

Ритмическое воспитание актера

Н. П. Збруева

Рекомендовано

Министерством культуры Российской Федерации

в качестве учебного пособия в высших учебных заведениях искусств и культуры

Печатается в редакции издания 1935 года

Н. Збруева

Ритмическое воспитание актера: Методическое пособие. – М.: ВЦХТ («Я вхожу в мир искусств»), 2003. – 144 с.: нот.

КОРОТКО ОБ ЭТОЙ КНИГЕ

Предлагаемая вниманию читателя книга является переизданием книги Н.П. Збруевой «Ритмическое воспитание», вышедшей в 1935 году в качестве пособия для высших и средних театральных школ и студий.

В русской театральной школе наших дней учебная дисциплина «Ритмика» (или «Музыкально-ритмическое воспитание») входит в цикл специальных предметов, направленных на формирование пластической культуры актера. Ритмичность - психофизическое качество телесного аппарата актера, чрезвычайно важное для успешного сценического творчества: понятие темпо-ритма, введенное К.С. Станиславским, стало ключевым для характеристики сценического действия в «искусстве переживания». Отсюда вытекает огромное значение, которое в театральных школах придается развитию качества, именуемого ритмичностью. Так, бывшие студенты режиссерского факультета, окончившие курс под руководством выдающегося режиссера и педагога А.Д. Попова, вспоминают: мастер мог снисходительно отнестись к студентам, по лености пропускавшим те или иные занятия, но категорически требовал неукоснительного посещения уроков Н.П. Збруевой.

Н.П. Збруева имела прекрасное музыкальное образование. В 1914-17 годах она училась в Петроградской консерватории, а в 1924 году окончила Институт Ритма, основанный в 1918 году группой музыкантов, прошедших стажировку у Э.Жак-Далькроза - прославленного реформатора системы музыкального образования. По окончании института Н.П. Збруева начала работу в театральных учебных заведениях: преподавала «Ритмику» в студии под руководством Ю.А. Завадского (1924-1928 годы), в ГИТИСе (с 1930 года до конца жизни), в театральном училище им. М.С. Щепкина (1932-1955 годы). Итогом десятилетнего педагогического опыта и стало пособие «Ритмическое воспитание».

Книга Н.П. Збруевой переиздается практически без сокращений: только из списка рекомендуемой музыкальной литературы исключено несколько модных в 30-е годы, а ныне устаревших произведений. Воспроизводится и предисловие к книге, написанное в 1935 году Н.Г. Александровой, которая первой из русских учениц Далькроза, прошедших у него полный курс обучения, начала применять его метод в педагогической практике. Оно может представлять интерес для тех педагогов нового поколения, кто о Далькрозе, его методе, об Институте в Хеллерау знает лишь понаслышке; из предисловия исключено всего несколько абзацев текста, продиктованных автору идеологией тридцатых годов и поэтому отмеченных чертами казенно-обязательного стиля.

Книга Н.П. Збруевой рекомендована к переизданию Гильдией режиссеров и педагогов по сценической пластике. Наше профессиональное объединение считает необходимым всемерно пополнять библиотеку специальной литературы, в том числе - и за счет возвращения в педагогический обиход незаслуженно забытых книг. На наш взгляд, «Ритмическое воспитание» Н.П. Збруевой будет реально способствовать

повышению профессиональной культуры преподавателей театральных школ, причем не только тех, кто ведет курс музыкально-ритмического воспитания.

Г.Морозова

Гильдия режиссеров и педагогов

по сценической пластике

Предисловие

Книга Н. П. Збруевой по ритмике для театральной школы является первой попыткой суммирования и опубликования опыта в данной области. В основу книги легла программа по ритмике, разработанная театральной секцией Московской ассоциации ритмистов в составе В. А. Гринер, Е. В. Коноровой, Е. В. Чайновой и автора этой книги. Исходя из собственного педагогического опыта, автор дает на базе этой коллективно разработанной программы развернутую картину занятий по ритмике в театральной школе.

Цели и задачи ритмического воспитания в театральной школе, материал занятий, его систематизация и описание, установление последовательности прохождения, методы преподавания этого материала, а также ряд конкретных примеров - вот содержание данной книги.

Трудности, стоявшие перед автором, могут быть вполне понятны только тем, кто знаком со всей многогранной сложностью системы ритмического воспитания. Кроме того, необходимо помнить, что ритмика в театральной школе введена сравнительно не так давно, что перед преподавателями ритмики открываются громадные возможности совершенствования метода, что каждый новый год опыта обогащает педагога новыми творческими идеями и что поэтому всякая фиксация опыта сегодняшнего дня, имея в виду день завтрашний, представляет собой очень ответственную и сложную задачу.

Система ритмических упражнений, изложенная в данной книге, вытекает из системы ритмического воспитания швейцарского музыканта Эмиля Жак-Далькроза. В процессе работы русские ритмисты (Н.П. Збруева в том числе) давно уже отошли от учения Далькроза в его чистом виде, добиваясь метода приближения ритмической тренировки к специфике тех областей, в которых протекает их работа. Не может существовать ритмика «вообще», ритмика «универсальной»: она должна соответствовать требованиям каждой данной области и соответственно этому менять и свое содержание и свой творческий метод.

Автор данной книги разработал свой собственный творческий метод, сильно отличающийся от далькрозовского как в смысле тематики, так и в отношении переноса центра тяжести с отвлеченных, беспредметных упражнений на упражнения, связанные с работой будущего актера. Незыблемо далькрозовскими остались лишь его принцип воспитания ритмичности посредством музыки и движения и применение системы музыкальной метроритмики в качестве регулятора движения.

Тут уместно упомянуть о том, что преподавание такой сложной и новой дисциплины, как ритмика, вообще не укладывается в рамки какого-либо единого стабильного метода. В ритмике имеется ряд упражнений и даже целые отделы упражнений, ставшие общепринятыми, как бы канонизированными, но в основном ритмика есть дисциплина, покоящаяся в огромной мере на творчестве, часто даже на импровизации. Творческая личность преподавателя играет в данной дисциплине громадную роль, что неминуемо является причиной различия в методах ведения занятий у различных педагогов, хотя бы и крепко объединенных одной и той же системой. В частности, можно указать, например, на предлагаемый в данном пособии принцип тематической последовательности. Ряд преподавателей работает по этому принципу с большим успехом, но есть и другие преподаватели, не менее талантливые, которые работают с не меньшим успехом, концентрическим методом, захватывая несколько тем одновременно, как бы комплексно, расчлняя в сознании учащихся отдельные элементы этого целого, как то: темп, метр, динамика, ритмический рисунок, фразировка, форма и т.п., уже впоследствии, добившись сперва некоторого музыкально-ритмического развития своих учащихся.

Трудно себе представить в наше время педагога по движению, который прямо или косвенно, в той или иной мере, так или иначе не испытал бы на себе влияния идей Далькроза. Система ритмического воспитания Эмиля Жак-Далькроза имеет мировую известность и мировое распространение. Летом 1935 года Швейцария

праздновала тройной юбилей: семидесятилетие Далькроза, тридцатилетие его системы и двадцатилетие Института ритма в городе Женеве, где живет и работает изобретатель.

Жизненный путь и творческое развитие Жак-Далькроза чрезвычайно интересны. Родился он в 1865 году в Вене. С детства обнаружил яркие музыкальные способности. Учился в консерваториях Вены и Парижа по классам фортепиано, органа и композиции. Учителями его были Брукнер и Делиб. В 1892 году он становится преподавателем музыкально-теоретических дисциплин в Женевской консерватории. В Женеве широко развернулась его активная творческая деятельность одновременно на трех поприщах: педагогическом, литературном и композиторском. Он выступает со статьями в различных музыкальных и литературных журналах, пишет крупные симфонические сочинения, оперу, скрипичный концерт, разрабатывает интересную систему сольфеджио и завоевывает большую популярность своими многочисленными песнями, написанными на собственные тексты и проникшими в самые широкие массы швейцарского населения. Огромный успех, выпавший на долю его цикла детских песен с движениями, предопределил дальнейший творческий путь Далькроза, так как направил его внимание на область взаимоотношения между музыкой и движением.

К началу девятисотых годов, наблюдая за своими учениками по сольфеджио, он окончательно убедился, что для повышения музыкальной культуры учащихся необходимо тренировать, воспитывать и развивать специальными упражнениями не только слух, но и ритмические способности: так как ритм по существу своему есть организованное движение, то и воспитывать чувство ритма лучше всего через движение. Исходя из этих соображений, Далькроз заставил своих учащихся ходить, бегать, прыгать, ложиться, вставать, гнуться, бороться с препятствиями, чувствовать ритм движения всеми мышцами своего тела. Движения эти регулировались музыкой. Музыкальная терминология, музыкальная теория, музыкальная метроритмика, архитектоника и форма легли в основу метода занятий.

Очень скоро он убедился в том, что ритмические дефекты зависят от целого ряда причин и физического и психического порядка. Могут быть, например, такие физические недостатки, как мускульная слабость, вялость или же, наоборот - перенапряженность. Борясь с этими недостатками, удастся восстановить нормальную ритмичность. Могут быть недочеты в работе нервной системы, например, заторможенность или, наоборот, излишняя возбудимость. Соответствующие упражнения, регулирующие и тренирующие точные и целесообразные реакции, восстанавливают уверенную, четкую ритмичность. Недостатки в способности к координации движений могут губительно отражаться на внешнем ритме человека. Тренаж координации движений приводит к положительным результатам. Слабая способность внимания, слабая память представляют собой также тормоз для выявления хорошего, четкого ритма. Работа над укреплением внимания и памяти способствует появлению точности и уверенности в ритмических движениях, будь то игра на рояле, читка стиха или танцевальное выступление.

Оказалось, что, борясь с ритмическими неточностями, восстанавливая в учащемся способность, казавшуюся ему ценной с точки зрения профессионально-музыкальной, Далькроз боролся с целым рядом психических недостатков, стало быть, воздействовал на психику, на характер, поведение, настроение и жизнеощущение своих учеников.

Призвав в постоянные консультанты профессора Женевского университета Жюля Клапареда, Далькроз устанавливает факт общевоспитательного значения ритмической гимнастики. Начинается новая стадия в истории системы. В чисто музыкальную дисциплину вкрапливаются все новые и новые упражнения, имеющие определенные цели общевоспитательного характера: для развития быстроты и точности реакции, для увеличения объема внимания, для тренировки памяти, для развития центров торможения и т.д. и т.д. Система, имевшая целью развитие в учениках ритмичности, обратилась в воспитание человека при помощи ритма. С этого времени Далькрозом начинают заинтересовываться, кроме музыкантов, педагоги, врачи, невропатологи.

Дальнейшим этапом в развитии системы было то, что сам Далькроз выразил в следующих словах: «Сначала у меня вовсе не было намерения добиваться художественности в наших физических упражнениях. Я рассматривал их только с психофизической точки зрения. Но скоро мне стало ясно, что не может быть совершенных и легких по форме телодвижений без того, чтобы они не удовлетворяли требованиям естественной гармонии и красоты. Воплощенный ритм должен непременно представлять красивое зрелище. Наши занятия являются общей подготовкой к искусству...» «...Пластика и музыка - сестры, обе они - дети ритма, регулирующего и стилизующего всякое художественное возбуждение». Он начинает вводить в

занятия упражнения гимнастического, танцевального и выразительного характера, начинает увлекаться интерпретацией в движении музыкальных произведений. С этого времени к нему стремятся поступать в ученики профессиональные танцовщики, им заинтересовываются режиссеры, певцы, актеры. К этому же моменту, именно к 1909 году, он получает приглашение переехать в Германию с предоставлением ему хороших условий для педагогической и художественной деятельности. Далькроз принимает это предложение и покидает Женеву.

В окрестностях Дрездена, на высоком холме, в центре рабочего города-сада Хеллерау, известного своими замечательными художественными мастерскими, был построен по проекту архитектора Тессенова величественный дворец - Институт музыки и ритма, окруженный целой сетью домиков - общежитий для учащихся. В этом Институте стали заниматься дети рабочих Хеллерау и сотни взрослых учащихся, съезжавшихся со всех концов мира для изучения системы ритмического воспитания. Скромный Хеллерау внезапно стал одним из интереснейших культурных центров Германии. Основатель города-сада Хеллерау доктор Вольф Дорн, пригласивший Далькроза, сказал следующее: «Я думал дать детям только музыкальное воспитание, а получил несравненное обогащение жизни». Далькроз всегда говорил так: «Я не хочу воспитывать гениев. Я имею в виду всех тех, которые станут специалистами в какой-либо области, будь то ученый, художник или кто-либо другой. и думаю, что воспитание их должно быть таким, чтобы будить в них стихийное творческое начало, укреплять его и развивать». Далькроз, действительно, развивал творческие силы в каждом ученике, и в этом ценность его системы.

Радостно кипела в Хеллерау повседневная работа, руководимая и вдохновляемая педагогом-энтузиастом. Каждую весну устраивались празднества, во время которых большой зал Института с его системой переносных кубов, лестниц, колонн, дающих возможность быстро и легко менять сценическую площадку, с его амфитеатром для зрителей и люком для оркестра, превращался в замечательнейший театр. К услугам Далькроза был симфонический оркестр, ближайшими советчиками были известные художники и поэты. Открылись возможности постановки крупных сценических форм. Так, например, с большим своеобразием был поставлен «Орфей» Глюка. Имя Далькроза становилось все популярнее, число последователей возрастало, окончившие ученики, вернувшись каждый в свою страну, деятельно распространяли систему. Между прочим, к этому времени начинается знакомство с системой и в России. Мировая война смела все это блестяще поставленное дело самым беспощадным образом. Далькроз вернулся в Швейцарию и, водворившись опять в Женеве, основал там в 1915 году новый Институт, который является и до сегодняшнего дня рассадником далькрозовской системы в ее чистом виде.

Можно не принимать некоторых далькрозовских положений и практических приемов, можно оспаривать его систему в целом, можно предлагать другие, совершенно противоположные принципы ритмического воспитания, но нельзя не признавать за Далькрозом неоспоримую и высоко ценную заслугу, заключающуюся в том, что он первый в наше время заговорил о необходимости вернуть человечеству постепенно утрачиваемые им, вследствие отхода от ручного труда к механизированному, ритмические способности, так как без ритма жизнь делается менее полной и менее радостной.

Он сигнализировал эту опасность одновременно с немецким экономистом Карлом Бюхером, который в своем труде «Работа и ритм» пишет о том, что работа современного человека «не является более ни музыкой, ни поэзией», что деятельность, обусловленная определенной профессией, уже не есть веселая игра и радостное наслаждение; «искусство и техника в своем современном развитии чрезвычайно далеко отошли друг от друга». Но заканчивает свой труд Бюхер следующими словами: «...нельзя терять надежду на то, что некогда техника и искусство сочетаются в более высоком ритмическом единстве, которое возвратит духу веселую жизнерадостность, а телу - гармоническое развитие, каким отличались лучшие из первобытных народов». Как бы в ответ на эту высказанную надежду Далькроз создает свою систему ритмического воспитания.

Цель ритмики в театральной школе заключается в том, чтобы дать будущему актеру умение свободно и непринужденно, с одной стороны, и совершенно сознательно, с другой, распределять и планировать свои движения и действия во времени и пространстве в полном контакте с поставленной ему сценической задачей. Данная учебная книга намечает пути к достижению этой цели.

Н. Г. Александрова

Раздел первый Планирование материала

В условиях театральной школы ритмика является одним из звеньев общего комплекса дисциплин, помогающих воспитанию актера.

Как это вытекает из самого названия предмета, основная задача ритмики в том, чтобы развить необходимую для актера «ритмичность».

Прежде чем расшифровывать смысл этого навыка, следует разобраться в самом явлении ритма и осознать его сущность.

Ритм - понятие чрезвычайно многообъемлющее. Можно прочесть и услышать о «ритме спектакля», «ритме образа», «ритме здания», «ритме картины», «ритме песни», «ритме трудового процесса» и т.д. Очевидно, что под этим термином подразумевается некое явление, действующее в самых разнообразных областях, но сохраняющее при этом свои основные свойства, а потому объединяемое одним и тем же понятием. В чем же заключаются основные свойства этого сложного и многообразного явления?

Всякий процесс организации материала заключается в том, что различные элементы этого материала приводятся в определенные соотношения друг с другом. При этом самые соотношения элементов определяются направленностью всего процесса, в результате чего материал приобретает органическое единство.

Звуки - это элементы музыки, но только тогда можно воспринять ряд звуков как мелодию (то есть как некое органическое целое), когда звуки находятся в определенных закономерных соотношениях друг с другом.

Материал стройки - это кирпич, дерево, стекло, железо и т.п. Когда части этого материала приводятся в закономерно организованное соотношение, - например, строится дом, - то получается некое единство. Когда элементы того же материала находятся в случайном соотношении, то это просто груда строительного материала и ничего больше. Сами соотношения частей материала определяются направленностью всего процесса в целом. Соотношения звуков диктуются музыкальным замыслом композитора, создающего мелодию, соотношения частей постройки - замыслом архитектора, проектирующего здание.

«Ритм песни», «спектакля», «здания» и т.п. и есть закономерность соотношения частей, образующая органическое единство целого. Ритм одной мелодии отличается от ритма другой, ритм одного спектакля - от ритма другого, потому что в каждой мелодии звуки организуются в особый, ей одной присущий рисунок и в каждом спектакле осуществляется особое соотношение его компонентов.

Итак, явление, называемое словом «ритм», можно определить как закономерность соотношения частей материала, организованного в единое синтетическое целое.

И наоборот, «аритмия», то есть отсутствие ритма, - это неорганизованное состояние материала, когда его отдельные элементы находятся в случайном соотношении друг с другом.

Ритм проявляется не только в процессах деятельности человека (труд, быт, искусство). Процесс любой области жизни природы включает в себе ритм. Например: кровообращение, дыхание организма; явления морского прилива и отлива; движение тел солнечной системы, - словом, всякий процесс существования материи.

Речь и движение являются тем «материалом», который актер организует, выявляя свой творческий замысел, и в этом процессе организации материала, как во всяком другом, огромное значение имеет ритм как закономерность соотношения, соразмерности и сообразности частей, закономерность, образующая единство и гармоничность целого.

«Ритмичность» у актера должна быть чрезвычайно развитой, чтобы он мог строить свое сценическое поведение в соответствии с творческим замыслом. В первоначальный период работы актера, когда он имеет дело с сырым материалом, который необходимо преобразовать в стройное целое, большую роль играет степень развития у актера чувства ритма.

На следующих этапах работы актера, когда созданный им образ выявляется в речи и в движении, роль ритма особенно существенна.

Конкретные ритмические соотношения частей определяются направленностью и характером процесса. Человек работает. Строгает доски. Направленность трудового процесса определяет комплекс необходимых движений и их взаимоотношение. Кроме того, конкретные ритмические соотношения обуславливаются характером материала. Доска - сосновая или дубовая, суковатая или ровная. В зависимости от свойств материала движения работающего несколько изменяются в смысле соотношения сил, нажима, скорости и т.п.

Кроме свойства материала, существенное значение имеют свойства инструмента (инструмент острый, тупой, легкий, тяжелый и пр.). Играют роль, наконец, и особенности работающего человека: свойства его физического аппарата, его умение, его состояние в момент работы, его отношение к работе и т.п.

Эти специфические свойства материала, орудия и двигателя определенным образом влияют на ритм того или иного трудового процесса. Наиболее сложны свойства живого двигателя (человека), ибо они определяются не только его биологической, но и его социальной природой.

Ритм как закономерность, помогающая организации сценического материала, может быть раскрыт и развит только при условии полного овладения сценическим материалом во всех его особенностях. Поэтому работа над сценическим ритмом должна быть составной частью преподавания мастерства актера.

Задача ритмики и как тренирующей дисциплины заключается в том, чтобы максимально развить и обострить присущую человеку «ритмичность» и подготовить, таким образом, почву для дальнейшей, уже гораздо более сложной, работы актера над сценическим образом.

Чувство ритма

Так называемое «чувство ритма» - «ритмичность» - отнюдь не является каким-то необъяснимым и необычайным «шестым чувством». Название это образное и обозначает оно умение человека улавливать и воспринимать соотношения отдельных моментов движения, образующих законченное органическое целое, то есть умение создавать, выявлять и воспринимать «ритм».

В основном это умение сводится к учету конкретных ритмических соотношений, в которых протекает какой-либо процесс (бытовой, трудовой или творческий). Несомненно, что чем полнее человек осознал смысл и воспринял содержание данного процесса, тем легче ему воспринять конкретные ритмические соотношения, то есть раскрыть и воспринять ритм, присущий данному процессу.

Но в работе над выявлением своего замысла человек часто встречается с целым рядом препятствий, возникающих или на почве присущих ему органических недостатков, или вследствие неразвитости навыков к работе с данным материалом. Полная «аритмия», то есть полное отсутствие способности восприятия соотношений (временных, пространственных и пр.), невозможна в живом организме. Явления же частичной «аритмии» встречаются довольно часто и происходят в результате нарушения нормальной деятельности нервно-мышечного аппарата. Это нарушение может быть органическим, - в таком случае методами одной только воспитательной работы помочь делу нельзя и требуется лечебное воздействие. В случае же, если такое нарушение возникло под влиянием тех или других специфических условий развития организма, воспитательная работа - и в первую очередь устранение дурно влияющих условий - может успешно содействовать восстановлению нормальных свойств человеческого организма, одним из которых является «чувство ритма».

Примеры частичной аритмии

1. Слабое ощущение времени и поэтому плохая ориентировка во времени. Примеры такой «аритмии» можно постоянно наблюдать на перекрестках городских улиц, когда пешеход обнаруживает свое неумение учесть время, в течение которого переход через улицу еще свободен.
2. Слабое ощущение пространства - неумение распределить то или иное движение в данных пространственных условиях. В трамвае, в магазине, на лестнице можно наблюдать случаи, обнаруживающие беспомощность того или иного человека в смысле ориентировки в пространстве.
3. Неумение учитывать количество мускульной энергии, необходимой для выполнения движения. Например,

чтобы отрезать кусок хлеба, человек иногда затрачивает гораздо больше усилий и напряжения, чем это нужно, - поэтому или прорезает вместе с хлебом и скатерть, или мнет хлеб.

Такой тип людей в быту обычно называют «увальнями», «медведями» и т.д. Между тем, причина неловкости этих людей и их «неумения ориентироваться» сплошь и рядом заключается именно в такой частичной «аритмии».

Задача ритмического воспитания актера не столько в том, чтобы бороться с явлениями «аритмии», потому что, как правило, в театр школы принимаются люди, обладающие нормальным развитием, сколько в том, чтобы повысить и обострить присущую человеку «ритмичность» и развить у будущего актера предельную ритмическую ориентировку и чуткость к ритму.

Так называемое «чувство ритма», то есть ощущение соразмерности и сообразности отдельных элементов целого, над развитием которого работает ритмическое воспитание, определяется, как уже сказано выше, комплексом навыков. В основе этого комплекса заключаются следующие пять элементов:

1. Ощущение времени.
2. Ощущение пространства.
3. Ощущение веса.
4. Ощущение объема.
5. Ощущение мускульной энергии.

В работе актера развитие этих элементов особенно важно, потому что в сценических условиях конкретные ритмические соотношения - временные, пространственные и прочие - чрезвычайно многообразны и изменчивы.

Сценические условия резко отличаются от условий бытовых, поэтому актеру необходимо развить в себе умение быстро учитывать эти условия и легко переключаться при каждом их изменении. Например, вес и объем вещей сценического реквизита сплошь и рядом не соответствуют натуральным весу и объему изображаемых вещей (рояль из фанеры, тачка из картона и т.д.). Обыгрывая эти вещи, актер должен уметь соразмерить свое движение соответственно назначению вещи, а не ее бутафорскому весу и объему.

Помимо этих пяти основных элементов, вырабатывается целый ряд других навыков, необходимых актеру в его работе:

1. Внимание- умение сосредоточиться на необходимом объекте в любых условиях и обстоятельствах.
2. Координация- умение одновременно сочетать различные самостоятельные движения.
3. Ориентировка в пространстве и в коллективе - умение быстро соразмерить данное движение с пространственными условиями, а также соразмерить движение с движением группы.
4. Устойчивость в данном темпе и метре движения.
5. Быстрое и легкое переключение из одного темпа в другой.
6. Учет соотношения скоростей.
7. Правильный учет мускульной нагрузки движения.
8. Умение планировать движение на основе данного ритмического рисунка.
9. Умение логически планировать движение (учитывая сценическую задачу и органический ритм).

Из этих навыков координация движения является главным специфическим навыком, развиваемым системой ритмического воспитания.

Метод ритмического воспитания

Для развития навыков, составляющих «ритмичность» актера, система ритмического воспитания пользуется музыкой и движением. Выбор именно этих средств воспитания не случаен и объясняется следующим. Звучащий музыкальный ритм четко зафиксирован, и музыкальная «ритмика» в силу особенностей музыкального материала наиболее исчерпывающе разработана. Поэтому музыка дает богатый материал многообразных ритмических возможностей. Мелодия, благодаря музыкальной мысли, в ней заключающейся, дает кроме элементарных временных соотношений также и гораздо более сложные соотношения. Поэтому звучащая мелодия как средство ритмического воспитания имеет все преимущества перед другими средствами.

Движение является другим наиболее рациональным средством ритмического воспитания, так как дает возможность выявить все основные элементы «ритмичности» - ощущения времени, пространства, веса, объема и мускульной энергии. Двигаясь, человек неизбежно должен учитывать меру времени и пространства. Он вынужден соответственно соразмерять затрату мускульной энергии, а также ощущать вес и объем своего тела.

В сочетании музыки и движения как равноценных средств воспитания применяются различные приемы. Можно учитывать в музыке только временные соотношения и на этой основе строить движение, а можно учитывать все данные музыки - ее содержание, ритм, динамику - и на этой более полной основе строить соответствующее движение. В построении ритмических упражнений применяются оба эти приема.

Кроме того, можно строить движение на принципе контраста: содержание, ритм и динамика музыки и движения могут противоречить друг другу, - в движении можно выявить «отношение» к данной музыке, - словом, возможны разнообразные видоизменения этого приема. Но если при сочетании музыки и движения учтены органические данные и музыки и движения, то это сочетание всегда будет органичным.

Для большей наглядности условий такого сочетания музыки и движения можно привести примерную схему:

Учет условий



Так как ритмика сочетает в качестве средств воспитания музыку и движение, которые представляют собою различные виды искусства, то часто возникают досадные недоразумения, и педагогический метод органического слияния музыки и движения рассматривается как новый вид искусства. На самом деле цель метода ритмики - это воспитание и развитие комплекса навыков, слагающих «ритмичность», необходимую актеру в его работе.

Планирование материала

Материал курса располагается по темам, которые определяются основной задачей работы, то есть задачей развития соответствующих навыков. Темы мы устанавливаем в их логической последовательности, учитывая процесс восприятия и руководствуясь основным методическим принципом системы: от инстинктивного восприятия - путем последовательного анализа - к сознательному усвоению.

Примерная схема планирования материала

1-я тема. Внимание. Координация. Ориентировка.

2-я тема. Темп. Точное соотношение скоростей.

3-я тема. Метр.

4-я тема. Длительности.

5-я тема. Ритмический рисунок.

6-я тема. Фразировка.

7-я тема. Динамика и характер движения (оттенки звучания).

8-я тема. Музыкально-ритмические этюды.

Первая тема - «Внимание. Координация. Ориентировка» - является основной, вне которой немислима дальнейшая работа. Поэтому развитие этих навыков идет на всем протяжении курса.

Тема «Темп», цель которой развитие наиболее элементарного ощущения музыки и движения, неизбежно влечет за собой сопоставление и сравнение различных по темпу процессов движения. Такое сопоставление дает первоначальное ощущение ритмических соотношений.

Следующий этап работы - это элементарный метрический анализ движения, заключающийся в расчленении его на равные отрезки (установление равных временных и пространственных соотношений). Здесь мы имеем дело с гимнастической ходьбой и бегом, с гимнастическими упражнениями на движения, равные по объему и мускульной нагрузке, с дирижерским жестом и т.п. (**тема «Метр»**).

Приобретенный навык обостренного ощущения времени и пространства дает возможность вести дальше работу по развитию ощущения неравных временных и пространственных соотношений, то есть создается естественный подход к четвертой теме - **«Длительности»**.

Таким путем подготовленные учащиеся легко овладевают материалом **пятой темы - воспроизведением и созданием ритмического рисунка**, представляющего собой сложную организацию движения на основе уже приобретенных навыков.

Следующая, **шестая тема «Фразировка»** - является усложнением предыдущей темы, поскольку и здесь действует принцип неравных соотношений на основе музыки и движения, с той разницей, что в предыдущей теме за «единицу» принимались звук и отдельное движение, тогда как в фразировке «единица» - это музыкальная фраза и ряд движений, группирующихся вокруг основного (по мысли или по тренировочной задаче). Таким образом, по этой теме ведется работа над развитием у актера ощущения сложных ритмических соотношений.

Седьмая тема, опираясь на освоение всего предыдущего материала, затрагивает **динамику движения** на основе особенностей данной сценической задачи и анализ динамических оттенков мелодии, а также ее смысловой и эмоциональной окраски, вытекающей из содержания данного музыкального произведения.

Наконец, **восьмая тема - «Музыкально-ритмические этюды»** - суммирует весь пройденный материал. По этой теме работа ведется над разрешением наиболее сложной задачи - осмыслить музыкальное произведение как «текст» и построить наиболее полно вскрывающее этот текст движение, подчиненное сценической задаче. Цель таких этюдов вовсе не в том, чтобы разработать особый вид театрального искусства - пантомиму (сценическое действие без словесного текста), подменяя словесный текст музыкальным. Цель их в том, чтобы укрепить приобретенные навыки «ритмичности» на материале, близком актеру, то есть на движении, подчиненном сценической задаче. Содержание сценической задачи связывается с музыкой потому, что, как уж говорилось выше, сочетание музыки и движения дает наибольшие возможности для развития, укрепления и углубления «ритмичности» актера, что и составляет основную задачу всей работы по ритмическому воспитанию.

Не следует, однако, делать вывода, что каждая тема прорабатывается обрванно и обособленно от всех остальных. На каждой отдельной ступени стержнем работы служит одна, соответствующая этой ступени тема, называемая поэтому «стержневой». Материал остальных тем постоянно затрагивается при этом, но только попутно. Работа над каждой темой создает предпосылку и основу для последующей и в свою очередь опирается на предыдущую. Таким образом, при сравнительно быстром темпе работы, достигаются устойчивость развиваемых навыков и сознательное освоение материала в целом.

Проработка каждой темы распадается на три основных момента.

Первый момент - это инстинктивное восприятие материала, как бы «проложение новых путей» для развития навыка. Учащийся получает впечатление и наиболее непосредственно реагирует на это впечатление.

Второй момент - это сознательное освоение материала, утверждение и укрепление навыка. Учащийся, воспринимая материал, анализирует его и выбирает наиболее соответствующие способы реакции.

И, наконец, третий момент - проверка усвоенного, учет материала. Самостоятельная проработка учащимся контрольного задания по пройденной теме.

Например, тема «Темп».

Первый момент: задание - прослушать музыку и, еще не отдавая себе отчета в том, какой это темп и что нужно делать для того, чтобы сразу найти нужное движение, двигаться так, чтобы было удобно.

Второй момент: задание - определить основной темп данного музыкального примера, найти движение, наиболее соответствующее этому темпу, учитывая или мускульную подготовку и нагрузку, или объем и пространственную планировку, или сценическую задачу, определяющую все эти условия.

Третий момент: контрольное задание - самостоятельное построение движения с учетом всех определяющих его условий.

В зависимости от способностей и уровня учащихся выясняется количество времени, необходимое для работы над первым и вторым моментами. Третий момент - проверка - укладывается в одно занятие, так как задание может быть общим для всей группы. Индивидуальное оформление задания выполняется отдельно каждым учащимся.

В области движения ритмическое воспитание не разрабатывает специального «ритмического канона» движений, что и не нужно, так как актер должен владеть одинаково свободно всеми видами движения, и предпочтение какому-нибудь из этих видов было бы, во-первых, несовместимо с основными задачами системы (движение как средство, а не как самоцель), а во-вторых, привело бы учащихся к «штампованному» рисунку движения. Поэтому в качестве материала по движению применяются различные виды его: гимнастическое, элементы классической и «пластической» гимнастики, а также элементы характерных, эксцентрических и массовых танцев.

Такое разнообразие материала по движению вызвано следующими соображениями: ритмическое воспитание не разрабатывает и не тренирует чисто моторных навыков, а применяет движение как материал, как средство тренировки ритмических навыков. Поэтому применение различных видов движения не случайно, а определяется разнообразием тренировочных условий.

Во избежание опасности применения неосвоенного учащимися движения работа по ритмическому воспитанию согласуется с дисциплинами гимнастики и танца. Кроме того, в оформлении упражнений применяется наиболее близкий актеру материал - движение, осмысленное сценической задачей и работой с вещью, как подход к игровому моменту, к сценическому поведению. Работа начинается с несложных задач, осмысливающих простое движение. Затем задачи постепенно усложняются, приближаясь уже на втором курсе к игровым этюдам, с определенным сюжетом. Метод построения сценических задач зависит от системы преподавания мастерства актера и согласуется с педагогом, ведущим эту дисциплину.

Музыкальное сопровождение

В качестве музыкального материала в работе по ритмическому воспитанию применяется несложная, так называемая «учебная» музыкальная литература, а по мере усложнения задач - и художественная (классическая и современная) музыкальная литература. В тех случаях, когда это необходимо (например, когда музыка строится в связи с уже зафиксированным рисунком движения), музыкальное сопровождение импровизируется или специально сочиняется.

При оформлении упражнений конкретным музыкальным примером и конкретным рисунком движения применяются различные приемы.

Устанавливается тренировочная задача и ее условия (например, ускорение и замедление темпа), и выбирается соответствующий музыкальный пример, в котором ускорение и замедление оправдано его содержанием.

Данный музыкальный пример берется за основу, и строится движение, органически ему соответствующее.

Органическое соответствие может быть достигнуто только, если учтены все данные музыки и все данные движения. Если в музыкальном примере четыре предложения, в каждом предложении три фразы, причем первая и вторая - двутакты, а третья - четверотакт, то планировка движения должна соответствовать этой структуре, то есть каждой фразе должна соответствовать «единица» движения. Если в первых двух предложениях идет нарастание, а в следующих - ослабление динамики, то объем и мускульная нагрузка движения должны отражать эту кривую динамических оттенков. Если музыка легкая и веселая, то должны быть найдены такие условия, которые оправдывали бы характер и рисунок движения.

Другой прием: устанавливается тренировочная задача и ее условия (например, раскрыть органический ритм движения). Выбирается законченный трудовой процесс, и на основе ритма и динамики этого процесса подбирается соответствующая музыка. Найти в музыкальной литературе всецело подходящий пример почти невозможно. Поэтому в таких случаях применяется или импровизация, или монтаж музыкального сопровождения.

Чему же научится человек, прошедший курс ритмического воспитания? Что он получит в результате этой работы?

Он развивает в себе навыки, вспомогательные для его деятельности, то есть для актерского мастерства. Он создает условия, благодаря которым становится возможной специальная работа в области сценического ритма, или иначе - ритма сценического поведения. Он преодолевает те многие препятствия, которые мешают этой специальной работе, а в некоторых случаях делают ее невозможной.

Эти препятствия заключаются, во-первых, в явлениях так называемой «частичной аритмии», то есть в неумении человека ориентироваться даже в обычных, а не только в более сложных сценических условиях. Во-вторых, эти препятствия возникают от недостатка «ритмической культуры», то есть от недостаточно сознательного и волевого владения ритмом.

Может ли каждый человек приобрести в результате тренировочной работы навыки «ритмичности» и «ритмическую культуру»? Несомненно, может, если он обладает здоровым психофизическим аппаратом и работоспособностью. Но это не значит, что каждый «ритмичный» человек непременно будет хорошим актером. Наличие «ритмичности» еще не определяет полностью профпригодности актера. Обратное положение, однако, несомненно: «неритмичный» человек не может быть полноценным актером.

Итак, ритмика - это звено в общей цепи дисциплин, слагающих комплекс воспитания актера.

Методика построения урока

В зависимости от материала урока степень физической нагрузки может быть различной, и эта нагрузка должна распределяться применительно к кривой обычного урока гимнастики. Что же касается психической нагрузки, то есть главным образом работы внимания, то здесь именно в силу сложности задач, специфичных для системы ритмического воспитания, возможна более высокая ее степень.

Кривая урока в первую очередь определяется подготовленностью аудитории, легкостью усвоения предмета учащимися, общим культурным их уровнем, состоянием дисциплины и пр. Нужно учесть все эти условия, а также принять во внимание, какой урок предшествовал занятию по ритмике. На основе всех этих данных строится кривая.

Если общие условия развития аудитории нормальны и если уроку по ритмике не предшествовало занятие, требовавшее усиленной работы внимания, то урок начинается с упражнения, организующего внимание. Второй момент урока - повторение уже знакомого материала, не требующего особого напряжения внимания. Третий момент - проработка нового материала (усиленно сосредоточенное внимание) и четвертый момент - разрядка, отдых. В зависимости от конкретных условий работы могут происходить всевозможные изменения

кривой урока.

Целью урока является проработка стержневой темы. Материал темы оформляется в различных видах упражнений, а планировка упражнений, то есть кривая урока, как уже сказано выше, определяется конкретными данными аудитории. В некоторых случаях аудитория настолько легко и быстро усваивает задание, что нет никакой необходимости задерживаться на постепенном развитии основного упражнения при помощи ряда подсобных. В других случаях усвояемость у учащихся настолько слаба, что весь урок протекает на одних только подсобных упражнениях, и разрешение основной задачи приходится переносить на следующий урок. Для наибольшей четкости работы и наиболее устойчивого закрепления приобретенных ранее навыков в урок включаются уже знакомые упражнения, так как путем систематического повторения достигается столь необходимая в развитии «ритмичности» четкость и устойчивость.

Принципы и приемы построения упражнений определяются спецификой системы ритмического воспитания. Очень трудно создать «комплекс ритмических упражнений», применимых в каждом данном случае, потому что в основе методики развития навыков ритма лежит условие бесконечного разнообразия конкретного материала тренировки. Оформление упражнений, то есть конкретная музыка и конкретное движение, с ней связанное, определяется таким многообразием условий, которое нет никакой возможности, а главное нет никакого смысла заключить в тесные рамки «рецептуры». Конкретный характер упражнений зависит и от аудитории, и от музыки, и от изобретательности педагога, строящего соответствующие движения, и от помещения, и от целого ряда подобных условий, которые немислимо заранее предвидеть.

Несомненно, что каждый педагог в процессе длительного опыта вырабатывает круг фиксированных упражнений и пользуется ими в качестве готового материала в соответствующих случаях. Педагоги, работающие в одной области (театральной, музыкальной и др.), сплошь и рядом заимствуют друг у друга такой готовый материал, но этим кругом готового материала ни в какой мере не исчерпывается все многообразие применяемых на практике упражнений. Этот как бы основной «репертуар» педагога к тому же постоянно подвергается всевозможным изменениям в процессе работы. Поэтому приведенные в данном учебнике конкретные упражнения можно рассматривать только как типовые. Педагог постоянно создает все новый и новый конкретный материал под влиянием живых и многообразных условий практики.

Принципы и приемы построения упражнений вытекают из основной методической установки ритмического воспитания. Установка эта заключается в следующем: для развития в учащемся навыков ритма, необходимо ставить его в такие условия, которые вынуждают его планировать, организовывать и соразмерять свое движение, ориентируясь в новых, а иногда и неожиданных условиях. Каждое упражнение имеет четкую тренировочную задачу, которая в свою очередь определяет наиболее рациональные тренировочные условия.

Например, идет работа над развитием навыка устойчивости в данном темпе (склонность к механическому ускорению и замедлению темпа - весьма распространенное явление).

Тренировочная задача - устойчивость в данном темпе движения.

Тренировочные условия - темп движения «поддерживается» музыкальным сопровождением. По сигналу - музыка прекращается, движение продолжается без музыки. По сигналу - снова вступает музыка. (Проверяется степень отклонения от данного темпа.)

Конкретное оформление упражнения, то есть конкретный музыкальный пример, темп, рисунок движения (ходьба, движение корпуса на месте и т.п.), всецело зависит от конкретных условий работы, включая и изобретательность педагога. Сущность тренировочных условий данной задачи (устойчивость в темпе) сводится: а) к подчинению движения звучащей музыке и б) к воспроизведению движения при помощи мышечной и музыкальной памяти. Если усложняется тренировочная задача (например, устойчивость в данном темпе и к тому же планировка движения в данном отрезке пространства), то соответственно усложняются и условия упражнения.

По содержанию задачи упражнения подразделяются на испытующие, то есть тесты, определяющие степень развития-навыка, и тренирующие, то есть развивающие навык. В связи с различным содержанием задач видоизменяются и тренировочные условия.

Например:

Тренировочная задача - проверка метрического чутья (равных соотношений).

Тренировочные условия - определить и выявить в движении размер мелодии.

Или:

Тренировочная задача - развитие метрического чутья.

Тренировочные условия - двигаться в основном темпе мелодии. Найти периодический акцент (метрическое ударение). Определить количество «единиц», заключенных в отрезке между двумя акцентами.

Упражнение, включающее все тренировочные условия данной задачи, можно назвать «основным» упражнением.

Упражнение, в котором из всех тренировочных условий, определяемых его тренировочной задачей, используется какое-нибудь одно, является методической разработкой этой задачи. Такое упражнение можно назвать «подсобным» или «вспомогательным».

По своей структуре упражнения могут быть «текучими», когда они не обусловлены пространственными и временными нормами (движение в любом направлении, в течение любого времени), или же они «фиксированы» и имеют определенные нормы (движение по кругу, затем по нескольким кругам, шеренгами и снова по кругу, причем изменения пространственной планировки определяются структурой музыки— фразой, предложением, то есть временными нормами).

Объем материала определяется объемом навыков, необходимых для профиля данного отделения (драматического или музыкально- драматического). В задачи ритмического воспитания главным образом входит тренаж учащихся, то есть развитие навыков организации своего поведения в соответствии с определенными музыкальными и сценическими задачами. Попутно ведется также работа по освоению теоретического материала, необходимого для наиболее полного и сознательного овладения практикой. Вопросы методики затрагиваются только для раскрытия приемов подхода к преодолению возникающих в процессе работы трудностей.

Объем материала на драматическом и музыкально-драматическом отделениях отличен главным образом тем, что в работе с учащимися музыкальной драмы обращается особое внимание на элементы музыкальной ритмики, а также на планировку движения в органическом соответствии с музыкальным сопровождением. Наличие хорошего голосового материала не всегда совпадает с хорошими данными по движению и музыкальностью, отчего в работе по ритмическому воспитанию постоянно возникает целый ряд трудностей в области усвоения учащимися заданий, требующих хотя бы некоторого владения телом. Поэтому в методическом подходе к ритмическим заданиям (на музыкально-драматическом отделении) особое время и внимание уделяется задачам чисто моторного (двигательного) порядка, а также гораздо длительнее, чем на драматическом отделении, ведется работа над развитием так называемых общепользовательных навыков.

Как средство воспитания ритмики применяет музыку и движение, поэтому она тесно связана с дисциплинами гимнастики, танца, музыкального воспитания и главным образом мастерства актера.

Увязка с дисциплинами гимнастики и танца ведется по линии выбора материала. В оформлении ритмических упражнений учитывается объем материала, пройденного по этим смежным дисциплинам, и не применяется движение, еще неосвоенное учащимися, так как в работе над ритмическими тренировочными задачами чрезвычайно важно, чтобы учащийся уже в какой-то мере владел техникой движения, иначе проработка ритмических заданий будет тормозиться преодолением трудностей чисто моторного порядка. Например, работа над переключением темпов ведется только на движении, уже усвоенном учащимися к этому моменту программы, - на походке и беге.

Более сложные движения - прыжки, гимнастический комплекс, танцевальные комбинированные движения - в силу своих технических трудностей уже являются самостоятельной задачей. Поэтому применение этих сложных движений на первом этапе работы исключит возможность сосредоточиться на специфике ритмической задачи. С другой стороны, развитие ритмических навыков помогает развитию навыков моторных, то есть облегчает и ускоряет специальную работу по движению. Поэтому взаимоотношения этих дисциплин строятся, прежде всего, на принципе «взаимопомощи» и на согласованности материала по всем

этапам программы.

То же всецело относится и к дисциплинам музыкального воспитания, где учащиеся приобретают некоторые знания в области элементарной теории, а также в области истории музыки, анализа форм и стиля. Темы программы ритмического воспитания, затрагивающие эти моменты, планируются и по времени прохождения и по объему материала в связи с программой музыкального воспитания, причем момент проработки данного вопроса по музыкальному воспитанию предшествует тренировочной работе по соответствующей теме ритмического воспитания.

Таким путем понятие, полученное учащимися, укрепляется в процессе тренировки и создает предпосылку для развития соответствующего навыка. Особенно важна увязка этих двух дисциплин в работе над музыкальным произведением в целом, где музыкальное воспитание развивает в учащихся умение анализировать «музыкальный текст» во всей полноте его содержания, формы и стиля, а ритмическое воспитание использует органическое сочетание музыки и движения для развития чувства ритма. При согласованности этой работы учащиеся приобретают умение не только понимать музыкальный текст, но и творчески претворять раскрытое в нем содержание на материале движения, осмысленного соответствующей сценической задачей.

На протяжении всей работы по ритмическому воспитанию постоянно применяется наиболее близкий актеру материал, то есть осмысленное или «оправданное» движение. Поэтому вся программа строится на основе методических установок «ведущей» дисциплины. Эти методические установки могут быть весьма различны в зависимости от театрального течения, их определяющего (система Станиславского, театр Мейерхольда, Камерный театр и т.д.). Педагог-ритмист в своей работе руководствуется методическими установками педагога, ведущего дисциплину мастерства актера.

Ритмическое воспитание является дисциплиной вспомогательной, подготовляющей почву для более сложной работы над сценическим ритмом. Поэтому оно только в том случае оправдывает свое назначение, если во всем процессе работы осуществляет как бы «заказ» ведущей дисциплины, если оно планомерно и систематически выполняет задания, ею поставленные.

Раздел второй Учебный материал

Тема I Внимание. Координация. Ориентировка

Внимание

Одна из самых важных предпосылок для успешной работы актера - это умение сосредоточить внимание. Поэтому развитие и укрепление внимания проводятся всеми дисциплинами, входящими в комплекс воспитания актера, но каждая работает над этой задачей в своем специфическом плане и применяет своеобразные приемы.

Специфика ритмического воспитания в развитии этого навыка заключается в следующем: организующие внимание условия возникают на основе движения, связанного с музыкой. Упражнения всех последующих разделов неизбежно включают внимание как неперемное условие, без которого немисливо их осуществление. Поэтому тренировка внимания должна вестись на всем протяжении работы как постоянно сопутствующая всем остальным тренировочная задача.

Развитие этого навыка включает следующие основные моменты:

1. Умение сосредоточить внимание на задаче.
2. Умение сосредоточить внимание на техническом выполнении задачи.
3. Умение быстро переключать внимание.
4. Умение сосредоточить внимание на нескольких задачах одновременно (объем внимания).
5. Устойчивость внимания.

1. Первоначальные упражнения: само движение и связанная с ним музыка не представляет никаких трудностей. Например: ходьба, бег, остановки и т.п. Здесь музыкальное сопровождение должно быть очень четким по темпу и структуре.

Тренировочное назначение этих упражнений заключается в смене условий. Например: ходьба в одном направлении; по сигналу направление изменяется.

Или: ходьба; по сигналу - остановка; по сигналу - идти дальше.

Или: поочередное вступление - учащиеся не сразу начинают движения, а по вызову преподавателем их порядковых номеров, причем номера вызываются в любом порядке, неожиданно для учащихся. Такие упражнения развивают навык быть «всегда готовым», то есть быть внимательным к могущим неожиданно возникнуть условиям. Эта готовность, это умение быть «на чеку» - чрезвычайно существенное качество, необходимое в любой работе.

2. Упражнения, требующие сосредоточенного внимания к самому процессу движения.

Условия таких упражнений несложны, но выполнение условий, самая техника движения, представляет известную трудность для учащегося. Например: чередование ходьбы, бега, прыжков; чередование прыжков, различных по рисунку (поскок, перескок, прыжок на месте и т.п.); движение всего корпуса в определенном законченном рисунке (руки вперед - выпад вперед левой ногой - руки в стороны - прыжок в основную стойку) по сигналу сменяется ходьбой, бегом, прыжками и т.п.

Эти упражнения приучают к умению направлять внимание на технику выполнения задачи (на мускульную подготовку и нагрузку движения и на четкость его рисунка).

3. Упражнения, где основным тренирующим условием является быстрое переключение внимания. Предшествовавший материал здесь усложнен разнообразной сигнализацией. Упражнения состоят из нескольких частей, и каждой соответствует особый сигнал: если преподаватель говорит «раз!» - меняется направление движения; если «хоп!» - прыжок на месте; если «стоп!» - внезапная остановка, и т.п.

В таких упражнениях, кроме общей собранности и «готовности», внимание должно быть быстро сосредоточено на выполнении то одной, то другой задачи.

4. Упражнения, тренирующие умение сосредоточивать внимание на нескольких задачах. Например: движения в определенном рисунке (ходьба, бег, остановка), в различных «фигурных» построениях требуют внимания и к музыкальному сопровождению, диктующему изменение рисунка, и к технике самого движения, и к планировке движения в данных условиях пространства.

5. Упражнения, тренирующие устойчивость внимания, то есть способность к длительному сосредоточению внимания в любых условиях. Тренировка устойчивости ведется на постепенном удлинении продолжительности упражнений и на постепенном усложнении тренировочной задачи, а также тренировочных условий.

Пример такого рода упражнений: учащиеся разделяются на несколько групп (три или четыре); у каждой группы свой вожак, которому дается задание придумать ряд движений, наиболее соответствующих данному отрывку музыкального произведения, и «научить» свою группу выполнять этот придуманный им ряд движений, добиваясь четкости рисунка. Поскольку каждый вожак придумывает свой ряд движений, отличный от придуманного другим вожаком, и, «обучая» свою группу, применяет свои «своеобразные педагогические приемы», в классе поднимается невероятный шум, и каждая группа в своем углу рьяно репетирует свое задание. Эти «репетиции» проходят в условиях, чрезвычайно неблагоприятных для сосредоточенности внимания, так как самый смысл упражнения именно в том, чтобы поставить учащихся в неблагоприятные условия. Обычно наиболее организованная группа, несмотря на эти условия, побеждает, то есть первая выполняет задание.

Усложненный вариант этого же упражнения может служить примером очень трудной тренировочной задачи на устойчивость внимания. Когда все группы четко выполняют каждая свой ряд движений, они располагаются по кругу, и задача заключается в том, чтобы, выполняя свое движение, следить за движением

группы, стоящей справа, и по сигналу преподавателя начать исполнять этот новый ряд движений, воспринятый во время исполнения.

Таким образом, если в упражнениях принимают участие четыре группы, то на четвертый сигнал к каждой группе возвращается ее первый ряд движений, обычно в совершенно искаженном виде (на первом этапе тренировки).

Приведенное упражнение требует очень устойчивого, длительного, организованного внимания.

Координация движений

«Координация движений» - это значит согласованность, а «дискоординация» - несогласованность одновременного движения различных мышечных групп. Умение координировать, то есть одновременно сочетать движения, различные по рисунку, является основным навыком в области впадения телом.

Всякий навык в переводе на язык физиологии можно рассматривать как рефлекс, так называемый условный, или «приобретенный» рефлекс, в отличие от «безусловного» (врожденного). Рефлексом называется передача возбуждения по нервным стволам от раздраженного участка периферии в спинной или головной мозг и обратно от центра к надлежащему участку периферии для целесообразного ответного действия.

Рефлекс в его простейшем виде можно иллюстрировать следующим простым примером: кожа руки обжигается, если прикоснуться ею к огню. Чувствительные нервы посылают возбуждение в центральную нервную систему. Центральная нервная система тут же передает возбуждение по двигательным нервам в мышцы руки, и рука отдергивается. Много раз повторенный рефлекс становится, по мере упражнения, автоматическим.

Движения человеческого тела в силу приспособления к условиям окружающей среды координируются автоматически, то есть без участия сознания. Это и есть рефлекс. Например: если проанализировать движения конечностей во время ходьбы, то мы увидим, что движению ног противопоставляется движение рук (противодвижение - правая нога вперед и одновременно левая рука слегка откачивается вперед). Эта ставшая уже автоматической координация является результатом наиболее рационального приспособления к вертикальному положению тела в связи с тяготением. Благодаря такому сочетанию движений рук и ног достигается наибольшая устойчивость и равновесие во время ходьбы. Для того чтобы ощутить и, таким образом, проверить правильность этого положения, можно нарушить привычную координацию, то есть попробовать во время ходьбы сознательно регулировать движения рук и ног, одновременно посылая вперед правую руку и правую ногу, и наоборот (параллельное движение). Сохранять равновесие при таком способе движения окажется весьма трудным, и придется прибегнуть к раскачиванию тела из стороны в сторону, благодаря чему походка делается гораздо менее динамичной и легкой (то есть утрачивается устремленность вперед), и кроме того расходуется излишняя мускульная энергия.

Ритмическое воспитание прививает новые рефлексорные сочетания, освобождающие движение от нецелесообразных реакций.

Развитие навыка координации предполагает умение сочетать различные движения, обусловленные конкретными задачами. Например: говорить с кем-нибудь и в это же время двигаться, убирая, доставая и расставляя какие-нибудь вещи, и т.п. Благодаря развитому навыку координации достигается владение мышечным аппаратом, без чего чрезвычайно осложняется специальная работа над техникой движения.

Тренировка начинается с осознания автоматизации путем ее нарушения, как было уже приведено выше. Затем упражнения строятся по принципу одновременного сочетания различных рисунков движения или различных задач. Например: идти «вместе с музыкой» и во время ходьбы прослушать и усвоить новое задание преподавателя. В данном случае мы имеем пример простейшей координации, так как активное, но автоматизированное движение - ходьба - сочетается с напряженным сосредоточением внимания для восприятия нового задания и благодаря этому в свою очередь требует сознательно направленного внимания. Новое задание, диктуемое преподавателем, заключается в каком-нибудь новом движении (хотя бы в хлопках или в движениях рук), которое должно быть выполнено одновременно с ходьбой. Таким образом, получается новое упражнение именно на координацию, то есть на одновременное сочетание различных движений. В дальнейшем работа над развитием этого навыка идет по линии усложнения рисунков и задач

одновременно сочетаемых движений, так как чем сложнее рисунок и задача, тем труднее координируются движения.

Примером сложной координации может служить следующее упражнение. Руки исполняют дирижерский жест: правая на три четверти, а левая - на четыре четверти. Для того чтобы по времени эти движения были равны, нужно установить двенадцать равных единиц (музыкальное сопровождение - или двенадцать четвертей или четырехтактовая фраза со счетом три четверти). Правая рука тремя движениями делит эти двенадцать единиц на три части, причем каждое движение выдерживается в течение четырех единиц:

Рука вниз на 1 (2, 3, 4 -пауза).

Рука в сторону на 5 (6, 7, 8 -пауза).

Рука вверх на 9 (10,11,12 -пауза).

Таким образом, для правой руки устанавливаются следующие ударные единицы из двенадцати общих: раз, пять-девять (остальные - неударные - выдерживаются).

Левая рука четырьмя движениями делит эти же двенадцать единиц на четыре части, причем каждое движение выдерживается в течение трех единиц.

Рука вниз на 1 (2, 3 -пауза).

Рука перед грудью на 4 (5, 6 -пауза).

Рука в сторону на 7 (8, 9 - пауза).

Рука вверх на 10 (11,12—пауза).

Для левой руки устанавливаются следующие ударные единицы: раз, четыре, семь, десять (остальные - неударные - выдерживаются).

При одновременном сочетании движения обеих рук получается такое сопоставление и чередование ударных единиц:

Работая над этим упражнением, необходимо вначале добиться автоматизации движения каждой руки отдельно и затем уже пробовать сочетать движения обеих рук, причем непременно сознательно, то есть, отдавая себе отчет в каждом движении и сознательно направляя каждое движение. Поскольку сочетание этих двух движений построено на точном соотношении, нормы этих соотношений, то есть ритм, очень легко определить и запомнить.

Можно зафиксировать его в размере три четверти:

Когда сочетание движения обеих рук будет автоматизировано, вводится новый момент, возобновляющий работу над координацией, - движение ног, то есть шаги, в момент ударных единиц: на 1, 4, 5, 7, 9, 10.

В зависимости от музыкального сопровождения такое сложное упражнение оформляется или в характере четкого, строгого гимнастического движения, или в мягком и легком рисунке танцевального движения.

Ориентировка

Умение ориентироваться, то есть умение быстро учитывать условия, необходимые для выполнения данной задачи, - чрезвычайно существенный в работе актера навык. Понятие «ритмичности» непременно включает навык ориентировки, так как учет элементарных условий временной, пространственной и групповой планировки является основой ритмизации движения. Ориентировка в пространстве тесно связана с умением ориентироваться в данных условиях группового построения, то есть в коллективе. Для большей ясности изложения эти два момента рассматриваются отдельно, что не должно, конечно, обозначать их разрыва в практической работе.

а) Ориентировка в пространстве - это учет пространства, необходимого для данного движения. Весьма существенно, чтобы этот учет производился очень быстро, попутно с выполнением самой задачи, без затраты лишнего времени. Примеры неумения ориентироваться в пространстве можно постоянно наблюдать на любом перекрестке уличного движения. Человек видит приближающийся автобус, но не может «рассчитать» время, в течение которого путь еще останется свободным, пространство, отделяющее его от противоположного тротуара, и темп своего движения. Поэтому он суетится, бросается вперед, отскакивает назад и, наконец, сломя голову бежит, а автобус только через несколько секунд приближается к месту его напрасной тревоги.

Дело здесь не только в точности так называемого глазомера, а в навыке учета временных, пространственных и моторных (двигательных) условий. Этот весьма ценный для каждого человека, а потому и называемый общепользовательным навык особенно важен для актера, так как в сценической работе возникают иные, чем в жизни, специфические пространственные условия, и необходимо мгновенно учитывать их и приспособлять к ним свое движение (покатая поверхность сценической площадки, многообразие объемных конструкций и т.п.).

Навык ориентировки в пространстве развивается при помощи упражнений, тренировочная задача которых заключается в планировке движения в пространстве. Условия упражнений ставят учащихся в необходимость рассчитывать, «укладывать» свое движение в определенные фиксированные пределы. Упражнения строятся на основе двух различных приемов.

Первый - различные пространственные условия при одной и той же задаче движений. Например: подойти к окну и открыть его. В одном случае большое окно находится близко, в другом - окно, гораздо меньшее по размеру, находится дальше. Для исполнения этой задачи дается один и тот же отрывок музыкального произведения, то есть та же временная норма. Ясно, что движение должно быть выполнено в различных темпах и в различном объеме в каждом из этих случаев.

Второй прием - движение дается в определенном темпе, в зафиксированном рисунке и объеме. Учащиеся должны сами найти наиболее соответствующие пространственные условия. В первом приеме отправной точкой упражнения служит зафиксированное пространственное условие, в зависимости от которого учащийся самостоятельно строит движение. Во втором - движение зафиксировано, и в связи с его задачами нужно установить пространственные условия. И в том и в другом случае тренируется умение сочетать в одно целое различные пространственные, временные и моторные (двигательные) нормы. Упражнения оформляются различными видами движения. Степень их трудности возрастает в зависимости от сложности музыкального сопровождения, задачи и рисунка движения, а также разнообразия пространственных условий.

б) Ориентировка в коллективе, то есть умение быстро находить свое место в данной групповой планировке движения, умение быстро усваивать и учитывать движения партнера и строить свое движение в связи с общим групповым заданием.

Тренировка этого навыка не только дает в результате техническую подготовку для так называемых «массовых сцен» или для групповых мизансцен, но также развивает очень ценное качество - ответственность за общее, коллективно выполняемое задание. В этом моменте своей работы ритмика включается в более широкую область воспитания актера, не только как технически вооруженного, но и как ответственного члена коллектива.

Развитие навыка ориентировки в коллективе начинается с очень простых упражнений, построенных на так называемом «фигурном», групповом движении (фигурная маршировка, перестроения и т.п.), где каждый учащийся неизбежно должен учитывать движения своих партнеров (равнение шеренг при ходьбе, различная планировка движения нескольких шеренг и т.п.). Такие первоначальные упражнения строятся как «текущие», то есть не осложняются фиксированными пространственными условиями. В дальнейшем применяются как более сложные, уже «фиксированные» упражнения, фигурные гимнастические построения, игры на организованном при помощи музыки движении и пляски коллективные и парные.

Суть тренировочной задачи всех этих упражнений в том, что учащийся вынужден самостоятельно организовать движения. Для этого некоторые условия упражнения точно не устанавливаются. Таким образом, построенное упражнение не имеет четко отработанной формы, что и не существенно в данном

случае. Важно, что благодаря таким условиям учащиеся поставлены в необходимость ориентироваться в коллективе. Например: исходное положение - общий круг; учащиеся распределены по звеньям; в каждом звене свои вожаки (оба крайние); на определенную музыкальную фразу движение идет по общему кругу, на следующую фразу оно распадается на несколько кругов, затем на колонны, звезды и т.д. Моменты перестройки диктуются музыкой, но благодаря непрерывному движению пространственные и групповые комбинации чрезвычайно разнообразны и требуют постоянной ориентировки в новых условиях.

Тема II Темп и точное соотношение скоростей

Темп

Термин «темп» происходит от латинского слова *tempus*, то есть «время». На итальянском языке это слово преобразовалось в *tempo*, но сохранило свое значение.

В музыкальной терминологии, пользующейся главным образом словами итальянского языка (поскольку начало современной теории музыки было положено в Италии), значение слова *tempo* суживается, и оно применяется для обозначения скорости музыкального движения. В системе ритмического воспитания слово «темп» употребляется как музыкальный термин, то есть как обозначение скорости движения и соответствующего навыка - умения воспроизводить и выдерживать эту скорость (переключение темпов, устойчивость в темпе).

Для обозначения различных темпов в музыке употребляются итальянские названия, определяющие отчасти характер музыкального произведения и указывающие на соответствующую ему скорость музыкального движения.

Например:

Largo - «широко» - очень медленный темп.

Adagio - «удобно» - несколько быстрее.

Andante - «идущий», «идя» - еще немного быстрее.

Moderato - «умеренный» - средний темп.

Allegro - «весело», «бодро» - быстрый темп.

Presto - «торопливо» - очень быстрый темп.

На практике ритмической работы применяются следующие обозначения темпов:

Средний

Замедленный Ускоренный

Медленный Быстрый

Эти пять основных темпов, конечно, не являются абсолютными величинами. Представление о каждом из них условно. Тем не менее, говоря о «среднем» темпе, каждый человек может ясно представить себе соответствующую, обычную для данного процесса скорость движения и от этой средней скорости установить новые скорости или в сторону замедления, или, наоборот, в сторону ускорения. Темп музыкального произведения определяется его характером. Темп движения человека определяется его характерными особенностями и конкретными условиями, влияющими на его поведение. Каждому процессу свойственен наиболее удобный темп, зависящий от целого ряда условий.

Условия, определяющие темп движения человека в трудовом процессе:

Состояние психофизического аппарата.

Индивидуальные особенности темперамента.

Материал и его состояние (вес и объем предметов и пр. и пр.).

Качество инструмента при трудовом процессе (острый, тупой, тяжелый, легкий и пр. и пр.).

Часто бывает трудно изменить привычный темп движения, особенно если он выработался в результате постоянной, однообразной работы.

В процессе развития навыков темпа применяются два методических подхода. Один идет по линии раскрытия задачи, по существу ее требующей определенного темпа движения. Например: «нездоровье», «усталость», «долгое и томительное ожидание» и т.п. - задачи, неизбежно диктующие замедленный или медленный темп движения. И наоборот: «сборы в экскурсию», «запоздалое приготовление сцены к спектаклю» и т.п. - задачи, по существу требующие ускоренного или быстрого темпа.

Второй подход направлен по линии разработки чисто технических приемов движения в том или ином темпе путем осознания мускульной подготовки и мускульной нагрузки движения в различных темпах.

Оба эти подхода вполне равноценны и дополняют друг друга. Было бы неверным отрывать мысль (содержание задачи) от ее воплощения (оформление задачи, техника выполнения), то есть «внутреннее» от «внешнего», представляющих собой некое единство. Но подход к овладению этим единством как навыком возможен и с той и с другой стороны. Применение в каждом случае того или иного методического приема определяется конкретными данными аудитории, вплоть до индивидуальных особенностей каждого учащегося.

Навыки темпа, развиваемые ритмическим воспитанием, по существу сводятся к следующим двум:

1. Устойчивость в данном темпе, то есть умение выдержать определенную скорость движения в течение достаточно длительного отрезка времени, не ускоряя и не замедляя.

2. Переключение темпов - умение легко и четко изменить скорость движения, не постепенно ускоряя или замедляя, а внезапно переходя от одной условно установленной скорости к другой.

Для укрепления этих основных навыков ведется работа по развитию подсобных навыков, заключающихся в умении учитывать мускульную подготовку и мускульную нагрузку движения. Эти навыки в свою очередь являются основными в работе всех дисциплин, специально тренирующих технику движения. Поэтому в работе по ритмическому воспитанию эти уже отчасти приобретенные навыки связываются со специально тренировочными задачами по темпу (устойчивостью в темпе и переключением темпов).

Учитывать мускульную подготовку движения - значит уметь правильно распределять степень мускульного напряжения, необходимого для начала данного движения. В привычных условиях жизни эта подготовка совершается автоматически (бессознательно), в силу длительно вырабатываемых навыков приспособления. Если нужно поднять тяжелый ящик или взять со стола стакан, то в том или в другом случае нужна совершенно разная мускульная подготовка и различная затрата мускульной энергии, учитываемая автоматически.

Неумение учитывать и распределять мускульную энергию сказывается очень ярко и наблюдается довольно часто, когда человек, привыкший к большой затрате энергии (например, работа грузчика), поставлен в условия, требующие сравнительно малой затраты (отрезать кусок хлеба). Если навык легкого переключения не развит, движения этого человека во втором случае будут чрезвычайно неловкими или «неуклюжими».

Причина этой «неуклюжести» кроется именно в неумении рационально расходовать мускульную энергию, в неумении учитывать соотношение цели движения, его задачи и необходимой мускульной подготовки. Другими словами, это явление указывает на отсутствие элементарной «ритмичности».

Учет мускульной нагрузки движения обозначает умение рассчитать расходование мускульной энергии так, чтобы затрачивать на данное движение необходимый минимум энергии. Расточительность энергии во время движения (характеризованная вышеприведенным примером) также указывает на недостаток «ритмичности». Развитие всех этих необходимейших актеру навыков идет по линии осознания задачи движения и учета

необходимой для его выполнения мускульной энергии и в момент подготовки и в момент «нагрузки».

Музыкальное сопровождение дает стимул к движению в различных темпах, благодаря чему появляется возможность большого разнообразия тренировочных условий. Упражнения строятся так, чтобы учащийся был поставлен в необходимость учитывать все новые и постоянно изменяющиеся условия движения, требующие быстрого и четкого приспособления. Первый этап работы - это применение к данному темпу музыкального сопровождения (слуховое восприятие). Затем следуют упражнения, где темп движения дается одним из учащихся, а вся группа применяется к этому темпу уже на основе не слухового, а зрительного восприятия. Дальнейшая работа идет по линии все усложняющихся тренировочных условий, сохраняя все те же тренировочные задачи (устойчивость и переключение). В «текучих» упражнениях, построенных на гимнастическом или танцевальном движении, а также на движении с предметами (стулья, мячи, книги и пр.), применяется «переменное» музыкальное сопровождение, то есть чередование различных темпов, а также чередование музыки с длительными паузами, во время которых движение продолжается. В данной теме возможны следующие примерные тренировочные условия:

1. Музыка прекращается, движение продолжается без музыки, сохраняя данный темп.
2. Несколько смонтированных музыкальных отрывков, различных по темпу. Найти задачу движения, определяющую каждый данный темп.

Например: «Сижу, читаю. Темнеет. Надо зажечь электричество. Комната незнакомая. Ищу выключатель. Нахожу. Поворачиваю. Осматриваю комнату, при электричестве она выглядит иначе. Возвращаюсь к книге. Снова принимаюсь читать».

Или: «Сижу в кресле. Устал. Нездоровится. Стемнело. Надо зажечь свет. Не хочется вставать. Совсем темно. Встаю нехотя. Иду осторожно. В темноте нащупываю выключатель. Сразу яркий свет. Ослепляет. Нужно садиться писать. Не хочется. Вижу газету. Иду к креслу. Сажусь. Нехотя берусь за газету».

Или: «Сижу. Читаю письмо. В комнате горит лампа. Слышу шаги. Не хочу показывать письмо. Вскрываю. Тушу электричество. Ложусь и делаю вид, что сплю».

В этих трех примерных задачах - три различных, условных, конечно, темпа. Первый - средний, второй - несколько замедленный, третий - ускоренный.

Такие упражнения проводятся и индивидуально, и по группам, и всей группой одновременно. Сперва с музыкальным сопровождением, а затем «наизусть» (без музыки).

3. Монтаж музыкальных отрывков, различных по темпу. Соответствующее количество групп. Каждая группа самостоятельно оформляет темп своего отрывка движением. То же - наизусть. По сигналу группы меняются отрывками (момент внезапного, неожиданного переключения).

Точное соотношение скоростей

Во всех этих упражнениях скорость движения рассматривалась как условная величина, поэтому и соотношение скоростей устанавливалось произвольно. Например: темп данной музыки и данного движения несколько замедленный по отношению к среднему темпу, но в зависимости от различного характера музыки и движения этот темп может быть и более и менее замедленный.

Точное соотношение скоростей обозначает установление неизменных величин. Например: темп данной музыки средний; этот темп принимается за основной, по отношению к которому точно устанавливаются производные темпы - в два раза быстрее или медленнее (или в четыре раза); при этом музыкальное сопровождение может и не включать все производные темпы.

За основу берется темп, определяемый содержанием данного музыкального произведения, а производные темпы являются как бы отклонениями от данного основного темпа, но не случайными (немного замедлить, немного ускорить), а поставленными в точную зависимость.

В первом случае новый темп движения, отличающийся от предыдущего, возникает только в связи с

изменением задачи движения. Во втором случае производные темпы берутся одновременно с основным. Наряду с основной задачей движения возникают и другие задачи, определяющие эти производные темпы движения.

Для установления производных темпов необходимо прежде всего определить основной темп, то есть выяснить чередование единиц музыкального движения и затем или дробить эти единицы на равные доли (в два или четыре раза быстрее), или объединять эти единицы по две или четыре в одну новую, становящуюся, таким образом, в два или четыре раза длиннее, отчего темп движения соответственно замедляется. Можно также дробить основную единицу и на три доли или объединять в одну по три основных единицы, то есть устанавливать темпы в три раза более быстрые или более медленные в том случае, если счет данного музыкального произведения трехчастный, или трехдольный.

Работа на материале данной темы развивает навык учета элементарных соотношений и углубляет навыки, приобретенные на предыдущем материале, поскольку выполнение новых тренировочных задач возможно только при выработанной устойчивости и смене темпа. Тренировочные задачи заключаются в следующем:

1. Определить основной темп движения.
2. Установить производные темпы.
3. Одновременно выполнить движения в точном соотношении скоростей: индивидуально и коллективно.
4. Найти задачи, характеризующие основной и производные темпы движения.
5. Оформить одновременно движение в основном и производных темпах в групповом построении.

Упражнения строятся так, чтобы учащийся самостоятельно находил возможность двигаться в различных темпах, связанных точным соотношением. Например: музыкальное сопровождение диктует основной темп. Устанавливаются три сигнала: раз! - основной темп; два! - в два раза быстрее; три! - в два раза медленнее. Учащиеся, выполняя движение (ходьба, гимнастический несложный комплекс, простая пляска, фигурное построение), изменяют темп по сигналу.

Самый существенный момент в такого рода упражнениях - это именно момент «включения» нового темпа, так как здесь нужен очень четкий учет мускульной подготовки и очень точный и легкий переход к новому темпу, без всякой лишней затраты энергии и лишних движений. Это же упражнение проводится и без музыки, благодаря чему чрезвычайно усложняются тренировочные условия. Такое упражнение является наивысшей степенью трудности по данной теме, а также очень показательным способом проверки.

Такого же типа упражнения, в которых основной темп дается кем-нибудь из учащихся без музыкального сопровождения, а остальные выполняют движения в производных темпах и по сигналу меняют темп.

Следующий этап - это упражнения на индивидуальное одновременное сочетание движений в различных темпах, связанных точным соотношением (ходьба, бег, прыжки и одновременно движения рук или корпуса в разных темпах). В такого рода упражнениях очень ярко выявляется тренировочная задача и на координацию движений.

Затем ведется работа над задачами движения, характеризующими различные темпы, причем для каждого темпа - и основного и производного - могут быть найдены самостоятельные задачи, логически не связанные. Например: основной темп - «взять ведро, налить воды, взять тряпку, щетку, мыть пол»; в два раза медленнее - «на вокзале прохаживаться в ожидании поезда, рассматривать плакаты, покупать газету»; в два раза быстрее - «опаздывая на работу, собраться, искать нужные бумаги и т.п.»

Или же задачи могут быть объединены одной темой: «Вокзал. Зал ожидания». Темп в два раза медленнее основного: «Входят несколько пассажиров, предусмотрительно взявших билеты, сдавших багаж и приехавших за час до отхода поезда. Прохаживаются по залу, заинтересовываются слегка буфетом, но бутерброды запасены, и денег жалко. Усаживаются на скамьи». Основной темп: «Входят по очереди несколько пассажиров. Пришли вовремя. Берут билет. Покупают журналы в киоске и проходят на перрон». Темп в два раза быстрее: «Бегут опаздывающие. По дороге роняют вещи, поднимают. Бросаются к кассе, лезут без очереди. Берут билет. Забывают сдачу. Несутся на перрон».

И, наконец, упражнение строится так, что все установленные в нем темпы (и основной и производные) выполняются в групповом построении. Учащиеся разбиваются на количество групп, соответствующее количеству установленных темпов. Одна группа выполняет движения в основном темпе, другая в два раза медленнее и т.д. Задачи движения каждой группы могут быть самостоятельны и не зависеть друг от друга, или же задачи всех групп объединяются одной общей темой. Упражнения на соотношение скоростей оформляются гимнастическим и танцевальным движением, а также движением, подчиненным сценической задаче.

Тренировочные задачи данной темы неизбежно включают элементы координации движения и ориентировки в коллективе.

Внимание учащихся во всех упражнениях по темпу и по соотношению скоростей должно быть направлено:

1. на правильную мускульную подготовку и нагрузку движения,
2. на устойчивость в данном темпе,
3. на четкое и легкое переключение из одного темпа в другой.

Тема III Метр

Слово «метр» - древнегреческого происхождения и употреблялось для обозначения размера стиха. В буквальном переводе это слово обозначает «меру».

Коренное значение слова метр, то есть «мера», остается неизменным и для нашей области, определяя время, в течение которого протекает мелодия. Таким образом, метр неизбежно сопутствует явлению ритма, но выполняет иную функцию. Музыкальный термин «ритм» обозначает организацию звуков во времени, а «метр» - измерение этого времени, то есть установление определенных вех, благодаря которым и является возможным такое измерение.

Музыкальная мелодия, построенная из звуков различных соотношений и по времени и по силе, представляет собой определенный, фиксированный во времени рисунок. Если изменить в этом рисунке хотя бы незначительно, одну его часть, то есть ввести какое-то иное соотношение звуков, то общий рисунок мелодии по сравнению с первоначальным будет иным. Получится другая мелодия. Это соотношение звуков и называется ритмическим рисунком данной мелодии.

Мелодия звучит во времени, она имеет временную протяженность. Поскольку это звучание является не случайным чередованием звуков, а организованной последовательностью, имеющей определенный рисунок и форму, - в нем могут быть различены отдельные моменты, слагающие этот целостный рисунок. При этом некоторые моменты являются как бы опорными, главными, а некоторые - подчиненными. Эти опорные моменты рисунка мелодии располагаются в определенной последовательности и представляют собой акценты, то есть периодически повторяющиеся ударения, разделяющие время звучания мелодии на определенные отрезки.

Если отбросить в данной мелодии все звуки, кроме опорных или ударных, то получится равномерное чередование в определенные промежутки времени отдельных звуков или акцентов, называемых метрическими ударениями, потому что благодаря их чередованию и возникает деление времени на определенные отрезки, то есть возникает возможность измерения.

Таким образом, хотя природа метра тесно связана с природой ритма, неотделима от нее и возникает неизбежно в связи с ней, тем не менее, выполняя вполне самостоятельную функцию, она имеет самостоятельное значение. Взаимоотношение ритма и метра и их зависимость могут быть определены следующим образом: мелодия как органическое целое заключает в себе определенный ритм, то есть организацию звуков во времени, а потому неизбежно включает и метр, то есть возникающую в связи с данным ритмом меру этого времени.

Обратная зависимость непременно привела бы к механизации этого процесса. Например: установить равномерные отрезки времени, заполнить их сочетаниями звуков, различных по длительности, высоте и

силе, означало бы механически повторить навыворот процесс возникновения мелодии.

Итак, метр выявляется опорными, или ударными, моментами ритмического рисунка мелодии. Определяемые таким образом равномерные отрезки времени (от акцента до акцента) заполнены звуками различной длительности и силы. Для того чтобы установить объем каждого отрезка времени, необходима единица меры. Можно было бы сосчитать все звуки, заполняющие каждый отрезок времени, но тогда была бы утрачена равномерность, так как количество звуков и их соотношение может быть различно в каждом отрезке, и поэтому такой путь выявления метрической природы данной мелодии был бы несостоятельным.

Каждой мелодии присущ основной темп, определяемый ее характером. В любой данной скорости движения возможна равномерность чередования единиц. Слушая любую мелодию, можно установить ее темп и двигаться в этом темпе равномерно (ходьба или отстукивание рукой), не выполняя всех различных звуков, слагающих данную мелодию. За основу берется единица, наиболее характерная для основного темпа движения музыкальной мелодии.

Для того чтобы вполне выявить и точно установить метрическую природу данной мелодии, а также определить объем отрезков времени, нужно определить периодические акценты, взять в основу единицу темпа и сосчитать количество единиц от одного акцента до другого. Таким образом, в зависимости от строения мелодии, образуется группировка определенного количества равномерных единиц, возникающая благодаря периодически повторяющемуся акценту или метрическому ударению. Количество единиц, заключающихся в отрезке времени между двумя периодическими акцентами, определяет так называемый размер музыкального произведения.

Каждая мелодия представляет собой своеобразный ритмический рисунок. Многообразие мелодий и ритмов неисчерпаемо, поэтому невозможно точно классифицировать ритмы по какому бы то ни было признаку. Метр в силу своей природы (мера, измерение) выявляется в очень четких и единообразных формах, поддающихся точному учету.

Размер мелодии, то есть количество равномерных единиц, группирующихся вокруг периодического акцента, может быть в зависимости от ее строения или двухчастным, то есть слагается из одной ударной, сильной, и одной неударной, слабой части, или же он может быть трехчастным - то есть одна сильная и две слабых части.

В зависимости от единицы счета размеры могут быть двухдольными и трехдольными. Например: единица счета данной мелодии - четверть; количество единиц размера - два.

- 2/4. Каждая единица, (символ ноты) - двухдольна, так как может дробиться на две доли, на две восьмых. Или: единица счета - (символ ноты); таких единиц в размере две. Каждая единица - трехдольна, так как включает в себе три восьмых (доли). Чтобы обозначить такой размер условным знаком, дробью, пришлось бы написать 2/(символ ноты), что внесло бы путаницу в единообразие обозначения размеров.

Поэтому в таких размерах обозначается не количество частей, а количество долей, то есть это двухчастный (счет на два) трехдольный размер 6/8.

Каждый отрезок времени, определяемый данным музыкальным размером, называется «такт». Слово это латинского происхождения (*tactum*) и в буквальном переводе обозначает «удар». Периодические акценты, или метрические ударения, разделяют движение музыкальной мелодии на равные отрезки - такты. Таким образом, такт - это отрезок времени, определяемый количеством единиц данного размера. Например: размер 3/4 -

Вертикальная черта, отделяющая на нотном стане один такт от другого, называется «тактовой чертой».

Усвоение основ музыкальной метроритмики как области наиболее очевидной и наиболее разработанной чрезвычайно облегчает работу над разрешением вопросов метроритмики движения.

Движение человеческого тела подчиняется закономерности ритма и метра, но выявляет эту закономерность иными, чем музыка, своими специфическими средствами.

Метрическая природа движения выявляется особенно ярко во всех процессах, требующих в силу их условий

периодически повторяющихся движений. Главным образом - в пляске и в трудовых процессах. Если проанализировать с точки зрения метра любой трудовой процесс - производственный или бытовой, - то окажется вполне возможным установить периодические «метрические ударения», найти единицу счета, учитывая основной темп движения, и таким путем определить размер.

В музыке метрическая природа изучена очень основательно, и очень подробно разработана система записи метра, классификация размеров и соответствующая терминология. Это и не могло быть иначе, так как в момент записи мелодии неизбежно возникает необходимость изучения метра как неперемного условия сознательного восприятия и фиксирования музыки.

В движении, несмотря на всю очевидность закономерности метра, нет такой же явной, как в музыке, необходимости фиксации, и поэтому область метрической природы движения еще мало разработана..

Ритмическое воспитание разрабатывает проблему метра с точки зрения его воспитывающего воздействия и использует метрику движения как средство для развития соответствующих навыков.

Планировка движения на основе метрического принципа, то есть на основе равномерности и периодичности, чрезвычайно существенна, так как развивает ориентировку во времени и приучает к четкости и экономии движения.

Тренировочные задачи упражнений на метр сводятся к трем основным:

1. Метрический анализ (определение размера).
2. Устойчивость в метре (ориентировка во времени).
3. Четкость движения (отбор наиболее существенных моментов движения).

Работа начинается с упражнений, в которых необходимо установить метрическое ударение: ходьба, бег, гимнастическое движение с периодическим акцентом, который дается или музыкальным сопровождением, или самими учащимися.

Следующий этап - это осознание и определение размера. Поскольку навык темпа уже несколько упрочен, определение основного темпа, а отсюда установление единицы счета, не представляет особых затруднений. Наиболее целесообразный путь определения размера заключается в следующем:

1. Определить основной темп и установить таким образом единицу счета.
2. Установить метрическое ударение.
3. Сосчитать количество единиц от одного метрического ударения до другого, всегда считая ударение первой единицей, то есть называя его «раз».

Определение размера проводится также на движении и на ходьбе, так как это облегчает и определение темпа и счет единиц. Ударение выполняется или более тяжелым шагом, или хлопком, или гимнастическим движением на месте или на ходьбе.

В дальнейшем идет работа над дирижерским жестом, причем дирижирование применяется, конечно, не со специальными целями, а как чрезвычайно полезное средство тренировки метрического чутья.

В начале работы дирижерский жест выполняется гимнастически, в полном объеме движения, а потому в очень медленном темпе. В дальнейшем применяются различные темпы, и соответственно изменяется объем жеста.

Схема дирижерского жеста

Исходное положение - руки вверх

2/4 - Раз - руки вниз,

два - руки вверх.

3/4 - Раз - руки вниз,

два - руки в стороны,

три - руки вверх.

4/4 - Раз - руки вниз,

два - руки скрещиваются перед грудью,

три - руки в стороны,

четыре - руки вверх.

Необходимо, чтобы первое движение - руки вниз - было наиболее стремительным и сильным, поскольку оно совпадает с метрическим ударением.

Кроме непосредственно метрических задач, дирижирование применяется в работе над другим материалом - ритмическим рисунком, динамикой и характером движения, так как таким путем выявляется активность и инициатива учащихся. Дирижирование используется и в своем прямом назначении как способ управления или ударным оркестром или групповым движением.

Работа над развитием устойчивости в данном метре ведется на упражнениях, построенных так, что движение выполняется только на метрическое ударение и выдерживается (фиксируется) в течение всего такта. Движение, или гимнастическое, или осмысленное очень несложной задачей, выполняется всей группой одновременно или учащиеся разделяются на число групп, равное числу тактов в данной музыкальной фразе, и каждая группа исполняет движение на свой такт, причем задача и рисунок даются или преподавателем, или самими учащимися.

Затем возможен такой вариант упражнения: музыкальное сопровождение построено из двухтактовых фраз. Один учащийся исполняет движение на метрическое ударение первого такта, а его партнер - на ударение второго такта. Важно, чтобы движения обоих партнеров были связаны по смыслу их общей задачи. Такие упражнения с партнером могут быть подготовлены заранее.

В работе над метрическими упражнениями необходимо добиваться предельной четкости и скупости движения, стремясь одновременно к максимальной свободе и к легкости. Для этого ведется длительная тренировка на целом ряде подсобных упражнений, развивающих быструю и легкую переключаемость движений.

И наконец, в работе над метром применяется мяч, чрезвычайно помогающий и развитию ощущения времени (регулировка броска), и устойчивости в метре, и четкости движений. Упражнения с мячами оформляются чрезвычайно разнообразно, включая, кроме непосредственных тренировочных задач по метру, также задачи предыдущих тем - ориентировки в пространстве и коллективе, координации внимания, темпа и соотношения скоростей.

Бросок и поимка мяча могут быть распределены по метрическим ударениям. Например: счет 3/4 ; бросок на «раз» первого такта, поимка на «раз» следующего и т.д. Это - самый несложный прием. Гораздо сложнее, когда бросок приходится на сильную часть такта, а поимка—на слабую. Подготовка к броску в этом случае должна быть очень точно рассчитана, что и составляет смысл упражнения.

Сложность тренировочной задачи зависит и от усложнения пространственных условий, и от количества мячей, и от условий броска и поимки, и от рисунка фигурного построения. Кроме мячей, в работе над этой темой применяются и иные предметы: стулья, газеты, книги, чемоданы, словом, любые вещи, которые можно переносить и перебрасывать.

Работа над метром развивает навык четкости движения, научает анализировать движение и, кроме того, раскрывает приемы метрического оформления, которые можно назвать «метризацией» движения.

«Метризацией» называются принципы и приемы, при помощи которых раскрывается метрическая природа движения и устанавливаются метрические нормы, соответствующие данной задаче действия или тренировки.

На данном этапе работы учащиеся уже достаточно овладевают подготовительным материалом предыдущих тем, и поэтому вполне осуществима самостоятельная планировка движения на основе принципов метризации.

В построении движения применяются два способа. Один из них заключается в следующем: основой построения служит музыка, наиболее соответствующая замыслу. Например: задумано оформление лозунга, где каждая буква, его составляющая, написана на отдельном флаге или плакате. Эти «подвижные» буквы находятся в руках участвующих, и, таким образом, возможно построить «живой», то есть «движущийся», лозунг. Музыка в таком случае должна быть бодрой и четкой. В зависимости от фразировки (см. тему «Фразировка») и тактового строения фразы планируется движение.

Здесь возможны следующие два приема: а) движение исполняется на метрическое ударение и выдерживается в течение всего такта, или б) движение исполняется на каждую часть такта, то есть на каждую единицу счета. Если структура музыки примерно такая - пять фраз, из них первая, вторая и пятая - двутакты, а третья и четвертая - одноктакты, - то и в ряде движений должно быть пять четких фраз, то есть движение нужно строить так, чтобы каждая новая фраза была отмечена или другим направлением, или новой планировкой, или новым рисунком движения, независимо от того, каким приемом оно метризовано - по метрическому ударению или по частям такта. Эти два приема метризации могут быть оба применены в одном и том же построении.

Совершенно не обязательно, чтобы один прием был выдержан от начала до конца. Наоборот: чередование этих приемов дает большие возможности разнообразить и усложнить рисунок построения. При подборе движений учитываются объем и мускульная нагрузка каждого и их соотношения, так как метризация непременно требует равномерности не только чередования движений, но и соотношений их по объему, мускульной нагрузке и пространственной планировке.

В результате получается законченный ряд очень четких, скупых движений, которые при равномерности и чередовании рисунка неизбежно механичны и условны.

Возможен также и обратный способ метризации, когда основой служит не музыка, а процесс движения, метричный по своей природе. Например: «разгрузка цепью» - нагруженный мешками грузовик разгружается путем передачи мешков по цепи из нескольких человек. Последний сваливает мешки, а первый подает их с грузовика. В этом ряде движений чрезвычайно ярко выражена метрическая природа, то есть равномерность и периодичность однообразных движений. Метризовать такой ряд - значит точно установить моменты чередования движений, определить таким путем темп и размер и, если нужно, подобрать наиболее соответствующее музыкальное сопровождение.

Обычно чрезвычайно трудно найти в музыкальной литературе вполне подходящий пример, и в таких случаях музыку нужно или специально сочинять, или импровизировать.

Этот второй способ метризации, исходящий из самого движения, очень полезен в отношении тренировки, так как научает анализировать метрику движения непосредственно, без помощи музыки.

Кроме органической метризации, то есть планировки движения с учетом его метрической природы (равномерности и периодичности), возможен также прием механической метризации: любой ряд движений, любой процесс можно подчинить любому счету (размеру), равномерно чередуя самые разнообразные движения, по существу требующие различных временных и пространственных норм.

Можно метризовать, например, движения двух партнеров, связанных одной общей задачей (продавец - покупатель, парикмахер - клиент и т.п.), - в результате неизбежно получается схематизация процесса движения. Такое механизированное движение не утрачивает своего смысла, оно остается понятным, но приобретает нелепую и смешную преувеличенность и переносится таким образом в план смешного гротеска. Всякое метризованное движение - механично, но оно может быть таковым в силу конкретных условий, его определяющих (тренировочная гимнастическая задача или задача сценического действия), и тогда оно

естественно, а метричность его вполне убедительна. В противном случае получается нарочитая механичность, искажающая природу движения и дающая взамен его живого рисунка всегда несколько нелепую схему.

И механическая и органическая метризация могут служить не только в качестве специальной тренировочной задачи, но также и в качестве приема метрического оформления отдельных моментов сценического действия, в зависимости от общего замысла спектакля. Тренировка навыков метризации движения ведется уже только на фиксированных упражнениях, вначале в виде законченных гимнастических комплексов, затем фигурных построений и, наконец, в виде этюдов с несложными сценическими задачами.

Внимание учащегося во время работы над этой темой должно быть направлено на предельную четкость выполнения движения. При этом четкость ни в какой мере не должна достигаться за счет чрезмерного мускульного напряжения. Необходимо постоянно контролировать во время упражнений затрату мускульной энергии, добиваясь легкости движения и сохраняя при этом его отчетливость. Такая самопроверка достигается путем направленности внимания не только на то, что нужно делать, но и на то, как нужно делать. Легкостью, свободой и точностью движения можно овладеть только в результате длительной тренировки, и не «вслепую», а сознательно контролируя каждое свое движение.

Тема IV Длительности

Длительность звука обозначается в музыкальной записи условными знаками, которые запечатлеваются в сознании читающего запись путем зрительной и слуховой ассоциации.

Наиболее длительный звук обозначается знаком \circ и называется целой нотой.

Звуки, равные половине, четверти, восьмой, шестнадцатой и тридцать второй этой длительности, обозначаются следующими знаками: ?? -половинная; ?? -четверть; ?? - восьмая; дальнейшее дробление обозначается возрастающим количеством хвостиков.

Схема длительностей

При нескольких знаках, обозначающих равные длительности, начиная с ?? , они соединяются горизонтальными черточками по числу полагающихся хвостиков: ?? - одной чертой; ?? -двумя и т.д.

В тех случаях, когда звук должен длиться дольше, чем это показывает данный знак, к нему присоединяются другие знаки и слигиваются дугой, которая обозначает, что эти слигиванные знаки удлинняют рядом стоящую (первую) длительность. Например:

- звук длится в течение трех четвертей, или

- звук длится в течение семи шестнадцатых. Очень часто эти слигиванные знаки заменяются просто точками. Например: ?? - точка рядом со знаком удлинняет его на половину его длительности (в данном случае на одну четверть); или, ?? - точка, стоящая рядом с точкой, удлинняет длительность знака на четверть его длительности. Первая точка удлиннила ?? на одну ?? а вторая еще удлиннила на одну ?? , - получилась длительность, равная семи шестнадцатым

Движение, так же, как и звук, имеет временную протяженность, то есть длительность. В тех случаях, когда последовательность движений не организована, а случайна, невозможно установить длительность отдельного движения при помощи такой условной меры.

Когда движения обусловлены определенной целью или задачей, то последовательность их вполне закономерна и представляет собой законченный процесс, в котором возможно установить основной темп и, следовательно, длительность отдельного движения и соотношение этих длительностей.

Особенно четко, вплоть до записи их теми же условными музыкальными знаками, можно установить длительность отдельных движений любой пляски. Значительно сложнее определить и зафиксировать длительность движений, слагающих трудовой процесс, поскольку в этих движениях возможны некоторые случайные изменения.

Анализ движения с точки зрения его длительности и умение учитывать длительность движений, составляющих определенный процесс, необходимы потому, что осознание длительности отдельного движения и соотношения этих длительностей является первоначальным моментом ритмической организации движения.

Прежде чем устанавливать и определять длительность движения, нужно определить границы отдельного движения. Если наблюдать человека, двигающегося в обычном, среднем темпе, то все движения его будут представлять собой цепь сливающихся звеньев. Часто трудно уловить момент перехода одного движения в другое. И тем не менее, даже при поверхностном наблюдении очевидно, что движения этого человека являются именно последовательностью, «рядом» отдельных движений, а не монолитным, нераздельным потоком. Каждое движение определяется целью, его вызвавшей, и подчиняется общей цели поведения человека в данный момент. Например: человек вошел в вагон, отыскал свое место, поставил свои вещи, сел, закурил папиросу, достал газету и принялся читать. Все движения, необходимые для выполнения этих «задач», определяются не только целью каждого из них, но и характерными особенностями данного человека, привычным ему темпом, манерой и т.п.

Для определения длительности отдельных движений и соотношения этих длительностей необходимо найти «единицу» движения, то есть установить, при каких обстоятельствах движение воспринимается как одно отдельное и само по себе законченное. Цели, определяющие «единицу» движения, могут быть как бы проходящими или вспомогательными, подчиняясь общей основной цели. Человек входит в вагон - 1) берется за поручни, 2) поднимается по ступенькам, 3) втаскивает чемодан и т.д. - ряд мелких движений, имеющих каждое свою непосредственную цель и подчиняющихся общей цели. Когда движение протекает в нормальном темпе, эти вспомогательные цели и вызванные ими мелкие отдельные движения сливаются и с трудом различимы в общем процессе движения. Если попробовать тот же ряд движений проделать в замедленном темпе (принцип замедленной киносъемки), то границы и рисунок каждого отдельного движения будут вполне очевидны, и оно будет восприниматься как четкая «единица».

Итак, «единица» движения определяется его непосредственной целью или задачей. «Встать - нагнуться - поднять - выпрямиться - сесть» - в любом ряде осмысленных движений можно установить «единицы», расчленив основную цель на более мелкие, уже неделимые части.

В гимнастическом движении, имеющем всегда цель оздоровляющей и корректирующей тренировки, единица определяется пространственными условиями - направлением движения. Например: движение руки - в сторону - вперед - непременно воспринимается как два движения, как две единицы, ибо это два различных направления.

В работе над длительностями развивается точность рисунка движения, умение анализировать движение и учет длительности в его планировке. Эти навыки создают необходимую основу для дальнейшей работы уже непосредственно над ритмом движения. Анализ длительностей музыкального сопровождения и подчинение рисунка движения данным музыкальным длительностям является первым этапом работы, благодаря которому развивается точность рисунка и создается представление о «единице» движения.

Исполняя движением музыкальные длительности, необходимо учитывать следующие условия:

1. Движение по своей временной протяженности должно непременно соответствовать данной музыкальной длительности. Например: ряд движений - 1) левая рука вперед, 2) правая рука вперед, 3) левая рука в сторону, 4) правая рука в сторону, 5) левая рука вверх, 6) правая рука вверх, 7) левая рука вниз, 8) правая рука вниз - может быть исполнен целыми нотами. В этом случае нужно, чтобы движение руки плавно длилось бы в течение звучания всей целой ноты, то есть в течение четырех единиц счета. Тот же ряд движений может быть исполнен и половинными, и четвертями, и восьмыми. По мере «укорочения» длительности неизбежно ускоряется темп, а следовательно изменяются объем и протяженность движения.

2. Второе условие — это непереносное соответствие длительности и «единицы» движения. Например: 1) наклон корпуса вперед, 2) подъем корпуса, 3) наклон влево, 4) подъем, 5) наклон вправо, 6) подъем, 7) прыжки, ноги в стороны, ноги вместе, 8) бег.

Данный ряд единиц движения по своей нагрузке дает ряд различных длительностей, которые могут быть

зафиксированы при помощи знаков музыкальной записи:

Следующий этап работы - исполнение движений различных длительностей уже в связи не с данным музыкальным сопровождением, а с гимнастической или несложной сценической задачей. В ряде тренировочных движений устанавливается наиболее соответствующий темп и определяется длительность отдельных движений.

Сопоставление нескольких рядов движений различных длительностей, исполняемых несколькими группами учащихся одновременно, дает новую тренировочную задачу - быстрое переключение по сигналу преподавателя из одного рисунка в другой. По этому же принципу строится движение, осмысленное очень несложной задачей.

В этих случаях длительность движения определяется вполне конкретными условиями: вращение рукоятки (маленькой, легкой, большой, тяжелой), работа с молотком различного объема и веса и т.п. Круг таких движений весьма ограничен, так как непременно требуются единообразие и равномерность «единиц» движения. Если же механически подчинить движения, по существу требующие различных временных норм, равным длительностям, - получится неизбежная условность и нарочитость рисунка.

Упражнения на длительности главным образом преследуют цель развития быстрой ориентировки в различных временных нормах и умения определять и учитывать единицу движения. В этой теме особенно важны самостоятельные работы учащихся.

Например: а) оформление ряда музыкальных длительностей рядом наиболее соответствующих гимнастических движений или движений, осмысленных задачей,

б) анализ ряда движений с точки зрения «единицы» и протяженности каждого отдельного движения.

В работе по этой теме учащиеся должны учитывать главным образом протяженность каждого отдельного движения в соответствии с его целью. Любое движение, даже тренирующее, может утратить всякий смысл, если оно сделано механически. Протянуть руку вперед — это движение может иметь разнообразнейшую протяженность в зависимости от его смысловой окраски. Можно поднять руку вперед, исполняя это движение как гимнастическое упражнение, или как момент танца, или как результат определенной задачи (прошу, показываю, отклоняю и т.д. и т.д.). И самый рисунок движения, и его мускульная нагрузка, и его протяженность (длительность) будут совершенно иные в каждом из этих случаев.

Стремясь понять, зачем и как делается каждое движение, учащийся вырабатывает навык сознательного отношения к своему движению и, в данном специальном случае, к его протяженности, являющейся одним из элементов ритма движения.

Тема V Ритмический рисунок

Ритмическое воспитание, ставя своей основной целью развитие «ритмичности», пользуется, с одной стороны, музыкальным ритмом, а с другой - ритмом движения.

Ритмический рисунок мелодии, то есть соотношение звуков различных длительностей, - наиболее примитивная, наиболее внешняя формация музыкального ритма. Музыкальное произведение в целом включает не только звуки различных длительностей и их соотношения, но также соотношения гораздо более сложные и глубокие, поскольку музыка отражает преломленную творческим процессом человека действительность и обнимает все многообразие явлений и их взаимоотношений, выраженное своеобразными, свойственными только музыке средствами (звукосочетаниями).

Поэтому музыкальный ритм - это не только организация звуков во времени, в отношении их длительности (протяженности), но также организация всего музыкального материала в его целом и в отношении его структуры, и его динамической линии, и его содержания.

Ритмический рисунок движения - тоже чрезвычайно элементарная формация моторного (двигательного) ритма. Под этим термином понимается соотношение отдельных «единиц» движения, различных по длительности (временное соотношение) и по объему (пространственное соотношение). Но этим не

исчерпывается все многообразие проявлений моторного ритма, так как движение человека по существу есть не только способ преодолевать пространство, но также средство выявлять содержание личности (или «образа»), в свою очередь отражающей многообразие сложных взаимодействий биологической и социальной природы. Поэтому ритм организует не только движение человека во времени и пространстве, но организует также и «поведение» человека, определяемое его биологической и социальной природой.

Эта область действия ритма (организация поведения) уже целиком относится к сфере так называемого «сценического ритма». Осознание и выявление его немислимы вне работы над «сценическим образом» и «сценическим поведением» и предполагают не только техническое овладение моторным (двигательным) материалом, но и «выразительным» материалом движения (жестом).

Все предыдущие темы подготавливали путем развития подсобных навыков работу по данной теме. Здесь впервые затрагивается непосредственно вопрос ритма в элементарнейшей его форме и ведется работа над развитием ориентировки в соотношениях неравных по длительности и объему моментов движения, образующих единый, законченный ритмический рисунок. Таким образом, ритмическое воспитание подводит к «сценическому ритму», непосредственная работа над которым возможна только при помощи раскрытия материала актерского творчества и сценических условий, его определяющих.

Первый этап работы над ритмическим рисунком - это точное выполнение движением ритмического рисунка данной мелодии. Такой путь наиболее целесообразен потому, что мелодия даёт новые, необычные соотношения длительностей, и, повторяя их, человек нарушает привычный, ставший автоматическим рисунок своего движения и осознает иные ритмические возможности.

Самое движение чрезвычайно просто на этом первом этапе: шаги, хлопки, бег, прыжки, остановка. Техника движения не представляет никаких трудностей, внимание учащегося сосредоточивается на наиболее точном, четком и, главное, легком выполнении ритмического рисунка.

Следующий момент работы - усложнение самого движения. Ритмический рисунок мелодии оформляется уже не просто «текучим» упражнением на ходьбе, прыжках, хлопках и т.п., а упражнением, фиксированным в определенных пространственных рамках - или в виде гимнастического фигурного построения, или в виде пляски, или, наконец, в виде очень примитивного этюда с несложной сценической задачей. Движение дается преподавателем или строится самими учащимися. Эти упражнения могут быть подготовлены заранее по записи ритмического рисунка. Например, ритмический рисунок мелодии:

Нужно построить ряд движений так, чтобы и отдельные движения и их соотношения точно соответствовали бы ритмическому рисунку мелодии. В первом такте - четыре равномерных, коротких движения небольшого объема (шаги, движения рук, головы и т.п.); Во втором такте - три движения, причем неравномерных: первые два короткие, разные, а третье - в два раза длиннее предыдущего. В третьем такте - шесть движений: первые четыре очень коротких, в четыре раза короче предыдущего, и затем два движения в два раза длиннее. Последний, четвертый такт повторяет по рисунку второй.

Совсем не обязательно, чтобы всем шестнадцати длительностям данного ритмического рисунка непременно соответствовали бы шестнадцать различных по рисунку движений. Вполне возможно в первом такте сделать четыре одинаковых движения, например - четыре шага, а в третьем - бег короткими длительностями (символ ноты). Важно, чтобы каждой длительности ритмического рисунка мелодии соответствовала бы «единица» движения: иначе не получится точного соответствия, то есть не будет выполнена тренировочная задача данного упражнения.

Дальнейшая работа идет по линии создания ритмического рисунка учащимися (импровизация ритмического рисунка), и опять - начиная с «текучих» упражнений. Например: учащиеся стоят по кругу лицом к центру; каждый по очереди хлопками дает свой ритмический рисунок на фоне метрической поддержки музыкального сопровождения, а весь круг повторяет его и т.д. Затем - то же, но уже не хлопками, а любым или гимнастическим, или танцевальным, или осмысленным движением.

Затем такое упражнение уже не импровизируется, а подготавливается заранее на тему или данную преподавателем, или выбранную самим учащимся (гимнастический комплекс, пляска, этюд). Самый трудный момент всех этих упражнений - это работа над четкостью и точностью ритмического рисунка и одновременно легкостью и свободой его выполнения в движении. Обычное препятствие, с которым нужно

особенно бороться, это так называемый «мускульный зажим», то есть чрезмерное, излишнее напряжение, из-за которого движение получается резким, нарочитым и механическим. Или обратная крайность: вялость и несообразность, а потому - смазанное, неопределенное движение.

В этих случаях нужно, учитывая свои индивидуальные особенности, всегда стремиться к преодолению «привычного», «автоматизированного» движения путем сознательного нарушения этой автоматизации. Нужно выбирать темы и задачи несвойственные, неудобные и, может быть, даже неприятные и сознательно добиваться «переключения» обычной манеры двигаться. Здесь, конечно, необходимы и контроль и помощь педагога.

К данной теме относится также работа над рядом следующих специфических элементов ритмического рисунка:

а) пауза, б) синкопа, в) ритмический контрапункт, г) полиритмия.

Пауза

Пауза - это точно ограниченный во времени момент неподвижности и беззвучности, составляющий часть ритмического рисунка.

Умение выдержать паузу связано с устойчивостью в темпе и метре и с мускульной памятью.

Так как во время паузы нет ни движения, ни звучания, нужный темп на первых порах тренировки поддерживается внутренним счетом. Произнесение счета вслух, требующее определенной затраты мускульной энергии, да еще в установившемся по инерции темпе, чрезвычайно облегчило бы задачу.

Счет «про себя» требует большой сосредоточенности внимания и сознательного волевого усилия для сохранения нужного темпа. Затем счет «про себя» заменяется воображаемым продолжением прерванного движения. Например: ряд разнообразных гимнастических движений (двенадцать или шестнадцать) исполняется равномерно. По сигналу преподавателя - «три», или «четыре», или «десять» - нужно пропустить указанное сигналом количество движений, выдержав соответствующую паузу, и затем продолжать движение, начиная со следующего в ряду после последнего пропущенного. Счет здесь не поможет, так как дело не только в том, чтобы выдержать паузу во столько-то единиц счета, а в том, чтобы пропустить часть рисунка движения и начать его вновь именно в нужном моменте рисунка. Таким образом, чтобы правильно выполнить задание, нужно мысленно проделать пропускаемые движения, и считать в это время невозможно.

После такой предварительной, подсобной тренировки упражнения на паузу включаются в общую работу над ритмическим рисунком. Подбирается соответствующее музыкальное сопровождение, где в ритмическом рисунке мелодии встречаются паузы. Учащиеся импровизируют или готовят ритмический рисунок движения, обязательно логически включая паузу. Упражнения оформляются на основе общих вышеизложенных принципов.

Синкопа

Синкопа представляет собой своеобразную форму ритмического рисунка, при которой обычное метрическое ударение перемещается с сильной на слабую часть такта. Это перенесение ударения получается вследствие объединения звука слабой части такта со следующим звуком сильной части такта в одну длительность. Таким образом, акцент сильной части такта переходит на предыдущую слабую.

«Синкопа» - греческое слово, обозначающее «разрез». В тех случаях, когда синкопа появляется как один из элементов данного ритмического рисунка, она нарушает инерцию метрического ударения, и поэтому ее исполнение представляет собой значительную трудность. В тех же случаях, когда музыкальное движение мелодии сплошь синкопировано, создается новая инерция, что облегчает задачу.

Синкопа как элемент тренировки чрезвычайно ценна именно вследствие нарушения инерции, и поэтому ряд движений синкопированных чередуется с рядом движений обычного метрического ударения. Самый момент переключения здесь особенно важен. В движении синкопа выявляется во всех тех случаях, когда под влиянием каких-нибудь обстоятельств в ряду многосложного движения активное движение отпадает и за

счет него особенно подчеркивается другое, менее активное.

Например: «беру спички со стола - кладу в карман».

Первое движение легче - на втором акцент. Или: «хватаю спички, слышу шаги - отдергиваю руку».

Если проделать эти движения в первом и втором варианте, отдельно не сопоставляя их, то ощущения синкопы не получится; если же сопоставить оба эти варианта в индивидуальном или групповом: поочередном движении, то непременно появится синкопированный рисунок.

В ряде гимнастических движений с установившейся инерцией метрического удара (равномерное чередование сильных, акцентированных движений с движениями меньшей нагрузки и объема) синкопа появится в момент нарушения этой инерции, то есть в момент замены сильного движения слабым, или в момент пропуска сильного движения (пауза) и замены следующего слабого сильным (два сильных движения подряд, разделенные паузой).

Тренировка начинается с обычных «текучих» упражнений - на ходьбе, хлопках, - где синкопа включается по сигналу преподавателя, затем ряды обычно метризованных и синкопированных движений чередуются (фигурные построения и пляски), и, наконец, синкопа является уже частью законченного ритмического рисунка, и такие фиксированные упражнения оформляются всеми видами движения.

Ритмический контрапункт

«Контрапункт» - латинское слово (*contrapunctum*), обозначающее противопоставление точек, то есть нот. В музыке этим термином называется особый прием организации нескольких музыкальных голосов, звучащих одновременно. В ритмике контрапунктом называется одновременное противопоставление различных ритмических рисунков. Например: основная «ритмическая тема» представляет собой следующий рисунок:

По этой данной теме строится ритмический контрапункт четвертями, то есть все паузы темы заполняются и получается второй рисунок, тесно связанный с основной темой.

Тема

Ритм.

контр.

То же самое возможно проделать в обратном порядке, то есть по данному контрапункту восстановить тему, заполнив все паузы данного ритмического рисунка. Ритмический контрапункт строится или равными длительностями или ритмическим рисунком, не совпадающим с основной темой.

Если объединить и тему и ритмический контрапункт в однородном звучании или движении (в одной мелодии или в одном ряду движений), то ритмический рисунок будет уничтожен и появится равномерное чередование равных длительностей. Например:

Ритмика использует ритмический контрапункт как прием для развития ритмической ориентировки. При помощи этого принципа достигается умение не только быстро распознавать данную ритмическую тему, но и строить связанный с ней новый ритмический рисунок, причем благодаря неслучайному условию сопоставления двух, а возможно и трех рисунков (четвертями и восьмыми к одной и той же теме) получается целый ряд возможностей разнообразной планировки движения. Например: ритмическая тема и контрапункт исполняются индивидуально различными способами движения (ходьба, хлопки и т.п.) двумя или тремя партнерами, группами, вожаками и группами. Задачи движения могут быть и вполне самостоятельными и логически связанными. Кроме того, ритмический контрапункт может быть применен как момент ритмического оформления массовых сцен.

Полиритмия

«Поли» - древнегреческое слово, обозначающее «много». Термином «полиритмия» обозначается в ритмике

одновременное сочетание нескольких ритмических рисунков, построенных в одном метре, но совершенно самостоятельных. Принцип полиритмии дает возможность значительно усложнить тренировочные задачи работы над ритмическим рисунком, так как включает очень сложную координацию движений и требует большой ритмической изобретательности.

Все ритмические рисунки, составляющие данное полиритмическое построение, могут быть даны в музыкальном сопровождении и исполняться каждым учащимся различными движениями одновременно (сложная координация), или каждый ритмический рисунок может быть исполнен отдельными учащимися в определенном фиксированном построении.

Упражнения на полиритмию могут быть построены и так, что один ритмический рисунок дается музыкальным сопровождением, а остальные рисунки импровизируются учащимися. Наконец все полиритмическое построение может быть создано учащимися без всякой помощи музыки. Важно, чтобы один ритмический рисунок (как бы основной) был дан или преподавателем, или кем-нибудь из учащихся, и в связи с ним строились все остальные рисунки.

Тренировка полиритмии развивает очень сложную координацию движений и дает уже некоторую техническую «виртуозность» в области элементарно ритмической ориентировки.

Тренировочные задачи темы «Ритмический рисунок» заключаются в следующем:

1. Реализация ритмического рисунка (исполнение данного музыкального ритмического рисунка в движении).

Тренировочные условия

а) Простая реализация — исполнение несколько раз повторяющегося музыкального ритмического рисунка.

б) Эхо - повторение данного ритмического рисунка мелодий наизусть, без поддержки музыкального сопровождения.

в) Цель реализаций - исполнение данного ритмического рисунка и одновременно восприятие (во время исполнения предыдущего) нового ритмического рисунка, исполняемого непосредственно после окончания предыдущего.

2. Создание ритмического рисунка в движении самими учащимися путем или импровизации, или подготовки, при помощи тех же тренировочных условий.

При реализации ритмического рисунка мелодии необходимо, чтобы движение вполне соответствовало данному ритмическому рисунку. При выявлении ритмического рисунка на основе движения необходимо, чтобы ритмический рисунок, естественно, возникал из условий самого движения.

И в том и другом случае важно, чтобы органические нормы движения не нарушались.

Упражнения оформляются главным образом гимнастическим и танцевальным движением, в силу его природы требующим элементарной, точной ритмизации. Движение, осмысленное сценической задачей, применяется в данной теме очень мало, только на материале трудовых процессов, так как элементарно ритмизованное бытовое движение приобретает неизбежную условность и «стилизацию» и может привести к навыкам, вредным в работе по актерскому мастерству.

Ритмизация

Работа над весьма сложным материалом данной темы в целом - наиболее длительна, так как, помимо основательной тренировки, здесь необходимо усвоение теоретической основы ряда моментов, а также ознакомление с «ритмизацией» движения.

«Ритмизацией» называются принципы и приемы, при помощи которых устанавливаются временные, пространственные и динамические нормы движения и раскрывается его ритмическая природа.

Ритм движения, то есть закономерность соотношений отдельных его моментов, слагающихся в единое целое

в форме законченного процесса, проявляется в любом виде движения, и никакой процесс немислим вне ритма, то есть вне формирующей закономерности.

Термин «ритмизация» подразумевает осознание этой закономерности, раскрытие ритма данного процесса и создание ритмов.

Здесь, так же, как и в метризации, возможны те же пути, то есть построение движения на основе музыкального ритма и ритмизация данного процесса движения на основе его ритмической природы без помощи музыки.

Ритмизация может быть «точной», когда ритмический рисунок устанавливается на основе «единицы» движения и соотношения этих «единиц». Или ритмизация может быть «свободной», то есть исходить из «фраз» движения и их соотношений. В музыке «единица» определяется музыкальной длительностью. В движении «единица» определяется целью или рисунком одного отдельного движения. При точной ритмизации эти «единицы» (длительности) музыки и движения должны совпадать. В свободной ритмизации необходимо соответствие границ (объема) музыкальной фразы и фразы движения. Внутри фразы и мелодия и движение могут иметь самостоятельный ритмический рисунок (см. тему «Фразировка»).

Таким образом, ритмизация, вскрывая и устанавливая соотношения частей («единиц»), принимает за единицу длительность, мотив, фразу, предложение. Чем короче единица, взятая в основу ритмизации, тем мельче и детализованнее получится ритмический рисунок, и наоборот. Ритмируя движение на основе музыкального ритма, нужно, прежде всего, проанализировать ритмический рисунок музыкального произведения и в отношении длительностей и в отношении фразировки и затем уже строить движение, непременно учитывая его природу (цель, задачу, объем, нагрузку, планировку), требующую определенных временных, пространственных и динамических норм. Только таким путем можно раскрыть органический ритм, то есть ритм, определяемый всей совокупностью условий данного материала - данного музыкального произведения и данного процесса движения.

Пример ритмизации на основе ритмического рисунка мелодии

В основу ритмизации берется длительность. В первом такте - четыре четверти. Каждой четверти должны соответствовать движения, равные по своим нормам. Например: 1) левая рука вперед, 2) правая рука вперед, 3) руки в стороны, 4) руки вверх.

Во втором такте - две половинных - 1) наклон корпуса вперед, 2) выпрямление корпуса, руки вниз (одновременно).

В третьем такте - восемь восьмых - бег в любом направлении.

В четвертом такте - одна целая - прыжок (с разбега предыдущего такта на глубокий присед и медленный подъем в течение всей целой ноты).

Этот же ритмический рисунок можно оформить не только гимнастическим, но и «осмысленным движением». Например:

Первый такт - подхожу к столу.

Второй такт - выдвигаю один ящик - пуст, выдвигаю второй - полон бумаг.

Третий такт - роюсь в бумагах - ищу.

Четвертый такт - нашел - читаю.

Таким же путем ритмизуется движение и на основе музыкальной фразировки, с той разницей, что за единицу и в музыке и в движении принимается или мотив, или фраза, или предложение (см. тему «Фразировка»).

Раскрывая ритм движения без помощи музыки, необходимо прежде всего определить и установить части, слагающие данный законченный процесс, то есть найти «куски» этого процесса, цель каждого отдельного

движения, а затем уже устанавливать соотношения этих частей или «кусков» (быстрее, медленнее, длиннее, короче, дальше, ближе, выше, ниже, сильнее, слабее и т.д.).

Пример ритмизации на основе ритмического рисунка движения

Комплекс гимнастических движений: 1) левая рука вперед, 2) правая рука вперед, 3) выпад влево, руки в стороны, 4) замах правой рукой (полный круг), 5) еще раз то же, 6) замах правой рукой и поворот корпуса влево, обе руки вытянуты вперед, 7) правая нога подтягивается, одновременно сцепленные в кистях руки поднимаются вверх, 8) присесть, руки в пол, 9) выбросить ноги назад, 10) прыжком подобрать ноги, 11) выпрямиться, 12) поворот вправо и одновременно правая нога в сторону, руки в стороны, 13) приставить левую ногу и одновременно руки вверх, 14) опустить руки вниз.

Этот ряд движений может быть метризован, то есть каждое из четырнадцати движений будет равно другому по длительности, и получится четырнадцать равных единиц. Но это будет яркий пример механической метризации, так как эти четырнадцать движений различны и по объему и по мускульной нагрузке и требуют поэтому различных норм. Этот законченный ряд движений уже включает в себе определенный ритм, определенную закономерность соотношений, которая нарушается механической метризацией. Ритмизация данного ряда движений заключается в выявлении и фиксации его органического ритма.

1 и 2 движения равны и могут быть зафиксированы длительностями ???; 3 движение шире и сильнее - ???; 4 и 5 движения равны и в отношении друг друга и в отношении первых двух - ???; 6 движение до объема и силе можно приравнять к третьему - ???; 7, 8, 9, 10 и 11 движения равны в отношении друг друга и могут быть приравнены также к третьему - **12 и 13 движения могут быть приравнены к первым - ???; а заключительное движение требует паузы для завершения всего ряда и подготовки внимания к повторению его сначала -**

Если записать подряд полученные таким образом длительности, то станет ясен ритмический рисунок и его размер:

Построение движения явно затактовое (более слабые движения предшествуют акцентированному). Поэтому второй способ обозначения ритмического рисунка, отражающий эту особенность структуры данного комплекса, более правилен.

Дугами обозначены «фразы движения». Этот комплекс движений может быть музыкально оформлен, то есть можно сочинить или симпровизировать музыку, взяв в основу ритмический рисунок движения. Таким же путем может быть раскрыт ритм движения в более крупных единицах, объединяющих отдельные мелкие подчиненные движения.

Например: 1) достаю бумагу и конверт, 2) ищу чернила, 3) наливаю в чернильницу, 4) беру ручку, вставляю новое перо, 5) начинаю писать, 6) раздумываю, 7) снова пишу, 8) не получается, 9) разрываю написанное.

В этом ряду 9 фраз, но каждая иного объема и заполнена различным количеством и рисунком мелких движений. Соотношение фраз может быть зафиксировано графически примерно так:

В зависимости от задачи каждой фразы может изменяться и ее протяженность и ее насыщенность, то есть динамика, - бумагу и конверт можно достать спокойно и деловито, решив написать деловое письмо. Можно, доставая бумагу, колебаться в своем решении написать письмо и т.п. Здесь возможно бесконечное количество вариантов, но важно осознать, что, с одной стороны, задача, ее содержание, с другой - вещь (в данном случае чернильница, бумага и т.д.) определяют ритм движения, точно так же, как и установленный ритм (например, музыкальный) может в свою очередь определять соответствующую задачу действия.

Работа по ритмизации ведется на фиксированных упражнениях и заключается в следующих тренировочных задачах:

1. Построить законченный гимнастический комплекс или этюд на сценическую задачу на основе музыкального ритма, сохраняя органический ритм движения.

2. Построить гимнастический комплекс или этюд, раскрыв органический ритм, зафиксировать его и дать задание для подбора соответствующего музыкального сопровождения. Движение может быть ритмизовано

не только путем раскрытия его органического ритма, но также и путем подчинения его условным нормам и соотношениям, создающим механический, то есть несоответствующий и противоречащий природе данного движения ритм.

Например: 1) поднимаю чайник (большой, полный воды), 2) наливаю воду в стакан, 3) ставлю чайник на стол, 4) беру стакан, 5) лью.

В этом ряде движений некоторые непременно должны быть длительнее, как бы «протяжнее», а некоторые - короче. Если же сделать наоборот - быстро схватить чайник, плеснуть воды в стакан, долго и усиленно ставить чайник на стол, медленно брать стакан и подносить его к губам и долго тянуть из него воду, - то непременно получится впечатление нелепости. Эти измененные нормы отдельных движений и их соотношения могут вытекать из соответствующей задачи действия, смысл которой именно требует такого ритма, - и тогда он будет органическим. Если же этот, требуемый задачей, органический ритм сознательно нарушается (задача не изменяется, а механически изменяется ритм), то в результате и получается механизация движения, так как оно строится на основе отвлеченных механических соотношений и норм. Цирковая клоунада обычно строится на принципе механического ритма. Вполне возможно также применение его и в спектакле - или в плане оформления некоторых моментов действия, или как характеристики поведения действующего лица, в зависимости от общего замысла спектакля.

Метризация и ритмизация - это тесно связанные приемы, поскольку они основаны на взаимопроникающих явлениях ритма и метра.

В метризованном ряде движений всегда есть ритмический рисунок, хотя и весьма примитивный, точно так же и ритмизованный ряд неизбежно включает метр как необходимую меру. Различие этих приемов заключается в подходе к анализу движения. Путем метризации выявляется равномерность и единообразие, а путем ритмизации - неравномерность и многообразие.

В работе над этой темой учащиеся должны направлять внимание на планировку своего движения во времени и пространстве.

Принципы планировки основаны на логике движения, которая к этому этапу работы должна быть уже освоена на специальных дисциплинах по движению. Кроме того, целесообразная планировка немислима вне осознания целеустремленности движения. Поэтому особенно важно стремиться в каждом упражнении осмысливать свое движение, не довольствуясь механической, чисто внешней его четкостью и «правильностью».

Тема VI Фразировка

В движении музыкальной мелодии и музыкального произведения, являющегося по существу как бы своеобразной «музыкальной речью», так же, как и в обычной словесной речи, различимы «слова» и «предложения», ее слагающие. Законченный рисунок мелодии, имеющий самостоятельное значение (то есть могущий быть исполненным отдельно от предыдущего и дальнейшего и тем не менее сохраняющий свой смысл), называется музыкальной фразой.

Таким образом, музыкальная фраза уподобляется слову в речи и может быть делима уже только на слога или на мотивы, как они называются в музыке. Мотив, то есть мельчайшее деление музыкальной речи, определяется органичной фигурой мелодии, которую уже нельзя раздробить, иначе будет утрачен всякий смысл и получится отдельный, механически оторванный случайный звук. Два мотива (то есть слога) слагают фразу (то есть слово), но это не значит, что только два мотива непременно слагают фразу, то есть что фраза непременно должна быть двусложной. Это целиком зависит от органической структуры данной живой мелодии. В музыкальном произведении сплошь и рядом встречаются и многосложные фразы.

Две музыкальные фразы слагают музыкальное предложение, то есть законченную музыкальную мысль, и опять-таки возможны случаи, когда музыкальное предложение состоит из большего количества фраз, но никогда не из меньшего. Итак, музыкальное предложение - это две музыкальные фразы, или больше, слагающие законченную музыкальную мысль. И наконец, два музыкальных предложения слагают музыкальный период, являющийся, таким образом, многосложной, развернутой и развитой музыкальной мыслью, включающей иногда моменты противопоставления и контраста. И тут двусложность (то есть два

предложения) - это органически неизбежный минимум. Возможна и многосложная структура периода. Чрезвычайно существенный момент структуры музыкальной речи - это так называемое затактовое, или тактовое, построение мотива и фразы. Затактовым называется такое построение, при котором мелодия начинается со слабой части (из-за такта) и устремляется к ударению. И, наоборот, тактовое построение начинается непосредственно с акцента, то есть с сильной, первой части такта. Самый затакт, то есть отрезок мелодии до удара, может быть различным по объему (и одним звуком и целой группой звуков).

Движение, как и музыка, является своеобразной «речью» и подчинено по существу тем же законам структуры, с той разницей, что в музыке есть только временная протяженность, а в движении - и временная и пространственная, благодаря чему закономерность структуры движения включает также и условия пространства.

Движение, по смыслу своей непосредственной задачи, может представлять собой некую «единицу» не только как отдельное движение, но и как группа мелких движений, объединенных одной основной самостоятельной целью. Если такую органически связанную группу разбить на составляющие ее отдельные движения, то каждое не станет от этого бессмысленным, но утратит общую целеустремленность и сможет быть истолковано совершенно по-иному.

Например: беру справочник, перелистываю, ищу нужный мне адрес, нахожу, записываю в свою записную книжку. В этом ряде движений несколько «фраз», то есть несколько групп движений, органически объединенных:

1. беру справочник - со стола, с полки, из шкафа и т.п.;
2. ищу - перелистываю, читаю столбцы;
3. нахожу адрес - закладываю нужную страницу или стараюсь его запомнить и т.п.;
4. беру записную книжку и карандаш - из кармана, из портфеля, из ящика и т. п.;
5. записываю адрес - списываю с указателя, восстанавливаю наизусть и т.п.

Каждая такая фраза имеет свою основную цель, определяющую все подсобные мелкие движения и связывающую их в законченную, органически осмысленную группу движений. Если такую группу разбить на составные мелкие движения и проделать только одно из них, то немедленно исчезнет основная цель, и такое движение может быть понято совершенно иначе. Например: в первой фразе - беру справочник - исполняется только одно движение - открываю шкаф или встаю на стул (чтобы достать с полки); взятое отдельно, оторванно от всей группы, это движение может быть понято как угодно: открываю шкаф - чтобы достать стакан, хлеб, туфли и пр. и пр. Только вся группа движений в целом раскроет смысл задачи первой фразы - человек, несомненно, достал книгу, - а поведение в следующей фразе разъяснит до конца, что книга эта - не роман, а указатель, и, наконец, все фразы окончательно вскроют смысл всего процесса, или «периода».

Элемент структуры, называемый в музыке мотивом, а в речи слогом, есть и в движении. Это момент акцентированного движения и неизбежно связанного с ним более слабого: «открываю дверцу шкафа» - два движения, из которых первое слабое, а на втором акцент и т.п. Пример как бы затактового построения «мотива». Гимнастическое тренирующее движение также строится на основе этих принципов, с той разницей, что и «единицу» движения и фразу определяет уже не задача действия, а задача рациональной тренировки. В теме «Длительности» уже говорилось о единице гимнастического движения, фраза же слагается из ряда единиц, связанных или общей тренировочной задачей (развитие определенной мышечной группы), или орнаментальной задачей (построение движения в рисунке определенного характера - прямых, ломаных, кривых линий или напряженной и ослабленной нагрузки). Так называемый «гимнастический комплекс», то есть ряд различных тренирующих движений, представляет собой как бы «период» и включает четкие «предложения», «фразы» и даже «мотивы».

Ритмическое воспитание в своей работе над «фразировкой» движения пользуется музыкальной терминологией структуры потому, что в ритмике движение связывается с музыкой, а также и потому, что эта терминология несколько не противоречит природе самого движения и не искажает ее.

Умение «фразировать» движение, то есть умение анализировать его в отношении структуры и умение логически его строить, - навык чрезвычайно важный в работе по воспитанию ритма, то есть закономерной организации материала. Актеру работа над фразировкой может дать не только умение анализировать движение технически, но также и умение находить «куски» движения, то есть находить задачи действия, их определяющие.

Тренировочные задачи этой темы заключаются в следующем:

1. Анализ фразировки отрывка музыкального произведения и построение соответствующего ряда движений.
2. Анализ фразировки данного ряда гимнастических и танцевальных движений.
3. Анализ фразировки этюда на сценическую задачу.
4. Самостоятельное построение логически связанного ряда гимнастических и танцевальных движений с учетом фразировки.
5. Самостоятельное построение этюда на сценическую задачу с учетом фразировки и движения.

Первоначальные упражнения строятся на несложном движении - ходьба, бег и т.п. Музыкальная фразировка отражается или изменением направления, или вступлением новой группы участвующих на каждую новую фразу, или фигурным построением, в котором фразы движения соответствуют музыкальным фразам и в их логической связи и в определенной пространственной планировке.

Например:

Музыкальная фразировка

Фразы обозначены дугой. Предложения - чертой. Цифра внутри дуги обозначает тактовое строение фразы, то есть количество заключенных в ней тактов.

Движение - исходное положение - круг.

На 1-ю фразу - круг суживается (движение к центру).

На 2-ю фразу - круг расширяется (движение от центра).

На 3-ю фразу - круг движется вправо.

На следующее предложение то же, только в обратном направлении: расширение - сужение круга - движение влево.

(Участвующие пересчитываются на 1, 2, 3, 4).

На третье предложение - перестройка:

1-я фраза - все четвертые номера образуют шеренгу.

2-я фраза - все третьи номера образуют шеренгу впереди четвертых.

3-я фраза - все вторые номера образуют шеренгу впереди третьих.

4-я фраза - все первые номера образуют шеренгу впереди вторых.

На четвертое предложение - гимнастическое движение на месте:

1-я фраза - движение рук.

2-я фраза - движение корпуса и ног (на выпад).

3-я фраза - прыжок.**4-я фраза - финал. Фиксированное движение, различное для четырех шеренг (несложная пирамида).**

Движение внутри фразы вовсе не всегда должно соответствовать точному ритмическому рисунку музыкальной фразы. Оно может иметь и иной ритмический рисунок, давая таким образом как бы «полиритмию». Но объем и музыкальной фразы и фразы движения, то есть их границы, должен совпадать, иначе упражнение потеряет всякий смысл.

В дальнейшем работа идет над фразировкой движения путем построения «мотивов», «фраз», «предложений» и, наконец, «периодов» уже без помощи музыки, руководствуясь задачами, определяющими эти моменты структуры. Движение дается преподавателем, а учащиеся определяют «фразу» движения, быстро схватывая ее задачу и четко повторяя группу движений, ее составляющих. Задачи могут быть и тренировочные (гимнастические или танцевальные) и сценические. Затем учащиеся самостоятельно строят на данный пример музыкальной фразировки соответствующую «фразировку» гимнастического и танцевального движения. Такие самостоятельные работы чрезвычайно развивают ориентировку и укрепляют приобретенные навыки анализа и музыки и движения. И наконец, учащиеся самостоятельно строят этюды на данную музыкальную фразировку, где фразы движения определяются задачами действия.

В процессе работы над фразировкой необходимо добиваться максимальной свободы движения внутри фразы. При точности границ и четкости рисунка движение, заключенное в эти точные рамки, тем не менее должно сохранить и свой смысл, и свой характер, и окраску, то есть содержание движения не должно отрываться от его формы. Иначе может получиться механизированное, утратившее свой смысл нарочитое движение, развивающее дурные навыки скованности и мускульного «зажима».

Работа над фразировкой музыки и движения развивает, с одной стороны, умение ориентироваться в строении музыкальной речи, а с другой - навык логической, осмысленной организации движения.

Благодаря этим навыкам чрезвычайно повышается и обостряется «ритмичность», то есть умение организовать свое поведение, умение быстро и легко находить верные соотношения отдельных моментов движения, слагающих осмысленные «куски».

Затем следует работа над анализом структуры музыкального произведения в его целом и над построением на его основе законченного процесса движения.

Музыкальное произведение по своей структуре представляет собой законченное целое, в котором, однако, можно различить слагающие его части.

«Часть» - это музыкальный термин, которым обозначается отрезок музыкального произведения, имеющий самостоятельный, законченный смысл и определяемый самостоятельным музыкальным материалом. Части музыкального произведения логически связаны друг с другом, но каждая представляет собою настолько органично законченное целое, что может быть исполнена отдельно, не утрачивая при этом своей осмысленности (например: сплошь и рядом исполняется одна часть фортепьянного концерта, или трио, или сонаты).

Наиболее примитивная форма музыкального произведения - двухчастная, где первой части А противопоставлена более или менее резко контрастирующая часть Б. И более сложная - трехчастная форма, где после второй части снова возвращается первая: А - Б - А.

На основе этих двух принципов музыкальной структуры, путем их усложнений и видоизменений, возникает все огромное многообразие музыкальных форм. В задачи ритмического воспитания отнюдь не входит глубокое и всестороннее изучение музыкальных форм. Анализ несложных музыкальных произведений с точки зрения структуры необходим потому, что таким путем можно научиться понимать музыкальный текст и строить движение, наиболее полно ему соответствующее. Кроме того четкая, ограниченная строгими временными рамками структура музыкального произведения создает чрезвычайно точные условия, с которыми необходимо считаться, строя движение, и, таким образом, отбор наиболее целесообразного и рационального движения становится вынужденной необходимостью.

Прежде чем строить движение в связи со сценической задачей, необходимо проанализировать данное

музыкальное произведение, то есть изучить музыкальный «текст». В период работы над структурой при анализе музыкального произведения нужно главным образом направить внимание на строение музыкальной речи, то есть на составляющие ее части - периоды, предложения и фразы. Когда структура музыкального произведения выяснена и зафиксирована, можно приступать к построению движения.

Разрабатывая отдельные детали, необходимо иметь перед собой схему всей структуры движения в целом и распределять «куски» в строгом соответствии с фразировкой.

В том случае, если музыкальное произведение двухмерно, задача складывается из двух основных моментов, или контрастирующих, или дополняющих друг друга в зависимости от музыки. Если музыкальное произведение трехмерно, то есть его структура представляет собой схему: А - Б - А, - это обязывает при разработке схемы движения к повтору первого момента задачи.

Это условие, кажущееся чрезвычайно связывающим, по существу вполне закономерно. Музыкальный материал ассоциируется с соответствующим образным его воплощением. При повторении того же музыкального материала и совершенно ином его воплощении нарушилась бы уже созданная ассоциация. Кроме того это иное воплощение не нашло бы себе никакого оправдания, поскольку основой движения служит содержание музыкального текста.

Это условие, однако, отнюдь не означает формального внешнего повторения в точности каждой детали движения. В музыке повторение первой части может прозвучать по-иному, в зависимости от исполнения и благодаря сопоставлению со второй контрастирующей частью. В движении это повторение только возвращается к задаче первой части, но вся детальная разработка его может быть построена совершенно по-иному.

Поскольку внимание сосредоточивается главным образом на структуре, соотношения частей устанавливаются по временному и пространственному признаку, то есть движение планируется на основе учета главным образом времени (длительность отдельных моментов и их соотношения) и пространства (объем движения и пространственные условия его построения).

Такая работа имеет двойной смысл: во-первых, - дает навык подхода к музыкальному произведению и умение строить движение, учитывая своеобразие музыкального текста, а во-вторых, - раскрывает принцип ритмического оформления, то есть учит находить такое соотношение частей и отдельных моментов движения, в результате которого слагается законченное целое.

Тема VII Динамика и характер движения

Оттенки звучания

Слово «динамика» древнегреческого происхождения и означает «учение о силе». В музыке этим термином можно обозначить не только оттенки движения, достигаемые изменениями в силе звучания, но также оттенки скорости движения мелодии, сложности ее ритмического рисунка и насыщенности гармонии. В каждом музыкальном произведении развивается определяемая его содержанием своеобразная линия динамики, идущая через ряд колебаний различных оттенков к наивысшей для данного произведения точке напряжения или обрывающаяся или постепенно приходящая в состояние покоя. Зная структуру данного произведения, можно проследить его динамику вплоть до мельчайших оттенков внутри фразы. В музыке оттенки динамики обозначаются следующими итальянскими словами:

Forte - громко

Piano - тихо

Crescendo - громче

Diminuendo - тише

Accelerando - ускорение

Ritardando - замедление

Или условными знаками усиления и ослабления:

Динамика в движении определяется иными, свойственными движению условиями:

1. *Нарушение устойчивого положения.*

Например: шаг, переносящий тяжесть тела с одной ноги на другую, то есть выводящий тело из положения наибольшей устойчивости (точка опоры на двух ногах), - динамичен, тогда как выставление ноги вперед без перенесения тяжести, то есть без «вывода» тела из наиболее устойчивого положения, - почти статично

2. *Изменения в объеме движения...*

Объем движения определяется: а) пространством, им занимаемым (например: рука поднимается вверх, рука поднимается вперед - два движения различного объема), б) группой мышц, участвующих в движении (например: поворот кисти или подъем ноги бедром). Эти два условия объема движения тесно связаны, так как более мелкие группы мышц, естественно, ограничивают пространство и наоборот.

Если сопоставить в одном ряду несколько движений, равных по объему, то динамика будет меньше, чем при сопоставлении движений различного объема, так как чередование равных движений по существу сводится к одному повторяющемуся моменту и создает, таким образом, как бы некую устойчивость (статичность). Чередование движений различного объема создает ряд противопоставлений, нарушающих впечатление устойчивости.

3. *Изменения в мускульной нагрузке движения.*

Количество мускульной энергии, затраченной на движение, то есть его мускульная нагрузка, определяет собой развитие динамики линии. Движение, требующее большей нагрузки, - динамичнее, так как в большей степени нарушает устойчивость. И в этом случае также действительно условие противопоставления, потому что и здесь чередование однородных по нагрузке движений устанавливает некое единообразие, некую устойчивость, и развитие динамики будет поэтому слабее, чем при сопоставлении разнородных по нагрузке движений, нарушающих эту устойчивость.

4. *Ускорение и замедление темпа.*

Изменения темпа также определяют линию развития динамики движения. Когда движение протекает в одной скорости, то создается одна неизменяемая, устойчивая в своем единообразии линия, лишенная развития, устремленности, а стало быть - динамики. И наоборот: постепенное или внезапное изменение темпа, чередование движений различного темпа создают яркую динамическую окраску, как и во всех случаях, путем нарушения устойчивости и противопоставления разнородных элементов.

Из всех этих специфических для движения условий, определяющих развитие динамики, можно сделать один общий вывод: в том случае, когда движение построено на единообразии и устойчивости слагающих его элементов (равновесие, объем, мускульная нагрузка, темп), - динамика выражена чрезвычайно слабо, и наоборот, чем многообразнее последовательность движений, тем ярче выражена динамическая линия.

Движение может быть ярким по динамике и в том случае, когда оно развивается на основе одного или нескольких элементов. Совсем не обязательно проводить это изменение через все элементы. Например: ряд движений одинакового объема может быть построен на большом разнообразии темпов; или - движение различного объема может протекать в одном темпе. И в том и другом случае динамика движения будет вполне очевидна.

Работа над динамикой движения, над овладением техникой приемов, с нею связанных, ведется с самого начала тренировки, попутно с прохождением других тем материала. Тренировочными задачами упражнений являются вышеизложенные четыре условия, определяющие динамику движения: переход из устойчивого в неустойчивое положение; объем; усиление и ослабление (мускульная нагрузка); ускорение и замедление. В начале работы линия динамики движения строится на основе музыкальной динамики. В дальнейшем динамика движения определяется условиями несложной сценической задачи, и самое упражнение

проводится или вовсе без музыкального сопровождения, или музыка специально подбирается для данного конкретного упражнения, отображая уже сложившуюся линию динамики движения.

Примерные тренировочные упражнения:

1. Походка и подготовка к бегу, начиная с замедленного темпа с постепенным ускорением и замедлением.
2. Движение корпуса на устойчиво поставленных ногах.
3. Движение ног при устойчивом положении корпуса.
4. Движение рук при зафиксированном положении корпуса и ног.

(Движения строятся в различном объеме.)

5. Постепенное и внезапное напряжение и ослабление мышц отдельных групп и всего тела - на месте, на ходьбе, на бегу. Рисунок движения в начале работы дается преподавателем, а в дальнейшем строится самими учащимися в соответствии с данной тренировочной задачей.

Дальше работа ведется не только над различными элементами динамики музыки и движения, а уже над раскрытием динамической линии законченного музыкального произведения в его целом и над построением движения, наиболее соответствующего этой линии.

На основе установленной и зафиксированной динамики музыкального произведения подробно разрабатывается движение, осмысленное сценической задачей, которая по своему содержанию должна отразить динамику музыкального текста. Для этого необходимо раскрыть условия, определяющие динамику действия.

Общий закон развития динамики - и музыкальной и моторной (двигательной), - заключающийся в нарушении устойчивости и единообразия, действителен и здесь. Только в данном случае этот закон действует в тех конкретных условиях, которые определяют поведение человека.

Например: человек спокойно сидит в кресле и читает газету, случайно наткнулся на таблицу тиража, хочет проверить свои облигации, ищет их, не находит, вспоминает, что номера записаны в блокноте, проверяет скептически, не веря в удачу, номер совпадает с записанным, проверяет еще и еще, выигрыш очень крупный, мечтает и строит планы, - спохватывается и снова ищет облигации, не находит нигде, ищет в самых невероятных местах - их нет - устал, замучился, садится к столу - видит кусочек облигации, торчащей из рамки с фотографией, вспоминает, что сам их туда запрятал, хватается за рамку, разбивает стекло, вырывает карточку, проверяет еще раз номер, хватается за шляпу, облигации, газету и - бежит в сберкассу.

Линия динамики строится здесь в зависимости от различного отношения к происходящему. События сами по себе дают материал для различного и моментами резко контрастного отношения. Характерные особенности отношения, зависящие от индивидуальности данного человека, не существенны в этом случае, ибо тренировочная задача заключается в выявлении динамической линии поведения на основе совершающихся событий.

Несомненно, что отношение к окружающему и к происходящему определяется характерными особенностями человека. Но поскольку в этот период работы упор сознательно делается на динамике поведения, определяемой главным образом обстоятельствами самого действия, учащийся строит свое поведение от своего лица, на основе свойственного ему отношения, - как бы он сам поступил, поставленный в такие именно условия. Учет характерных особенностей «действующего лица» чрезвычайно усложняет задачу и заставляет концентрировать внимание на гораздо более сложных условиях, определяющих динамику поведения, - на раскрытии сценического образа.

Работа над динамикой углубляет понимание музыкального текста и развивает «ритмичность» уже не только по линии временных и пространственных соотношений, но также по линии соотношений «красок», или «оттенков», динамики. На примере вышеприведенного упражнения можно проследить, насколько существенен именно ритм поведения, то есть раскрытие соотношений отдельных моментов действия, которые создают в результате убедительное и законченное целое.

Было бы неверно делать из такого положения вывод, что работа начинается с механического установления отвлеченных норм соотношения этих моментов. Как раз наоборот: работа начинается с выяснения тех конкретных условий, которые определяют собой то или иное отношение к совершающемуся, и затем уже, в процессе работы, нужно убирать все лишнее, все детали, затемняющие убедительность поведения. В этом процессе отбора наиболее существенного выявляется «ритмичность» и ритмический принцип организации материала. Чрезвычайно действенным средством развития недостаточной «ритмичности» является музыка, дающая точный и четко очерченный временной и динамический «текст», вынуждающий к максимальной скупости и ясности средств выражения.

Поэтому принцип ритмического оформления здесь нужно понимать не как технический прием ритмизации, а как подход к сложному явлению «сценического ритма», то есть ритма сценического поведения.

Помимо оттенков динамики, в музыке есть еще иные оттенки - характера звучания. Эти оттенки заключаются в окраске звучания путем так называемого *staccato* - отрывистых и *legato* - плавно чередующихся звуков. Эти оттенки легко различимы и дают возможность строить движение, различное по характеру рисунка: *staccato* - ломаные резкие линии, угловатая и обрывистая манера движения, и наоборот *legato* - закругленная непрерывная линия рисунка, мягкая и плавная манера.

Упражнения строятся на гимнастическом и танцевальном движении (походка, бег, прыжки, комбинированные движения), оттенки которого связаны с музыкальным сопровождением. В начале все упражнение строится в одном оттенке *staccato* или *legato*, затем эти оттенки сопоставляются и чередуются, создавая таким образом необходимость быстрого и легкого переключения.

В дальнейшей работе внимание концентрируется на более сложных условиях, определяющих собой содержание музыки и выразительность движения.

Мелодия, ее ритмический рисунок, оттенки звучания, гармоническая и динамическая окраска, темп являются теми средствами, которыми раскрывается мысль произведения. Первое впечатление от прослушанной музыки создает иногда весьма общее представление о ее характере и может быть углублено только путем внимательного анализа, каждого отдельного элемента. Например: прослушав музыкальное произведение—марш из оперы «Любовь к трем апельсинам» Прокофьева, можно сделать очень общий вывод о характере марша (торжественно бодрый) и упустить целый ряд моментов, чрезвычайно обогащающих характер этого произведения - моменты насмешки, юмора, выраженные в преувеличенности и нарочитости музыкальных красок.

Мысль, задача, целеустремленность выявляются в движении ритмом, динамикой, темпом и характерностью рисунка. Поэтому работа над осмысленным «выразительным» движением ведется путем таких упражнений, в которых движение строится на основе конкретных условий, определяющих его целеустремленность. Условия эти в свою очередь возникают на основе содержания музыкального произведения.

Если музыка веселая, легкая, насмешливая, - условия, определяющие собой поведение и движение человека, должны отразить это содержание музыки. Смысл такой работы совсем не в том, чтобы учащийся приобрел запас готовых примеров, которые он впоследствии мог бы целиком перенести в свою производственную работу - «к случаю». Цель ее исключительно в том, чтобы на весьма несложном, но чрезвычайно конкретном материале сценической задачи развить навык организации движения («ритмичность»), учитывая определяющие эту организацию условия (содержание музыки и характер движения). Музыкальный текст применяется как наиболее действенное средство, дающее четкие и яркие условия организации движения.

«Зафиксированное» движение, то есть момент неподвижности в определенном рисунке, вполне сохраняет свою осмысленность именно благодаря характеру этого рисунка, выявляющего внутреннюю «ситуацию», или «состояние» человека. Пример такого выразительного «зафиксированного» движения можно видеть в скульптуре и живописи. Если заставить человека внезапно «принять какую-нибудь позу», то почти всегда такая «поза» окажется или вовсе бессмысленной, или фальшивой, неубедительной. Это потому, что всякая «поза» по существу является именно моментом «зафиксированного» движения, несущим в себе результат предыдущего и элементы (подготовку) последующего движения. И только актер, обладающий очень высокой техникой, может мгновенно заключиться в эту органическую цепь движения и таким образом убедительно осмыслить одно из его звеньев в зафиксированном моменте, то есть «позе», сделав это без всякой подготовки, внезапно. Если же человек двигается, выполняя какое-нибудь определенное конкретное

задание, и по сигналу «фиксирует» тот момент своего движения, на котором его застал сигнал, получается почти всегда вполне осмысленный и убедительный рисунок даже у весьма неискушенного в актерском мастерстве человека.

В работе над этой темой учащиеся должны, с одной стороны, разбираться в так называемых оттенках музыки (динамических и оттенках звучания), а с другой - строить движение, учитывая не только временные и пространственные его нормы, но и условия, определяющие его «выразительность» и осмысленность. Упражнения, тренирующие отдельные элементы материала этой темы, применяются в начале; в дальнейшем работа ведется над построением этюдов, объединяющих различные элементы.

Внимание учащегося должно быть направлено на следующие основные задачи материала этой темы:

целеустремленность движения, его задача;

мускульная нагрузка движения;

характер рисунка движения;

объем движения;

содержание музыкального произведения (его эмоциональные краски);

характер звучания;

динамические оттенки звучания.

Тема VIII Музыкально-ритмические этюды и их построение

На заключительном этапе работы мы подходим к музыкальному произведению в его целом и к движению как средству выражения не только элементарных сценических задач, но и сценического действия

Таким образом, понятие ритма значительно расширяется и включает не только соотношения временные, пространственные и внешне динамические (объем, нагрузка, планировка), но также и соотношения гораздо более сложные по содержанию и динамике действия. Например: строя сценарий этюда, учащийся должен учитывать соотношения значимости отдельных «кусков» действия, то есть учитывать ритм этюда, определяемый смыслом каждого «куска» и его логической зависимостью от предыдущих и последующих. Работа данной темы заключается в построении так называемых «музыкально-ритмических этюдов».

Эти этюды, хотя и имеют определенный сюжет, однако отнюдь не являются попыткой создания «музыкальной пантомимы» и не преследуют никаких самостоятельных художественных целей.

Они представляют собой наиболее целесообразную форму упражнений, суммирующих различные элементы пройденного на наиболее близком для актера материале сценического движения, то есть движения, подчиненного сценической задаче.

За руководящую основу берется несложное музыкальное произведение и строится игровой этюд, «куски» действия которого должны соответствовать «кускам» музыкального текста, то есть фразам, предложениям и, наконец, частям. Это - первый этап работы, где в музыкальном тексте принимается во внимание главным образом его внешняя ритмическая структура, а динамические оттенки и эмоциональная окраска затрагиваются лишь попутно.

На следующем этапе внимание концентрируется на органическом ритме, и сюжетная линия этюда строится так, чтобы отразить линию динамических оттенков. Наконец, в сюжете и действии этюда вскрывается содержание музыкального произведения, то есть внимание направляется равно на все данные музыкального текста: и на ритмическую структуру, и на ее оттенки, и на эмоциональную окраску.

Построенный таким образом музыкально-ритмический этюд представляет собой игровой этюд без какого-либо словесного текста, где движение может быть точно или свободно ритмизованно в зависимости от общего замысла. Трудность построения такого этюда заключается не только в непререкаемом условии той

или иной ритмизации, но главным образом в том, что при отсутствии словесного текста сюжетная линия этюда должна быть максимально действенной, а в разработке деталей необходима чрезвычайная скупость и вместе с тем убедительность каждого движения.

Музыкальное произведение рассматривается, как некий своеобразный «текст», который дает возможность большого многообразия ритмических построений и, следовательно, новые возможности тренировки ритма в законченном процессе движения, а не только в отдельных сочетаниях элементов.

Как всякое искусство, и музыка раскрывает в присутствии ей, специфическом материале - звукосочетаниях - воспринятую композитором и художественно выраженную, действительность.

Анализируя музыкальный текст и раскрывая его содержание, вовсе не следует предполагать, что непосредственное впечатление от прослушанной музыки может быть отражено в каком-то одном, обязательном для данной музыки зрительном образе.

Прослушав музыку, необходимо как можно определеннее очертить тот круг, в пределах которого может быть найдена тема этюда. Впечатление от прослушанной музыки следует зафиксировать и определить словами, отражающими «краску», «состояние», а не определенный, вдруг возникший образ, который может оказаться чрезвычайно навязчивым и вовсе не исчерпывать впечатления во всей его полноте. Музыка — «мрачная; угнетающая; тоскливая; унылая».

Определив такими словами ее содержание, мы намечаем круг, в пределах которого возможны самые разнообразные темы - «Тюрьма», «Непосильная тяжелая работа», «Болезнь близкого человека», «Известие о смерти», и т.д. и т.д. Если же, прослушав музыку, сразу пытаться облечь свое впечатление в определенный образ или даже тему, то, увлекшись мелькнувшим на основании какого-то отдельного, особенно яркого момента в музыке образом, можно исказить свое непосредственное впечатление, «подгоняя» музыку к возникшему образу.

Очень часто бывает, что когда люди именно так пытаются воспринять музыку, то у одного создается образ «шелестящей от ночного ветерка травы и соловьиных трелей», а у другого под впечатлением той же самой музыки - «завод, машины, работа и пр.». Такое противоречивое толкование одной и той же музыки немислимо, если четко намечен круг возможных тем, если определены самые ситуации. Тогда разные люди могут в совершенно различных темах, сюжетах и образах отразить свое впечатление, но при всем их различии эти темы все же будут в одном плане, отображая одни и те же «краски». Для того чтобы понять музыкальный текст, мало одного общего впечатления. Необходимо, слушая музыку с целью анализа ее как «текста», ставить перед собой очень конкретные и четкие задачи. Например: музыка слушается впервые; задача - наметить круг возможных тем. Для этого нужно несколько раз прослушать музыку, проверяя свое первое впечатление. Следующая задача (когда тема уже выяснена) - проследить линию динамического напряжения и наметить кульминационную точку этого напряжения.

Динамика дает материал к развертыванию темы, к построению сюжета еще пока в общих чертах. И, наконец, последняя задача - отметить части, предложения и фразы, темп и счет (с тем, чтобы определить объем фраз). Анализ ритмической структуры дает возможность детально разработать действие, наметить задачи отдельных моментов, «куски» и их соотношение, мизансцены и т.д.

Таким образом, параллельно с последовательным изучением музыкального текста постепенно разрабатывается этюд, в котором содержание музыки вскрывается при помощи движения, подчиненного сценической задаче. Очень полезно записать и анализ музыки и построенный на основе музыкального текста этюд в виде сценария. Такая запись, во-первых, приучает планировать движение, учитывая все его детали, а во-вторых, она служит схемой, по которой можно точно восстановить, когда это нужно, уже проработанный этюд.

Примерная запись музыки и сценария

Счет 2/4

Этюд Шитте № 6

I часть

A

II часть

B

Переход

III часть

A

Примечание:

Квадратными скобками обозначены части.

Горизонтальными линиями - предложения.

Дугами - фразы.

Арабские цифры внутри дуг обозначают тактовое строение фразы. В данном примере имеются одноктоковые, двухтактовые и четырехтактовые фразы.

Круглой скобкой обозначено предложение, связывающее II и III части и служащее поэтому как бы переходом от одной части к другой.

Сценарий этюда

Тема «Ночной побег»



Сценарий этюда

Тема - «Неудавшееся свидание»



Приемы построения движения в таких этюдах чрезвычайно разнообразны. Движение может быть построено или по принципу метризации (см. тему «Метр»), или по принципу ритмизации (см. темы «Ритмический рисунок» и «Фразировка»), или соединением этих приемов в одном этюде. Все зависит от замысла, от того, в каком стиле и в каком плане разрабатывается тема, а это в свою очередь диктуется музыкой.

Зависимость действия от музыкального текста не должна расцениваться как связывающая фантазию учащихся «натяжка», как нарочитый прием «музыкального оформления сценического действия». Задача работы над такими «музыкальными этюдами» в том, чтобы при помощи основных методических приемов системы ритмического воспитания (слияние музыки и движения) развить «ритмичность» на материале, специфичном для актера, на осмысленном движении, приближающемся к сценическому действию.

Музыкальный текст дает очень яркие и четкие условия ритмической организации, а лишённые слова, но осмысленное движение требует очень большой скупости и вместе с тем убедительности. Благодаря этому создаются наиболее рациональные тренировочные условия для развития и укрепления навыка организации своего поведения, то есть «ритмичности». В данной теме особенно важны самостоятельные работы учащихся, заключающиеся в построении этюдов на данное музыкальное произведение. Музыкальный текст анализируется на уроке под руководством преподавателя, и записывается схема анализа. Этюд (тема, сюжет,

разработка) строится учащимися самостоятельно при помощи схемы, в которой зафиксирована структура и динамика музыки.

Вначале этюд работается без музыкального сопровождения, как обычный этюд по дисциплине мастерства актера, и только когда задачи действия органически усвоены, начинается работа с музыкальным сопровождением.

На первых порах музыка будет очень мешать, так как в процессе работы без музыки уже сложился своеобразный ритм, который может и не совпасть с музыкальным. Вот в этот момент и возникает тренировочная задача - включиться в ритм музыкального произведения, преодолев создавшиеся отклонения. Благодаря этой «борьбе ритмов» создаются разнообразнейшие тренировочные условия, помогающие преодолевать ритмические «штампы» и развивающие ритмическую гибкость и легкость переключения.

После того как этюд легко и свободно идет с музыкой, он снова работается без музыки - для развития навыка устойчивости в ритме. Этюды могут быть индивидуальные, с партнером, групповые и массовые.

Приложения

Приложение 1

Этюд № 6. Соч. 68

Приложение 2

Музыкальный материал по темам

Темп

Замедленный

Бетховен. «Соната», соч. 2, № 2, II часть.

Шопен. «Прелюд», соч. 28 си минор; 28 № 9, ми мажор; № 15, ре бемоль мажор.

Шуман. «Сцены из детской жизни», № 12.

Мейербер. Оп. «Роберт», III акт, № 15 (сб. Метлова и Жилиева).

Куллак. «Смерть птички», соч. 62.

Римский-Корсаков. «Сказка о царе Салтане», «Колыбельная», I акт, № 36; «Царская невеста». Ария Марфы (сб. Метлова и Жилиева).

Корелли. «Прелюдия» ми минор.

Ребиков. Соч. 8, № 3.

Средний

Бетховен. «Соната», соч. 26, ля бемоль мажор.

Шуман. «Пьеса», соч. 68, № 26; «Забытые цветы», соч. 82, № 3; «Воспоминание», соч. 68, № 28.

Бах - Сен-Санс. «Гавот», из скрипичной сонаты.

Люлли. «Гавот», ре минор.

Верди. «Аида», II акт, финал.

(Сб. Метлова и Жилиева).

Россини. «Отелло», I акт, финал.

Гедике. Четыре марша.

Ускоренный

Бетховен - Бузони. «Экосез», «Рондо а каприччио».

Гайдн. «Аллегро» из «12 маленьких пьес».

Моцарт. «Финал» симфонии соль минор.

Мегюль. «Менуэт».

Вебер. «Экосез № 2», си бемоль мажор.

Шопен. «Этюд», соч. 25, № 9.

Гофман. «Шалун».

Цильхер. «У гномов», соч. 106, № 7.

Куллак. «Стенные часы», соч. 62, № 2.

Мусоргский. «Борис Годунов», сцена под Кромами

(сб. Метлова и Жилиева).

Соотношение скоростей

Шопен. «Этюд», соч. 25, № 21.

Гофман. «Элегия».

Шитте. «Этюд», соч. 86, № 4, № 8.

Глинка. «Руслан и Людмила»; отрывок увертюры (сб. Жилиева и Метлова).

Шопен. «Этюд», соч. 10, № 3.

Шуман. «Экспрютт», соч. 124, № 1.

Корелли. «Гавот», «Аллеманда», (сб. отрывков из сонат и концертов).

Рамо. «Гавот» соль минор.

Глюк. «Гавот» из «Дон-Жуана».

Мартини. «Гавот».

Альбенис. «Испанские напевы», соч. 232, № 1.

Метр

Бетховен. 6 легких вариаций соль мажор.

Григ. «Элегия», соч. 38, № 14, «Листок из альбома», «Пещера горного короля», соч. 46, № 4.

Шуберт. «Музыкальный момент», соч. 94, № 5; фа минор.

Вебер. «Экосез» № 3, до минор.

Мейербер. Оп. «Роберт», V акт № 25 (сб. Жилиева и Метлова).

Бизе. «Кармен», II акт, вступление.

Делиб. «Пиччикато».

Римский-Корсаков. «Садко». «Хороводная».

Чайковский. «Спящая красавица», II акт, № 15 (сб. Жилиева и Метлова).

Рейнгольд. «Скерцетто».

Бетховен. «Багатель», соч. 119, № 1, № 9. «Соната», соч. 90, ми минор, 2ч.

Шуберт. «Вальс нобль», соч. 77, № 9; «Скерцо», си бемоль мажор, «Вальсы», соч. 9; «Вальс» си минор.

Шопен. «Вальсы», соч. 18; соч. 70, № 1; соч. «Посмертное», № 14, № 15; «Мазурка», соч. 68, № 2.

Мендельсон. «Песнь без слов», соч. 67, № 6.

Гайдн. «Каприччио», си минор.

Брамс. «Два вальса», соч. 39, №№ 1 и 15.

Мейербер. «Гугеноты», I акт (сб. Жилиева и Метлова).

Россини. «Вильгельм Телль», III акт, № 15.

Чайковский. «Лебединое озеро», I акт, № 7.

Глиэр. «Пастораль», соч. 34, № 22, IV тетр.

Шуберт. Соч. 171, №№ 1—12.

Шопен. «Мазурка», соч. 33, №№ 2 и 3.

Шопен. «Мазурка», соч. 41, № 4.

Шопен. «Мазурка», соч. 30, № 2.

Шопен. «Мазурка», соч. си бемоль мажор.

Альбенис. «Кордова», соч. 232, № 4.

Бетховен. «Соната», соч. 14, № 2, «Анданте».

Шуберт. «Экспромт», соч. 142, № 3 (тема).

Бизе. Оп. «Кармен», III акт, № 19; оп. «Пертская красавица», II акт, № 11 (сб. Жилиева и Метлова).

Гофман. «Элегия».

Глинка. «Руслан и Людмила», из увертюры (сб. Жилиева и Метлова).

Глинка. «Марш», соль мажор.

Шуман. «Нахтштюк», соч. 23, № 4.

Глинка. «Иван Сусанин», «Хор девушек».

Аренский. «Бассо астигато».

Лядов. «Бирюльки», соч. 2, тетр. 1, № 6.

Аренский. Соч. 34, № 3.

Римский-Корсаков. «Град Китеж», хор «Поднялася с полуночи» (сб. Жилиева и Метлова).

Майкапар. «Романс», соч. 8, № 16.

Бетховен. «Вариации», соль мажор (тема).

Григ. «Мелодия», соч. 38.

Римский-Корсаков. «Шехерезада», III ч.

Глинка. «Иван Сусанин», II акт, № 7 (сб. Жилиева и Метлова).

Шитте. «Этюд», соч. 69, № 15.

Моцарт - Лист. «Лакримоза» из «Реквиема».

Мендельсон. «Песни без слов», соч. 17, 38.

Шопен. «Ноктюрн», ми бемоль мажор.

Длительности

Вебер. «Экосез», № 1.

Шитте. «Этюды», соч. 68, № 22, № 15; № 16,

Бетховен. «Соната», соч. 14, № 2.

Шопен. «Ноктюрн», соч. 55, фа минор.

Шуман. «Симфонические этюды», соч. 13, этюд № 4.

Ребигов. Соч. 8, № 1, 2, 4.

Кемеровский. соч. №11.

Франк. «Медленный танец».

Мусоргский. «Слеза».

Гедике. «Миниатюра», соч. 8, № 2.

Фукс. «Кузнец».

Ритмический рисунок

Бетховен. «9 вариаций на марш Дресснера», Вариация № 7 «12 вариаций на Менуэт» (вар. № 1, 2, 7, 11); «8

вариаций», «Вариация на тему вальса Диабелли», вар. № 13; «Скерцо» из «Скрипичной сонаты»; «Соната», соч. 90, ми минор.

Моцарт. «Финал» «Симфонии» соль минор; «Менуэт» из сонатины № 1; «Отрывок вариации из сонаты», ре мажор.

Вебер. «Экосез», № 3.

Шуман. «Сцена из детской жизни», № 9; «Абегг», соч. 1; «Бабочки», соч. 2, № 3, № 7; «Шутка», соч. 124, № 2.

Шуберт. «Отрывок из Трио», соч. 100.

Мейербер, оп. «Роберт», II акт, финал; оп. «Иоанн Лейденский», III акт, № 15; «Африканка», I акт, № 3; «Роберт», II акт, № 4. V акт, № 25 (сб. Жилиева и Метлова).

Григ. «Свадебный день», соч. 65, № 6, II часть.

Лак. «Дуэт», до мажор.

Римский-Корсаков. Оп. «Садко». «Хороводная».

Глинка. «Иван Сусанин», II акт, № 7, «Краковяк» (сб. Жилиева и Метлова).

Прокофьев. «Гавот», из классической симфонии.

Майкапар. «Детская пьеса»; «Свирель», соч. 8, тетр. 1, № 3; «Колыбельная», соч. 8, тетр. 1, № 6.

Чайковский. «Лебединое озеро», V акт.

Лядов. «Бирюльки», соч. 2, тетр. 1, № 3.

Гедике. «Миниатюра», соч. 8, № 1.

Шуман. «Арлекин», «Вальс нобль», Карнавал, «Чарита».

Шуман. «Скерцо», соч. 124, № 3.

Шуман. «Вальс», соч. 124, № 10.

Шуман. «Вальс», соч. 124, № 13.

Шопен. «Этюд», соч. 10, № 9.

Шитте. «Этюд», соч. 66, № 21.

Шарвенка. «Польский танец», ми бемоль минор.

Кунц. «15 канонов».

Кунц. «10 канонов».

Мендельсон. «6 детских пьес», соч. 72, №№ 1, 3, 5.

Глинка. «Марш Черномора» из оп. «Руслан и Людмила».

Фразировка

Шуберт. «Немецкий танец» ля мажор, № 4; «Вальс», соч. 9, № 9, 4 соч. 77, № 9.

Бетховен. «Соната» ми минор, соч. 90; «Багатель», соч. 119, № 1, соч. 33, № 2.

Шуман. «Дед Мороз», соч. 68, № 12; «Всадник», соч. 68, № 23; «Порыв», соч. 12; «Бабочки», соч. 2, № 6; «Охотничья песнь», соч. 68, № 7.

Шопен. «Прелюд», соч. 28, № 7, ля мажор.

Моцарт. «Вариации» (тема).

Григ. «Бабушкин менуэт», соч. 68, № 55.

Мейербер. «Африканка», I акт, № 3 (сб. Жилиева и Метлова).

Верди. «Бал-маскарад», III акт, № 20 (сб. Жилиева и Метлова).

Григ. «Матросская песнь», соч. 68, № 54.

Россини. «Отелло», I акт, финал.

Чайковский. «Лебединое озеро», I акт, № 5.

Метнер. Соч. 1, № 2, «Картинка».

Майкапар. «В кузне», соч. 8, № 5.

Шитте. «Этюды», соч. 68, № 2, № 6, № 9, № 13.

(Приведенные примеры на «фразировку» относятся также и к «структуре»).

Моцарт. «12 вальсов».

Музыкально-ритмические этюды

Шитте. «Этюды», соч. 68, № 19, № 2.

Шопен. «Прелюд», соч. 28, № 20.

Григ. «Кобольд», соч. 71, № 3.

Рахманинов. «Прелюд», соч. 23, № 5а.

Моцарт. «Финал симфонии», соль минор.

Бетховен. «Соната», ми минор, соч. 90.

***Шуберт.* «Вальс», соч. 77, № 9.**

Метнер. «Картинка-настроение», соч. 1, № 2.

Шуман. «Порыв», соч. 12; «Бабочки», соч. 2, № 6.

Прокофьев. «Гавот» из классической симфонии; соч. 32, № 3.

Шуман. «Дед Мороз», соч. 68, № 12; «Песня матросов», соч. 68.

Григ. «Смерть Азы».

Попов. «Мелодия».

Ребиков. «Танец чертей».

Дебюсси. «Колыбельная слонов»; «Ветер на равнине»; «Менестрели».

Прокофьев. «Мимолетности»

Григ. «Ручеек»; «Элегия»; «Ноктюрн».

Лист. «Похороны».

Мусоргский. «Картинки с выставки».

Шуман. «Охотник».

Григ. «Шествие гномов».

Дебюсси. «Пастух», «Девушка с волосами цвета льна».

Прокофьев. «Марш».

Приложение 3

Музыкальная литература

Марши

Цирковые

Фучик. «Выход гладиаторов».

Штраус. «Марш» № 36, «Марш» № 44.

Торжественные

Прокофьев. «Марш» из оп. «Любовь к трем апельсинам».

Лист. «Марш».

Мендельсон. «Свадебный марш»

Бетховен. «Марш», «Развалины Афин», «Марш французской гвардии XVII века» № 26

Шуберт. «Три военных марша».

Шуман. «Четыре марша».

Юмористические

Глинка. «Марш Черномора», из оп. «Руслан и Людмила».

Годар. «Марш марионеток».

Рамо. «Марш № 21».

Моцарт. «Турецкий марш».

Ребиков. Марш — «Шествие гномов».

Прокофьев. «Марш», соч. № 3, соч. № 12.

Траурные

Бетховен. «Траурный марш».

Шопен. «Траурный марш».

Метнер. «Траурный марш».

Мендельсон. «Траурный марш».

Учебная литература

Шитте. «Сборник этюдов», соч. 68, соч. 95.

Гедике. «Сборник этюдов», соч. 32, тетр. 1.

Геллер. «Сборник избран. соч.» под ред. Пресман, тетр. 1.

Равина. «Сборник этюдов», соч. 50, тетр. 1.

Примечание. Указанные этюды чрезвычайно удобны для подготовительных музыкальных упражнений с учащимися и в некоторых случаях возможны как музыкальное сопровождение отдельных моментов ритмизованного действия. Все они отличаются очень четкой, симметричной и легко поддающейся восприятию структурой, достаточно яркой динамикой, а некоторые (сб. Шитте и Геллер) имеют даже своеобразную характерность.

Художественная литература

Классическая

Григ. Соч. 6, «Юморески». Соч. 12, «Лирические пьесы», тетр. 1. Соч. 38, «Лирические пьесы», тетр. 2. Соч. 43, «Лирические пьесы», тетр. 3. Соч. 47, «Лирические пьесы», тетр. 4. Соч. 17, «Норвежские танцы и народные песни». Соч. 19, «Из народной жизни», Сб. пьес. Соч. 63, «Шествие громов». Соч. 71, «Кобольд».

Примечание. Пьесы Грига представляют собою ряд небольших фортепианных пьес самого разнообразного характера. Очень яркие по ритмике и динамике. Почти каждая пьеса имеет название, как бы определяющее сюжет.

Шуман. Соч. 15. «Сцены из детской жизни» (ряд маленьких легких пьес, очень четких по структуре). Соч. 68. «Альбом для юношества» (небольшие пьесы разнообразного характера, примерно первой степени трудности). Соч. 82. «Лесные сцены» (более сложные пьесы, требующие подготовительной работы). Соч. 12. «Фантастические отрывки» (8 пьес, очень интересных по ритму, динамике и очень разнообразных по характеру. Примерно третьей степени трудности). Соч. 99. «Пестрые рассказы» (ряд небольших пьес, примерно третьей степени трудности). Соч. 9. «Карнавал» (ряд музыкальных картин, характеризующих карнавальное празднество. Примерно третьей степени трудности).

Современная

Прокофьев. Соч. 12, «Гавот» (юмористический танец, четвертой степени трудности). Соч. 2, «Мимолетности» (небольшие пьесы лирического и юмористического характера, четвертой степени трудности).

Дебюсси. Детский уголок. а) «Доктор», б) «Колыбельная слонов», в) «Серенада кукле», г) «Снег», д) «Пастух», е) «Кукольный танец» (ряд небольших, очень ярких пьес юмористического и гротескного характера. Примерно четвертой степени трудности). «24 прелюдии», 1 и 2 тетр. (очень интересные пьесы в отношении ритма и динамики лирического, юмористического и гротескного характера; некоторые пьесы возможны как сопровождение к танцу; четвертой степени трудности).

Оперная и балетная музыка

Жиляев и Метлов. «Музыкальная хрестоматия». Вып. 1. Отрывки из произведений Глинки, Чайковского, Мусоргского, Бородина, Глазунова. Вып. 2. Отрывки из произведений Римского-Корсакова. Вып. 3. Отрывки из оперных произведений Россини, Верди. Вып. 4. Отрывки из оперных произведений Мейербера, Бизе. Отрывки подобраны со специальной целью использования указанной музыки для движения.

Содержание

Предисловие 5

Раздел первый

Планирование материала 10

Методика построения урока 22

Раздел второй

Материал

I тема. Внимание. Координация. Ориентировка 29

II тема. Темп и соотношение скоростей 38

III тема. Метр 45

IV. тема. Длительности 54

V тема. Ритмический рисунок . 59

VI тема. Фразировка 73

VII тема. Динамика и характер движения 80

VIII тема. Музыкально-ритмические этюды и их построение 87

Приложения:

1. Этюд № 6, муз. Л. Шитте . . . 93

2. Музыкальный материал по темам. 95

3. Музыкальная литература 10