**Работа пианиста над полиритмическими трудностями**.

В процессе работы над фортепианным произведением особенную сложность представляют полиритмические трудности.В теоретическом музыковедении термин «полиритмия» означает одновременное сочетание двух или нескольких ритмических рисунков с неоднородным количеством долей в такте (например, в одном голосе — двухдольный такт, а в другом — трёхдольный) или с неодинаковым разделением этих долей (например, сочетание дуолей или квартолей с триолями), в котором первые доли тактов соединяются во всех голосах.

В педагогической практике добиться правильного выполнения учащимся полиритмии требует от преподавателя разного рода дополнительных способов или упражнений. Однако до сих пор ещё не выработано единого правильного способа, чтобы преодолеть эти трудности. Используемые в работе преподавателей способы для преодоления полиритмических сложностей до конца не систематизированы, не разработаны и не могут помочь эффективно решить учащимся эту проблему. Однако фортепианная методика всё же выработала некоторые рекомендации для решения этой важной задачи, которые пропагандируют рациональный или интуитивный принципы в работе над полиритмией. Суть рационального освоения полиритмии заключается в том, что, начиная исполнять какую-либо полиритмическую фигуру одновременно обеими руками, следует найти общий знаменатель и вывести наименьшее кратное обоих ритмов на соответствующую единицу счёта.

Если в основе полиритмического рисунка присутствуют четыре ноты против трёх, то вторая и третья ноты триоли приходятся между второй и третьей нотами квартоли, а не посередине. Чтобы обозначить их точное место, следует взять наименьшее общее кратное обоих чисел, в этом случае это будет двенадцать. Этот счет подходит и для правой и для левой руки, и теперь правая, которая исполняет четыре ноты, будет брать их на счет 1 — 4 — 7 — 10, а левая — на счет 1 — 5 — 9. Иллюстрацией этой мысли могут быть схемы некоторых полиритмических фигур, предложенные известным советских скрипачом К. Г. Мострасом в книге «Ритмическая дисциплина скрипача». Автор считает, что с помощью этих схем можно с наибольшей точностью показать реальные соотношения одновременного соединения разных полиритмических трудностей. Это особенно важно в период разбора нотного текста.

Сторонники рационального принципа освоения полиритмических трудностей рекомендуют использовать следующие вспомогательные приёмы:

1. выстукивание полиритмического рисунка обеими руками;
2. построение письменных схем, где максимально наглядно можно показать метрические соотношения полиритмических фигур;
3. одновременное исполнение обоих голосов полиритмической фигуры в свободном темпе и с ритмическими упрощениями;
4. исполнение звуков, которые не соединяются, но находятся в близком временном соотношении как вид арпеджиато, или ноты с форшлагами, например, в соотношении элементов фигуры «два на три» в подвижном темпе вторая нота нижнего голоса является форшлагом к третьей ноте верхнего голоса;
5. счет в свободном темпе на раз-и, два-и, три-и;
6. подписание под основными пунктами нотного текста первых букв «счётных слов» и объединения их лигою;
7. последовательное распределение внимания и концентрация его на исполнении ведущего голоса (на ранней стадии работы — это голос с мелкими длительностями, а потом голос, который является основным в художественном плане);
8. построение в сложных случаях полиритмии таблиц временных соотношений, например, прежде чем работать над второй половиной второго такта 9 вариации gis moll «Симфонических этюдов» Р. Шумана, предлагается сложить такую таблицу:$ \frac{ 16}{5}$ = 3$ \frac{ 1}{5}$ ; $\frac{16}{5} ×2=6\frac{2}{5 } ; \frac{16}{5} ×3 =9 \frac{3}{5 }$ ; $\frac{16}{5}$ $×4 =12 \frac{4}{5} $и т.д, считается, что такая таблица дает ясное представление о том, в какие промежутка между 32 – ми нотами партии левой руки возникают 2-й, 3-й, 4-й и 5-й звуки квинтоли верхнего голоса.

Эти приёмы использования навыков правильного исполнения полиритмических соотношений предполагают:

* детальный аналитический разбор ритмической структуры каждого голоса, понимания того, на какую долю такта и частицу доли попадает каждая нота;
* специальную работу над мельчайшими длительностями с постепенным выравниванием по ним скорости основного движения;
* дробление счета в важных эпизодах таким способом, чтобы каждое счетное слово попадало не больше, чем на две-три ноты мелких длительностей, а потом — укрупнение счёта.
* внимательное прорабатывание «пустых тактов» как способ борьбы с неровным рисунком.

Сторонники рационального освоения полиритмии настаивают на использовании в основном интеллектуальных моментов. Жаль, что при этом учащиеся часто переоценивают значение сугубо числовых соотношений счётных долей, и это в целом не помогает художественному воплощению полиритмических трудностей.

Второй принцип работы над полиритмией предполагает непосредственно пианистическое, интуитивное её освоение. В этом случае перед тем, как начать исполнять полиритмический рисунок в целом, следует много потренироваться в исполнении каждой руки отдельно, доводя её до автоматизма. Потом после объединения обеих рук должен появиться искомый результат. Г. Г. Нейгауз в своей книге «Об искусстве фортепианной игры» писал: «Полное овладение полиритмией — дело столь же сложное, как и полное овладение полифонией. Здесь — время, там — звук, — трудности аналогичные. Я мог бы привести огромный список отдельных мест, которые в отношении полиритмии представляют изрядные трудности для учащихся… Ясно, что только простейшие случаи полиритмии допускают «арифметический» подход к ним, например 2 и 3 (совмещение дуолей и триолей). Общий знаменатель дробей $\frac{1}{2}$ и $\frac{1}{3} $— 6. Нетрудно точно высчитать, когда нужно взять ноту. Но уже при следующей задаче: сыграть правильно триоль и квинтоль и добиться точной длительности $^{1}/\_{3}и ^{1}/\_{4} — $арифметический способ не годится: не будете же вы, прибегая к общему знаменателю 12, высчитывать, что каждая нота квартоли попадает на числа отсчета: 1, 4, 7, 10, триоли на числа: 1, 5, 9. Это неудобно, громоздко и глупо.

Полная непригодность «арифметического способа» становится сразу очевидной в случаях, когда нужно одновременно ровно сыграть (уложить в одну единицу времени) 11 и 7, 5 и 9, 17 и 4 и т.д., а такие случаи ведь часты, особенно у А.Н. Скрябина. Даже столь обычное у А.К. Лядова и А.Н. Скрябина совпадение триолей и квинтолей уже не допускает арифметического высчитывания общего знаменателя. Если ученику с трудом даются даже такие простые примеры полиритмии, то можно рекомендовать играть поочередно правой и левой рукой (или по два раза или по несколько раз) ритмическую фигуру: квинтоль с триолью, соблюдая при этом математически точную длительность четверти, а также распределения внутри неё в одном случае триоли, в другом квинтоли. И так во всех подобных случаях.

При интуитивном принципе работы над полиритмией важное внимание уделяется выбору темпа исполнения. Сначала устанавливается довольно подвижный темп (в противоположность тому, как усваиваются другие технические сложности), а лишь потом он постепенно успокаивается. Не менее важным в этой работе является иллюстрация того, как должна звучать данная полиритмическая фигура. Б.М. Теплов считает, что такой исполнительский показ способствует выработке у учащегося чувства основного ритма всего движения в целом. Если цель достигнута, то педагог может предложить учащемуся исполнить разучиваемую полиритмическую фигуру самому. При этом верное исполнение достигается «совсем не в результате постепенного усвоения трудностей, а в результате «скачка». И это показательно: после того, как этот скачок состоялся, трудно представить, что это могло составлять какую-либо трудность.

Однако бывает, что прослушавши не раз исполнение педагогом полиритмической фигуры, учащийся долгое время не может воплотить нужный полиритмический рисунок. Тогда необходимо научить учащегося исполнять на одну временную единицу разное количество звуков. Когда движение одной руки автоматизировано, учащийся может присоединить второй голос с другим количеством звуков, что поможет преодолеть трудности.

Очевидно, практика преподавания признает правомерность существования и рационального и интуитивного принципов. Однако не следует их противопоставлять или абсолютизировать. Эта проблема ждет еще своего исследования и изучения.

**Литература**

1. Мострас, К.Г. Ритмическая дисциплина скрипача: Метод. очерк: [Пособие для консерваторий и муз. училищ] — Москва; Ленинград: Музгиз, 1951.
2. Нейгауз, Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога . — М.: Музыка, 1988.
3. Теплов, Б.М. Психология музыкальных способностей. — М.: Издательство Академии педагогических наук РСФСР, 1947.