

*Секция 3*  
**ИСКУССТВО И ХУДОЖЕСТВЕННО–ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ОБРАЗОВАНИЕ  
ГЛАЗАМИ МОЛОДЫХ ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ**

**РАЗВИТИЕ ЧУВСТВА РИТМА  
НА НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ  
НА ФОРТЕПИАНО ПОСРЕДСТВОМ МОДЕЛИРОВАНИЯ**

*Ван Ган,  
БГПУ (Минск)*

*Аннотация.* В докладе отмечена важность формирования чувства ритма как основы становления пианиста-исполнителя; представлены приемы метода моделирования музыкального ритма на начальном этапе обучения игре на фортепиано, работы по формированию чувства ритма на основе моделирования ритмоформул.

*Ключевые слова:* музыкальное образование, фортепианное искусство, чувство ритма, моделирование музыкального ритма, ритмоформула.

В современном Китае музыкальное воспитание детей является одним из приоритетных направлений развития педагогического образования. В основе концепции музыкального воспитания Китая лежат идеи конфуцианства и даосизма, ориентированные на «совершенствование личности, обогащение души; самосовершенствование, воспитание добродетели, нормативного поведения» [3, с. 158]. Так, по мнению Конфуция, начинать воспитание человека необходимо с обучения музыке и поэзии, а занятия музыкой являются обязательным элементом личностного развития. Современное музыкальное образование Китая главную задачу эстетического и музыкального образования видит в воспитании личности с активной жизненной позицией, способной понимать красоту, сопереживать и чувствовать.

Вопросы развития фортепианной культуры и педагогики в Китае составляют одно из самых актуальных направлений современных исследований китайских специалистов. В китайской фортепианной педагогике можно выделить два основных «стиля», обучение которым является одной из основных задач педагога-музыканта в Китае. Первый стиль – «Вэн» – «Покой». При обучении исполнительству в стиле «Вэн» особое внимание уделяется работе над звуком, звукоизвлечением, детальной пальцевой работе. Второй стиль – «Ву» – «воинственный», который характеризуется избытком чувств и эмоций. Именно этот стиль наиболее популярен в современном Китае.

Обучение игре на фортепиано – это не только развитие технического навыка игры на инструменте, так как «исполнитель должен обладать рядом качеств: творческой страстью, сосредоточенностью, гибким воображением, творческим эстрадным самочувствием, высоким интеллектуальным уровнем общей и специальной, связанной со спецификой данного искусства, культурой» [1, с. 11]. Игра на фортепиано требует развития комплекса музыкальных

способностей (чувства музыкального ритма, звуковысотного слуха, музыкально-слуховых представлений), а также памяти, мышления, воли, ряда двигательных способностей. Одна из наиболее важных и сложных проблем в фортепианной педагогике – развитие чувства ритма является.

Вопросы развития точного чувства ритма в процессе обучения игре на музыкальном инструменте находились в центре внимания многих педагогов-музыкантов, которые рассматривали его с разных позиций: как врожденное качество личности, которое почти не развивается (Л. А. Баренбойм, Г. Г. Нейгауз); музыкально-ритмическое чувство – развивающееся качество (К. Орф, Э. Жак-Далькроз, Н.А. Ветлугина и др.). Э. Жак-Далькроз еще на рубеже XIX–XX веков доказал, что чувство ритма не только поддается развитию, но и может служить фундаментом, в системе всестороннего воспитания личности [4].

Повышенное внимание к категории «ритм» связано с сущностной характеристикой данного понятия: ритм – это категория времяизмерительная, эмоционально-выразительная и художественно-смысловая. Являясь выразительным средством, ритм отражает эмоциональное содержание и образно-поэтическую сущность музыки. Также ритм в музыке связан с передачей различных экспрессивных состояний человека. Таким образом, развитие чувства ритма создает предпосылки для развития способности переживать музыку и чувствовать эмоциональную выразительность временного хода музыкального движения.

Определяющим качеством чувства ритма Э. Жак-Далькроз определил его моторно-двигательную природу: «без телесных ощущений ритма... не может быть воспринят ритм музыкальный... В образовании и развитии чувства ритма участвует все наше тело» [2, с. 98].

Потребность развития чувства ритма учащегося при обучении игре на фортепиано активно наиболее актуальной является на начальном этапе обучения. А наиболее результативным путем формирования исполнительских умения и достижения результатов является последовательное моделирование основных параметров музыкального ритма в моторной сфере учащегося (движения рук, ног, голосового аппарата); отбивание такта, марширование и др. Работу над чувством ритма условно можно разделить на два этапа: донотный и начального освоения нотной грамоты.

*Прием моделирования* основан на вовлечении в работу над ритмом моторной сферы, не связанной со звукоизвлечением, но позволяющей воссозданию основные параметры музыкального ритма с помощью голоса или движения тела. Как следствие в фортепианной педагогике выделяют два типа моделирования: голосовое и двигательное.

Среди способов *голосового моделирования* наиболее распространенным считается *счет вслух*, отражающий метрическую структуру произведения. «Просчитывание» музыкального произведения позволяет упрочить ритмическое чувство, помогает разобраться в ритмической структуре музыки, облегчает соизмерение различных длительностей, выявляет метрически опорные доли.

Используя в процессе развития чувства ритма счет, нужно не забывать о непосредственных, эмоциональных музыкально-ритмических ощущениях. По мере совершенствования исполнительских навыков необходимо постепенно переходить от счета вслух к счету «про себя», к внутреннему ощущению равномерно пульсирующих временных долей.

Ощущение ритмической опоры при разучивании фортепианных пьес на начальном этапе дает использование словесного текста – *подтекстовки ритмических структур и их речевое проговаривание* [2, с. 100]. Речевая моторика более «технична» в сравнении с фортепианной. Она позволяет с помощью четкого проговаривания простых в артикуляционном отношении слогов легко воспроизвести сложные ритмические построения, затем становится эталоном для четких движений рук и пальцев, стимулирует их активную и правильную работу.

В донотный период обучения на уроках фортепиано наиболее эффективными являются речевые упражнения с музыкальным сопровождением и без него. Упражнения без музыкального сопровождения – ритмичное проговаривание стихотворного текста с одновременным выполнением различных моторных движений (прохлопывание в ладоши, марширование, ритмическое постукивание рукой по крышке фортепиано и др.).

Например, учитель ритмично произносит стихотворный текст, в котором чередуются длинные слоги с короткими, а ученик со слуха повторяет текст и прохлопывает его в ладошки. Используя длинные и короткие палочки, обозначающие длинные и короткие слоги, текст можно записать (рисунок).

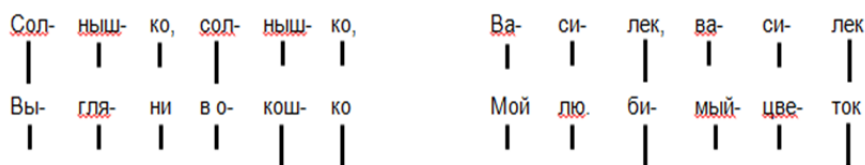


Рисунок. – Образец записи соотношения длительности




В китайском музыкальном образовании распространены задания с использованием ритмических стихов с хлопками, шагами, прыжками, разнообразных движений под музыку. Интересным является упражнение «Ритмическое эхо»: при выполнении которого ритмический рисунок передается хлопками по кругу. Сначала в одном темпе, а потом с ускорением. По аналогии можно проводить и пропевание нот: учитель пропевает ноту, а дети, стоя в кругу, ее повторяют. При выполнении этого упражнения получается канон от различных звуков (танец народности Яо Пэн Суйван, «Два маленьких слона» Ван Линг, «Одуванчик» (Джин Юэлинг) [4, с. 267].

Во время исполнения, когда руки начинающего пианиста заняты на клавиатуре, можно использовать движение ног, «тактирование». Наиболее значим данный метод при выработке у ученика собственного ощущения мерных пульсаций, чередования сильных и слабых долей.

Освоение учащимися ритма на начальном этапе обучения игре на фортепиано может быть организовано на основе моделирования *ритмоформул* – ритмообразования, построенного на соотношении длительностей и акцентуации. Если ритмический рисунок может быть рассмотрен на большом отрывке музыкального произведения, то «ритмоформула – сравнительно краткое и отграниченное от окружающего образование, по самостоятельности приближающееся к мотиву» [2, с. 101]. На материале нескольких песен и детских стишков с явно выраженной ритмикой восьмых и четвертей ребенок учится чувствовать временные соотношения.

Самые простые ритмоформулы представляют собой варианты чередования четвертей и восьмых в двудольном и четырехдольном размерах (таблица).

Таблица – Простейшие ритмоформулы

Ритмоформула	Пример стихотворения
две восьмых и четверть	 <p>Пе – ту – шок, пе – ту – шок, Зо – ло – той гре – бе – шок</p>
четверть и две восьмых	 <p>Сол – ныш – ко, сол – ныш – ко, Выг – ля – ни в о – кош – ко</p>
шесть восьмых и четверть	 <p>Ран – ним ут – ром по – ут – ру Пас – ту – шок ту – ру – ру – ру</p>

На начальном этапе освоения нотной грамоты ученик учится прохлопывать в ладоши ритм мелодии, включающие рифмоформулы пройденные на донотном этапе. Вместе с педагогом сочиняются стихотворения на законченные части мелодии (музыкальные фразы). В этот период обучения игре на фортепиано целесообразно использовать метод подтекстовки, позволяющие преодолеть ритмические трудности.

Моделирование ритма в движении – метод дирижирования. Дирижируя, учащийся эмоционально реагирует на развертывание музыкальной мысли во времени. Дирижирование наиболее эффективно при пении мелодий, оно как бы заменяет собой счет вслух. Кроме этого дирижерский жест связан с пластикой и движением: пластика и гибкость трехдольного размера может быть передана дирижерским движением в виде воображаемого круга, где движение вниз совпадает с сильной долей.

Эффективным методом развития чувства ритма является игра в ансамбле, позволяющая ученику лучше почувствовать форму и содержание своей мелодии, приучает его играть ритмично. При игре в четыре руки достигается синхронность движения, одновременность и согласованность игры, что способствует приобретению учащимся музыкальной гибкости и свободы.

Период первоначального воспитания чувства ритма определяет дальнейшие перспективы обучения музыке. Не освоив основ ритмической грамоты, не овладев необходимыми умениями и навыками, учащийся-музыкант не сможет в дальнейшем овладеть исполнительскими навыками. Данная проблема является актуальной для современного музыкального образования Китая, так как в нем еще недостаточно сформированы основные педагогические подходы: нет общих требований к обучению игре на фортепиано, к учебному процессу. А само образование скорее ориентировано на популяризацию профессиональной музыки, а не на профессиональную подготовку музыканта.

## Литература

1. Баренбойм, Л. А. Музыкальная педагогика и исполнительство / Л. А. Баренбойм. – Л. : Музыка, 1974. – 250 с.
2. Дедик, М. Я. Начальное обучение игре на фортепиано на основе моделирования музыкального ритма [Электронный ресурс] / М. Я. Дедик // Проблемы современного образования. – 2014. – № 2. – С. 96–111. – Режим доступа: <http://www.pmedu.ru>. – Дата доступа: 22.10.2020.
3. Сяньюй, Хуан. Система музыкального образования в Китае [Электронный ресурс] / Сяньюй Хуан // Вестник СПбГУКИ. – 2012. – № 2 – С. 155–159. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/sistema-muzykalnogo-obrazovaniya-v-kitae>. – Дата доступа: 22.10.2020.
4. Чжан, Цин. Идеи К. Орфа в музыкально-ритмическом воспитании дошкольников в Китае [Электронный ресурс] / Цин. Чжан // Педагогическое образование в России. – 2018. – № 7 – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/idei-k-orfa-v-muzykalno-ritmicheskom-vospitanii-doshkolnikov-v-kitae>. – Дата доступа: 22.10.2020.