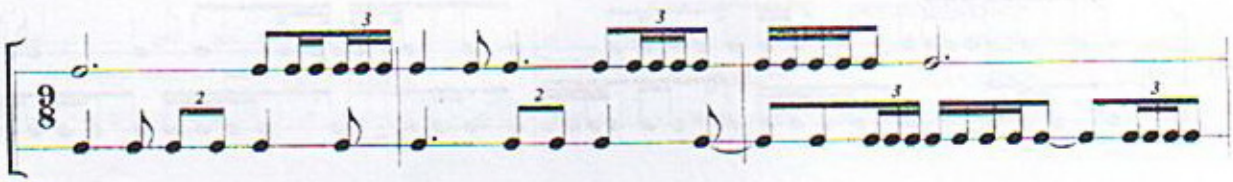


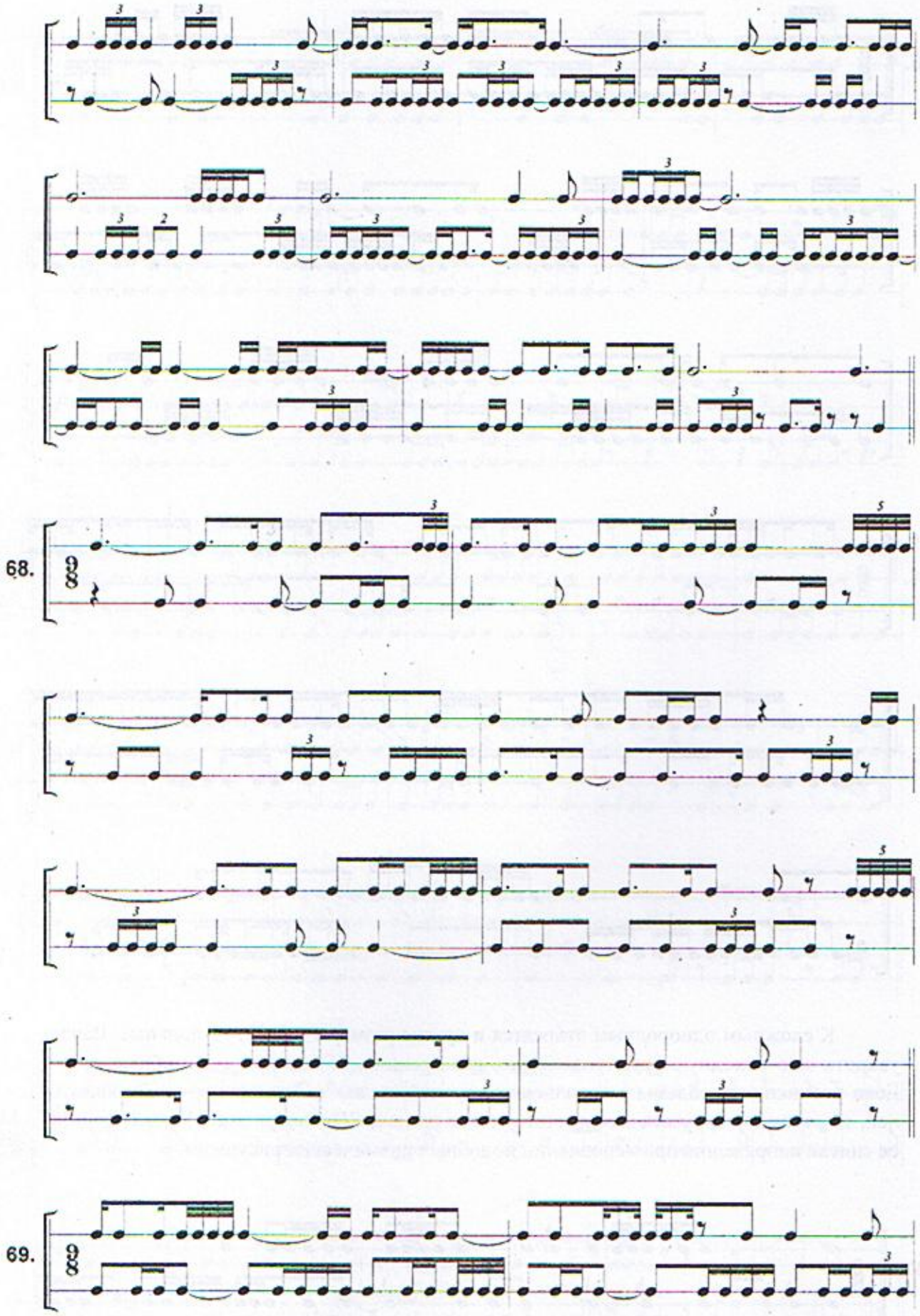


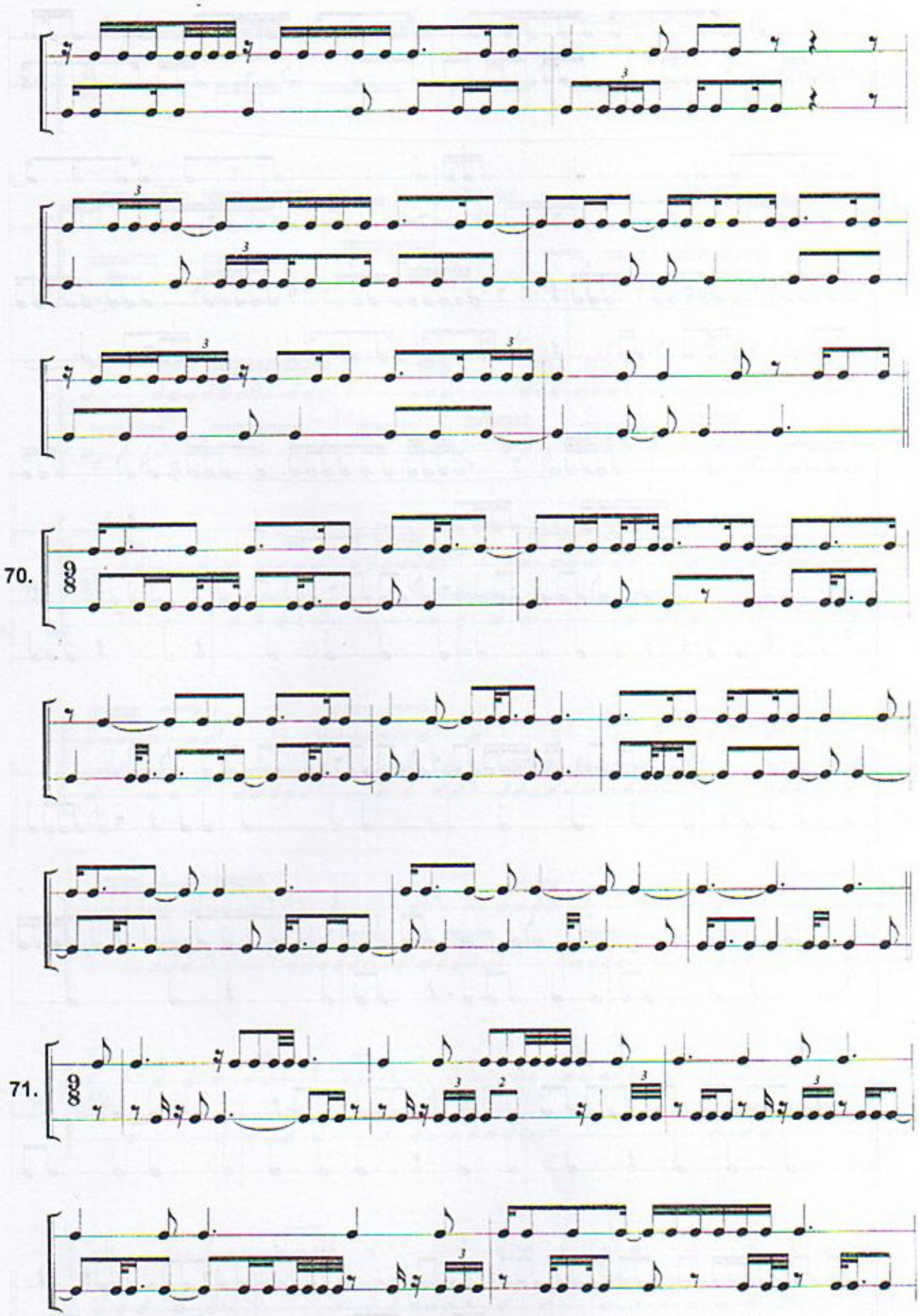


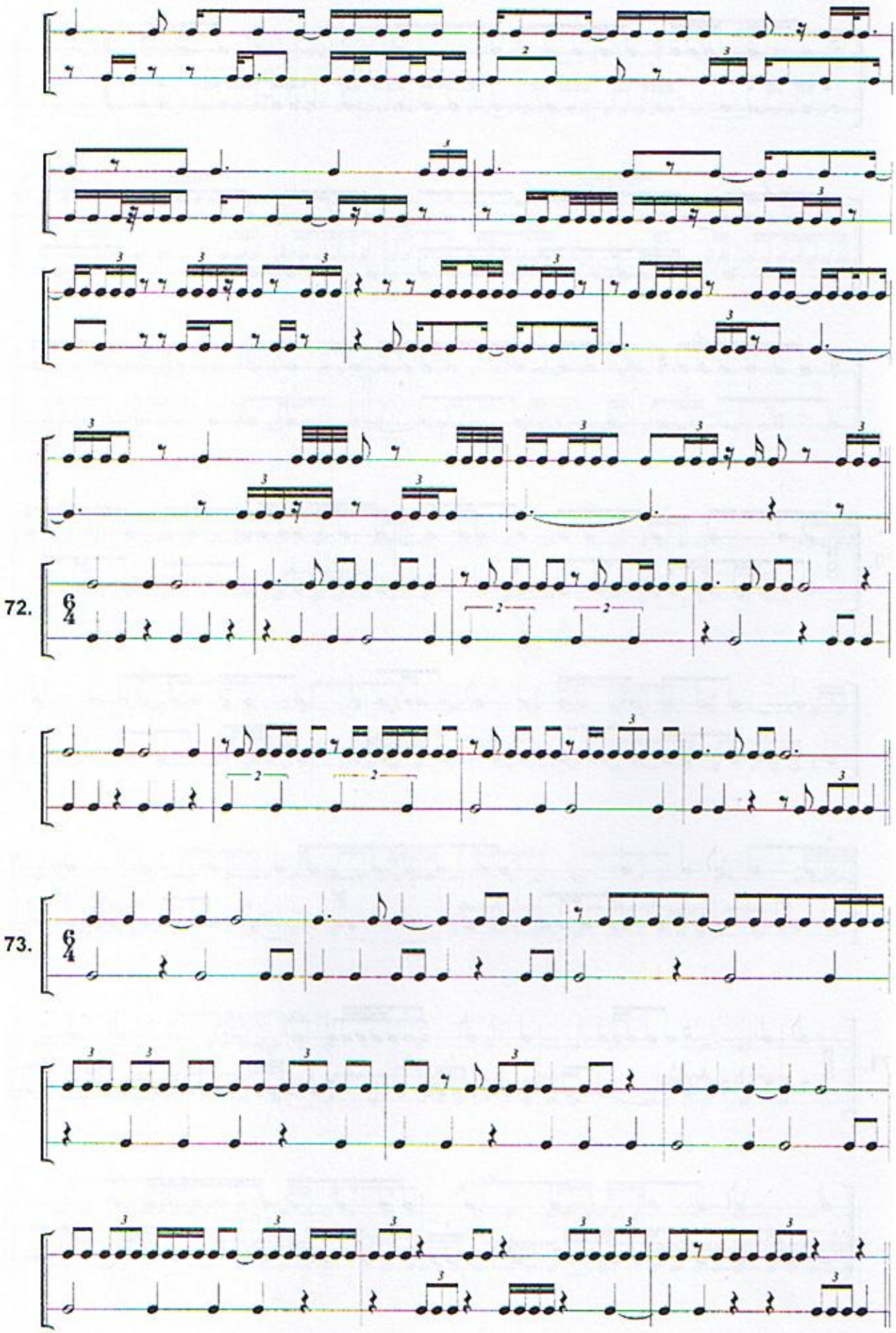
К сложным однородным относятся и другие размеры – 9, 12, 15-дольные. Важно увидеть всю исходную группу, которую, как правило, объединяет одно общее ребро. Если возникнут проблемы с исполнением дуолей, малых и больших триолей, квинтолей, то советую вернуться в соответствующие разделы Школы ритма ч.1 и ч.2, добиться снятия напряжения при исполнении подобных ритмических рисунков.

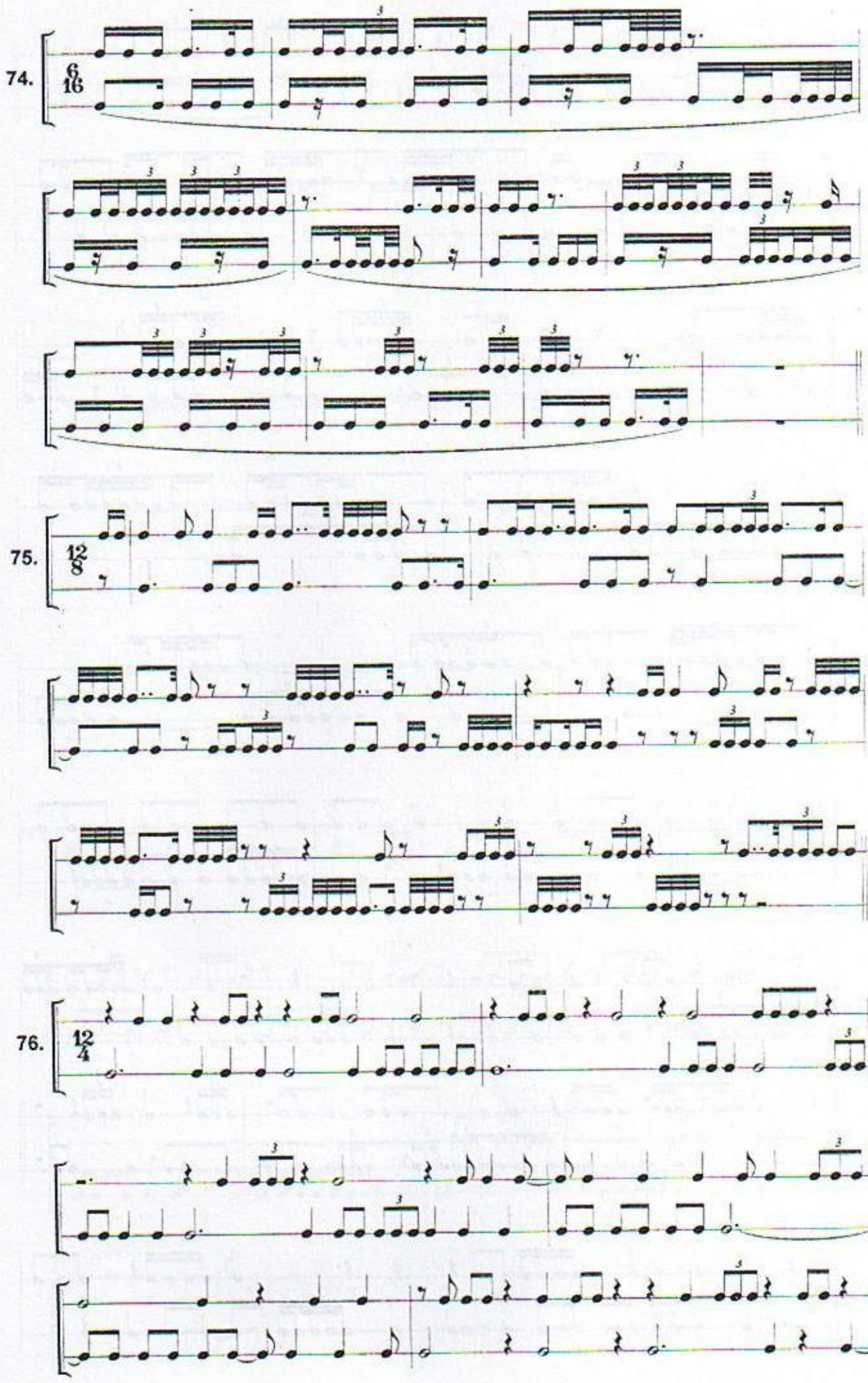
67.

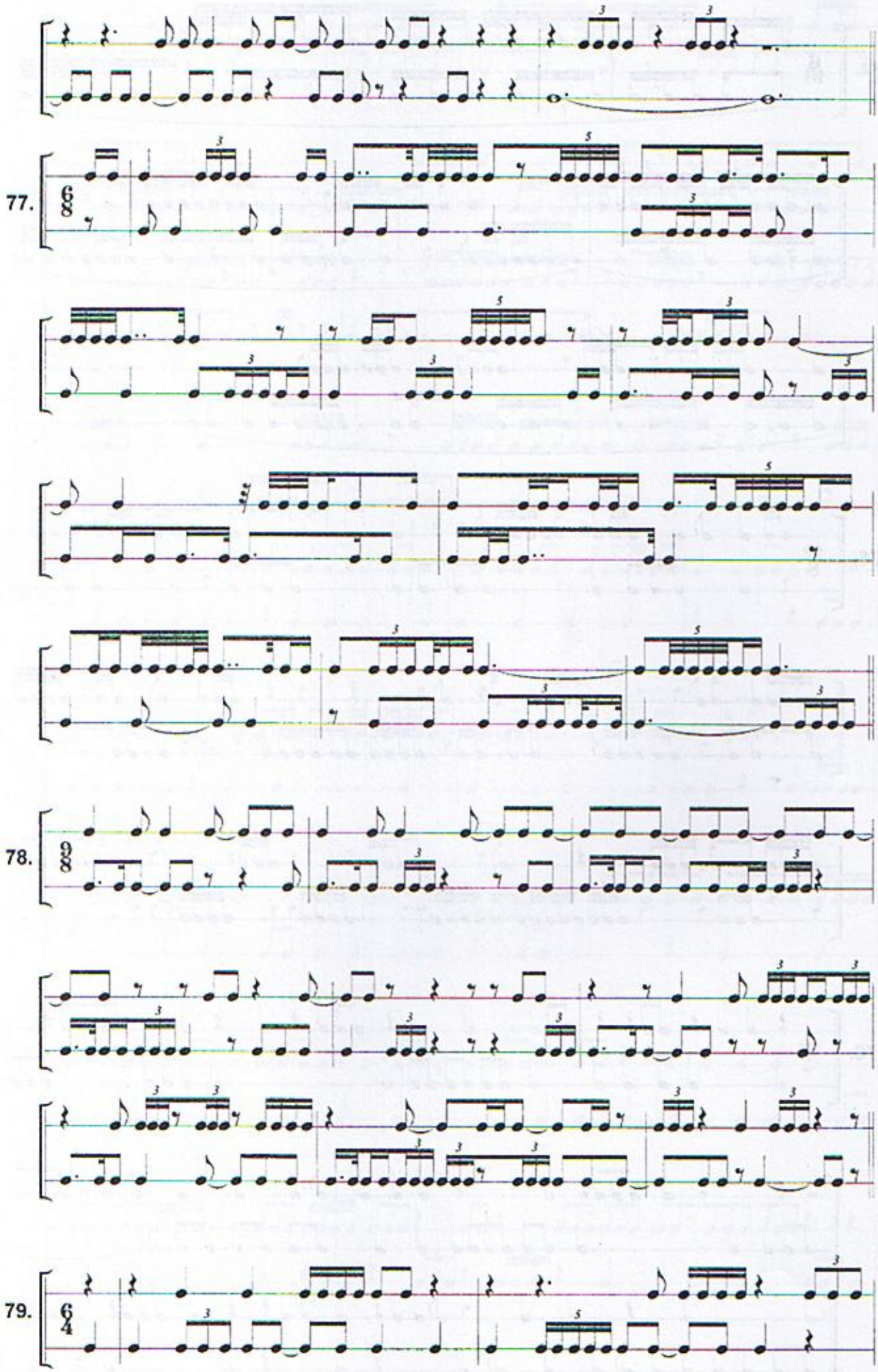


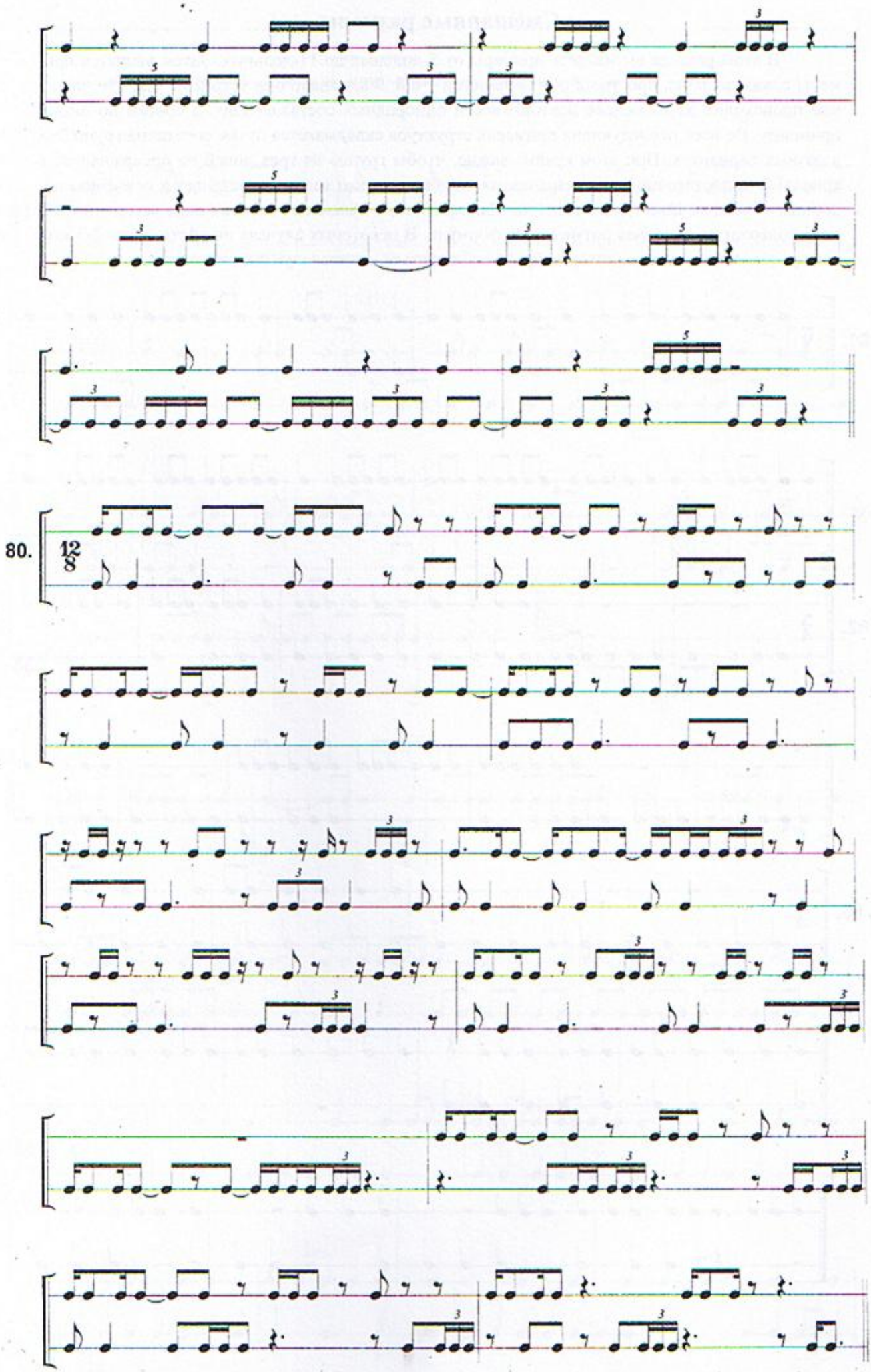

68.
69.


70.
71.


72.
6/4
73.
6/4


74.
6/16
75.
12/8
76.
12/4

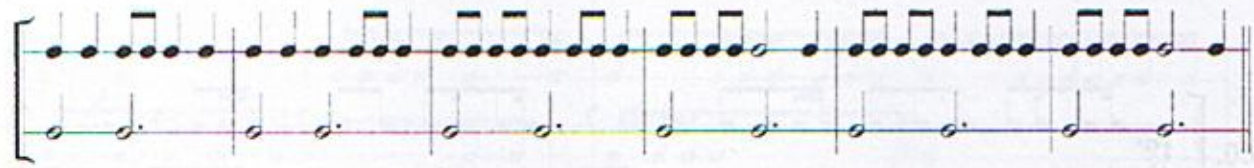

77.
78.
79.


80.
12
8

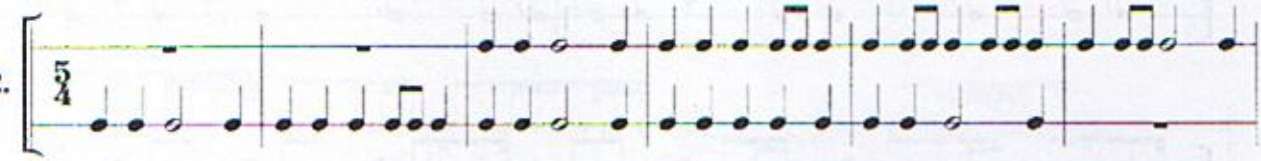
Смешанные размеры

В этом разделе вы найдете примеры от 5-дольных до 11-дольных. Затем вводятся примеры с, казалось бы, простыми обозначениями – 8/8, 9/8, однако они устроены так, что членение происходит не на основе повторяемости однородных составляющих, а совсем по иному принципу. Во всех последующих примерах структура складывается путем сочетания групп 2+3 в разных вариантах. При этом крайне важно, чтобы группа из трех долей не превращалась в триоль! Это достаточно распространенная ошибка тех, кто только приступает к освоению подобных образцов. Еще одна подсказка. Как правило, в одном из голосов (чаще всего – в нижнем) содержится основная ритмическая формула. В некоторых случаях на протяжении 2-3 тактов проставлены акценты, которые будут соблюдаться и в последующем изложении.

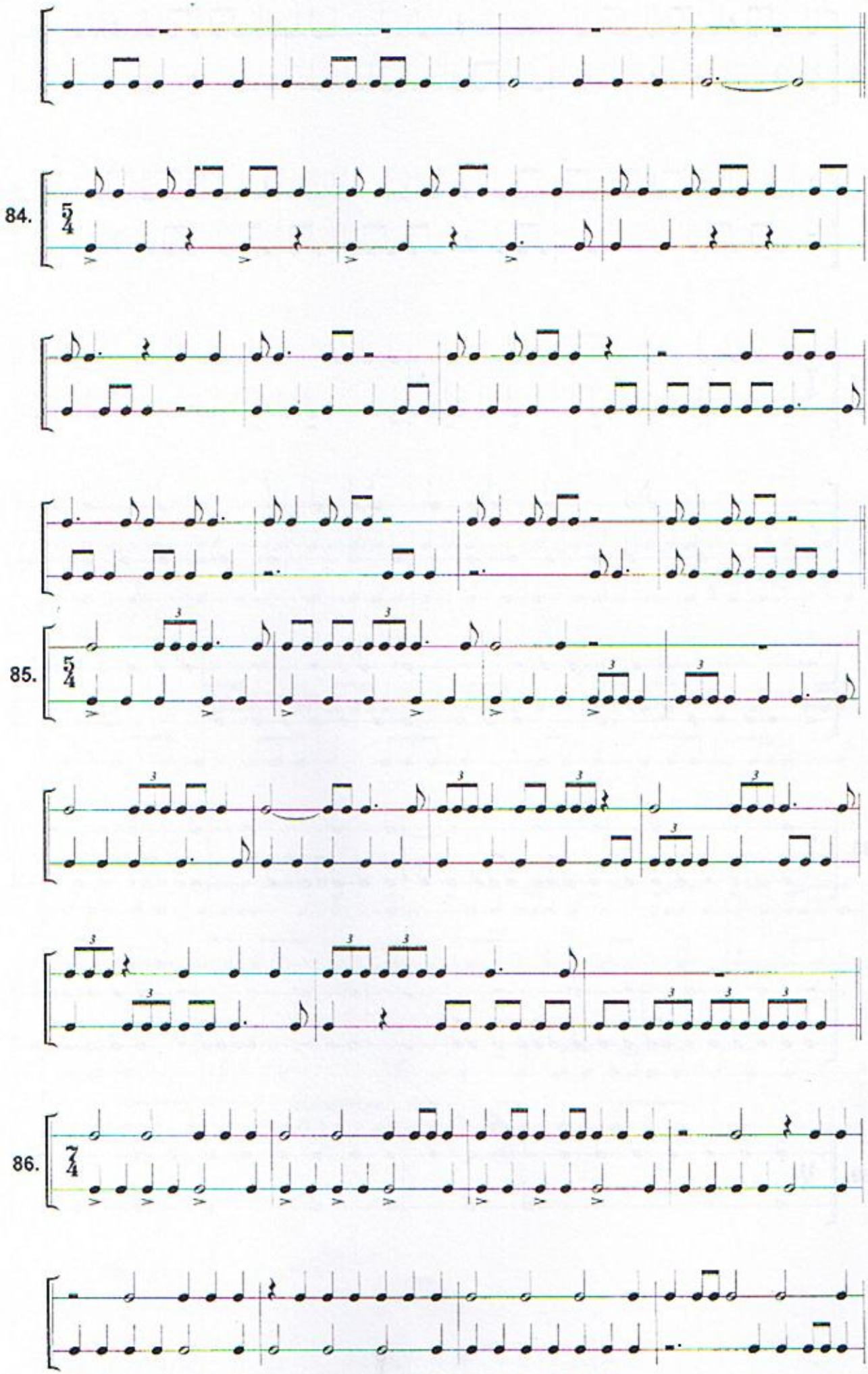
81.

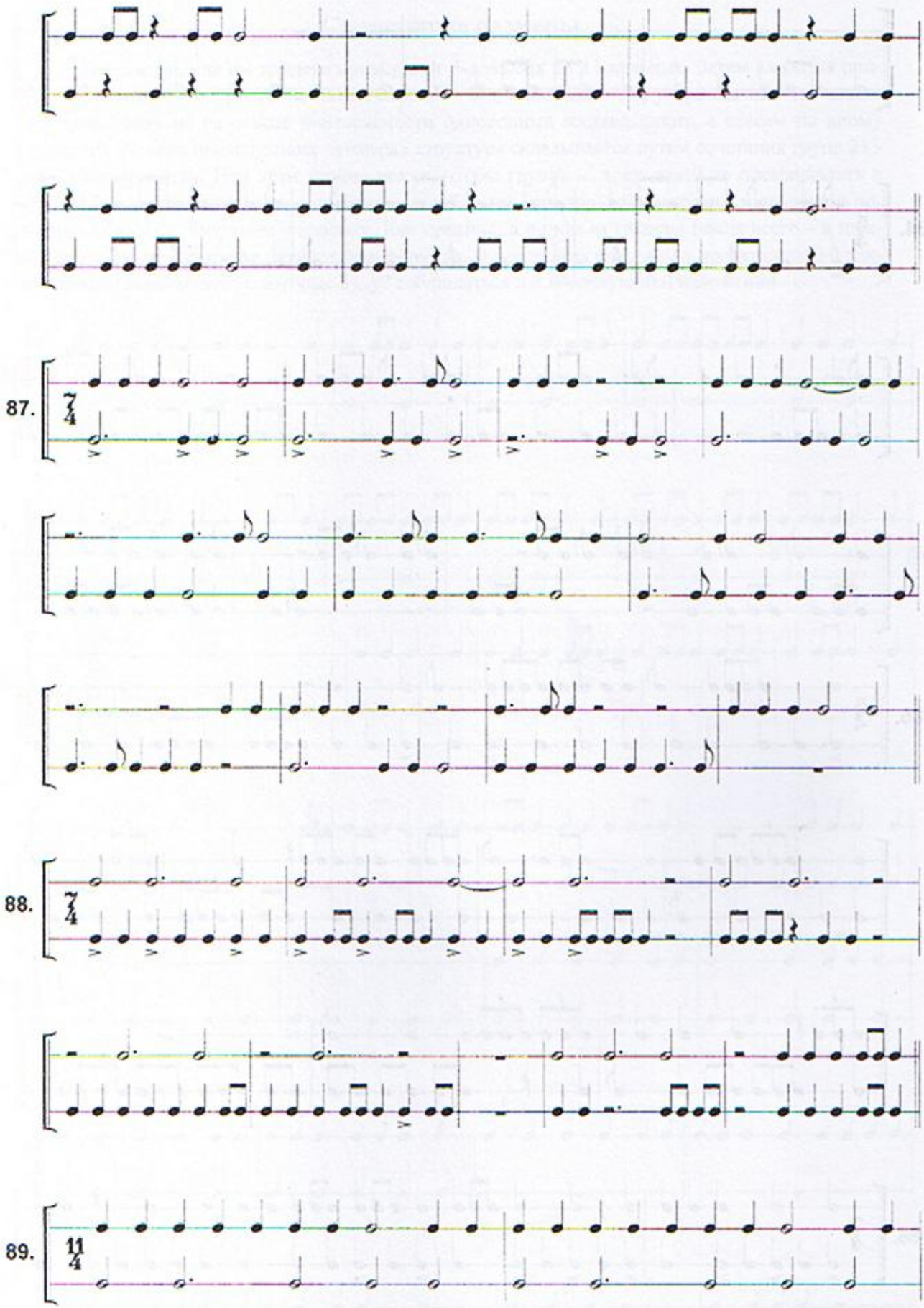


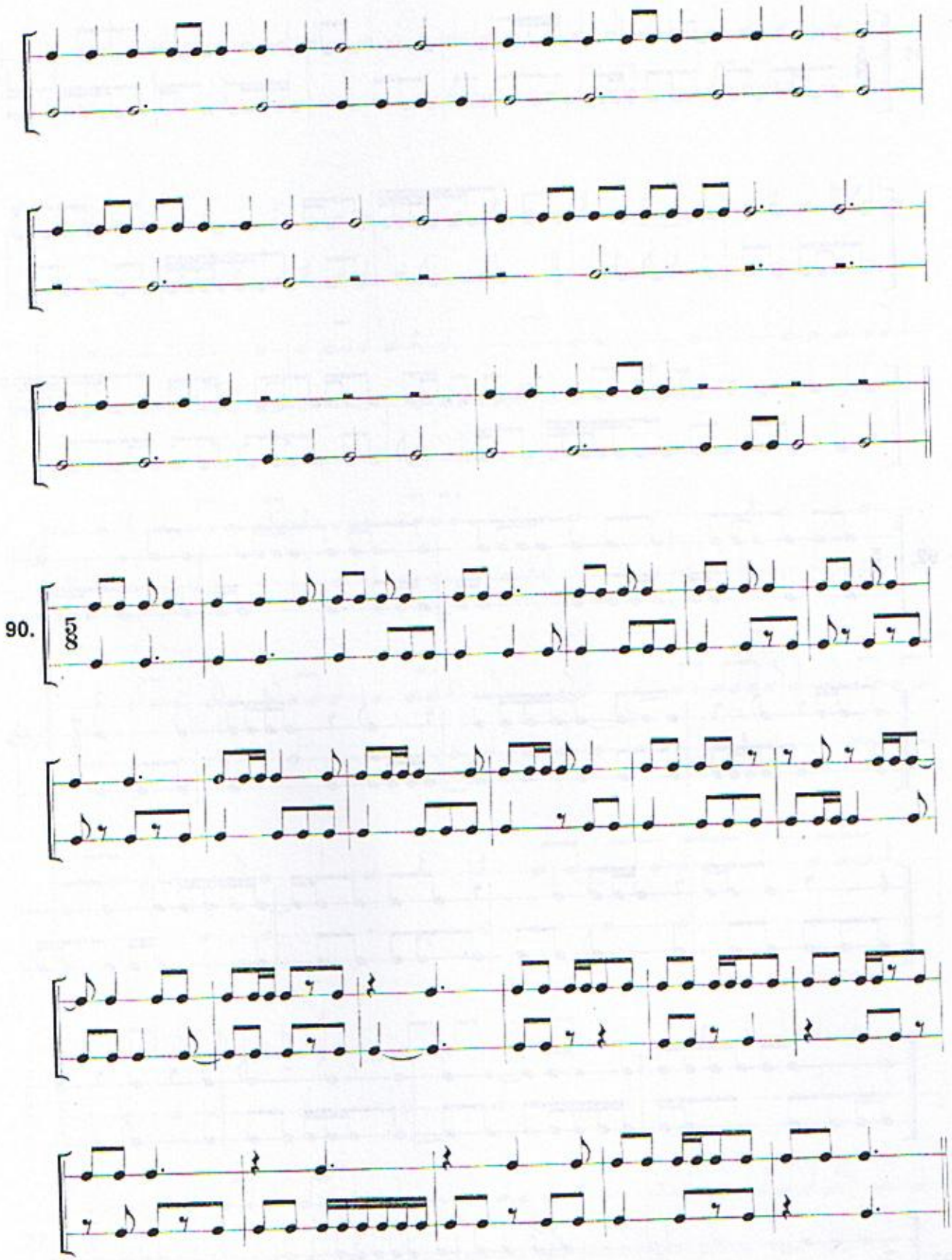
82.

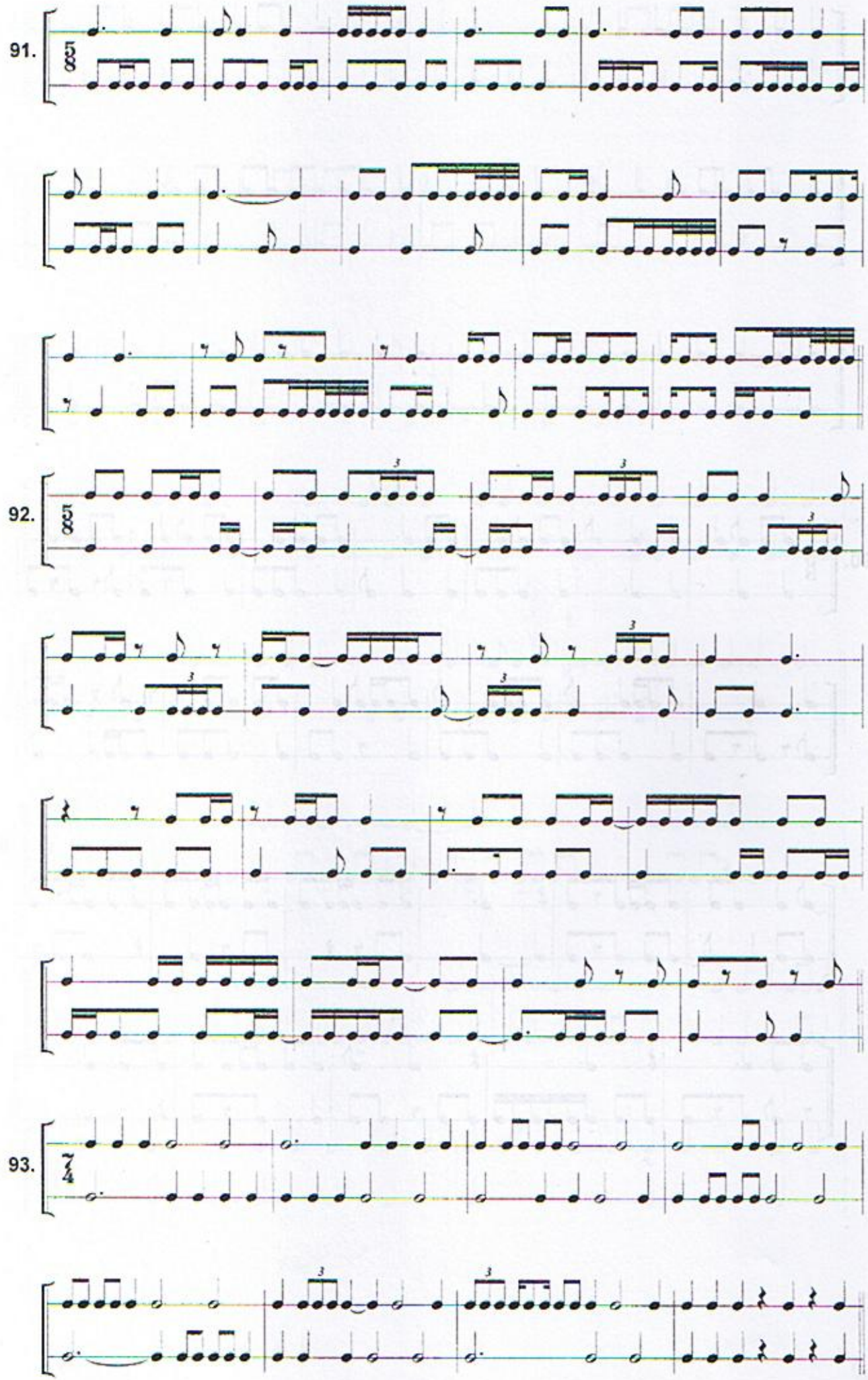


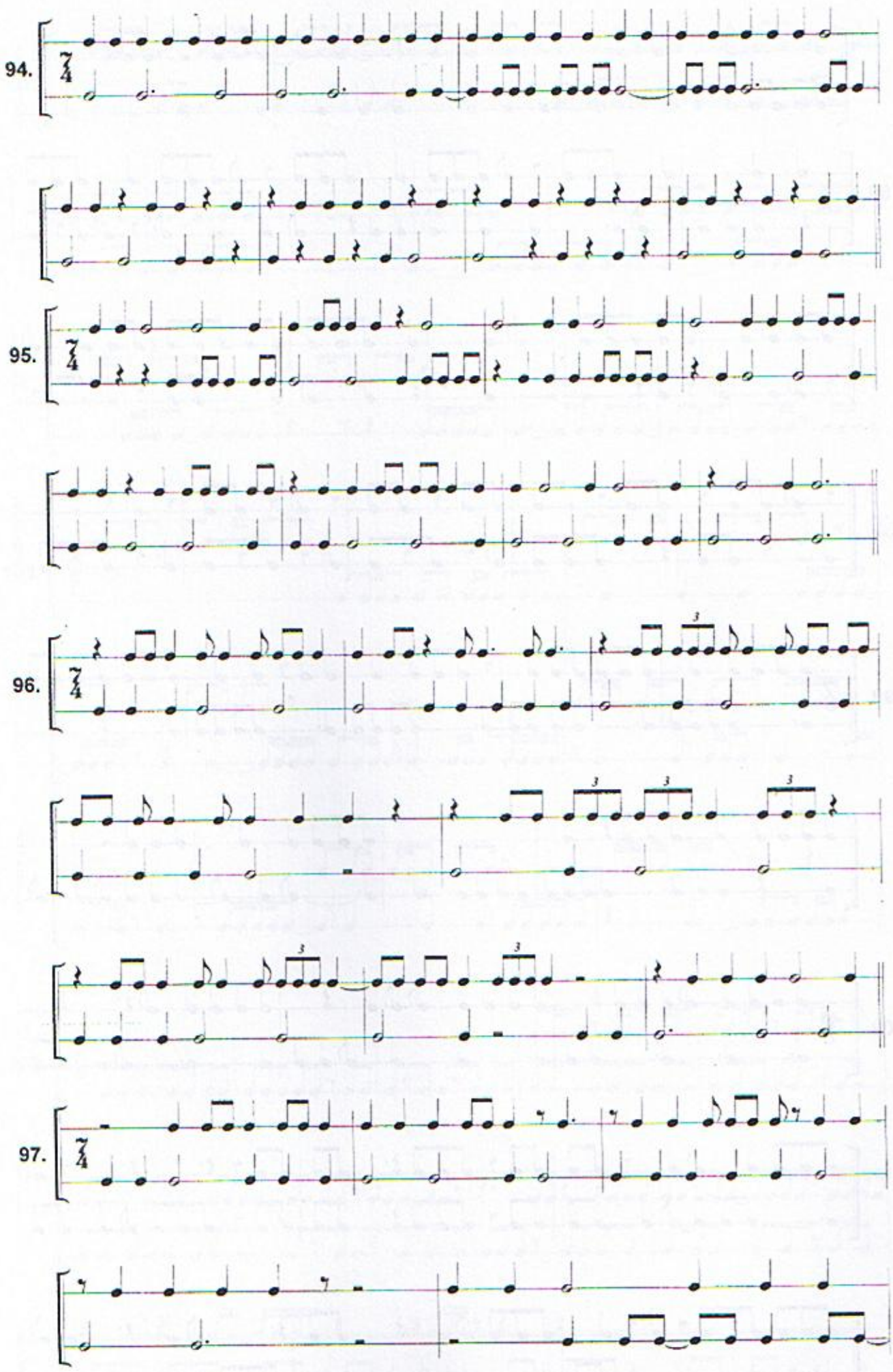
83.

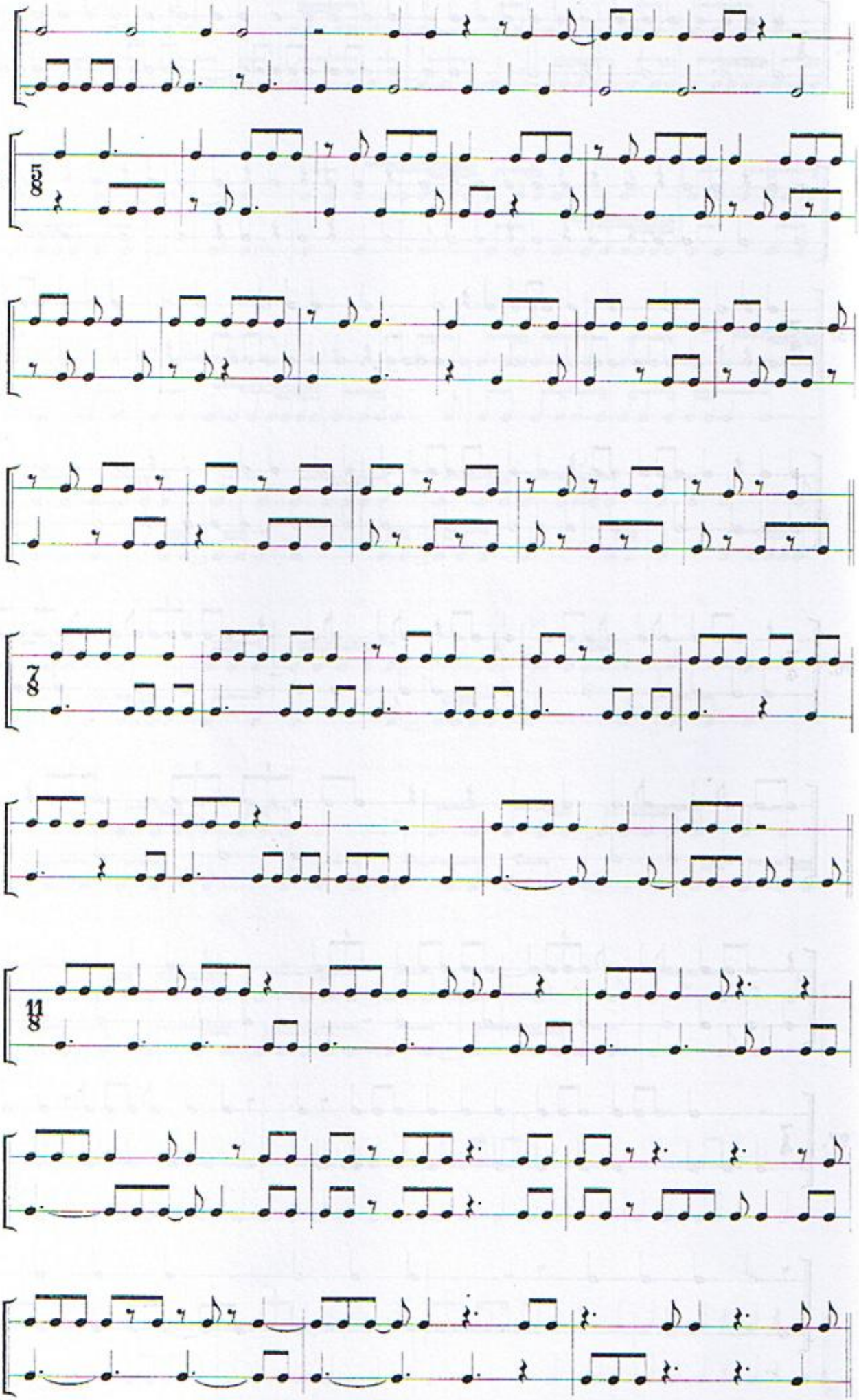

84.
5/4
85.
5/4
86.
7/4

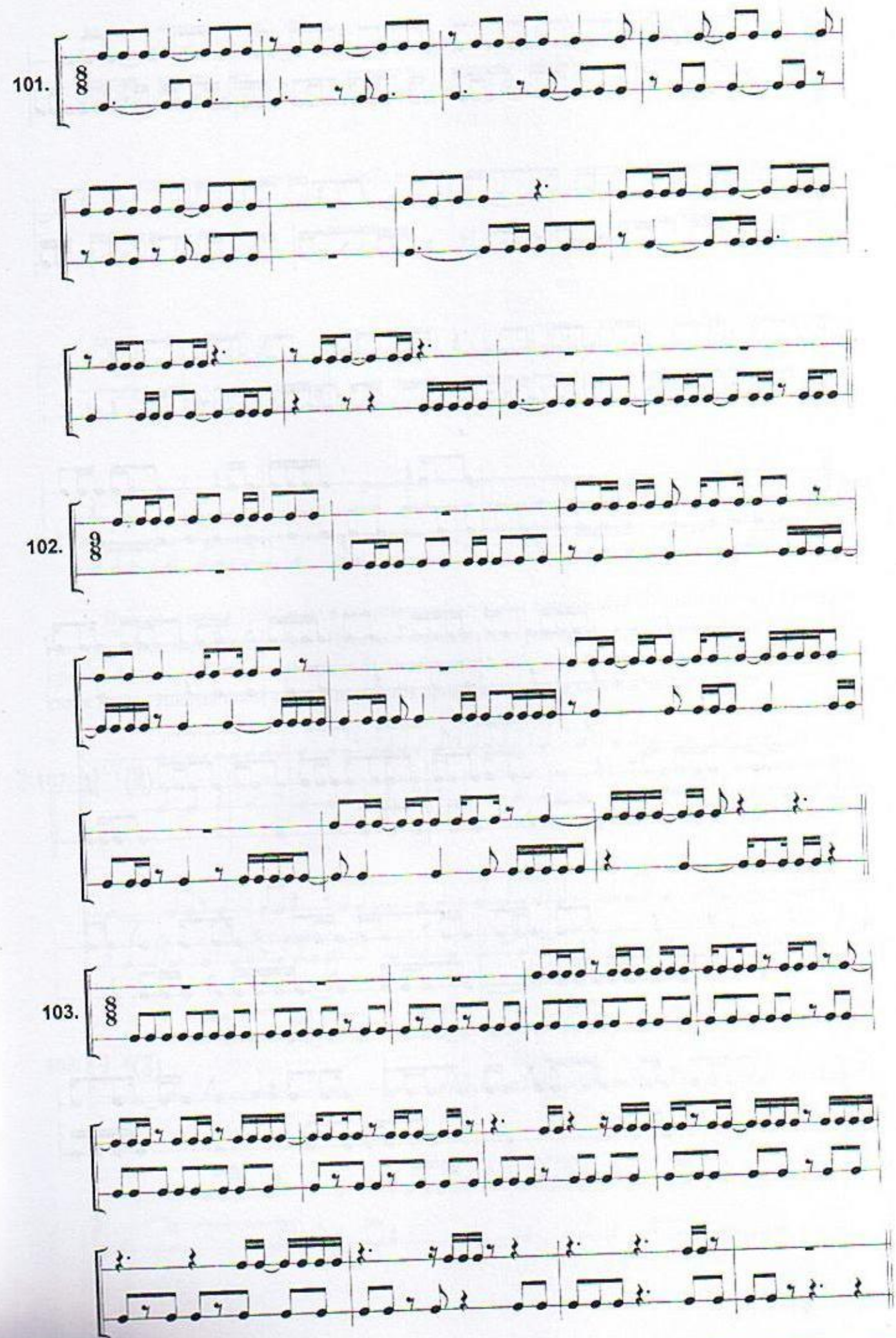

87.
7/4
88.
7/4
89.
11/4

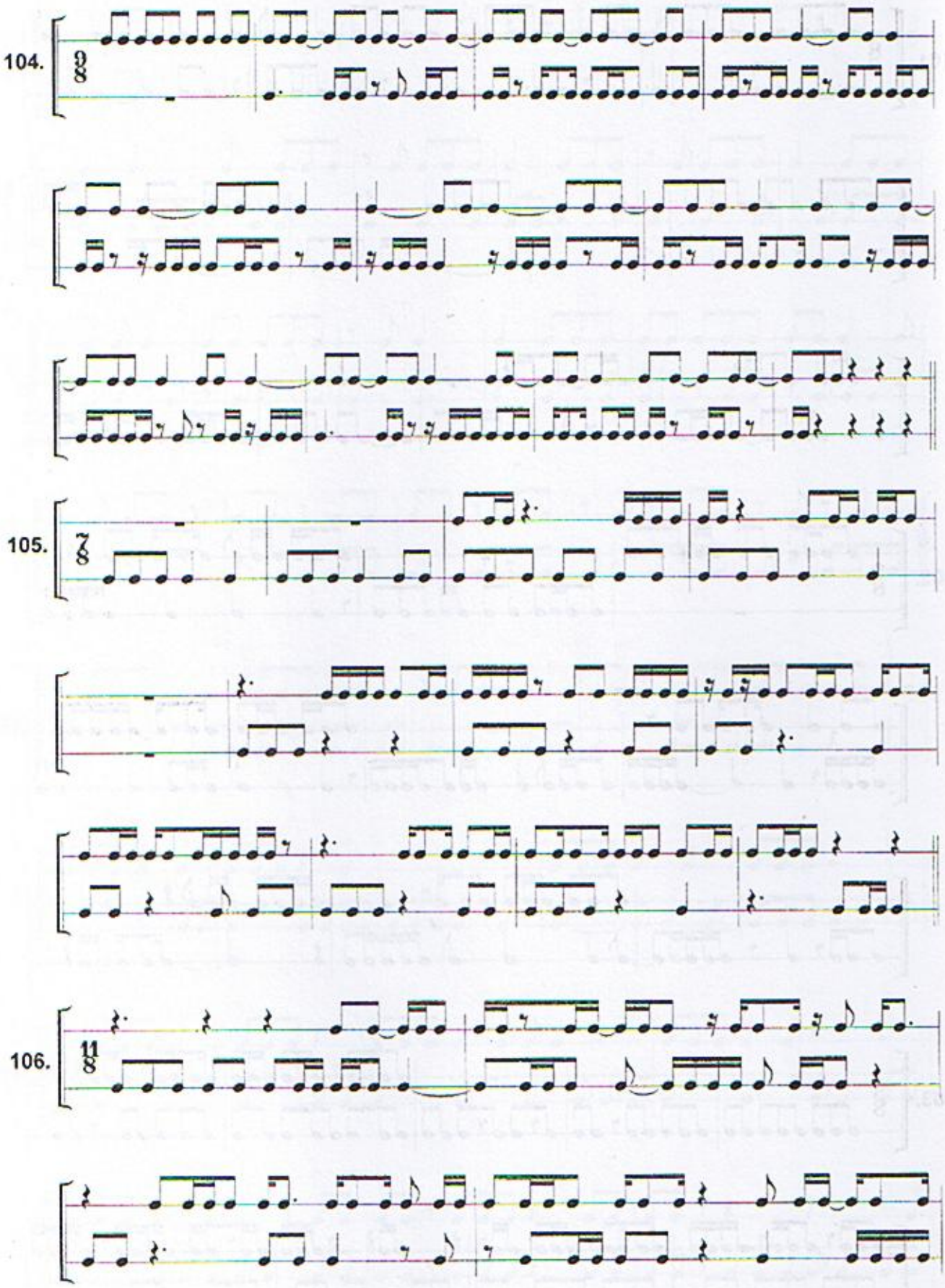

90.

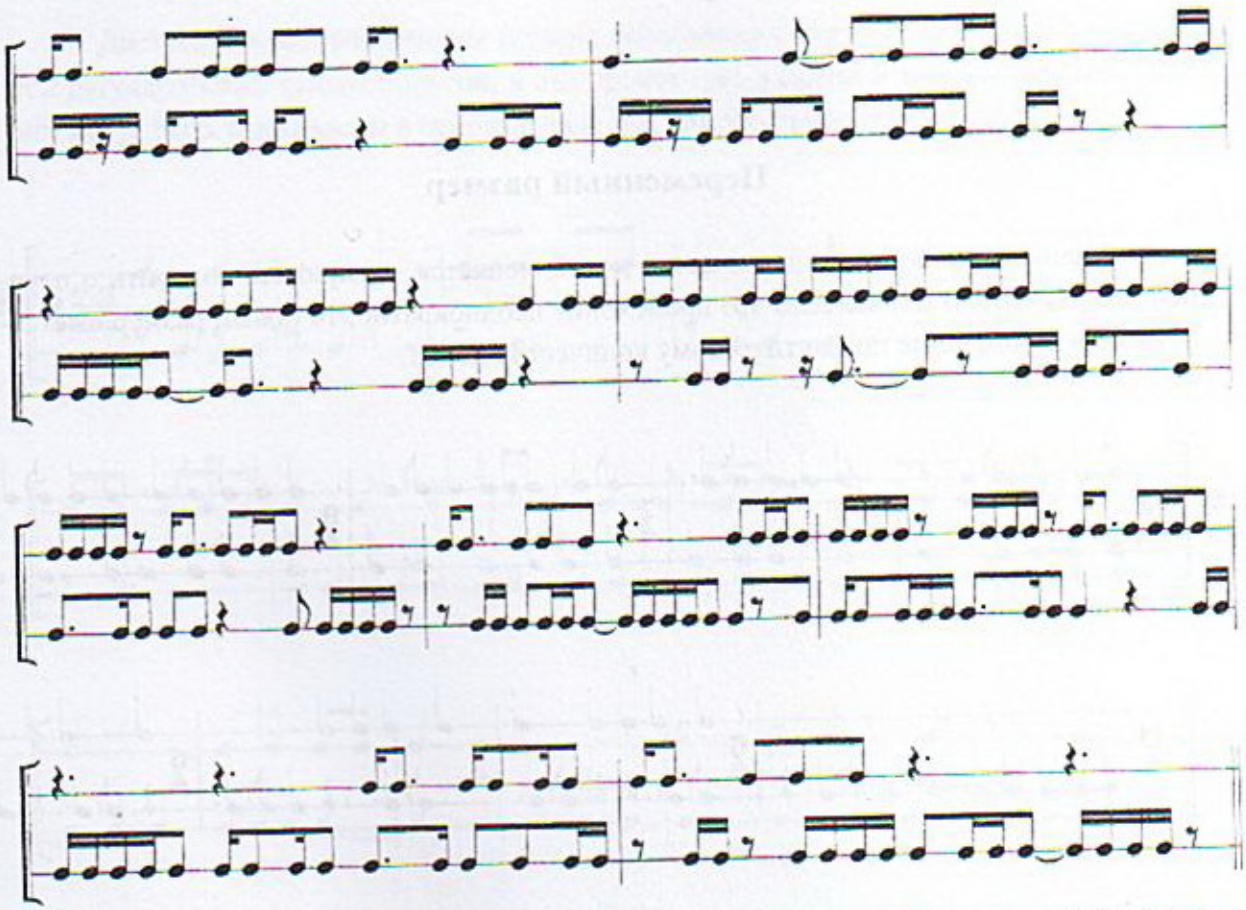

91.
92.
93.


94.
95.
96.
97.


98.
99.
100.

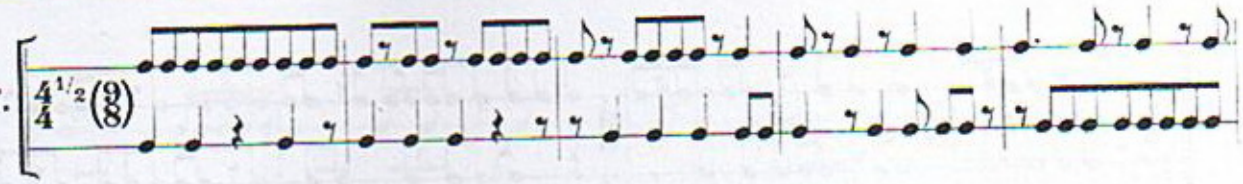

101.
102.
103.

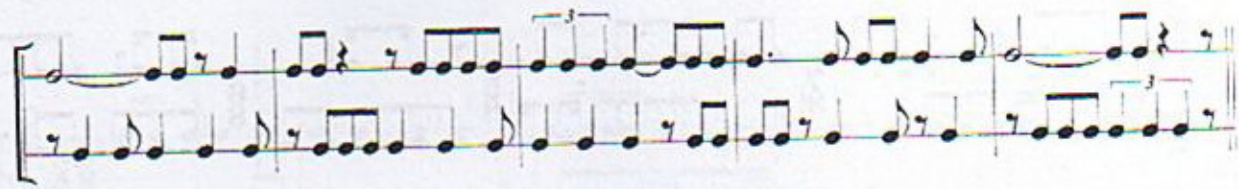

104.
9/8
105.
7/8
106.
11/8



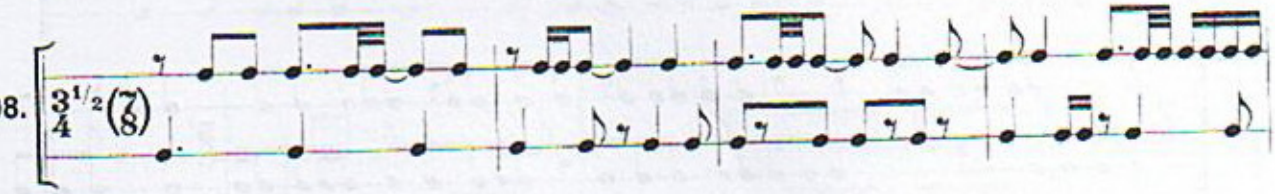
Иногда в нотах (особенно в современной музыке) встречается обозначение 4½/4 (четыре или три с половиной четверти). Пугаться не надо, наверняка это составной размер (2+2+2+3), причем фигура из трех долей может быть «блуждающей» – не иметь четко зафиксированного в такте места. Иногда такие случаи называют примерами с добавленной долей.

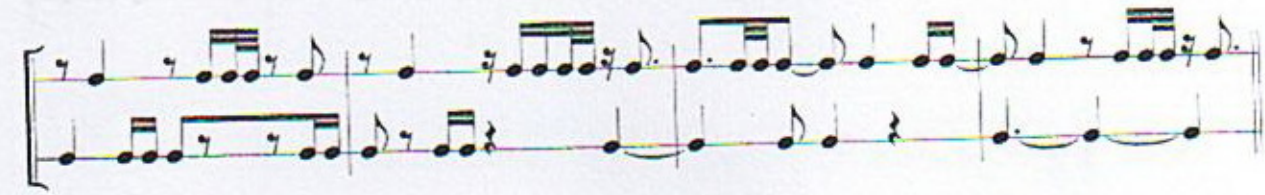
107.





108.

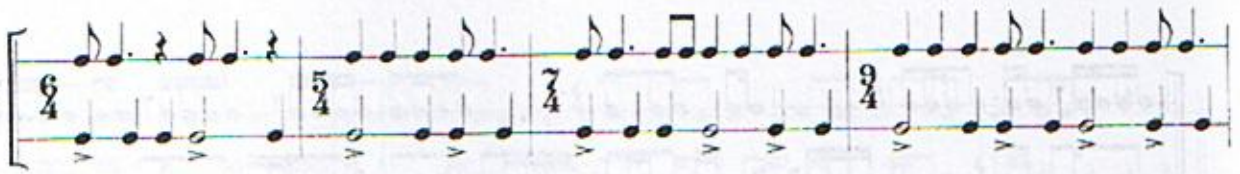




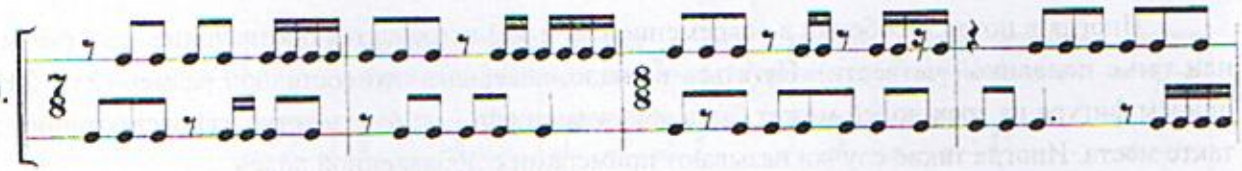
Переменный размер

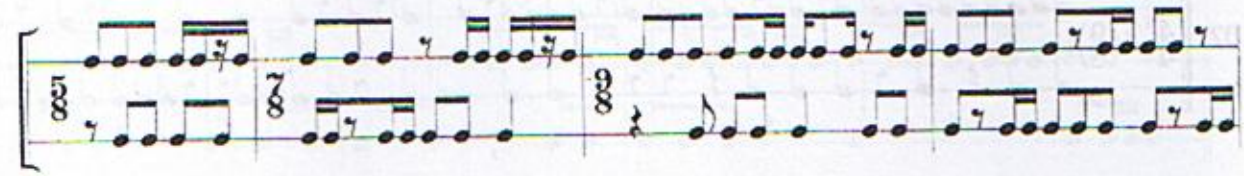
Если от такта к такту количество долей меняется, то принято говорить о переменном размере. В случае если это происходит неоднократно, то новый размер выставляется в нужном такте по фактическому количеству долей.

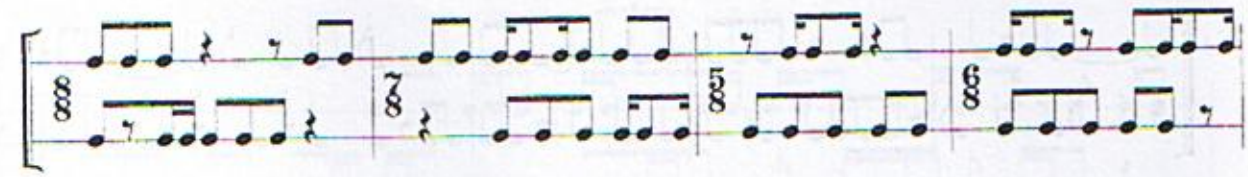
109.



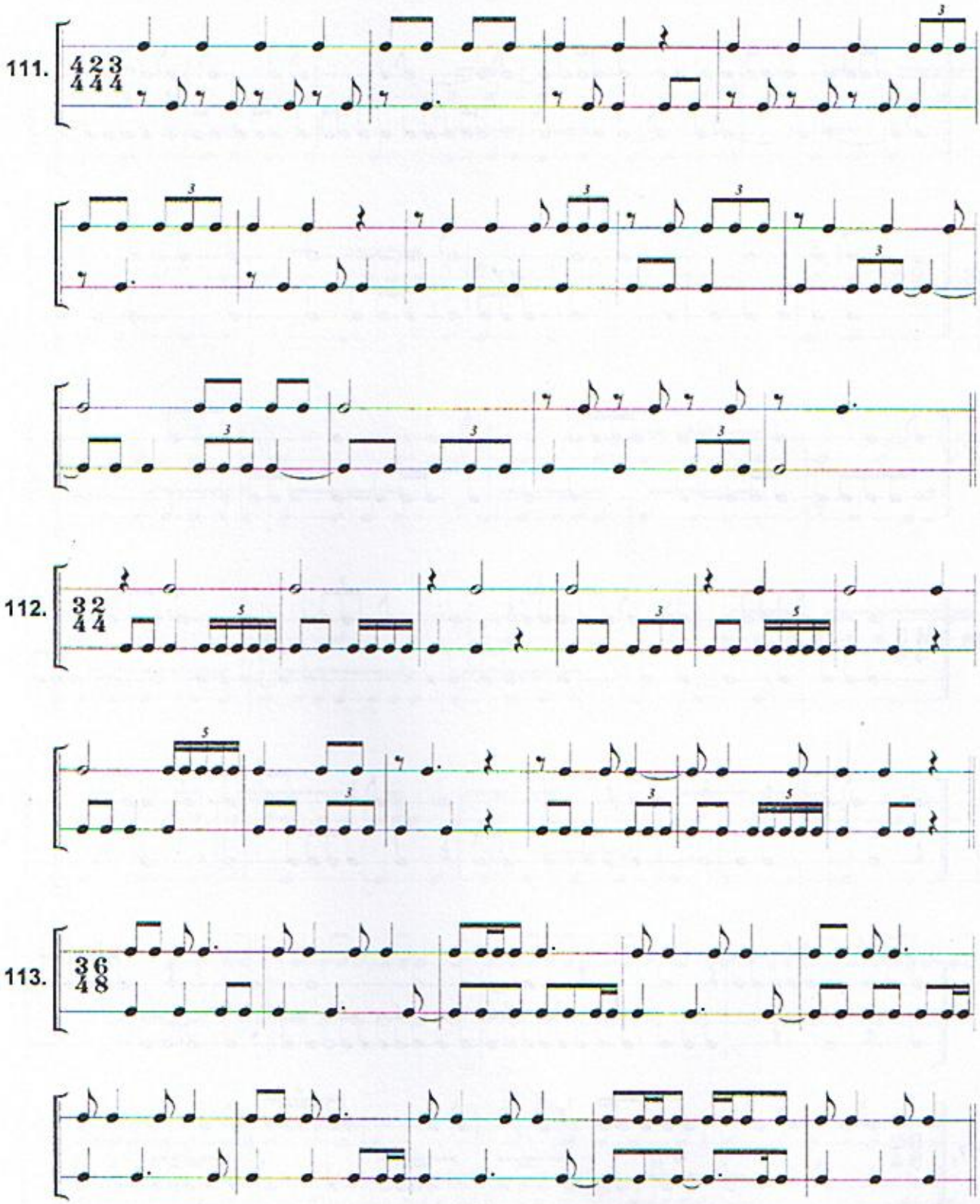
110.

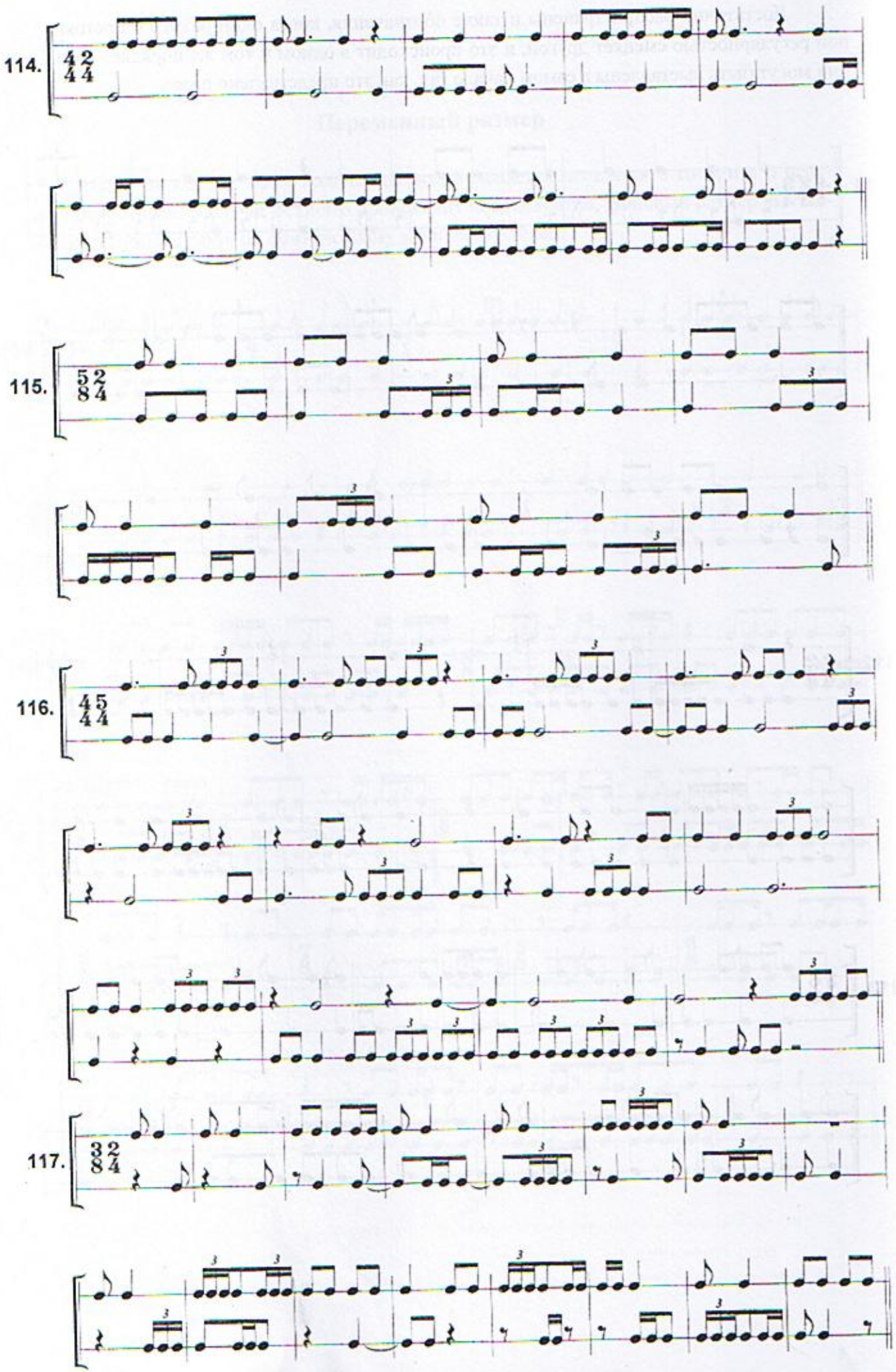




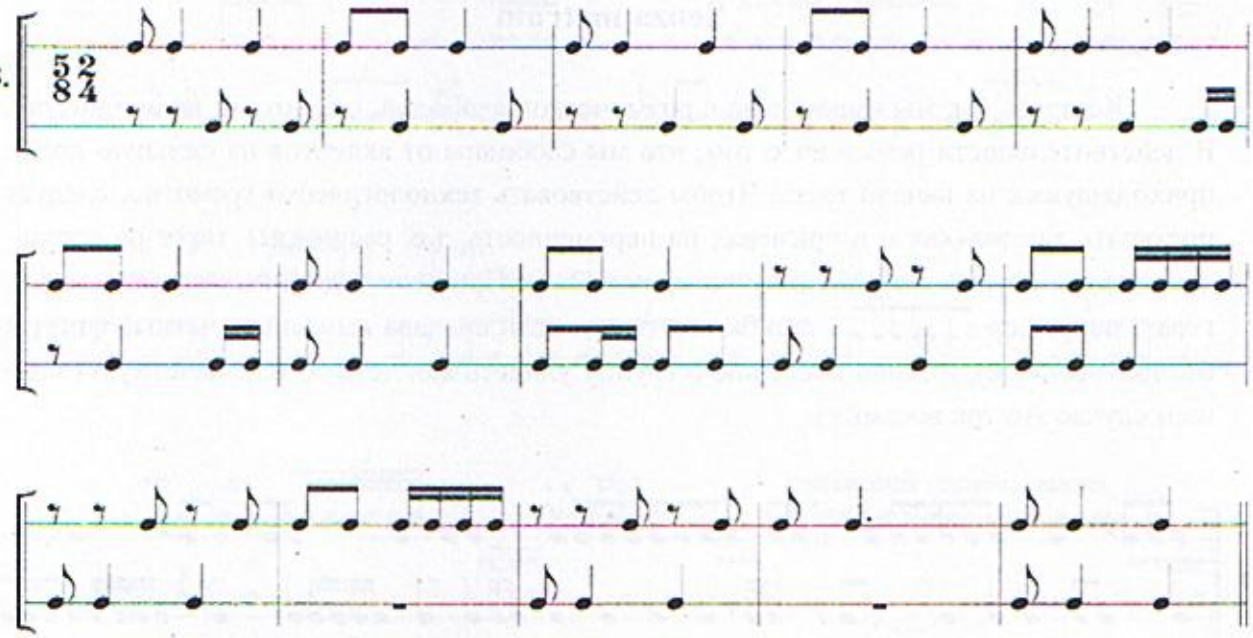


Достаточно распространены и такие обозначения, когда один размер с постоянной регулярностью сменяет другой, и это происходит в одном и том же порядке. Тогда они могут быть выставлены в самом начале так, как это представлено ниже.

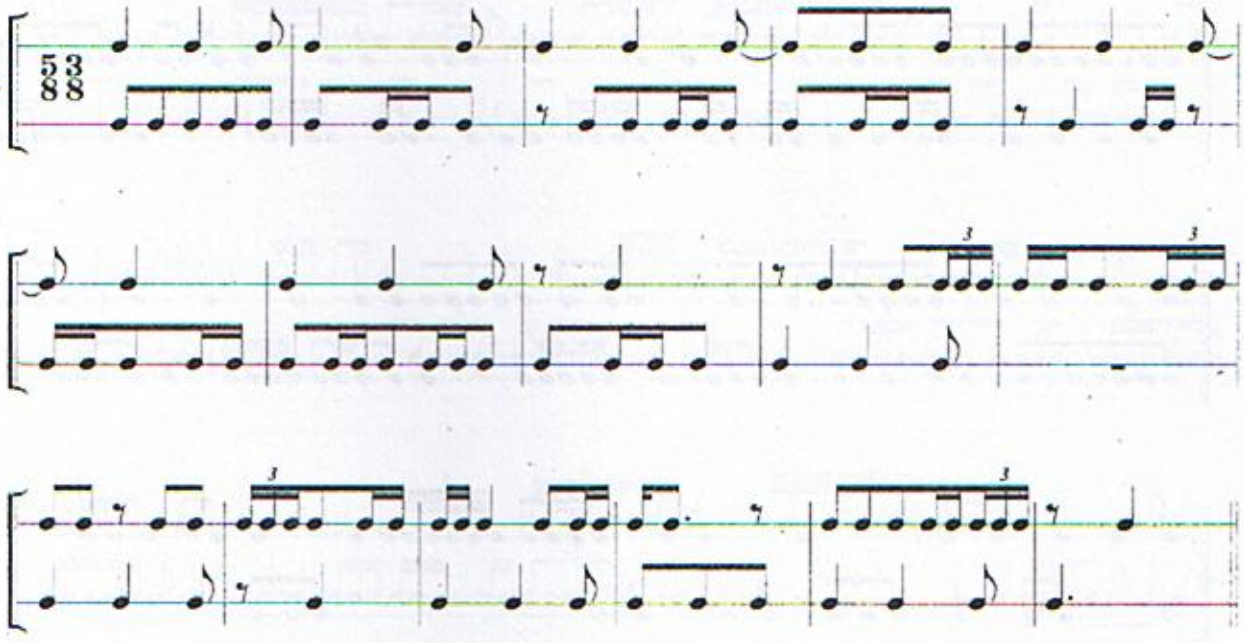



114.
42
44
115.
52
84
116.
45
44
117.
32
84

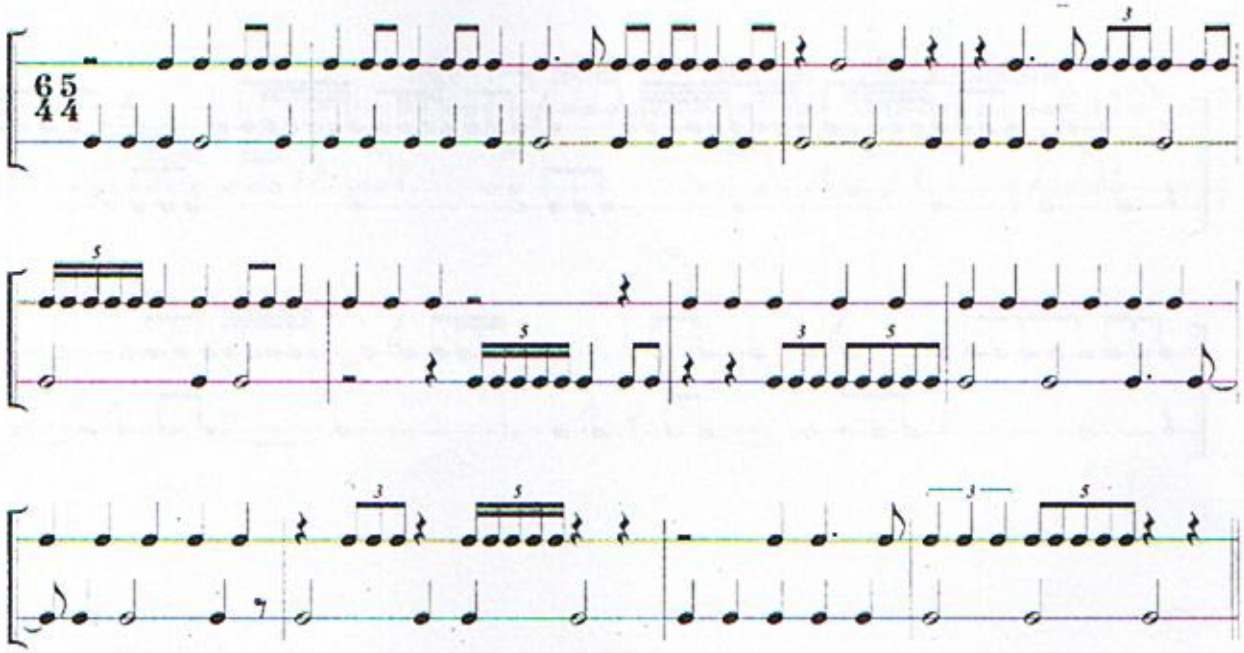
118.



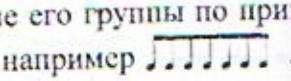
119.



120.



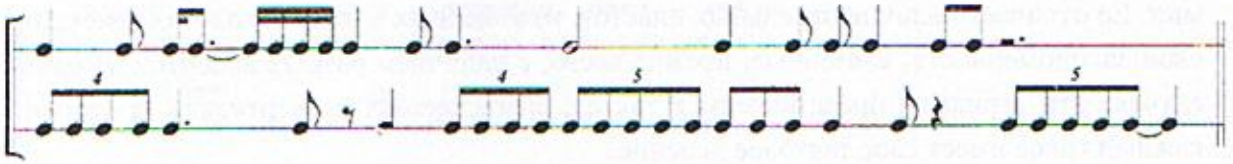
Senza metrum

Казалось бы, мы имеем дело с ритмической свободой, однако это не вполне так. В действительности речь идет о том, что мы свободны от акцентов на сильную долю, приходящуюся на начало такта. Чтобы действовать технологически грамотно, следует поступать так же, как и в примерах на переменность, т.е. расчленять текст на составляющие его группы по принципу чет-нечет (2+3). При этом в длинных составных фигурах, например  , ошибки не будет, если сначала вычленить четные фигуры (по две восьмые), и лишь последнюю группу увидеть как четную или нечетную (в нашем случае это три восьмые).

121.

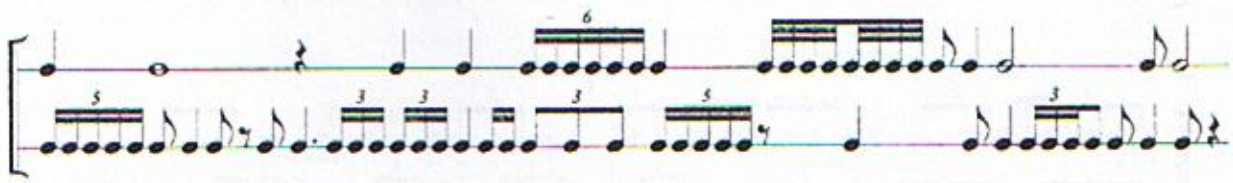
122.

123.



124.

125.

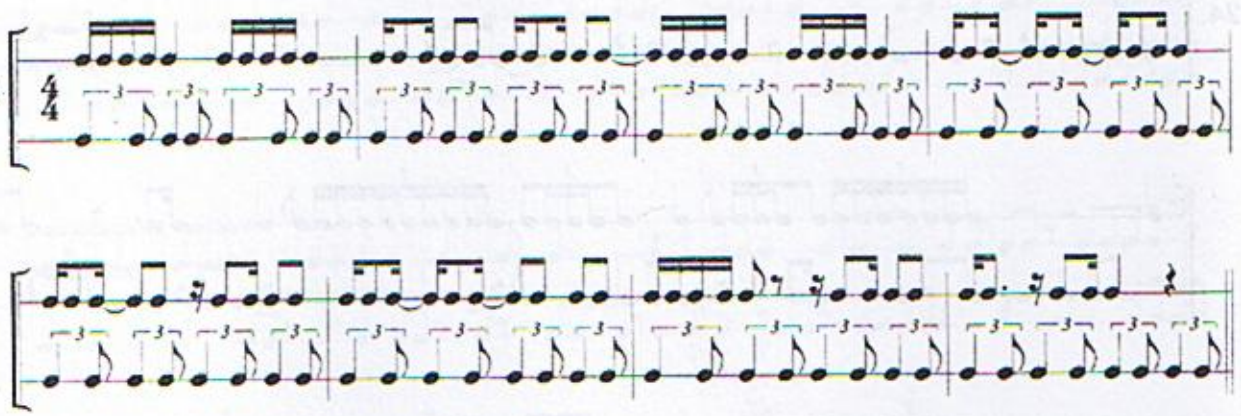


Полиритмия. Полиметрия

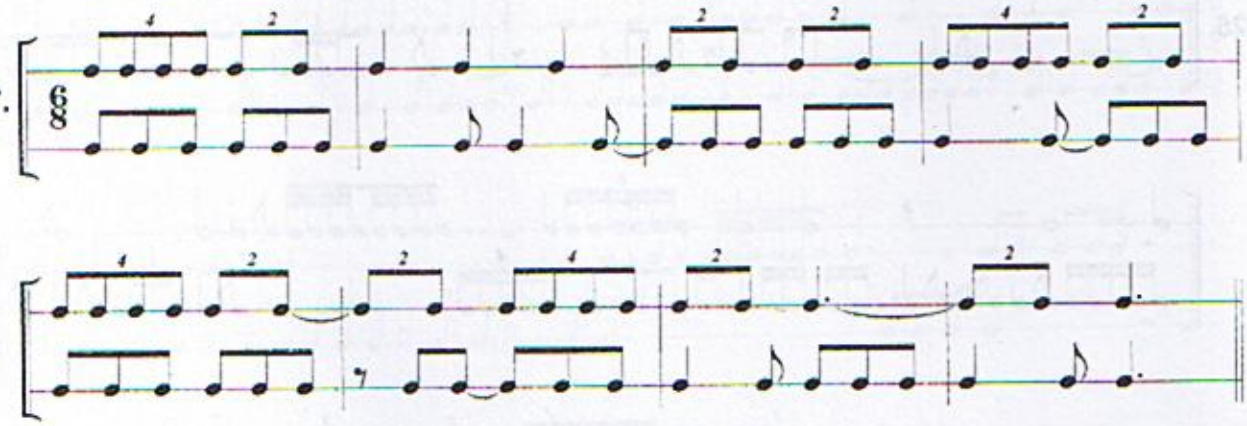
В понятие полиритмии входит сочетание по вертикали нескольких различных рисунков. К наиболее распространенным вариантам относится преобладающее четное движение в одном голосе и триольное, квинтольное (т.е. нечетное) движение в другом. Полиметрию принято считать одной из распространенных форм организации полиритмии. Ее отличает наличие отдельных пластов, изложенных в разных голосах, имеющих свои закономерности, связанные, прежде всего, с наличием разных акцентов. В одних случаях эти варианты представлены в тактах, совпадающих по вертикали, в других – каждый голос имеет свое тактовое деление.

Поначалу попробуем представить и отработать наиболее часто встречающиеся варианты: в нижнем голосе проводится ритмическая фигура остинатного типа.

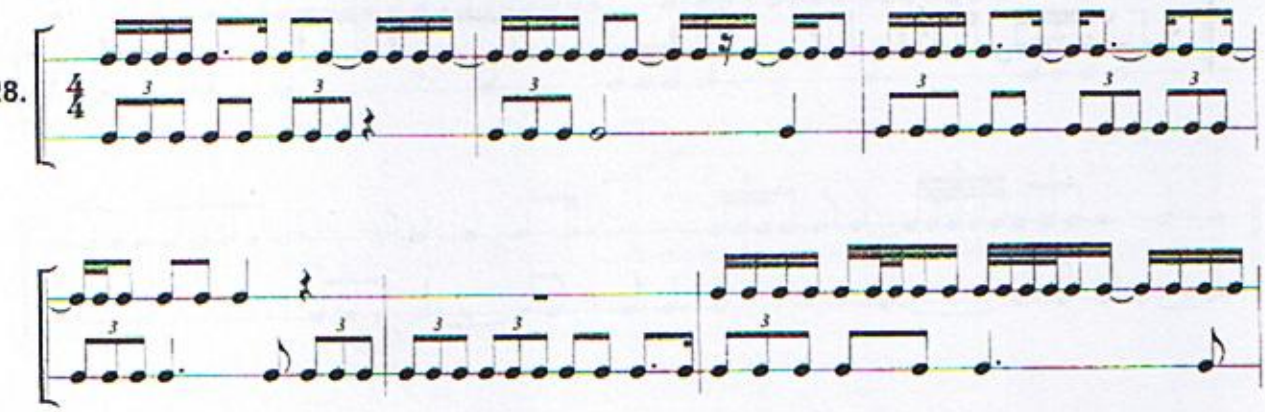
126.



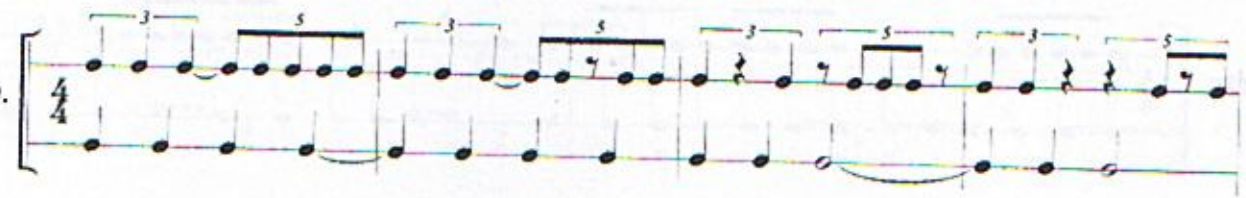
127.



128.

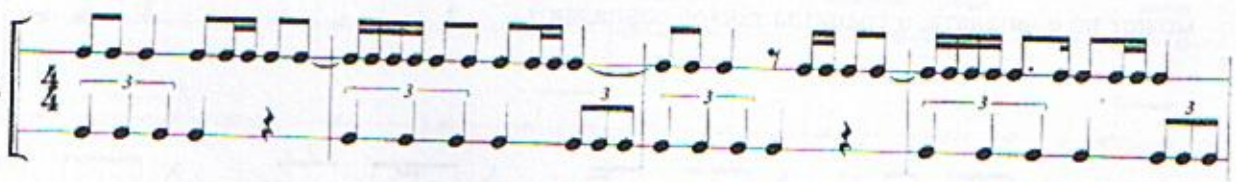


129.

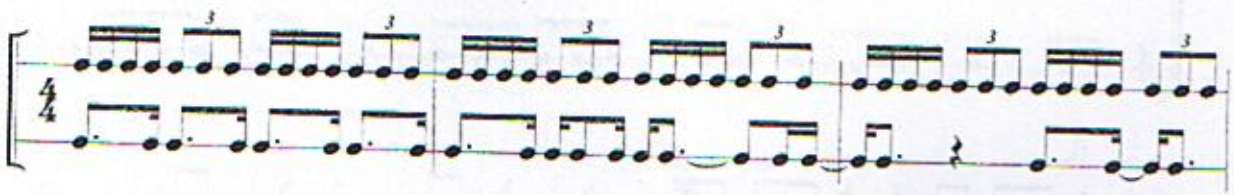


Попробуем более сложные варианты. В каждом из голосов проводится своя индивидуализированная ритмическая линия.

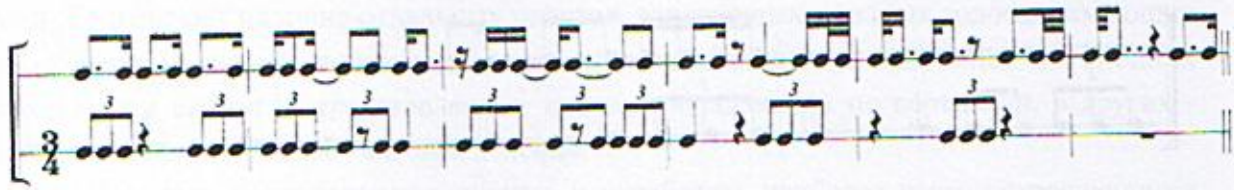
130.



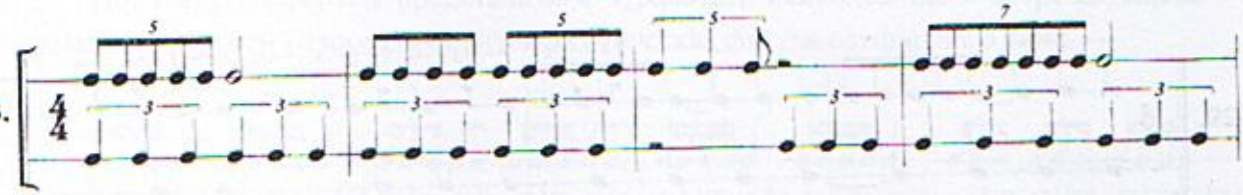
131.

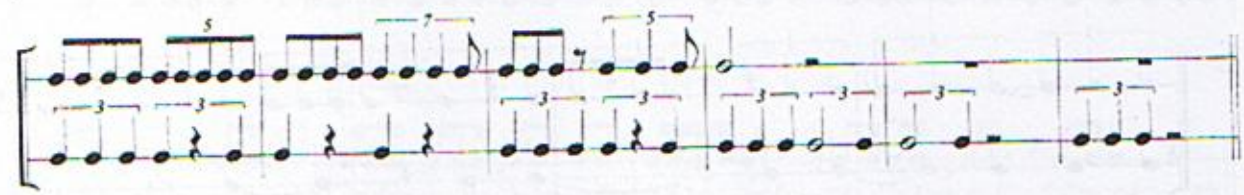


132.



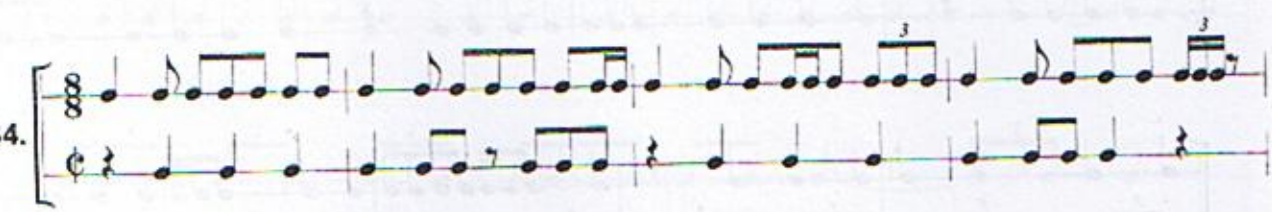
133.



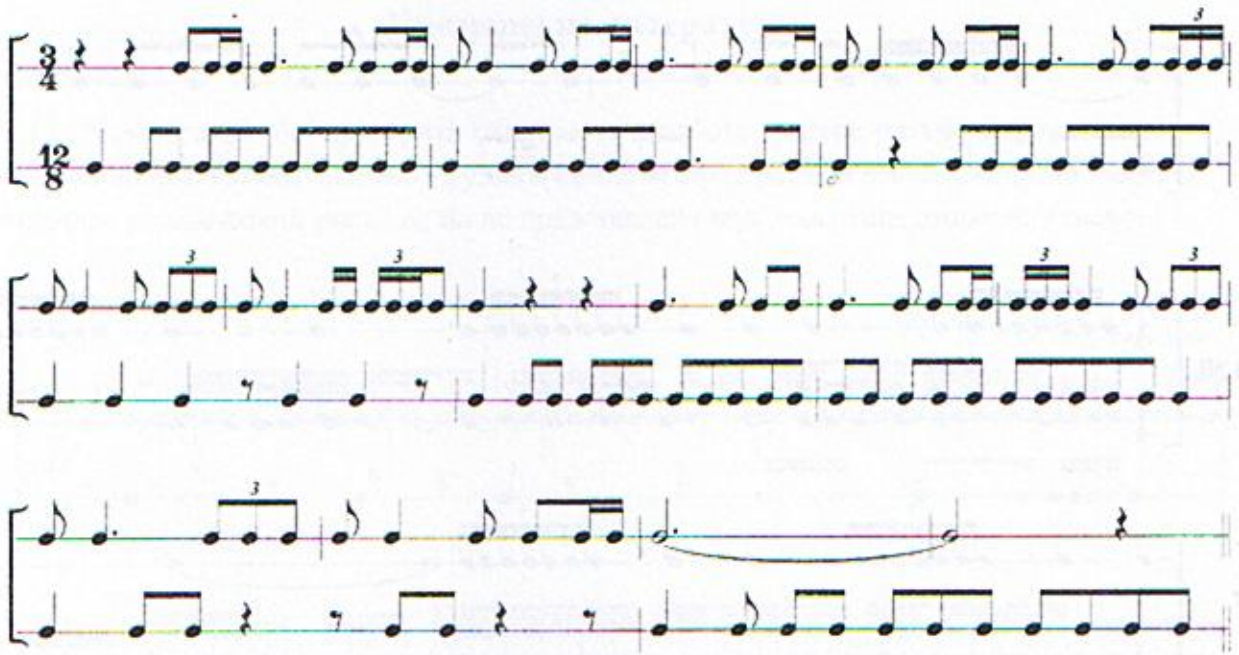


Для каждого голоса может быть установлен свой метр, причем счетная единица может не совпадать, а границы тактов совпадают.

134.

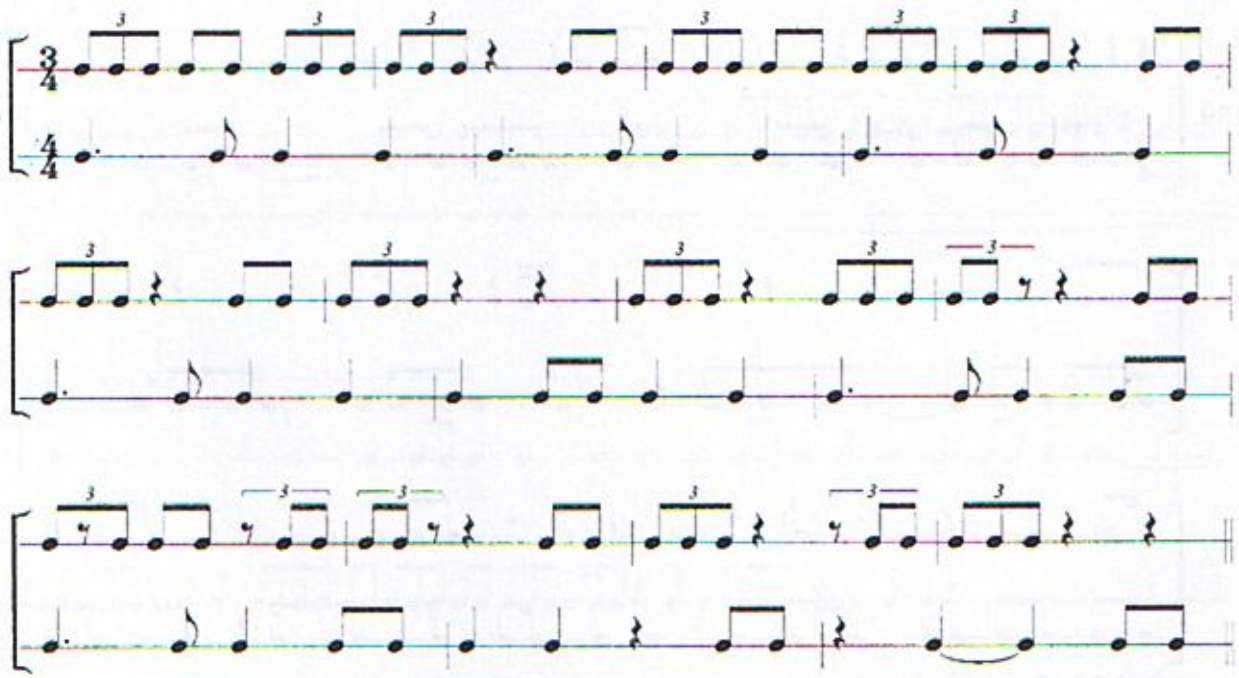


135.

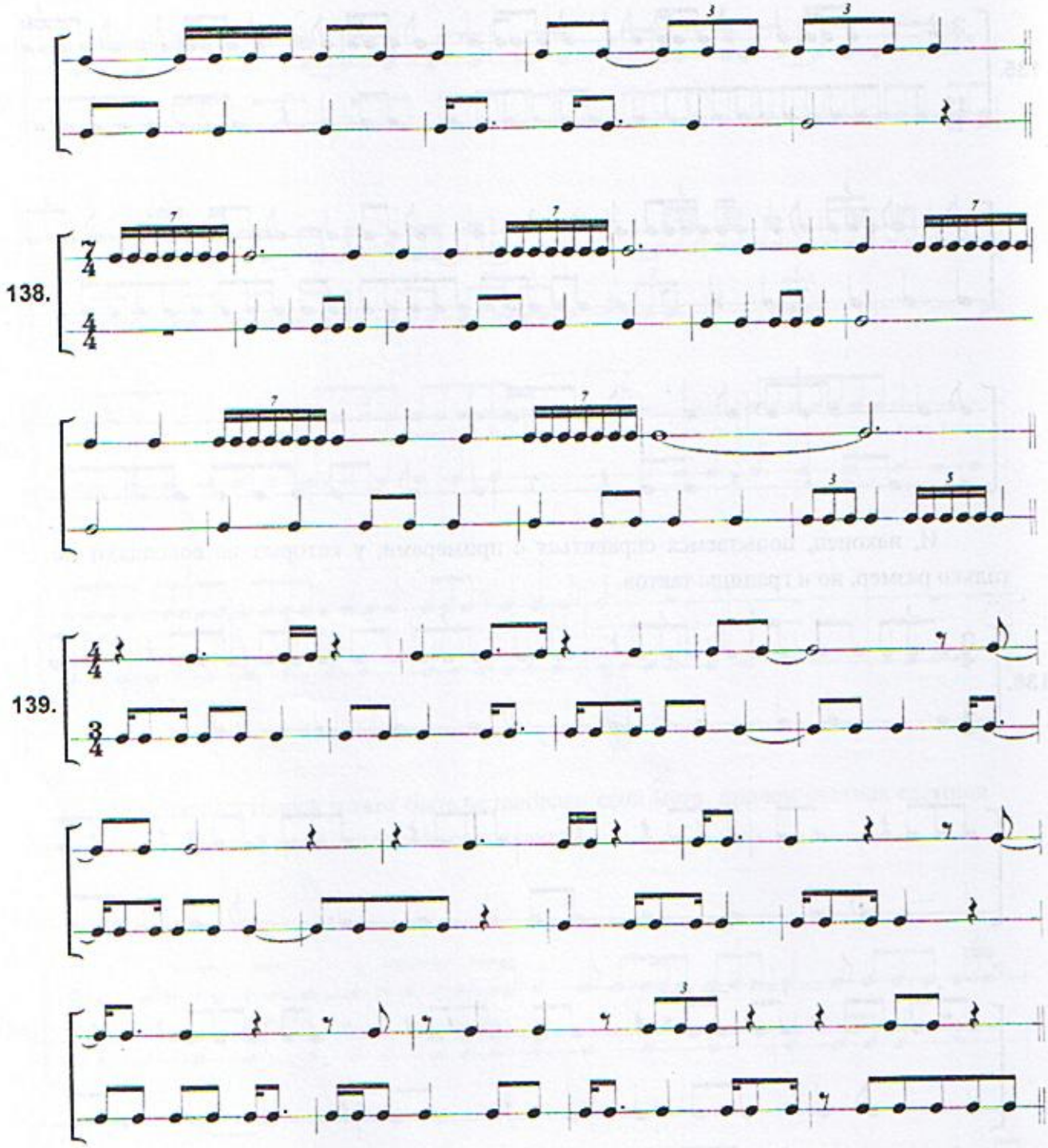


И, наконец, попытаемся справиться с примерами, у которых не совпадают не только размер, но и границы тактов.

136.



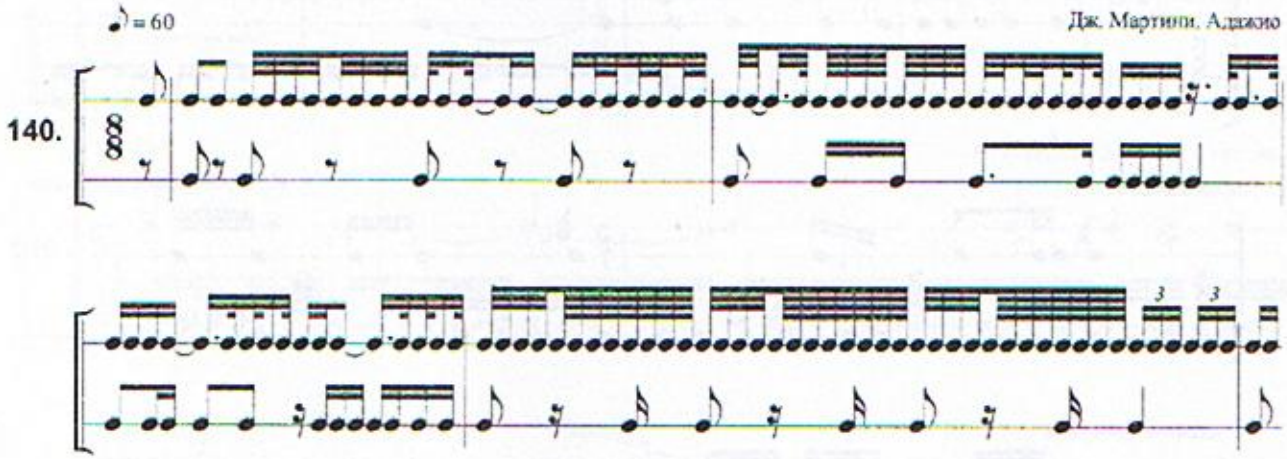
137.


138.
139.

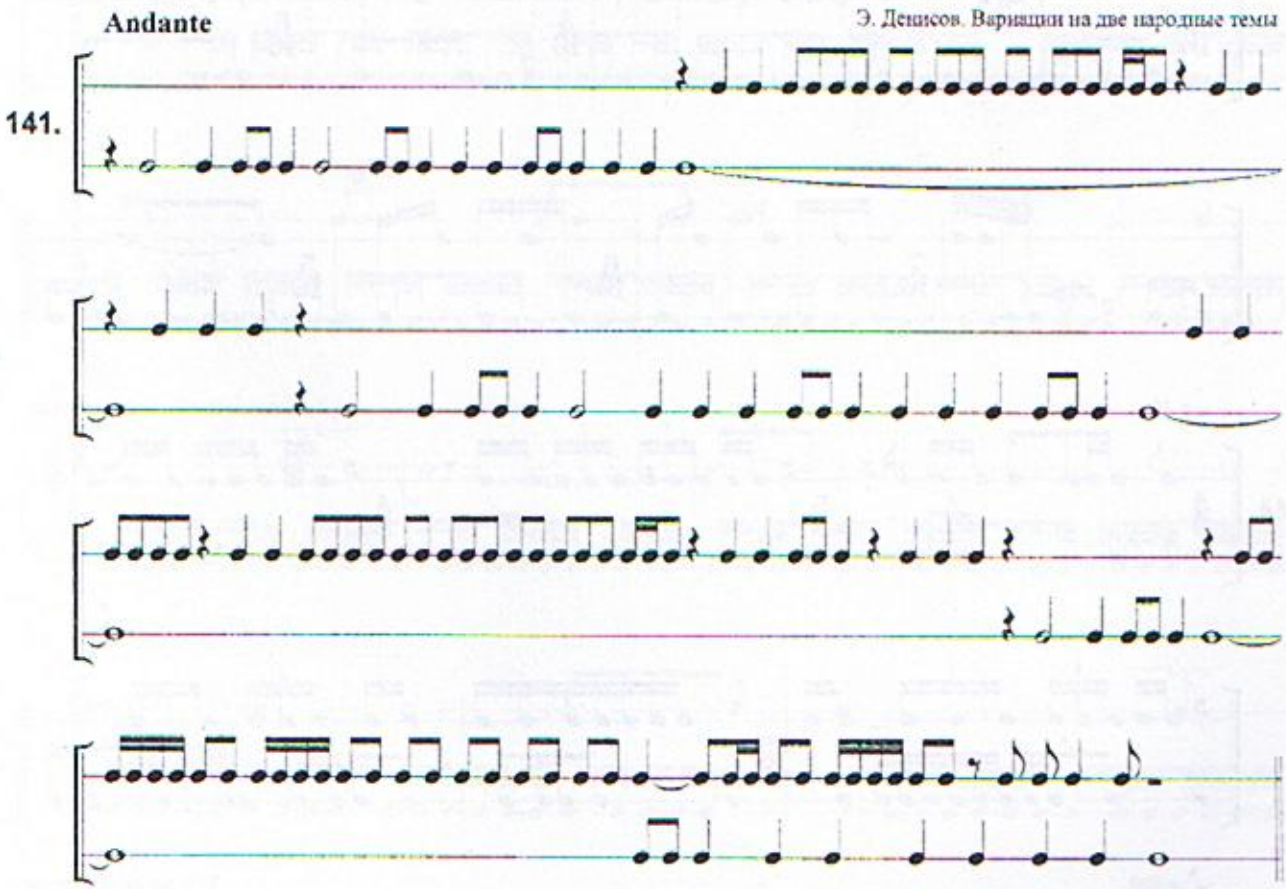
Примеры из литературы

Для того, чтобы проверить готовность к работе в сфере ритма, предлагаем следующие несколько отрывков из музыки композиторов разных веков. В них полностью сохранен ритмический рисунок, но не представлена звуковысотная сторона. Успехов!

140.



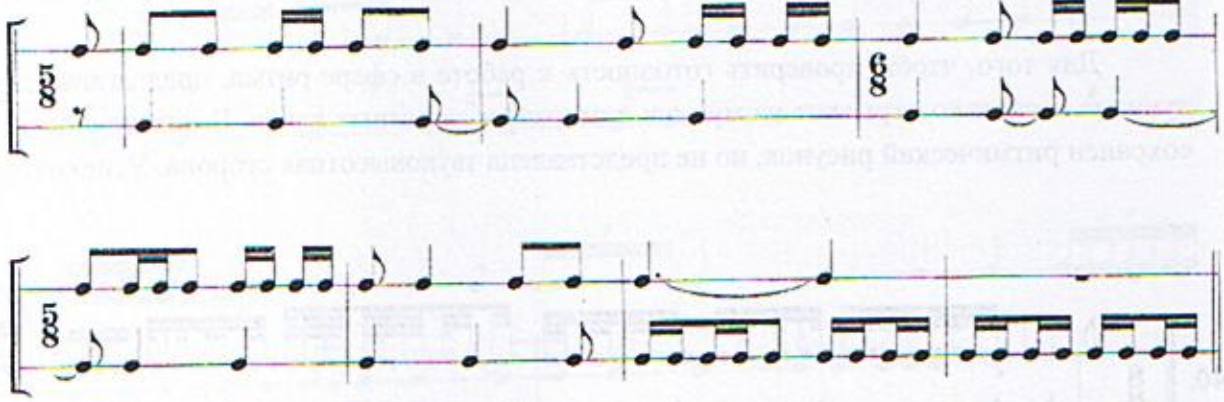
141.



Allegretto

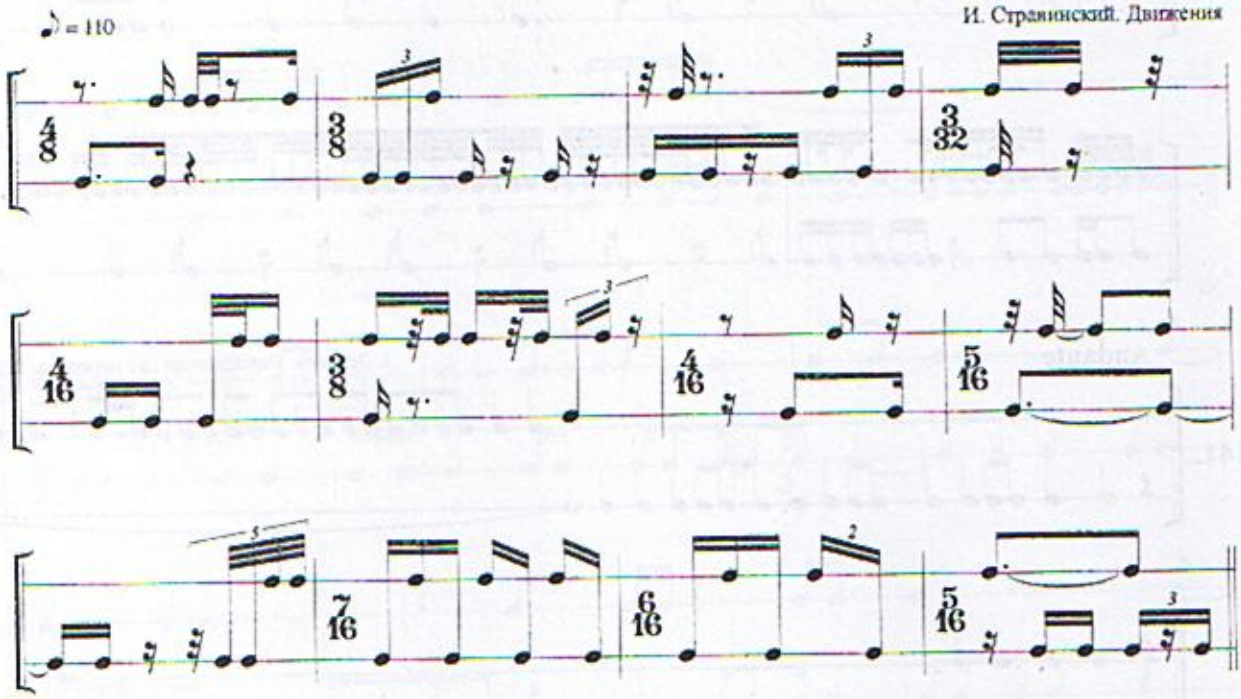
В. Шебалин. Бурлеска

142.



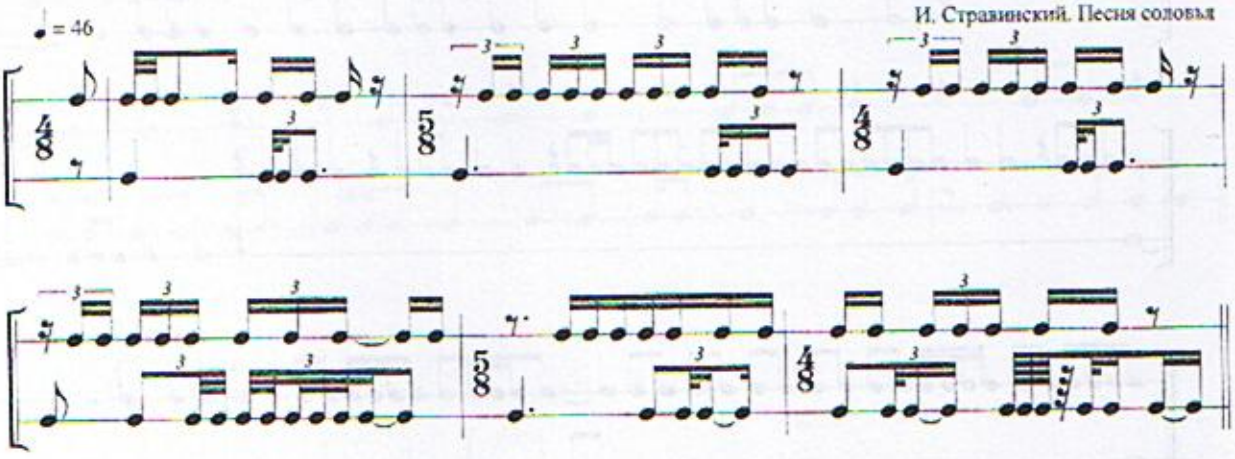
И. Стравинский. Движения

143.



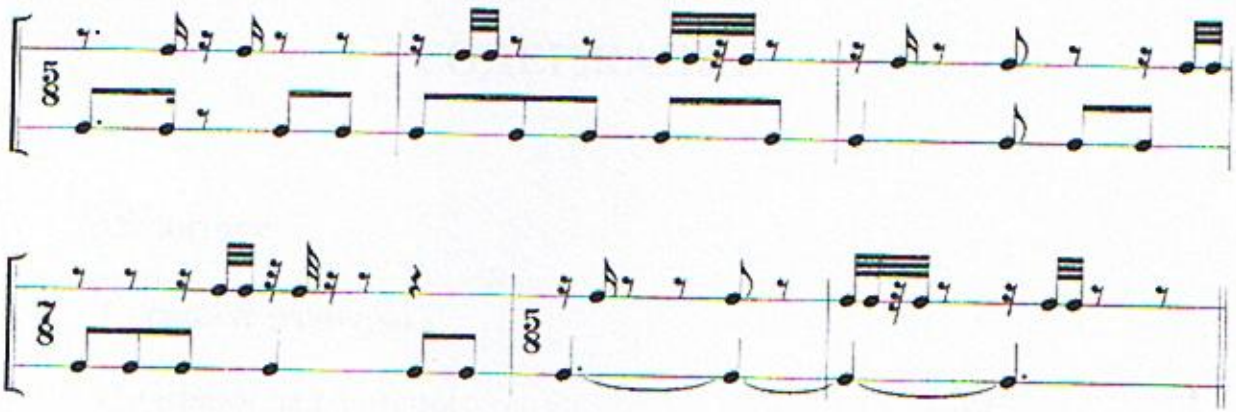
И. Стравинский. Песня соловья

144.



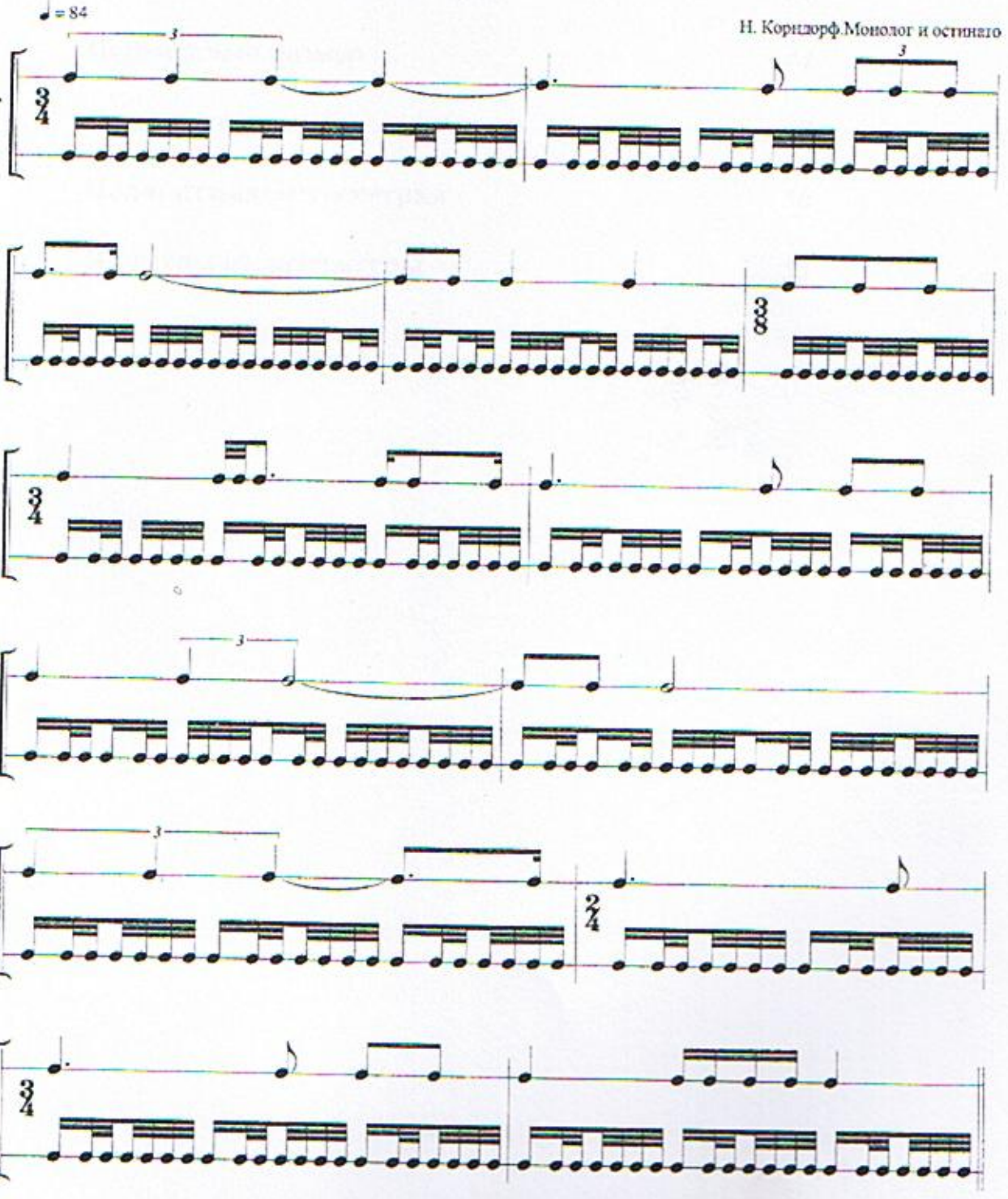
Н. Корндорф. Ярило

145.



146. ♩ = 84

Н. Корндорф.Монолог и остинато



СОДЕРЖАНИЕ

От автора	*3*
Сложные размеры	*5*
Смешанные размеры	*34*
Переменный размер	*44*
Senza metrum	*48*
Полиритмия. Полиметрия	*50*
Примеры из литературы	*55*

Берак Ольга Леонидовна

ШКОЛА РИТМА

Учебное пособие по сольфеджио

Часть 3. Сложные, смешанные и переменные размеры, полиритмия и полиметрия

Нотная графика
К.В. Голышев

Компьютерная верстка и оригинал-макет
С.А. Генченков

Подписано в печать 05.01.2007 г.
Объем 7,5 печ. л. Формат 60x90 1/8
Тираж 500 экз.

Цена договорная

121069 Москва, ул. Поварская, 36\36
Редакционно-издательский отдел
Российской академии музыки имени Гнесиных