**Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования**

**«Детская музыкальная школа города Буйнакска»**

**«Утверждаю»**

**Врио директора ДМШ**

**\_\_\_\_\_\_Ибрагимова А.З.**

**Методический доклад**

***«Развитие ритмического слуха учащегося в классе баяна»***

***Подготовил : Абакаров АА – преподаватель Н/О МБУ ДО ДМШ г. Буйнакска***



***г. Буйнакск 2019 г***

**Введение.**

1 Особенности музыкального ритма:

• двигательно-моторная основа

2. Навыки развития чувства ритма:

• восприятие и воспроизведение

• развитие чередующих ударений

• простукивание, прохлопывание

• декламационный метод

• пауза применение инноваций в ансамбле

3. Формирование музыкально-исполнительского ритма

• акцент

• ритмическая фразировка (периодизация)

• свобода музыкально-ритмического движения

• отсчитывание

• дирижирование

• ускорения, замедления

Заключение

Литература

**Введение**

Современная цивилизация отличается ускорением темпа жизни и многообразием жизненных ритмов, с которыми постоянно сталкивается каждый ребенок. Такое многообразие ритмов, а нередко и аритмичность жизненных процессов, обусловленных социальными проблемами, создает хаотичность в отношениях ребенка с миром и носит разрушительный характер. Значительную роль в создании благоприятных условий для гармонизации отношений ребенка с природной и социальной средой, с окружающими людьми и самим собой играет система образования, обеспечивающая ритмизацию жизненного пространства детей, что является основой их здоровья, эмоционального благополучия, интеллектуального, эстетического и физического развития. Вопрос ритма и его влияния на развитие человека всегда интересовал педагогов, философов, психологов и представителей других наук, находит все больше сторонников среди работников школьного образования.  Ритм – один из центральных, основополагающих элементов музыки, обусловливающий ту или иную закономерность в распределении звуков во времени и является природным качеством человека. Вне ритма не проходит никакой жизненный процесс, и в этом процессе ритм проявляется как социальная необходимость гармоничного развития. Именно через ритм происходит естественное овладение различными видами двигательной деятельности, что отражается в художественно оформленных музыкально-ритмических упражнениях. Именно ритм является в человеке и духовной и физической сущностью. Развитие ритма приводит нас к понятию – чувство музыкального ритма. Чувство музыкального ритма – это комплексная способность, включающая в себя восприятие, понимание, исполнение, созидание ритмической стороны музыкальных образов. И для более эффективного его развития можно включать в уроки музыки различные детские музыкальные инструменты. И поэтому тема «Развитие чувства ритма у младших школьников в процессе музицирования на детских музыкальных инструментах» актуальна.

**1.Музыкальное развитие** даёт возможность наиболее полно раскрыть все внутренние психологические качества учащихся (мышление, воображение, память, волю и др.), воспитать эмоционально-чувственную сферу психики ребёнка (тонкость, чуткость, умение через музыкальное искусство познавать глубину душевных переживаний), и, что самое главное – это постоянная возможность самореализации. «Влияние музыки на детей благодатно, и чем ранее начнут они испытывать его на себе, тем лучше для них…» - писал В.Г. Белинский.

Музыка способна оказывать существенное влияние на психофизические процессы, протекающие в организме слушателя, создавая физиологическую основу для возникновения эмоций.

**2.Особенности музыкального ритма**

Специальными исследованиями доказано, что ритмическое переживание музыки всегда сопровождается теми или иными двигательными реакциями (проявляющимися в виде различных мускульных движений, подсознательного, как говорят, «машинального» отбивания ритма ногой, легких «аккомпанирующих» движений пальцев, гортани, корпуса и т.д.). Иными словами, музыкально-ритмическое переживание человека, так или иначе, опосредуется его мышечным чувством. Одним из важнейших начал, организующих волю ребенка, является ритм, могучий строитель движения. Он мобилизует все имеющиеся у ученика ресурсы на выполнение поставленной задачи. Метрическая устойчивость и ритмическая гибкость ученика зависят от его природных данных и от степени умения педагога воспитать в нем эту ритмическую гибкость. Педагог-музыкант должен владеть разнообразными приемами проведения занятия и непрерывно находить новые инновационные возможности, новые сочетания приемов педагогического воздействия.

**3. Навыки развития чувства ритма**

Воспитание чувства ритма у баянистов –это восприятие учеником равномерности ритмической пульсации и навыки ритмичного движения. Часть урока посвящается движению под музыку: играя марш, преподаватель наблюдает, как этот ритм побуждает ребенка двигаться, изображая марширующего солдатика. После марша исполняется полька, вальс - ребенок подыскивает характерные движения и под эту музыку. По тому, как ученик двигается, импровизирует, насколько выразительны его движения, можно определить степень развития чувства ритма. Для ученика необходимо музыкальное движение, так как оно развивает и укрепляет весь организм - укрепляет мышцы, улучшает кровообращение, дыхательные процессы, развивает мускулатуру, что является основным фактором здоровьесбережения. Чувство ритма должно быть воспитано на слуховом, а не на зрительном восприятии. Сначала ученик приучается слухом различать разнообразие ритмических фигур. Только тогда, когда разновидности ритмических формул будут освоены и будут легко восприниматься учеником на слух, можно объяснять правила записи ритма - объяснять размер, такт, группировки.

Одним из первых и важнейших навыков по развитию чувства ритма у баянистов является восприятие и воспроизведение равномерной последовательности одинаковых длительностей. Народные песни предоставляют богатый материал для воспитания чувства ритма. Так, например, проигрывая и пропевая русскую народную песню «Во поле береза стояла», чтобы ощутить внутренний ритм этой мелодии, прошу ученика спокойно шагать под музыку, стараясь совместить каждый шаг с определенным движением в музыке. Если упражнение выполнено правильно, то шаги совпадут со слогами первой строки текста песни: ВО′ - ПО-ЛЕ БЕ-РЕ′-ЗА СТО-Я′-ЛА

Назовем эти шаги «музыкальными долями». Теперь повторим то же самое, но обратим внимание, что некоторые шаги кажутся более устойчивыми, сильнее, чем другие. Попробуем эти «сильные шаги» отметить хлопками рук. Если ученик хлопает на слоги ВО, РЕ, Я, и одновременно попадает в них одной и то же ногой, с которой начинал, то упражнение выполнено верно, а музыкальные доли, которые прохлопали, назовем «сильными». Следует выделить существование сильной доли (акцента) и слабой. «Второй задачей после выработки ощущения одинаковых длительностей будет развитие ощущения чередующихся ударений. Шагая под музыку марша или танца, ученик точно выделяет метрический акцент, показывает чередующие сильные и слабые доли. Для песен характерна ясная фразировка, совпадающая с периодичностью стихотворных строк текста. Проговаривая текст песенки, ученик безошибочно определяет ударные и безударные слоги. Прохлопывая каждый звук песни, то есть ритм, ученик легко понимает, что ритм состоит не только из одинаковых равномерно чередующихся шагов -долей, но и из более коротких звуков. Теперь перед учеником ставлю другую задачу: определить по слуху и прохлопать в ладоши точный порядок и соотношение коротких и длинных звуков, т.е. осознать ритмический рисунок. Дин, дон, дин, дон, За – го – рел′ - ся кош′ – кин дом′. Бе -жит′ ку′- роч – ка с вед – ром′, За – ли – ва′ - ет кош′ – кин дом′. Вместе с учеником обязательно отметить, что хлопки, как и звуки, могут быть долгими (длинными) и быстрыми (короткими). Это и есть ритмический рисунок песенки. Далее слова заменяем слоговыми названиями ДОН и ДИЛИ (ТА и ТИТИ), где слово «дон» означает один звук на одну долю, а слово «дили» удобно для произнесения ритмической группы из двух восьмых, и оно показывает, что на одну долю теперь исполняются два звука.

Ученикам очень нравятся упражнения, в которых можно использовать разнообразные формы для развития чувства ритма: шагать, хлопать, записывать ритмические схемы, проигрывать одним пальцем. Самое главное – между учащимся и педагогом происходит увлекательное эмоциональное общение, при котором учащийся раскрывается, заинтересовывается занятиями, а педагог, в свою очередь, выясняет, что удается с легкостью, а над чем в дальнейшем придется поработать, чему надо будет уделять особое внимание. От занятия к занятию задания постепенно усложняются, так как вводится понятие «пауза» - молчание в музыке. Ученику следует объяснить, что паузы являются частью музыки. Они означают не остановку движения, а подготовку к следующему звуку. Для ощущения и осознания паузы используем известные песни. Педагог в своей работе может использовать различные приемы и способы, которые помогают ученику устранить те или иные ритмические погрешности: прихлопывания, постукивания, мерные похлопывания, дирижирование и т.д. Действенным средством в развитии чувства ритма у учащегося является игра в ансамбле . С самых первых упражнений и песенок ученик должен слышать аккомпанемент учителя, гармоническое сопровождение в исполняемой им мелодии. Это дает ученику лучше почувствовать форму и содержание своей мелодии, приучает его играть ритмично. Если аккомпанемента нет в нотах, то преподаватель сам его подбирает. Играя вместе с педагогом, ученик находится в определенных метроритмических рамках. Необходимость «держать» свой ритм делает усвоение различных ритмических фигур более органичным . На первоначальном этапе игры на баяне ученик вовлекается в ансамблевое музицирование. В ансамбле с педагогом зрительные и двигательные навыки ученика развиваются значительно интенсивнее и закрепляются прочнее, т.к. получают мощную поддержку со стороны слуха. Подобное музицирование крайне заинтересовывает детей, потому что они сразу чувствуют себя исполнителями, участниками настоящей игры. С учениками старших классов исполняем произведения с авторской, оригинальной фонограммой «-1» (минусовкой). Ученики получают колоссальное удовольствие от выступления с таким репертуаром на концертах.

**4.Формирование музыкально-исполнительского ритма**

Музыкально-ритмическое воспитание сводится к усвоению и слуховой переработке учащимися конкретных типов и разновидностей метроритмических рисунков, фигур, комбинаций. Отсюда следует, что узнавание и закрепление в слуховом опыте ученика метроритмических рисунков и фигур – существенный момент в формировании чувства. Касаясь вопросов музыкально-ритмического воспитания, необходимо сказать и об акценте. Акцент, как один из главных элементов в метроритмической организации музыки, во многом определяет выразительно-смысловую интонацию музыкального произведения, вносит в него тот или иной ритмический колорит. Ряд исследователей в данной области, указывают на три главных структурных элемента, образующих чувство ритма и связанных с такими категориями, как:

1) темп,

2) акцент,

3) соотношение длительностей во времени.

Ни один из видов игровой деятельности – от ритмически организованного сопоставления двух смежных звуков и далее – не может здесь иметь места, если играющий окажется неспособным внутренне ощутить и воссоздать равномерность чередования одинаковых временных долей. Навык восприятия, и воспроизведения мерной пульсации временных до специальности, чувство соотношения длительностей формируется, а затем вовлекается в интенсивную тренировку с первых же уроков учащегося. Ориентирование в ритмических структурах, соизмерение и различение разных длительностей звуков – навык фундаментальный, присущий всякой музыкально-исполнительской деятельности. Итак, в процессе обучения игре на инструменте создаются условия, всесторонне благоприятствующие формированию и развитию первичной музыкально-ритмической способности в составе ее трех основных ответвлений (темп, акцент, соотношение длительностей).

Музыкальный ритм в прямом и всеобъемлющем смысле этого понятия учащийся начинает осязать лишь тогда, когда соприкасается с эмоционально содержательным музыкальным материалом. Большинство авторитетных музыкантов единодушно во мнении, что ритм, отраженный в нотной записи, графически запечатленный в ней, - не более чем схема, дающая лишь относительное (приближенное) представление о том живом, художественно содержательном, эмоционально насыщенном метроритме, которым, согласно намерениям автора, должна быть проникнута звуковая ткань произведения. Метроритмические знаки требуют от играющего на музыкальном инструменте поэтического «домысливания», предполагают определенную расшифровку ритмических идей композитора, поскольку все, относящееся к ритмической стороне музыкального исполнительства, носит, как это очевидно, творческий характер.

**5. Свобода музыкально - ритмического движения**.

Движение музыки никогда не бывает метрически ровным; ему всегда присуща та или иная мера свободы, живой свободной нюансировки. Истоками и одновременно обязательным условием исполнительского творчества служит проникновение в поэтический замысел музыки, в звуковые идеи композитора. Прочувствованная авторская мысль дает о себе знать особой выразительностью, правдивостью, эстетической убедительностью свободы темпа музыканта-инструменталиста: Музыкально инструментальное исполнительство и педагогика располагают и другими приемами и способами работы, которые воздействуют на воспитание музыкально-ритмического чувства учащихся. К основным из них относится отсчитывание исполняемой музыки. Счет музыканта-инструменталиста, представляя собой одну из наиболее распространенных форм двигательно-моторного (а именно «голосового») отражения ритмических процессов, ведет к значительному упрочению ритмического чувства, сообщает ему дополнительную и надежную опору. И еще один аргумент в пользу счета: он помогает играющему разобраться в ритмической структуре малознакомой музыки, облегчает соизмерение различных длительностей; он же попутно выявляет метрически опорные доли, (что бывает важным для начинающих, недостаточно опытных музыкантов). «Счет имеет неоценимое значение, ибо он развивает и укрепляет чувство ритма лучше, чем что-либо другое» (И.Гофман). Вместе с тем замечено, что привычка к постоянному, «дежурному» счету чревата и негативными последствиями: на известном этапе она может привести к частичному омертвению непосредственных, эмоционально окрашенных музыкально-ритмических ощущений. Считать следует «избирательно, по мере необходимости» - учит педагогический опыт.

Тот же опыт подсказывает, что от громкого счета вслух целесообразно переходить к счету «про себя», затем к одному лишь внутреннему ощущению равномерно пульсирующих временных долей.

Игра с метрономом, вносящая дисциплину и неотступность, действует, однако, на многих учеников настолько раздражающим образом, что отвращает всякое желание работать, в особенности, если играть с метроном этюды или пьесы, требующие ритмических отступлений, согласно с музыкальной фразировкой. Можно ограничиться применением метронома только в упражнениях, гаммах и т.д. Метроном необходим для установки скорости движения. Достаточно проиграть с метрономом начальные такты. Самым важным в ученике является развитие внутреннего контроля и внимания к ритму. Разучивание в излишне медленных, а также проигрывание в форсированно быстрых темпах ведут к недочетам в ритмическом исполнении. Прежде чем взять ноту на инструменте, необходимо осознать ее, т.е. подумать об ее отношении к динамике и ритму. Излишне медленные темпы ведут к непроизвольному ускорению к концу произведения, ученик не выдерживает старательного медленного исполнения и начинает понемногу ускорять. Желание «попробовать сыграть поскорее» ведет к запинкам и заиканиям, спотыканиям и замедлениям движения. Главным же является умение ученика оставаться от начала до конца исполняемого в ровном движении, не прерывая его ни остановками фальшиво попавшихся нот, ни ускоряя движение. Рекомендуется не позволять во время исполнения поправлять свои ошибки, чтобы не приучаться к перерывам в сохранении точного, установленного темпа. Задержки, вносящие неритмичность, происходят не только от ритмической несознательности, а также от недочётов зрения (не успел прочесть ноту) или из-за технических трудностей. Многие музыканты-педагоги в работе над произведением с успехом применяют метод дирижирования. Младшие учащиеся могут дирижировать на размер 2/4, 3/4. 4/4, выделяя при этом сильные и слабые доли. При разборе произведения рекомендуется пропевать вслух ноты и дирижировать их. «Я настоятельно рекомендую ученикам…- пишет Г.Г.Нейгауз, - поставить ноты на пюпитр и продирижировать вещь от начала до конца – так, как будто играет кто-то другой, а дирижирующий внушает ему свою волю…». Этот прием, продолжает Г.Г.Нейгауз, особенно необходим для «учеников, не обладающих достаточной способностью «организовать время…». Дефекты темпа (ускорения, замедления), являющиеся довольно распространенными «типовыми» ученическими недостатками, могут быть частично ликвидированы следующим образом: учащийся делает искусственную остановку в ходе исполнения произведения, громко и точно просчитывает два-три пустых такта, а затем вновь возобновляет игру. Выравниванию музыкального движения способствует и такой методический прием, как сопоставление, «стыковка» отдельных фрагментов пьесы («неблагополучных» по темпу в первую очередь) с ее начальными тактами. Музыкально-ритмическое чувство учащегося – чувство еще несформировавшееся, недостаточно устойчивое – может обрести необходимое подкрепление в лице самого педагога, вернее, в используемых им приемах и способах деятельности. Совместный счет вслух, иногда «постукивание» со стороны (дающее ориентир ритмически неупорядоченной игре), легкие и мерные похлопывания, разного рода жестикуляций и т.д. - все эти идущие извне импульсы педагогического воздействия оказываются подчас весьма эффективными, помогают исполнителю двигаться по нужной, точно очерченной метроритмической колее. К разряду внешних факторов, способных повлиять на музыкально-ритмическое восприятие учащегося, должен быть отнесен также конкретный игровой показ педагога. В одних случаях он поможет устранить те или иные ритмические погрешности, в других – оживит монотонное, вялое по движению ученическое исполнение и т.д.

**Заключение**

Итак, исполнение музыки пролагает кратчайшие пути в направлении развития и совершенствования музыкально-ритмического чувства учащегося, ощущения ритмического стиля музыки, понимания специфических черт и особенностей этого стиля. Для каждой эпохи, исторического периода характерен определенный музыкальный ритм. Чем больше различных ритмических стилей освоено, эстетически пережито учащимся-музыкантом, тем больше появляется оснований говорить о законченности его музыкально-ритмического воспитания. Если у человека не развито чувство ритма, он будет неполноценно воспринимать музыку, т. е. у него будет страдать «музыкальная культура». Развитие чувства ритма является условием формирования музыкальной культуры в процессе реализации его возможностей: в развитии памяти, мышления, активности, наблюдательности, целеустремленности, интуиции

**6. Список используемой литературы:**

1. Акимов Ю. Школа игры на баяне. М. 1982г.

2. Алексеев И.Д. Методика преподавания игры на баяне. ГосМузИздат. М. 1961г.

3. Бажилин Р.Н. Школа игры на аккордеоне. Издательство В.Катанского. М. 2004г.

4. Белецкая Л.И. Основы музыкального времени. Омск. РЭМИС 2002г.

5. Иванов А. Руководство по игре на аккордеоне под редакцией П.говорушко. Ленинград «Музыка». 1990г

6. Имханицкий И.М. История баянного и аккордеонного искусства. М. 2006г.

7. Климова Е.В. Развитие мышечно-суставных ощущений и подготовка игрового аппарата учащегося аккордеониста. Екатеринбург. 2002г.

8. Липс Ф. Искусство игры на баяне. Москва «Музыка». 2004г.

9. Мирек А. Школа игры на аккордеоне. М. 1972г.

10. Мотов. В.Н. Простейшие приемы варьирования на баяне, аккордеоне. М. 1989г.

11. Петрушин В.И. Музыкальная психология. М.2008г. Ягорлицкая Т.Г.