РОЛЬ РИТМИЧЕСКОЙ ДИСЦИПЛИНЫ В РАЗВИТИИ СКРИПАЧА.

Не нуждается в доказательстве тот факт, что ритм играет исключительную роль в музыкальном развитии учащегося. Это один из основных элементов музыкального языка, поэтому музыкальная, ритмическая четкость, по справедливости, считается основной музыкальной способностью, воспитание которой представляет для педагога одну из наиболее сложных задач. Музыкальные звуки различны по своей длительности, вследствие чего между ними создаются определенные временные соотношения. Объединяясь в различных вариациях, длительности нот образуют различные ритмические фигуры, из которых складывается общий ритмический рисунок музыкального произведения.

Ритм не привязан ни к каким абсолютным единицам измерения времени, в нём заданы лишь относительные длительности нот (эта нота звучит дольше той в 2 раза, а эта — в 4 раза короче и т. д.).

Ритм имманентно присущ человеку как живому организму, он проявляется в восприятии пространства и времени, в таких процессах как биение сердца и дыхание, смене дня и ночи, чередовании времён года. Важно отметить, что все ритмические численные соотношения переносятся и в звуковысотную сферу, что говорит об универсальности музыкальных закономерностей. Великий педагог и пианист Генрих Нейгауз писал: «Должен сознаться, что музыку (исполнение), лишенную ритмического стержня — логики времени и развития во времени — я воспринимаю только как музыкальный шум, музыкальная речь для меня исковеркана до неузнаваемости, просто утеряна. Нанизывание несогласованных «мигов», судорожность движения напоминает судорожность, «катастрофичность» записи сейсмографа, а не величавые волны спокойного, колеблемого ветром моря.»

Начальный этап обучения учащихся — это теоретическое понимание структурированности музыки с точки зрения времени. Темп, такт, размер такта, длительности и группировки нот и так далее – учащемуся просто необходимо   понять организацию нот во времени. Между тем еще до начала практических занятий на скрипке нередко приходиться сталкиваться с крайне отрицательным и не педагогическим приемом, имеющим место на вступительном экзамене в ДМШ, когда испытуемому предлагают так называемые ритмические задания в форме выстукивания ритма карандашом по столу или  в ладоши. В данном случае упускается из виду весьма важное обстоятельство - чувство музыкального ритма имеет эмоциональную природу. Вне музыки чувство ритма развиваться не может.

В начальный период обучения, когда происходит формирование постановки, знакомство с музыкальной грамотой, казалось бы, надолго отодвигается внедрение ритмической дисциплины, однако параллельно идущее теоретическое образование, преимущественно сольфеджирование, помогает реализовать воспроизведение на инструменте приобретенных ритмических навыков.

 Вопросу воспитания чувства ритма необходимо уделять самое пристальное внимание по той причине, что ритмические ошибки и пробелы в начале обучения требуют впоследствии больших усилий и значительного времени для исправления глубоко укоренившейся небрежности и привычки к искажениям метро - ритма. Эти искажения могут быть результатом или недостаточного внимания и настойчивости в работе ученика, или же недосмотра педагога на первых порах обучения.

В педагогической практике нередки случае, когда педагоги, не замечая того сами, дезорганизуют учащегося как в правильном представлении о различных скоростях музыкального движения, так и верного понимания метроритмической структуры музыкальной фразы. У учащихся складывается неверное представление о сущности метроритма. Под влиянием укоренившейся практики - длительно учить в чрезвычайно замедленном темпе тот материал, который педагоги ошибочно рассматривают как начальный, (предлагают ученику играть, например четвертными нотами, упражнения Шрадика, которые выписаны шестнадцатыми длительностями). Это замедление не остается бесследным, т.к. в дальнейшем для ученика становиться совершенно безразличным настоящая скорость движения, и впоследствии он не склонен воспроизводить в точности указанные длительности, составляющие сущность музыкального движения.

В начальном обучении нередко предъявляется непосильное требование – одновременно выполнять различные, многообразные и сложные задания, касающиеся постановочного оформления, звукоизвлечения, чтения нот, координирования движения рук и прочих деталей   исполнения. Невозможно сразу охватить все это и тем более подчинить определенному порядку - взаимосвязи, равновесию, а в целом – тому объединению, которое организуется и упорядочивается ритмом.

Для достижения положительного и устойчивого результата следует обратиться к наиболее правильному и испытанному методу – к методу усвоения начальной ритмической дисциплины до начала обучения на скрипке путем сольфеджирование с обязательным отсчитыванием длительностей нот и их группировок. Затем этот же метод применяется к изучаемому материалу.

 В начальном обучении следует избегать излишних нагромождений технических трудностей для ученика, чтобы дать ему возможность в большей степени сосредоточить свое внимание на особенностях ритма, после чего уже становиться возможным расширение границ последующих заданий Так элементарный метр и его простейшие варианты могут быть усвоены сначала на открытых струнах, а затем на мелодическом отрывке.

При обучении нотной грамоты, когда учащийся впервые познает название нот и их высоту, длительности, очень важно, чтобы эти объяснения были яркими, образные, впечатляющие. Для примера возможно применять иллюстративный метод, сопоставляя длительности-целой, половинной, четверной ноты  с целым яблоком и его долями. Так ребенок лучше усваивает сущность дробления целый единицы на составной части, а также соотношение этих долей

В начале обучения, в самом крайнем случае, как вспомогательный применяется прием отсчитывания ногой. Но практическое его использование, безусловно, должно быть кратковременным и то при разборе нового материала, или усвоения нового приема, а также  при условии, что этот материал предварительно основательно просольфеджирован, Этот прием позволяет установить, насколько несовершенна и неустойчива еще ритмическая сторона исполнения разучиваемого пассажа или целого музыкального отрывка. С одной стороны,  обнаруживается стремление к безвольному ускорению, в так называемых легких местах, что нуждается в  сдерживании;  с другой стороны - замечается склонность к замедлению в технических местах, где разным обстоятельства, которым при разучивании не придавалось особого  значения (переходы через струны, скачки в позиции и т.д.) .Все это вызывают торможение движения. Постоянное отстукивание ногой и длительное использование этого приема очень вредны, т.к. это, по существу, не воспитывает ощущение живого внутреннего ритма.

В занятиях по специальному инструменту, ансамблю приходится применять метроном. Он не должен быть единственным средством развития "ритмической культуры", но он является очень удобным и гибким инструментом. Различное отношение   встречаем мы со стороны педагогов (положительные и отрицательные) к применению этого вспомогательного приспособления. Использование метронома целесообразно главным образом в целях проверки усвоенного материала, движения в данной пьесе. Пользование метрономом не должно быть длительным, а тем более постоянным т.к. продолжительные занятия с ним лишают учащегося необходимой ритмической инициативы, самостоятельности и снижают волевое начало в его исполнении. Назначение метронома заключается главным образом в определении темпа. Занимаясь под метроном, делать это нужно правильно, поскольку при неправильном подходе нет никакой гарантии, что будет приемлемый результат.  Как правильно играть под метроном? Понимать это нужно более корректно, ибо просто неосмысленная игра как таковая ничего не даст, результат будет только при осмысленных и регулярных занятий с метрономом. Вот несколько принципов и идей, проверенных многолетним опытом.

Многие справедливо полагают, что чем быстрее темп метронома, тем сложней играть. Но справедливо и обратное - в медленных темпах играть по-настоящему сложно. Не столько с технической точки зрения, сколько с ритмической.  Я рекомендую на первых порах (ориентировочно, несколько недель) ставить конкретный темп - 40 bpm. И не прыгать регулярно на более быстрые (с мотивацией "у меня не получается" или "мне скучно/сложно" и пр.), а играть строго в одном, чтобы в подсознание появилось ощущение стабильности. Учиться играть самые простые доли - 8-е и 16-е. По умолчанию клик метронома принимается за четверть, поэтому при игре восьмых нужно играть две ноты на клик, при игре шестнадцатых - четыре ноты на клик. Играть нужно обязательно  различными штрихами Только после того, как уверенно освоите ровную игру 8-х и 16-х в темпе 40 bpm, можно плавно переходить к изучению и других группировок - триоли восьмыми, квинтоли 16-ми, секстоли 16-ми, септоли 16-ми, 32-е и т.д.

 Однако понятие ритма неотделимо от темпа, устанавливающего общее движение в целом. Когда учащийся при первом знакомстве с метро ритмической схемой впервые познает самое элементарное соотношение соседних по порядку длительностей (половинка равна двум четвертям:  четверть равна двум восьмым и т.д), то это зрительное впечатление далеко еще не создает для него должного представления о внутреннем взаимоотношении звуков в их движении  ( например чередование четверть две восьмые) Если педагог добивается того, чтобы ученик выдерживал каждую четвертную ноту, то не следует придавать этому требованию формального характера. Конечно, внешне четверть должна содержать в себе две восьмые ноты, но когда в четверти будет, ощутим живой пульс этих восьмых- то формальное значение перестанет существовать - нота станет переосмысленной и в полном смысле слова содержательной, тоже самое может повторить применительно к следующему соотношению  четвертей и половинки с точкой.

Ощущение музыкального звука в его протяжении, как бы он не был короток, ощущение его пульсации -это вместе с тем и желание, потребность, сообщить ему присущую выразительность

Попытка усвоения ритмической дисциплины в начале обучения на примерах, состоящих одновременно из нот различной длительности, не всегда является целесообразным учебным методом. Правильное осознание в мотиве устойчивой  равномерности чередования нот одной и той же длительности (например: четвертей.) наиболее убедительно  на первых порах. может быть такой пример, в котором каждой четверти соответствует самостоятельное энергичное движение правой руки., равномерное ведение смычка по струне и последовательное чередование его движений вверх и вниз при одинаковых длительностях, на равных отрезках смычка, приложение одинаковой энергии является с одной стороны основой для измерения любых ритмических группировок, а с другой стороны – опорой исходной мерой для различных дроблений четверти на составные доли.

 Говоря об исполнении четвертных нот и двух залигованных восьмых на целый смычок, мы придаем значение ритмической меры движениям смычка наподобие дирижерской палочки Подобным образом, не нарушая темпа и ровного движения смычка, можно в каждой четверти увеличивать количество залигованных нот еще на одну ,то есть перейти к исполнению трех равных нот легато на целый смычок  при  сохранении темпа его движения .В этой группировке нот акцент сохраняется на первой их трех нот, что помогает отсчитыванию основных ударов ,т.е. четвертей Для большей убедительности в значении ударного смыслового слога можно использовать трехслоговые имена или названия, речевые ассоциации, в таких случаях учащиеся запоминают ритмическую фигуру значительней быстрее Исполнение триолей без легато. деташе требует специального приема. Здесь   вырастает роль акцентов и необходимый навык в распределении смычка Усвоение триолей и исполнением их предлагаемым способом не представляет особого труда. Значительно труднее реализовать   переход от   двух восьмых к триолям. Это камень преткновения Сложной является смена удара триолей и шестнадцатых нот. Преодолеть это затруднение помогает периодическое возвращение к исходному движению четвертями для проверки и поддержания ровного темпа. Акцентированные ноты могут быть подчеркнуты двояким образом-смычком и пальцами. Пальцевой акцент, применяемый на четвертных нотах на слабой доле сохраняет свое значение и в последующих тактах с различными фигурациями что помогает играющему направлять и поддерживать размеренные движения четвертей одновременно с двух сторон – со стороны правой руки и пальцев левой руки. Эти акценты служат вспомогательным техническим средством.

Немалую трудность представляет исполнение квинтолей**.**Квинтоль -это деление ритмической доли на пять равных частей. Трудность при их исполнении  заключается  в ровном бесперебойном чередовании всех нот Ровность эта обычно нарушается тем, что данная сложная группа нот представляется исполнителю в виде слагаемых 2+3.Добиваться ровности в квинтолях  следует упражняясь штрихом деташе, тк  равномерные движения, как бы дирижирующей правой руки, вернее направляют и упорядочивают движения пальцев, нежели одни только пальцы левой руки при штрихе легато, что труднее поддается контролю Для овладения квинтолями в быстром, но ровном движении ,необходимо усвоить их в медленном темпе, при этом речевая ассоциация в данном случае может быть большим подспорьем.  Например: Квинтоль — это (извечное) "Мо-ре-си-не-е" или "Де-вя-но-сто-три"... Акцентированные ноты необходимо исполнять большим отрезком смычка

Акценты на основных долях в такте — это лишь вспомогательное техническое средство в узко учебных целях, но одновременно несущее в себе и другое качество для последующей стадии развития ученика, когда они должны перерастать в средство музыкальной выразительности. Нечто подобное мы можем наблюдать у себя при чтении художественной литературы, не смотря на несравненно большие навыки в этом процессе, чем у учащегося в свободной игре. Читая впервые произведение в стихотворной форме, мы в начале несколько скандируем его, затем постепенно приближаемся к декламационному чтению, которое определяется выразительным произношением подчеркиванием наиболее значимых элементов речи. В исполнении ученика по мере овладения содержанием произведения эти учебные акценты так же постепенно сглаживаются, переставая быть самоцелью. При разучивании произведения - в поисках стройности исполнения необходимо располагать каким-то убедительным и надежным вспомогательным средством как опорой для объединения своих музыкальных намерений. Этим средством и является акцент в его многообразном музыкальном значении.

Нередко наблюдается нарушение ритмического единства особенно при игре в ансамбле. Нарушение ритмического единства происходит в неустойчивости и изменении опорной единицы например при исполнении «Адажио» А Вивальди  , в котором каждое очередное метроритмическое ускорение(смена восьмых на шестнадцатые, шестнадцатых на тридцать вторые) по мере развития мелодии ,запоминания ее более мелкими ритмическими единицами в целом, вызывает довольно ощутимые замедления, вернее торможение первоначального темпа ,опорных восьмушек в фортепианной партии. В этом случае следует отталкиваться от движения самых мелких длительностей, приходящихся на каждую восьмую (в данной пьесе на 32) и проверенные таким образом движение восьмых взять за основу темпа на протяжении всей пьесы. И установленная скорость не должна явиться неожиданностью, не внесет беспокойства и не снизит должной выразительности. Наиболее наглядным и убедительным примером необходимого соблюдения внутреннего ритмического единства может служить Концерт для скрипки ЛВ Бетховена. В первом же такте концерта композитор утверждает ударами литавр основу движения четверти. Эти удары являются опорными и направляющими для скрипача на протяжении всей части. Между тем нередко первое выступление скрипача происходит обособленно от изложения оркестрового материала. По существу, это вступление должно быть продолжением предыдущего движения, пульс в этой монолитной части единый И скрипач не должен независимо от музыкальных побуждений исполнять свою партию в каком-то особом, ему только присущем темпе. По той же причине первый пассаж «Испанской симфонии» Лало (1часть) обычно не удается и выпадает из ритмического плана, т.к. скрипач недостаточно ясно воспринимает скорость четвертей в предыдущем такте, которые точно предопределяют равномерное движение шестнадцатых.

Музыкальные ритмические занятия должны с одной стороны содействовать развитию и укреплению всех волевых ритмических ощущений и проявлений те ритма руководящего, а с другой стороны должны помочь развитию подчиняющегося чужой воли, ритма. Последнее необходимо в ансамбле (особенно в квартете), где каждый исполнитель может быть ведущим началом, если у него главная тема и он тут же должен подчиниться инициативе другого партнера, когда к тому переходит изложение главной   музыкальной мысли. Тот и другой вид ритма, в котором проявляется как личная инициатива, так и подчинение инициативе партнера, должны воспитываться уже в начальном обучении. Назначение скрипача как преимущественно ансамблевого исполнителя даже в качестве солиста обязывает к своевременному усвоению ритмической дисциплины в различных ее проявлениях.

Литература

Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. Москва: Гос. муз. изд-во, 1958.

В. Чернов. Как правильно играть под метроном

Музыкальная Энциклопедия

Интернет источники

http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%E8%F2%EC      http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc\_literature/3999/Ритм

http://enc-dic.com/enc\_music/Ritm-6121/

[http://worldelectricguitar.ru/Metronom\_2.php](http://www.google.com/url?q=http%3A%2F%2Fworldelectricguitar.ru%2FMetronom_2.php&sa=D&sntz=1&usg=AFQjCNE8yMLd9NfAWtLfxmrejg7GHa_zUQ)

vtchernoff.ru