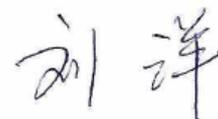


ФГАОУ ВО «УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

*На правах рукописи*



**ЛЮ ЯН**

**РАЗВИТИЕ ЧУВСТВА РИТМА У ОБУЧАЮЩИХСЯ  
НАРОДНОМУ ТАНЦУ НА МУЗЫКАЛЬНЫХ ЗАНЯТИЯХ  
В КИТАЙСКИХ УНИВЕРСИТЕТАХ**

**5.8.2. Теория и методика обучения и воспитания (музыка, музыкальное  
искусство (высшее образование))**

**ДИССЕРТАЦИЯ**

на соискание ученой степени  
кандидата педагогических наук

Научный руководитель:  
доктор педагогических наук, профессор  
Тагильцева Наталия Григорьевна

Екатеринбург 2025

## ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ .....	4
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ РИТМИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ ОБУЧАЮЩИХСЯ НАРОДНОМУ ТАНЦУ В КИТАЙСКИХ УНИВЕРСИТЕТАХ.....	15
1.1. Музыкальная культура китайского народного танца «янгэ» .....	15
1.2. Характеристика чувства ритма обучающихся народному танцу в китайских университетах .....	31
1.3. Проблемы и современные тенденции обучения студентов народному танцу в университетах Китая .....	44
Выводы по первой главе .....	63
ГЛАВА 2. ОПЫТНО-ПОИСКОВАЯ РАБОТА ПО РАЗВИТИЮ ЧУВСТВА РИТМА СТУДЕНТОВ КИТАЙСКИХ УНИВЕРСИТЕТОВ .....	65
2.1. Диагностика уровня развития ритмического чувства у обучающихся народному танцу в китайских университетах .....	65
2.2. Методика развития чувства ритма у обучающихся народному танцу «янгэ» в китайских университетах .....	86
2.3. Итоговая диагностика определения уровня развития ритмического чувства у обучающихся народному танцу в китайских университетах.....	113
Выводы по второй главе .....	134
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	137
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	140
ПРИЛОЖЕНИЕ 1. Результаты констатирующего этапа экспериментальной группы. Чанчуньский гуманитарный университет.....	155
ПРИЛОЖЕНИЕ 2. Работа с ритмоформулами в экспериментальной группе	157
ПРИЛОЖЕНИЕ 3. Результаты контрольного этапа опытно-поисковой работы. Экспериментальная группа. Чанчуньский гуманитарный университет .....	159

ПРИЛОЖЕНИЕ 4. Результаты контрольного этапа опытно-поисковой работы, подсчитанные с помощью t-критерия Стьюдента, в контрольной и экспериментальной группах .....	161
ПРИЛОЖЕНИЕ 5. Результаты контрольного этапа опытно-поисковой работы, подсчитанные с помощью t-критерия Стьюдента, на начальном и итоговом этапах .....	163

## ВВЕДЕНИЕ

**Актуальность исследования.** Китай обладает неповторимым культурным наследием, частью которого является аутентичное народное танцевальное искусство, имеющее глубокие корни, отражающее богатую историю и многообразие национальных культурных традиций. Среди множества китайских народных танцев особое место занимает «янгэ», который авторы относят к национальному танцевальному искусству (Су Лей), к синтетическому жанру, берущему начало из народной оперы (Ян Сяо Сюй), к танцевальному стилю (Цюй Цзянань, Чжан Ваньли). В большинстве работ данный культурный феномен, занесенный в список нематериального наследия Китая, определяется авторами как танцевальное искусство (Я. Чэнь, И. Сунь и др.) и танец (Цзян Ян, Тао Цзинруй и др.).

Национальное танцевальное искусство «янгэ» включает большое количество танцев, представляющих творческое разнообразие крупнейших этнических групп страны, а северо-восточный «янгэ» является наиболее популярным и эталонным среди остальных разновидностей этого танца и одним из основных в общем культурном и танцевальном наследии Китая. В связи с этим именно он активно изучается в китайских университетах, осуществляющих подготовку танцоров в северных и северо-восточных и иных провинциях Китая.

Одной из важнейших задач стандартов преподавания танцевального искусства и хореографии (высшее профессиональное образование, бакалавриат), специальность «Танцевальное представление и хореография» (350202), вышедших в 2025 году, является качественная и комплексная подготовка специалистов, совмещающая достижения мировой и национальной танцевальной культуры, к которой относится китайский народный танец.

Мастерство исполнения любого народного танца невозможно без точного воспроизведения исполнителем его метроритмической основы, так как ритм соединяет в единое целое движение танцора и музыку. В народном танце движение является главным выразительным средством, так как именно

посредством ритма физическое, двигательное начало преобразуется (типизируется) в план танцевально-эмоционального выражения (В. Б. Холопов). Ключевые функции ритма в китайском народном танце подчеркивают и китайские исследователи (Ван Жуй, Ван Цзяюй, И. Сунь, Лю Цзинцю и др.), доказывая, что ритм способствует точной координации движений (Цзян Ян), выражению эмоций (Ли Минжуй), созданию атмосферы взаимодействия и единства в группе танцоров (Цзюй Цзянань), отражению культурной идентичности (Сюй Ивень, Чжан Ваньли). Именно поэтому в последнее время перед китайскими педагогами остро встает вопрос о необходимости активизации музыкально-ритмической подготовки студентов, осваивающих народное танцевальное искусство, в частности искусство «янгэ», в китайских университетах. Актуальность данного вопроса, как показывают работы китайских авторов (Ван Цзин, Чжан Юйтун, Сюй Ваньлин), обусловлена имеющейся тенденцией превалирования технического над теоретическим, музыкальным и культурологическим компонентами подготовки будущих исполнителей китайского народного танца.

**Степень разработанности проблемы.** Развитие чувства ритма как одного из основных компонентов музыкальных способностей рассматривалось российскими (Б. М. Теплов, В. Н. Холопова, Д. К. Кирнарская) и китайскими (Цао Сюйсю, Чжан Мин, Лю Мяогу) исследователями. О специфике воспроизведения ритма в музыкальной и танцевальной деятельности говорится в работах К. В. Тарасовой, В. Ю. Петраковой и Н. М. Семенюк. Ритм как основа фольклорной культуры рассматривается в работах М. Г. Харлап, О. Зейналовой. Специфика народного танца и способы воспроизведения его ритмической организации танцором отражены в идеях Хэ Хуа, Цао Сюйсю. В исследованиях Цао Сюйсю, И. Н. Мацкевич, Ю. Н. Сысоевой и М. Гаджиевой чувство ритма представлено как моторно-двигательная и эмоционально-чувственная способность, требующая активного развития. Китайские педагоги-хореографы Ли Жуйлинь и Чжань Сужун разработали систему упражнений для развития чувства ритма у обучающихся народному танцу. Б. Инь, И. Сунь исследовали

возможность развития чувства ритма у танцоров в условиях танцевальной практики, когда освоение ритмических особенностей происходит непосредственно в процессе воплощения танцевального искусства. Особенности стиля преподавания танца «янгэ», изучение форм исполнения этого танца студентами раскрывали Цзян Ян, Тао Цзинруй, Чжаго Бинсинь. Но, несмотря на имеющиеся в китайской педагогике художественного образования положения о развитии чувства ритма, о возможностях тех или иных методов и приемов формирования исполнительских качеств у танцоров, пока еще не достаточно освещены вопросы оценки сформированности музыкально-ритмического чувства (Ван Цзин), целостной системы развития чувства ритма студентов на музыкальных занятиях (Чэнь Цзин), развитие чувства ритма на основе закономерностей китайской народной танцевальной культуры и, в частности, танца «янгэ» (Ц. Лун, Ма На, Цзин Мин).

Указанные проблемы свидетельствуют о существующих **противоречиях**:

– на *социально-педагогическом* уровне: между объективной потребностью современного китайского общества в специалистах, имеющих качественную хореографическую подготовку, учитывающую мировые и национальные культурные традиции, и сложившейся практикой профессионального образования с доминированием в ней преимущественно технического компонента;

– на *научно-педагогическом* уровне: между теоретической разработанностью проблемы развития чувства ритма у обучающихся хореографическому исполнительству в российских и зарубежных источниках и недостаточной разработанностью китайскими исследователями концептуальных положений музыкально-ритмического образования студентов специальности «Танцевальное представление и хореография» в китайских университетах;

– на *научно-методическом* уровне: между разработанностью отдельных упражнений по развитию чувства ритма у обучающихся народному танцу «янгэ» в Китае и отсутствием определенной целостной методической системы, реализуемой на музыкальных занятиях у обучающихся этому танцу.

Актуальность и выявленные противоречия позволили сформулировать **проблему** настоящего исследования, заключающуюся в поиске теоретических и методических оснований для развития чувства ритма у обучающихся народному танцу на музыкальных занятиях в китайских университетах.

Выявленные противоречия и проблема позволили сформулировать **тему** диссертационного исследования: **«Развитие чувства ритма у обучающихся народному танцу на музыкальных занятиях в китайских университетах».**

**Цель исследования** – теоретически обосновать, разработать и опытно-поисковым путем проверить методику развития чувства ритма у студентов специальности «Танцевальное представление и хореография» в процессе музыкальной подготовки обучающихся народному танцу «янгэ».

**Объект исследования** – процесс музыкально-ритмического развития студентов специальности «Танцевальное представление и хореография».

**Предмет исследования** – методика развития чувства ритма у обучающихся народному танцу «янгэ» в китайских университетах.

**Гипотеза исследования:** развитие чувства ритма у обучающихся народному танцу «янгэ» в китайских университетах будет успешным, если:

– педагогический процесс развития этой способности опирается на дидактические (от простого – к сложному; связи теории и практики), культурологические (сохранение и воспроизведение национальной культуры), фольклорного образования (синкретичности) принципы;

– осуществлять развитие чувства ритма поэтапно: от коррекции и выравнивания уровня развитости ритмического чувства у группы обучающихся, имеющих разную довузовскую танцевальную подготовку в начале обучения в университете, через освоение основных ритмоформул танца «янгэ», к самостоятельному воплощению ритмоформул, определенных музыкальным аккомпанементом танца;

– в процессе выполнения творческих заданий на каждом этапе включать не только упражнения на восприятие и воспроизведение ритмоформул, но и разные формы анализа: структуры ритмоформулы, самооценки выполнения

ритмоформулы, а также на основе групповой оценки и самооценки анализ соответствия воплощения образа музыкального аккомпанемента в движении и определенной ритмоформуле.

В соответствии с проблемой, целью и гипотезой исследования были определены следующие **задачи**:

1. Сформулировать рабочее определение понятия «чувство ритма» применительно к проблематике исследования.

2. Определить тенденции музыкально-ритмического образования обучающихся китайскому народному танцу и имеющиеся проблемы такого образования в китайских университетах.

3. Обосновать принципы организации процесса развития чувства ритма у обучающихся народному танцу на музыкальных занятиях в китайских университетах.

4. Определить этапы и соответствующие их содержанию задачи, методы и средства для развития чувства ритма у обучающихся китайскому народному танцу «янгэ».

5. В ходе опытно-поисковой работы проверить успешность разработанной методики развития чувства ритма у обучающихся народному танцу «янгэ».

**Теоретико-методологическую основу исследования составили:** идеи о ритме как универсальной художественной категории искусства (Е. В. Волкова, О. А. Кривцун, Г. П. Карцева), теория музыкальных способностей (Б. М. Теплов, Д. К. Кирнарская), идеи о ритме как основной характеристике национального колорита музыкального искусства (В. Н. Холопова), положения о функции ритма по объединению музыки и движения в танце (В. Б. Холопов, М. Г. Харлап, Хэ Хуа, Цао Сюйсю, Чжан Сяоли), положения о ритмической организации китайских народных танцев (Шэн Синьюй, Цао Сюйсю, Чжан Мин), положения системы музыкально-ритмического воспитания (Ж. Далькроз, К. Орф), идеи о музыкально-ритмическом воспитании исполнителей китайских народных танцев (Цзян Ян, Тао Цзинруй, Дон Гуйци, Ма На, Цзян Мин), положения о

комплексности подготовки исполнителей народных танцев в университетах (А. В. Палилей, М. С. Бердник, Р. Г. Султан, Инь Бовень, Вэнь Жоу, Ц. Лун).

В ходе исследования использовались следующие **методы**: *теоретические*: изучение и анализ научной литературы по проблеме и теме исследования, обобщение, систематизация, сравнение, сопоставление; *эмпирические*: опытно-поисковая работа, анкетирование, творческое задание, статистическая обработка результатов исследования по **t-критерию Стьюдента**.

**Исследование** проводилось с 2022 по 2025 гг. и включало **три этапа**.

На *первом этапе* (2022–2023 гг.) проводился анализ научной, методической литературы по проблеме исследования; выявлялись его теоретико-методологические основы, формировались основные положения концепции исследования; разрабатывался диагностический инструментарий для выявления уровня развития ритмического чувства у студентов китайских университетов.

На *втором этапе* (2023–2024 гг.) проводились констатирующий и формирующий этапы опытно-поисковой работы по развитию чувства ритма у студентов китайских университетов, обучающихся по специальности «Танцевальное представление и хореография».

На *третьем этапе* (2024–2025 гг.) проводился контрольный этап опытно-поисковой работы; осуществлялись теоретическое обобщение материалов исследования и анализ его результатов; формулировались его основные выводы.

**Научная новизна исследования** заключается в следующем:

1. Применительно к проблеме исследования сформулировано определение чувства ритма у студентов, обучающихся китайскому народному танцу – это интегративная способность воспринимать темп, метроритмические особенности китайского народного танца и воспроизводить их в различных видах движений, передавая художественный образ данного культурного феномена.

2. Разработана *методика* развития чувства ритма у обучающихся народному танцу «янгэ» в китайских университетах, реализующаяся на трех этапах, решающих задачи: *на корректирующем* – обеспечить выравнивание исходного уровня метроритмического развития студентов (с предварительной

танцевальной подготовкой и без подготовки) (методы – упражнения и анализа ритмоформул, средства – простые ритмоформулы, универсальный алгоритм метроритмического развития, форма – групповое занятие); *на развивающем* – сформировать у студентов способность воспринимать, осознавать и воспроизводить с помощью движений музыкальные и стихотворные ритмы различной сложности (методы – упражнения, моделирования творческого процесса, самоанализ по воспроизведению ритмоформул, средства – таблицы с записью различных ритмоформул, универсальный алгоритм метроритмического развития, танцевальные аксессуары (барабан, платок), показатели самооценивания, формы – групповая и работа в микрогруппах); *на творческом* – сформировать навыки метроритмического самовыражения при интерпретации музыкального фрагмента и передаче образа сложной ритмоформулы (методы – упражнение (тренировка ритма, запоминание музыкального ритма), моделирования творческого процесса (создание графических и цветowych ритмических схем) и анализ (музыкального материала, результатов деятельности), средства – музыкальный материал (музыка танцев «янгэ»), универсальный алгоритм метроритмического развития, показатели оценивания творческого задания, формы – работа в микрогруппах, творческий конкурс).

3. Разработаны три группы укрупненных методов, используемых в китайском хореографическом и российском музыкальном образовании: упражнение («тренировка ритма», «имитация ритма» и «запоминание ритма»), моделирование творческого процесса (создание графических и цветных ритмических схем, прием визуального пения), анализ (ритмоформул, музыкального материала и поэтических текстов, самоанализ выполнения ритмоформул, анализ творческих заданий сокурсников по созданию ритмоформул и воспроизведению их в соответствии с образным содержанием музыкального аккомпанемента танца «янгэ»).

### **Теоретическая значимость исследования:**

1. Выявлены основные проблемы музыкально-ритмического воспитания обучающихся народному танцу в китайских университетах: недостаточное

внимание к ритмическому воспитанию в учебных программах; преобладающая роль развития чувства ритма на практических занятиях танцами при минимальном объеме на дисциплине «Основы теории музыки и визуального пения»; недостаточное количество методических материалов по развитию чувства ритма у обучающихся народным китайским танцам; применение в процессе музыкально-ритмического развития студентов преимущественно метода повторения; отсутствие диагностических материалов по оценке уровня развития ритмического чувства студентов.

2. Определены современные положительные тенденции в изменении содержания музыкально-ритмической подготовки студентов в университетах Китая: введение ритмической гимнастики, способствующей метроритмическому и физическому развитию исполнителей; активное использование в образовательном процессе поэзии, обладающей собственной ритмической организацией, аналогично танцу и музыке, включение информационных технологий.

3. Выделены принципы организации процесса развития чувства ритма на музыкальных занятиях у обучающихся народному танцу в китайских университетах: дидактические (от простого – к сложному; связи теории и практики), культурологические (сохранение и воспроизведение китайской национальной культуры), фольклорного образования (синкретизм обучения, включающий танец, перкуссию, поэзию).

#### **Практическая значимость исследования:**

1. На основе метроритмической характеристики китайского национального танца «янгэ», с учетом его образно-выразительной и стилистической специфики, выделены следующие критерии уровня развитости чувства ритма студентов, обучающихся данному танцу: «воспроизведение в движении метра и темпа»; «воспроизведение в движении метра и ритма»; «воспроизведение в движении темпа, метра и ритмических особенностей музыки аккомпанемента танца».

2. Составлены три блока заданий для каждого этапа методики, связанные с различными ритмическими вариантами ритмоформул: дробление длительностей,

их укрупнение, пунктирный и синкопированный ритм, а также задания на интерпретацию характера ритмоформул аутентичного музыкального материала и ритмообразов стихотворений китайских авторов.

3. Разработан дидактический материал: различного вида ритмоформулы, универсальный алгоритм метроритмического развития, критерии оценки выполнения творческих заданий студентами, музыкальный и поэтический репертуар – аккомпанементы к танцу «янгэ», стихотворения китайских поэтов, раздаточный материал – реквизиты к танцу «янгэ».

**База исследования:** Чанчуньский гуманитарный университет (г. Чанчунь, провинция Цзилинь) 长春人文学院》吉林省长春市 и Яньбяньский университет (г. Яньцзи, провинция Цзилинь) 延边大学》吉林省延吉市.

**Апробация и внедрение основных идей и результатов исследования** осуществлялись в процессе выступления на международных (гг. София (Болгария), Петропавловск (Казахстан), Екатеринбург) и всероссийских (гг. Москва, Екатеринбург) научно-практических конференциях и форумах. Основные положения исследования докладывались на заседаниях кафедры музыкального образования ФГАОУ ВО «Уральский государственный педагогический университет». Результаты исследования нашли отражение в 3-х публикациях в изданиях, рекомендованных ВАК МНиВО РФ, 8-ми статьях и материалах конференций.

**На защиту выносятся следующие положения:**

1. Для исполнения китайских народных танцев, в которых ритм является одним из доминантных средств художественной выразительности, требуется высокий уровень развития чувства ритма, являющегося интегративной способностью исполнителя воспринимать темп, метроритмические особенности китайского народного танца и воспроизводить их в различных видах движений, передавая художественный образ данного культурного феномена.

2. Методика развития чувства ритма у студентов, обучающихся китайскому народному танцу «янгэ», базируется на *принципах*: от простого – к сложному; связи теории и практики, сохранения и воспроизведения китайской национальной

культуры, взаимосвязи искусств – танца, инструментального исполнительства (перкуссия), поэзии; методика включает три группы укрупненных *методов*, используемых в китайском хореографическом и российском музыкальном образовании: упражнение, моделирование творческого процесса, анализ.

3. Этапами *методики* развития чувства ритма у обучающихся народному танцу «янгэ» в китайских университетах являются: *корректирующий, задача* – обеспечить выравнивание исходного уровня метроритмического развития студентов, методы – упражнения, анализа ритмоформул и результатов деятельности, средства – простые ритмоформулы, алгоритм метроритмического развития, форма – групповое занятие; *развивающий, задача* – сформировать у студентов способность воспринимать, осознавать и воспроизводить с помощью движений музыкальные ритмы различной сложности, методы – упражнения, моделирования творческого процесса, самоанализ по воспроизведению ритмоформул, средства – алгоритм метроритмического развития, таблицы с записью различных ритмоформул, танцевальные аксессуары (барабан, платок), показатели самооценивания, формы – групповая и работа в микрогруппах; *творческий, задача* – сформировать навыки метроритмического самовыражения при интерпретации музыкального фрагмента и передаче образа сложной ритмоформулы, методы – творческое задание, создание графических и цветовых ритмических схем, средства – музыкальный материал (музыка танцев «янгэ»), алгоритм метроритмического развития, показатели оценивания творческого задания, формы – работа в микрогруппах, творческий конкурс.

**Обоснованность и достоверность результатов исследования** обеспечиваются методологической базой, включающей научные разработки и исследования российских и китайских ученых по теме диссертации; использованием адекватных концепции исследования методов; результатами опытно-поисковой работы, проведенной автором диссертации в Чанчуньском гуманитарном и Яньбяньском университете Китая, использованием статистических методов.

**Соответствие диссертации паспорту научной специальности 5.8.2.**

**Теория и методика обучения и воспитания:** п. 1. Методологические подходы к отбору содержания, структуре образовательного процесса, методам и приемам обучения; п. 2. Теоретические основы и методология применения педагогических подходов в преподавании предметов и дисциплин; п. 20. Теоретические основы создания и использования новых образовательных технологий и методических систем обучения и воспитания, обеспечивающих развитие учащихся на разных ступенях образования.

**Структура и объем диссертации.** Диссертация состоит из введения, двух глав, заключения, списка литературы и приложений.

# ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ РИТМИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ ОБУЧАЮЩИХСЯ НАРОДНОМУ ТАНЦУ В КИТАЙСКИХ УНИВЕРСИТЕТАХ

В данной главе конкретизируются культурно-исторические особенности и специфические музыкально-ритмические характеристики китайского народного танца «янгэ», в соответствии с тематикой исследования уточняется понятие «чувство ритма» у студентов, обучающихся народному танцу в китайских университетах. Определяются проблемы музыкально-ритмического воспитания обучающихся народному танцу, выделяются современные тенденции такого воспитания; представляются принципы организации процесса развития чувства ритма на музыкальных занятиях в подготовке студентов специальности «Танцевальное представление и хореография» в китайских университетах.

## 1.1. Музыкальная культура китайского народного танца «янгэ»

Каждая страна, развивавшаяся под влиянием различных исторических, географических, экономических, природных и других факторов, сформировала свое неповторимое культурное наследие, частью которого является танцевальное искусство. Одной из наиболее ярких танцевальных культур может гордиться Китай, который в течение тысячелетий оттачивал свой аутентичный народный танец.

Необходимо отметить, что систематизация этнокультурных, в том числе и танцевальных специфических особенности привела к появлению в профессиональном образовании к открытию в 1927 году Китайской школы песни и пляски, которую в Шанхае основал педагог и знаток народного китайского танца Ли Цзиньхуэй. Сунь И [90] указывает, что именно в этой школе начала осуществляться профессиональная подготовка китайских певцов и танцоров.

К наиболее популярным танцам, преподаваемым в Китае, относят «сяньцзы», танец с палочками для еды; «сенаим», танец с барабаном чангу; танец павлина; танец волос; шаманский танец; танцы народа мао; танцы народа яо;

танцы народа цзиньпо; танец «янгэ» и другие. Из перечисленных выше исследователи наиболее часто упоминают танцы: «сяньцзы», «сенаим», танец павлина и наиболее известный в Китае «янгэ». Каждое этническое меньшинство в Китае имеет свои традиционные танцы, которые отражают их культуру и обычаи. Например, танцы народа мяо, яо или цзинпо имеют свои характерные элементы и стили, однако их не изучают в высших учебных заведениях Китая.

Исследованием культурных оснований китайского народного танца занимались многие российские [70; 86; 133] и китайские авторы [13; 26; 34; 49; 91].

Танцевальная культура китайского народа имеет глубокие корни и разнообразные традиции, отражающие богатую историю и многообразие этнических групп Китая. Д. А. Николаева и Гао Цзясинь пишут, что «китайский народный танец – микрокосм богатой культуры этой страны» [70, с. 172], поскольку он основывается не только на символических движениях, отвечающих заданному ритму, но и на китайской народной музыке, пении, религии, поэзии, боевых искусствах и даже флоре и фауне, в связи с чем, по мнению Сунь И [90], среди народных танцев встречаются следующие элементы: имитация животных (дракона, льва, павлина и др.); четкие ритмичные выпады рук и ног, взятые из боевых искусств (тайчи, ушу); параллельное с танцем пение или игра на музыкальных инструментах (преимущественно ударных); имитация религиозных ритуалов.

Цзян Юйхао [113] отмечает, что в Древнем Китае китайская танцевальная культура, как и музыка, «полностью подчинялась идеям государственности и политической философии», поэтому во многих народных танцах изображаются сюжеты исторических, фольклорных и мифических межгосударственных и внутригосударственных сражений.

Социальная китайская система, как отмечает Го Тинтин [22], также оставила определенный отпечаток на народном танце: мужчины в исполнениях занимают более центральные позиции и выполняют больше активных танцевальных движений, женские партии более сдержанные и спокойные, что

отражает социальные роли, издавна выполняемые ими (мужчина – глава семьи, повелитель, женщина заботится о детях и комфорте мужа).

В своем исследовании Лю Цзинцю [60] отмечает, что народный танец Китая взял свое начало в народном пении, которое произошло от ритмичных выкриков: когда крестьяне для координации работы начали использовать вспомогательные выкрики через одинаковые короткие отрезки времени (как русские «и», «и раз», «тянем» и т. п.), затем они трансформировались в подобие пению, большие по длительности выкрики уже разных звуков или слов (как «тя»-«нем», «да»-«вай»), в итоге начали сопровождаться характерными движениями рук, корпуса, головы и ног. Таким образом, резюмирует Лю Цзинцю [60], китайский народный танец неотделим от пения и четкого ритма.

Российский исследователь Г. М. Шнеерсон тоже отметил, что песня от танца в китайском искусстве неотделима, объясняя это тем, что «музыка и танец – это два взаимосвязанных вида искусства, которые дополняют друг друга, ... музыка создает эмоциональную атмосферу, а танец визуализирует и физически выражает эти эмоции» [133, с. 152].

В современной практике обучения танцевальному искусству в высших учебных заведениях Китая принято выделять восемь танцев, представляющих культурное разнообразие крупнейших этнических групп страны, среди них следующие: Сяньцзы, танец с палочками для еды, Сенаим, танец с барабаном чангу, танец павлина, танец волос, шаманский танец и, как уже указывалось, янгэ.

Существует несколько разновидностей танца «янгэ», которые отражают различные аспекты китайской культуры и традиций. В каждой области встречаются свои специфические и неповторимые черты танца. Например, «янгэ» может быть исполнен в стиле «Пэкин», который характеризуется строгостью и элегантностью, или в стиле «Шаньси», который отличается энергичностью и динамичностью. Однако именно северо-восточный янгэ является эталонным и прародителем остальных стилей данного танца. В связи с этим именно данный танец активно изучается в китайских университетах, ведущих подготовку танцоров.

Полное название танца – «северо-восточный янгэ», поскольку он распространен в основном в трех северо-восточных провинциях Китая: Хэйлуньцзян, Цзилинь (Гири́н) и Ляонин. Китайский автор С. Ян приводит следующее описание «северо-восточного янгэ»: «вращается красный платок – это огонь зажегся, выпрямился танцор и застыл в неподвижности – будто стройная, негибаемая сосна появилась перед взором слушателя-зрителя, бегут танцующие – словно вода струится...» [139, с.186].

Народный танец «янгэ» имеет древние корни и богатую историю. Он является частью китайской культуры, в которой воплощены народные танцевальные традиции. В XVII–XX вв. танец исполнялся исключительно в крестьянской среде, в связи с этим имел название «крестьянский янгэ». Сюй Ивень [92] уточняет, что эта разновидность танца исполнялась в Китае на всех празднованиях: Новый год, Праздник Фонарей, Весенний Фестиваль, а также на религиозных мероприятиях и т. д.

Китайские авторы Цзяо, Хуэйминь [115], Цюй, Цзянань [116] отмечают, что в XX веке появляется несколько видов танца «янгэ»:

- янгэ с барабаном (провинция Шаньдун);
- Шэньбэйские янгэ на низких ходулях (провинция Шэньси);
- янгэ на земле, т. е. без использования ходуль (провинция Хэбэй);
- Северо-восточные янгэ (провинции Хэйлуньцзян, Цзилинь, Ляонин);
- янгэ народности мань (ранее эта народность проживала на территории современной провинции Ляонин, в настоящее время рассредоточена по всей стране);
- янгэ на высоких ходулях (Центральный Китай: провинции Хэбэй, Хэнань, Шаньси),
- янгэ с барабаном (провинция Гуандун и Гонконг);
- янгэ с фонарями (провинция Гуандун и Гонконг);
- янгэ, приуроченные к сбору чая (провинция Гуандун и Гонконг)

Янгэ, которые стали популярны в городах XX века, сильно отличаются от древних янгэ. Они претерпели серьезные изменения в жанровом и

содержательном плане. Религиозно-ритуальный компонент ушел из жанра, что является следствием изменения мировоззрения. Современные «янгэ», по мнению Сюй Ивень [92], отражают социальные проблемы современности и содержат элементы театра, оперы и массовой городской культуры.

Сегодня существуют различные варианты танца янгэ, включающие различные стили и направления. В современном исполнении часто используются элементы балета, театрального танца, в нем проявляется влияние народных и этнических танцев. В янгэ можно сегодня встретить элементы уличных танцев хип-хопа и даже современного циркового искусства. Сюй Ивень [92] отмечает, что в современном мире «янгэ» может быть представлен в различных формах, от традиционного исполнения до смелых экспериментов и фьюжн-версий с другими танцевальными стилями. Сегодня танец «янгэ» используется и в таких торжественных мероприятиях в Китае, как свадьбы, праздники урожая и другие торжества, именно этот танец часто исполняется на международных фестивалях и конкурсах, представляя китайскую культуру за пределами страны.

Основными чертами китайского традиционного танца «янгэ» являются:

- символизм, в танце часто используются жесты и движения, которые передают определенные эмоции, идеи (различные позы рук, движения тела, мимика лица, движения с реквизитом: например, поза руки с открытой ладонью может символизировать мир и доброту, в то время как закрытая ладонь может передавать силу или решимость; медленное вращение тела может символизировать грацию и элегантность, в то время как быстрые и резкие движения могут передавать страсть или бурную энергию; танцоры используют свое лицо, чтобы передать эмоции и настроение своего персонажа, что помогает аудитории лучше понять сюжет танца; различный реквизит, такой как веер, шарф или меч, чтобы усилить символическое значение своих движений);

- сюжетность (мифологические и легендарные истории, например, танец может рассказывать о приключениях богини Гуанинь или о битве с драконом; исторические события, когда танец может быть посвящен историческим событиям, поэтому его сюжет связан с величественными битвами или с

раскрытием политических интриг, когда он посвящен знаменитым личностям, таким как великие императоры, воины или философы, танец может быть связан с сюжетом любовных и романтических историй, фольклорные традиции: праздничные ритуалы, обряды поклонения предкам или магические обряды). Танцоры используют свои движения для выражения различных аспектов китайской культуры и фольклора (символики: определенные жесты и позы могут представлять древние символы удачи, долголетия, любви или процветания; истории и легенд для воссоздания исторических событий и мифов, которые являются важной частью китайской культуры). Сам танец может исполняться в соответствии с историческими, фольклорными и литературными сюжетами, связанными с битвами, государственными событиями, лирическими историями, мифами, самые популярные из них следующие: «Железный лук», «Убийство на реке», «Путешествие на запад», «Речные заводи», «Ночь праздника фонарей», «Игра в гляделки» и другие. Каждый из сюжетов характерен тому или иному региональному стилю «янгэ».

– отражение фольклорных традиций в праздничных ритуалах, обрядах, например обряд поклонения предкам;

– наличие красочных нарядов и определенных аксессуаров, которые, как указывает Ма На [64], подчеркивают красоту и элегантность исполнения.

Основные музыкальные инструменты, почти всегда сопровождающие танец, – ударные (чаще всего барабаны), отчего можно сделать вывод о четкой ритмической структуре танца, даже если он относится к танцу «жуань у» – более мягкий и поэтический вариант танца, контрастирующий со стилем «цзянь у» – грозным и героическим.

Несмотря на длинную историю существования, танец «янгэ» развивается и совершенствуется, так как, по мнению многих авторов, танец должен адаптироваться к потребностям времени, идти в ногу с ним, оставаться восприимчивым к новым веяниям культуры. Но все эти новации, подчеркивает Сюй Ивень [92], должны, несомненно, основываться на сохранении оригинального стиля «янгэ». Именно поэтому в обучении студентов необходимо

формировать знания о танце, технические умения, которые присущи оригинальному, а уже не измененному в современных интерпретациях «янгэ».

Указывалось, что одной из характерных черт танца «янгэ» является наличие реквизитов в виде цветных платков, окрас которых зависит от обычаев той или иной провинции и области Китая. Для исполнения северо-восточного янгэ используются специальные шелковые или хлопковые платки, которые называются «даошао» или «даоэр». Они бывают длинными, с ярким цветочным принтом и используются для создания красивых и изящных движений во время танца. Во время исполнения северо-восточного янгэ танцоры могут использовать платки для создания различных узоров и фигур в воздухе, что придает танцу дополнительную красоту и элегантность. Цзяо Хуэйминь и Цюй Цзянань [115; 116] указывают, что использование платков в северо-восточном янгэ является традиционным элементом и помогает подчеркнуть характеристики этой уникальной танцевальной формы.

Выбор платка, а также манера его использования в танце напрямую зависят от аккомпанемента, которыми могут быть сона (духовой инструмент), гонг, барабаны и другие традиционные музыкальные инструменты. Манипуляции и движения с платком в танце всегда соответствуют ритму музыкальных инструментов, которые могут попеременно меняться в музыкальном сопровождении. В связи с этим танцору необходимо обладать хорошим чувством ритма, чтобы уметь отражать его движением не только тела, но и атрибута – цветного платка.

Что касается костюма, то он, по мнению С. Ян [139], является одним из наиболее репрезентативных атрибутов народной культуры, отражая социальные, эстетические и традиционные ценности народа. Он не только служит важной частью визуальной идентичности этноса, но также является внешним отражением внутренней сути и духа народа. В костюме заключены его история, обычаи, религиозные убеждения, а также его отношение к природе и окружающему миру. Таким образом, костюм становится важным символом исторического и

культурного наследия, представляющим богатство и уникальность этнических традиций.

Костюмы для северо-восточного «янгэ» могут включать в себя следующие элементы:

– для мужчин – жакет и брюки, выполненные из шелка или других традиционных материалов, жакеты могут быть украшены различными вышивками, узорами или аппликациями, а у женщин – расписные и ярко украшенные традиционные платья с широкими рукавами, которые подпоясываются высоко под грудью, и шелковые цветастые легинсы;

– украшения, такие как нарядные пояса, бусы, браслеты, серьги (для женщин), пояса, подвязки, подвесные на пояс украшения (для мужчин);

– обувь, такая как мягкие туфли или сапоги, которые соответствуют стилю и характеру танца. Также одним из видов обуви являются ходули, которые используются для передвижения по сцене, выполнения различных шагов, прыжков и поворотов в соответствии с ритмом музыки. В связи с этим при развитии чувства ритма будущему танцору необходимо осваивать в процессе обучения и этот аксессуар;

– головные уборы: традиционные китайские головные уборы, такие как «фэнгу» (китайская шапка) или другие украшения для головы.

Как отмечает С. Ян [139], у каждого танцора собран свой специфический образ, выраженный в костюме и прочих атрибутах, который обусловлен ролью исполнителя во всей театрально-танцевальной постановке.

Почти во всех высших учебных заведениях Китая обучение танцу «янгэ» как одному из самых известных народных танцев в Китае традиционно начинается с северо-восточного стиля, обучение студентов университета на начальном этапе освоения северо-восточного вида янгэ обусловлено двумя причинами: во-первых, северо-восточный стиль танца «янгэ» является одним из самых распространенных и популярных видов этого танца, характеризующимся уникальной техникой, ритмом, музыкальным сопровождением и культурными особенностями, кроме того, он впитал в себя элементы всех других видов танца

«янгэ»); во-вторых, северо-восточный стиль танца «янгэ» обладает богатой историей и традициями, которые имеют важное культурное значение для Китая. Начало обучения с этого стиля позволяет студентам углубить свои знания о культурном контексте танцевального искусства «янгэ».

Таким образом, начало обучения танцу «янгэ» с северо-восточного вида танца является логичным, что позволяет студентам получить комплексное представление о разнообразии стилей, технике и культурных особенностях этого уникального вида китайского танцевального искусства и этого вида в частности.

Рассмотрев кратко историю становления и развития танца, обратимся к его музыкальной, а затем музыкально-ритмической составляющей. Сюй, Ивень обращает внимание, что «музыка и танец тесно связаны, и они идут рука об руку. Как форма исполнения, которая развилась от общего пения «янгэ» до народной песни и танца, музыка янгэ играет важную, если не ключевую роль в исполнении данного танцевального стиля» [92, с. 69].

Одной из традиционных музыкальных особенностей исполнения народных танцев является пение. Вокальное исполнение играет важную роль в аккомпанементе танца янгэ, и исполнители могут использовать традиционные китайские песни, чтобы дополнить танцевальное выступление. Обычно певцы, известные как янгэцы (*yangge singers*), исполняют песни во время танцевальных выступлений, но исполнение песен может быть осуществлено и самими танцорами, если они прошли определенную вокальную подготовку.

Среди основных способов существования музыки «янгэ» Л. Лю [57] выделяет: фоновую музыку для групповых танцев, уникальное малое оперное пение, народные песни «а капелла» между танцевальными пассажами и т. д. Будь то пение или аккомпанемент группы, это незаменимый и важный элемент в искусстве «янгэ». Может исполняться отдельным певческим коллективом или непосредственно танцорами. Л. Лю [57] отмечает, что исполнение песен танцорами характерно только для такого стиля танца «янгэ», как Шаньси. Тем не менее, в вузах Китая пению также уделяется определенное внимание, поскольку

благодаря урокам пения у студентов развивается чувства ритма, и они глубже понимают специфику танца.

Ван Цяюй [10] указывает, что певческий аккомпанемент танца включает определенную манеру пения (в высокой позиции), такой звук в китайских источниках характеризуется как «белый звук». Пение в такой манере требует от певца хороших музыкальных и вокальных данных. Исполнению песен в такой манере обучают в китайских университетах. Однако для сопровождения пения и создания более яркого образа танца в аккомпанементе чаще всего используют инструменты, а не пение.

Содержание текстов песен для танца «янгэ» в основном наполнено классическими древними историями о знаменитостях. Музыка «янгэ», как отмечает Л. Линь [57], сочетает маньчжурские народные песни с музыкой хань, образуя красочные музыкальные композиции, такие как «Празднование нового года», «Хорошее место на Северо-востоке» и «Великая победа». Большинство мелодий «янгэ» исполняются в тональности ля минор, они написаны в таком звукоряде, как пентатоника.

С непрерывным развитием танца янгэ музыкальное сопровождение постепенно становится богаче и разнообразнее, а также было создано много классических песен янгэ. Наиболее репрезентативными являются: «Красный аншлаг» (满堂红), «Взрослая девушка» (大姑娘), «Маленькая мельница» (小磨坊), «Лестница в небо» (上天梯), «Хлопушка» (椰子娃), «Двойное предложение» (句句双) и другие песни.

В современной практике в высших учебных заведениях Китая на начальных этапах обучения танцу «янгэ» берут именно аутентичные мелодии. Например, в Чанчуньском педагогическом университете обучение начинается с аутентичной музыки, что позволяет студентам намного глубже и быстрее понять специфику танца «янгэ». Такая позиция является правомерной, так как современные песни, по мнению Н. Ма [64] не могут раскрыть все содержание аутентичного китайского песенного фольклора. Основными современными песнями, которые все-таки близки к традиционным песням янгэ, Ма На считает такие, как «Тетя

Ланг», «Вышитая сумка с лотосом (версия народной песни Дунбэй)», «Посмотри в мои глаза», «Зима на Северо-востоке».

Мелодии танца могут быть простыми, основанными на нескольких основных нотах, что создает легкую и запоминающуюся мелодию, но в то же время они могут быть и сложными, с использованием традиционных китайских модальных шкал и интонаций, которые придают им особую глубину и выразительность, зачастую имея мистическое и загадочное звучание, которое передает дух и эмоции восточной музыкальной традиции. Для подчеркивания глубины музыки используются звуки флейты, цимбалы, которые создают атмосферу спокойствия и гармонии. Такие фрагменты могут также включать использование традиционных китайских инструментов, таких как гуцзин (китайская лира) или эрху (двухструнное смычковое). Эти инструменты способны передать глубокие эмоции и создать особую атмосферу, которая соответствует плавным и изящным движениям танцоров во время медленных частей танца. Н. Ма и М. Цзян [64] выделяют четыре вида мелодии для аккомпанемента танцу «янгэ»:

1. Восходящая мелодическая линия.
2. Нисходящая мелодическая линии.
3. Параллельная мелодическая линия, когда несколько инструментов играют разную мелодию: восходящую и нисходящую.
4. Волнообразная мелодическая линия

Одной из самых специфических черт музыкального языка танца янгэ является его ритмическая организация. Как отмечает Люй И. [63], музыкальными особенностями данного танца являются громкие и четкие звуки, четкий и ясный ритм, которые передают радостное настроение. Другими словами, янгэ, несмотря на различные сюжеты, имеет общие и традиционные ритмические особенности. Традиционный размер северо-восточного «янгэ» –  $2/4$ , иногда в нем совмещается смешанный размер, например  $2/4$ , потом  $3/4$ , а потом может идти вообще свободный ритмический рисунок. Танцоры выполняют удары руками и ногами перед собой, сзади, сбоку, кроме того, они могут делать прыжки в сильную долю

такта. Во время процесса удара ногами (ноги отражают сильную долю), в кульминационных частях танца могут отражать ритмическую пульсацию (каждую долю такта). Поскольку ритм достаточно быстрый, движение танцора выполняется с небольшой амплитудой, при этом поза сохраняется неизменной во время шага, поэтому верхняя часть туловища слегка наклонена вперед. Хотя центр тяжести танцора перемещается медленно, ступни всегда остаются в устойчивом состоянии, передавая идею «стабильности и надежности». Чжан Ваньли [118] указывает, что двудольный размер танца может быть повторен, но в расширенном варианте – в размере 4/4, что во многом зависит от сюжета, отражения тех или иных традиций в танце. Несмотря на то, что главной метрической структурой танца является двудольность, в аккомпанементе этого танца встречаются и другие метроритмы: 3/4, когда необходимо включать более плавное и грациозное движение, подходящее для медленных и изящных сцен; 6/8, когда необходимо создать динамическое нарастание в аккомпанементе танца; 12/8, когда необходимо создать более сложные и мелкие движения, характерные для технически сложных фрагментов танца.

Исходя из названных особенностей аккомпанеента к танцу, можно сделать вывод о том, что для исполнителя танца «янгэ» необходимой музыкальной способностью является чувство ритма.

Если посмотреть на аккомпанирующую музыку «янгэ», то в различных частях северного Китая почти без исключения в качестве главного средства художественной выразительности в аккомпанементе является ритм, исполняющийся на ударных инструментах. В связи с этим исследователи Ван Жуй [8], Ван Цяоюй [10] среди музыкально-ритмических особенностей танца называют перкуссию. Причиной такого внимания к этой форме ритмического аккомпанеента является то, что, во-первых, перкуссия имеет глубокую основу народной музыкальной культуры северных регионов, что соответствует определенному характеру народов северных провинций Китая; во-вторых, звук перкуссии четкий и громкий, с широким диапазоном передачи высотности звука,

подходит для выступлений на открытом воздухе, в-третьих, именно перкуссия в аккомпанементе может ярко и образно передать атмосферу народного ликования.

Для аккомпанемента в китайском танце «янгэ» используют две большие соны (в качестве мелодических инструментов, форма соны заимствована из оригинального изделия народных мастеров ручной работы), а остальные инструменты воспроизводят только перкуSSIONные звучания. Именно поэтому во всей группе аккомпанирующих инструментов барабанщик является лидером, и различные яркие ритмические виды исполнения на барабанах отражают смысловые, а порой и кульминационные точки в исполнении танцоров.

Среди особенностей исполнения танца «янгэ» особо следует отметить тот факт, что танцоры часто сами выступают в роли исполнителей на разных музыкальных инструментах, поэтому танец «янгэ» может включать игру исполнителей на специальных поясных барабанах. Китайские авторы подчеркивают, что исполнители танца «янгэ» также являются перкуSSIONистами, так как разные персонажи танцевального сюжета должны играть на разных ударных инструментах. Танцевальное представление янгэ включает не только танец, игру на инструментах, но и пение, а танцевальные и певческие выступления персонажей и сцены, по мнению Лю Линь [57], сочетаются в живом ритме этого танца.

Танец исполняется под соответствующий аккомпанемент. Одним из основных музыкальных инструментов, используемых в аккомпанементе янгэ, является «пук», ударный инструмент с двумя палочками, который создает ритмические удары. Также могут использоваться струнные инструменты, такие как «хаэгум» (двухструнная скрипка) и «аэгум» (семиструнная арфа), «сона» (язычковый музыкальный инструмент), которые более характерны для лирических частей, барабаны и другие, которые добавляют мелодичность и гармонию к музыкальному сопровождению.

Являясь одним из наиболее важных аккомпанементов северо-восточного «янгэ», барабан в основном используется для формирования ритма танца и играет определенную роль в передаче эмоций исполнения. Барабаны могут иметь

сильные, четкие и медленные удары, а могут быть мелкими, быстрыми (мелкие длительности), что передает то или иное настроение танца. Он играет важную роль в улавливании общего ритма во время исполнения, в основном отвечает за трансформацию эмоций исполнителей во время танца или обозначение от одной части выступления к другой, что воздействует на умы зрителей и ведет исполнителей. Один барабан используют во вступлении, в то время как пять барабанов используются в кульминации и конце. По мнению Чжао Бинсинь [117], это один из наиболее типичных и важных инструментов, который используется в «янгэ». Таким образом, особенностью танца «янгэ» является последовательное вступление сначала одного барабана, затем нескольких инструментов для подчеркивания кульминации всего танцевального действия. Последовательность исполнения реализуется этими инструментами и в другом виде, когда сильную долю метра исполняют одним барабаном, имеющим очень громкий по динамике звук, а потом несколько других барабанов мелкими длительностями исполняют свою партию в негромкой динамике.

Лю Линь [57] указывает, что определенные ритмическая организация и мелодическая линия являются элементами, тесно связанными с северо-восточным «янгэ», укрепляя связь между танцем и музыкой в народных танцевальных произведениях. При этом, ритмические и темповые основания танца могут быть разнообразными. С. Ли [50] отмечает, что в аккомпанементе часто используется контраст темпа: быстрый и медленный, что символизирует контраст силы и слабости. Именно контраст темпа, а затем и ритмических построений является еще одной особенностью музыкального аккомпанеента танца «янгэ». В контексте «янгэ» использование контраста ритмов, таких как попеременно быстрый и медленный, может отражать принцип инь и янь. Быстрые ритмы могут символизировать активность, силу и мужскую энергию, в то время как медленные ритмы могут отражать пассивность, спокойствие и женскую энергию. Таким образом, музыкальная структура танца янгэ может быть построена по принципу контраста, отражая философские и символические аспекты китайской культуры. В музыкальном языке танца встречаются имитации природных звуков, что

является символом связи этого танца с природой и окружающим миром. Это может быть имитация звуков животных, птиц, а также речи и пения человека.

Рассмотрев музыкальные особенности аккомпанемента танца «янгэ», еще раз обратим внимание на его специфические музыкально-ритмические характеристики:

1. В танце часто присутствует смена ритмических формул, когда традиционный двухдольный размер, содержащий четкую последовательность появления сильной и слабой доли, меняется на дробление слабой или сильной доли более мелкими длительностями.

2. Для танца характерен контраст не только метроритмический, но и темповой, когда звучащая перкуссия в одном темпе может резко смениться и перейти в другой темп.

3. Ритмическая структура танца часто содержит как пунктирный ритм, так и мерную пульсацию. Смена ритмического рисунка также характерна для этого танца: от резкого ритмического начала – к плавному и мерному течению мелодии.

4. В аккомпанементе, подчеркивающим ритмическое начало танца, часто появляются паузы, которые не только должны ощущаться танцором, но и должны быть отражены в его движении.

В заключение отдельно отметим значение необходимости ритмического воспитания танцоров, исполняющих народные китайские танцы, в частности танец «янгэ». По мнению Г. Дон [26], в процессе обучения студентов преподаватели должны сформировать у студентов представления об уникальных художественных традициях исполнения танца. В этом случае студентам необходимо освоить основные ритмические характеристики «янгэ». Работа над ритмом играет важную роль в танцевальной подготовке будущих артистов, не только для ритмического отражения танца, но и в формировании умений координировать движения, синхронизировать их с музыкой и т. п.

Для достижения таких результатов, как указывают Дон Гуйци [26], Чжао Бинсинь [117], Цзян Ян [114], Ма На [64], необходимым условием качественной и полноценной подготовки исполнителей народных танцев, в том числе танца

«янгэ»), является кропотливой и систематичной работой над развитием чувства ритма обучающихся.

Обобщая содержание данного параграфа, отметим специфические черты национального китайского танца «янгэ»:

- символизм в использовании тех или иных движений;
- сюжетность: мифологические истории и легенды;
- отражение фольклорных традиций в праздничных ритуалах, обрядах;
- красочные костюмы и аксессуары (платок «даошао», размахивание которым всегда производится согласно темпу и ритму, ходули отражают ритмическую пульсацию).

Отдельно сделаем вывод о специфике его аккомпанемента (музыкально-ритмические характеристики):

- аккомпанемент в зависимости от содержания танца отличается контрастностью линий: ритмичность, резкость – плавность, мягкость. Сама мелодия может быть очень разнообразной, темп также может постоянно меняться от более четкого к более медленному, что отразило в танце древнюю китайскую философию «инь-янь»;

- совмещение танца с песнями, исполнение которых происходит в особой манере пения в высокой позиции, «белым звуком», мелодика песни очень простая, построенная на пентатонике;

- использование перкуссии (народные ударные инструменты – как правило, гун, дадун, сяолун, бан, цзинь, шень, дафу);

- в процессе танца танцоры могут сами играть на музыкальных инструментах (поясной барабан, гонг, цзинь);

- часто используемые в танце ритмические последовательности в аккомпанементе танца: от исполнения сильных долей метра большим барабаном в начале танца, большим барабаном (дафу, дадун), через кульминацию, выполненную несколькими малыми барабанами (сяолун), к заключению – малыми барабанами в приглушенной динамике (шень, цзинь);

– ритмическая организация танца базируется чаще всего на двухдольных размерах (2/4, 4/4), часто встречаются пунктирный ритм, паузы, которые отражаются танцорами различными способами.

Аккомпанементом к танцу «янгэ» является живая музыка, исполняемая на традиционных маньчжурских инструментах, таких как дарбука (ударные), эрху (струнные) и дизи (деревянные духовые). Ключевое место отводится барабанам, которые задают ритм танца и определяют исполнение движений танцорами. Мелодическая часть зависит от игры духовых инструментов, в том числе малой соны и большой соны, которые в зависимости от фрагмента исполнения меняются: малая сона предназначена для более лирических частей, а большая сона – для кульминационных. Сона также используется для звукоподражания. Другие инструменты не играют таких фундаментальных ролей в аккомпанементе, однако создают аутентичное звучание. Использование традиционных китайских музыкальных инструментов обусловлено тем, что они как никакие другие могут передать дух и красоту китайской культуры и вызвать неповторимые эмоции у аудитории. Важным аккомпанементом является профессиональное пение, которое осуществляется как самими танцорами, так и специализированными певческими коллективами.

## **1.2. Характеристика чувства ритма обучающихся народному танцу в китайских университетах**

В предыдущем параграфе было указано, что для воспитания исполнителя китайского народного танца необходимо решение технических задач, так как танец «янгэ» требует определенных технических навыков, а также задач, связанных со спецификой такого танца. Одной из специфических черт китайского народного танца является ритмическая организация, подчеркиваемая ударными инструментами, отражаемая в движении танцорами. Причем такие ударные инструменты могут быть использованы в китайских танцах самими танцорами в процессе исполнения не только танца, но и игры на поясных барабанах. Все это подчеркивает необходимость ритмического воспитания каждого исполнителя

китайского народного танца «янгэ». Дон Гуйци [26] выделяет наиболее перспективные результаты, которые могут быть получены в процессе развития чувства ритма у студентов, обучающихся народному танцу:

1. Координация движений для выполнения сложных и точных движений, которые требуются в различных стилях танца.

2. Синхронизация движений с музыкой, что дает возможность студентам понимать структуру музыкального произведения, а также возможность подчеркнуть ритмические особенности танцевальных композиций.

3. Эмоциональная выразительность, когда посредством отражения ритмического начала танца исполнитель подчеркивает эмоциональные особенности танца.

4. Развитие такой музыкальной способности, как чувство ритма, что дает возможность танцору чувствовать контрасты в построении танцевальной партитуры, оригинально интерпретировать и воплощать интерпретацию в движении, наконец, дает возможности развития музыкальности, без которой невозможна хореографическая деятельность.

Сущность ритма в гуманистической картине мира Н. А. Бергер [3] определяет следующим образом: ритм есть некая общая для всех категория бытия, которая структурирована и измерима человеком и связана с пространством и временем, а «главным признаком ритмичности для нас является повторяемость явлений или процессов» [3, с. 178].

Вопрос о сущности ритма не раз становился объектом исследований ряда ученых всего мира. Е. В. Волкова [15], Хэ Хуа [109], Ф. В. Шеллинг [134] и др. рассматривали в своих работах проблемы ритмической организации Вселенной, Планеты, природы, социальной жизни и искусства, оценивая ее как фундаментальную основу целостности всего сущего. Например, Ф. В. Шеллинг [134] отмечал, что ритм – это достижение человека, которое ему подсказала сама природа. А в эстетической теории ритм, определяется, по мнению Л. Гусевой, как «некий порядок изменений в каком-либо процессе, например, в музыке, поэзии, работе, явлениях природы, он является одной из основ художественной

выразительности произведения искусства» [23, с. 80]. Другими словами, ритм присутствует во всех областях жизни человека и, что самое главное, – в его природе, в этой связи распространены такие словосочетания: ритм песни, ритм спектакля, ритм прозы, ритм жизни, ритм сердца, ритм дыхания, ритм дня, ритм года и т. д., когда они прекращаются.

Особое значение ритма в музыкальном искусстве рассматривали как российские, так и китайские исследователи: Б. М. Теплов [98], В. Н. Холопова [107], Д. К. Кирнарская [43], Хэ Хуа [109], Цао Сюйсю [110], Чжан Мин [119], Лю Мяогу [58] и др. Б. М. Теплов писал, что «ритм есть закономерное расчленение временной последовательности раздражений на группы, объединяемые вокруг выделяющихся в том или ином отношении раздражений, то есть акцентов» [98, с. 189]. О. А. Исайкина указывает, что отличительная черта ритма – это не монотонность и не абсолютная повторяемость, а «периодичность, которая включает в себя вариативность. Они определяют его следующим сочетанием: упорядоченности и неупорядоченности, нормы и отступления» [35, с. 2]. Ритм как статичная упорядоченная система имеет и динамические свойства, те самые отступления, о которых говорят авторы.

Родство ритма с движением отмечается многими авторами [43; 104]. Например, Д. К. Кирнарская называет ритмическую фигуру «слепком движения» и отмечает, что «важнейшая ритмическая способность состоит в умении создавать такие звуковые слепки движений, устанавливать внутреннее родство между телесно-кинестетической формой движения, его направленностью, энергетикой и соответствующими свойствами ритма. Такую способность можно считать слухо-моторным компонентом чувства ритма. Благодаря слухо-моторному компоненту чувство ритма не утрачивает связь с действительностью, а наполняется ею» [43, с. 137].

Т.Б.Родина [81] рассматривает чувство ритма как определенное многомерное структурное образование, включающее чувство темпа и характеризующееся тем, что слушатель ощущает мерность и ровность движения и чувство размера, которое можно охарактеризовать как определение отношения

между ритмическими единицами и структурами. Таким образом, в русле настоящего исследования представляется необходимым отметить, во-первых, многомерность феномена «чувство ритма», включающего несколько других компонентов – чувства темпа и чувства размера, во-вторых, определение данного чувства как определенной способности.

Чувство ритма, как уже указывалось, рождено движением. Важнейшие свойства движения – сила, скорость, направление и общий характер – запечатлены в музыкальном ритме. Эти фундаментальные свойства движения чувство ритма фиксирует совместно с интонационным слухом: чувство ритма прорастает из интонационного слуха, занимаясь детализацией и структурированием обобщенного «портрета движения», полученного, как указывает Д.К. Кирнарская [43], от интонационного слуха.

Хэ Хуа [109] определяет сущность ритма в повторяющейся последовательности событий или действий во времени. Эти действия, сменяясь или повторяясь в танце, отражают его ритмическую основу и ритмическую составляющую танцевального аккомпанемента, что в единстве помогает танцору отразить хореографический образ. В процессе подготовки танцора к освоению китайских народных танцев сформированное у него чувства ритма позволит свободно, в опоре на ритмическую структуру танца, вводить определенные творческие элементы: быстрые поднятия ленты, платка или веера, движение веера в соответствии с ритмическими особенностями аккомпанемента, выполнение движения ног на ходулях, повороты туловища, кружение и т. д. Без ощущения ритмического начала танца выполнение всех этих специфических особенностей невозможно.

Обратимся еще раз к определениям ритма, которые имеются на сегодняшний день в литературе. Все эти определения согласно М. Г. Харлап [104] можно условно поделить на три группы:

1. В широком понимании: временная организация любых процессов, воспринимаемых человеком.

2. Ритм в отношении речи: акцентуация и членение произносимой и слышимой речи, что не всегда соответствует ее смысловому делению и пунктуации.

3. Ритм в музыке: «последовательная длительность звуков, отвлеченная от высоты» [104, с. 463].

Ритм является одним из ключевых элементов музыки, который отвечает не только за измерение временных промежутков, но и за эмоциональную выразительность, а также передает художественный замысел. Никакая музыкальная деятельность, по мнению Д. А. Павловой [72], невозможна без чувства ритма, как и деятельность танцевальная. Отсутствие в танцевальном представлении чувства ритма, считает Ли Лихуа [48], приведет к тому, что танцевальное представление будет прерывистым и лишенным красоты и энергии. Относительно значения ритма в воплощении танцором художественного образа танца те же идеи высказывают и другие китайские авторы, в частности, Хэ Хуа [109], Шэн Синьюй [135], Цао Сюйсю [110], Чжан Мин [119] и др. А Ли Минжуй [49] указывает, что в музыкальных произведениях ритм позволяет достичь эффективного баланса между различными фрагментами композиции. В композиции «музыки ритм и такт являются ключевыми компонентами, которые играют наиболее важную роль в музыкальном и хореографическом исполнении» [49, с. 112].

В. Ю. Петракова и Н. М. Семенюк определяют ритм как «временную структуру любых воспринимаемых процессов, образуемую определенными паузами, появляющимися акцентами, дифференциацией на фрагменты, а также группировкой длительностей, их соотношениями» [79, с. 95]. В свою очередь, чувство музыкального ритма, по мнению этих авторов, является многогранной способностью, включающей восприятие и эмоционально-эстетическое переживание, а также воссоздание и выражение ритма как формы музыкального образа произведения. Чувство ритма, или ритмический слух, выражается в выразительности движений, соответствии движений характеру и ритму музыки, быстрой переключаемости с одного ритма на другой.

По мнению К. В. Тарасовой, «чувство ритма – способность воспринимать и воспроизводить ритмические процессы» [97, с. 78]. В этом контексте важно выделить понятие «ритмичность» как некое свойство движения, музыки и т. д., которые обладают определенной структурой и последовательностью; в таком случае их можно назвать ритмичными.

Чувство ритма включает не только слуховую, но и двигательно-слуховую способность воспринимать и воспроизводить музыкальный ритм (Б. М. Теплов, Д. К. Кирнарская, Д. А. Попова). Рассмотрение такого феномена, как чувство ритма, приводит нас к выводу о том, что оно часто трактуется авторами как способность. В частности, определяя данный феномен, они доказывают, что оно:

- является способностью, позволяющей активно воспринимать музыку, чувствовать ее эмоциональную выразительность и точно воспроизводить ее (Л. В. Моисеева);

- выступает одним из трех основных музыкальных способностей, необходимых для восприятия и воспроизведения музыки (Б. М. Теплов);

- одно из музыкальных способностей, без которой практически невозможна никакая музыкальная деятельность (Л. А. Мисюрева);

- является врожденной способностью, а также его можно определить как навык, который можно развивать и улучшать (Е. Савина);

- всегда выступает способностью чутко переживать ритм внутри себя, и потому он напрямую связан с умением видеть, слышать и говорить, а точнее вообще воспринимать информацию извне и адекватно выражать ее вовне (Л. Слепнер);

- понимается как способность активно (двигательно) переживать музыку, чувствовать эмоциональную выразительность музыкального ритма и точно воспроизводить его в исполнительской деятельности. В своих работах Б.М. Теплов [98] указывал на то, что способности являются индивидуально-психологическими особенностями личности, они позволяют субъекту успешно осуществлять выполнение определенной деятельности;

– является показателем высокого уровня развития знаний, умений, навыков, которые обеспечивают успешное выполнение людьми различных видов деятельности (А. С. Краморенко).

Опираясь на работы выше названных авторов, можно сделать вывод о том, что чувство ритма – это музыкальная способность по успешному выполнению того или иного вида или видов музыкальной деятельности.

О необходимости сформированности чувства ритма как определенной способности у танцоров говорят многие педагоги-хореографы. А.А. Корбакова указывает, что в танцах «первостепенное значение имеет такая разновидность координационных способностей, как музыкально-ритмические, а данные способности оказывают значимое влияние на... точность построений и синхронность исполнения» [44, с. 98].

И. Н. Мацкевич, Ю. Н. Сысоева отмечают, что «чувство ритма составляет основу эмоциональной отзывчивости танцора на музыку, что позволяет ему точно воспроизводить ее в движениях, определяется как субъективная величина, которая характеризует восприятие временных отношений в музыке, длительностей звуков и пауз, а также способность их воспроизведения» [66, с. 72]. А это значит, что такая музыкальная способность, как чувство ритма, является и способностью, позволяющей танцору воспринимать и в движении воспроизводить хореографическую партитуру танца. Это же отмечает и М. Гаджиева [18], подчеркивая, что в музыкально-ритмическом чувстве заложены моторно-двигательные способности и способности эмоционально-чувственного восприятия музыки.

Китайские авторы уделяют особое внимание ритму как основному средству выразительности в музыке. «Музыка – это душа танцевального представления, – пишет Цао Сюйсю, – а ритм – основа музыки» [110, с. 104]. В связи с этим указанный автор обращает внимание на то, что сущность ритма представляется единством следующих компонентов: темпа, метра, ритмического рисунка, пульсации, формы музыкального произведения. Цао Сюйсю [110] предлагает следующую конкретизацию этих компонентов:

– темп – это скорость исполнения музыкального произведения, которая определяется количеством ударов (тактов) в минуту. Он указывает, как быстро или медленно должна исполняться музыка и как она влияет на общее настроение и характер произведения. Что касается танцевального искусства, то темп также передает художественный замысел и эмоциональное содержание танца;

– метр – это структурная основа, которая определяет ритмическую организацию музыкального произведения, он указывает, как музыкальные звуки группируются в такты и как они распределяются по времени. Он также является необходимым для выражения танцором определенного эмоционального состояния и образа танца;

– ритмический рисунок – это последовательность длительностей звуков и пауз, которая создает определенный ритм в музыкальном произведении или в других формах искусства. Он может включать в себя разнообразные акценты, метрические структуры и повторяющиеся элементы, которые помогают организовать музыкальное время и создают ощущение движения и динамики. Ритмический рисунок является важной частью композиции, так как он влияет на восприятие музыки и ее эмоциональную окраску. Для танцора ритмический рисунок необходим для передачи эмоционального тона, художественного образа;

– пульсация – это регулярное ощущение ритмического движения, которое создает ощущение времени и помогает организовать музыкальные звуки в последовательности, она представляет собой основное «сердцебиение» музыкального произведения. Для танцора это возможность охвата целостности образа танца и его развития, так же как и форма музыкального произведения, представляющая структуру, которая организует музыкальные элементы в целостное произведение. Существует множество форм, каждая из которых имеет свои особенности и характерные черты.

К мнению Цао Сюйсю [110] присоединяется китайский хореограф и педагог Хэ Хуа [109], который рассматривает ритм как организованное чередование звуков, пауз и акцентов, создающее определенный пульс или структуру в музыке, танце и речи, выделяя в числе его составляющих следующее:

1. Темп – скорость, с которой происходит ритмическое движение (например, количество ударов в минуту).

2. Длительность – продолжительность звуков и пауз.

3. Акцент – выделение определенных звуков или частей ритма, что придает им особую значимость.

4. Метрика – структура, которая организует ритм в регулярные группы (например, такты в музыке).

5. Динамика – изменение громкости и интенсивности звуков.

Важность ритма в обучении китайским народным танцам Хэ Хуа [109] видит в ключевых функциях ритма, без которых невозможно исполнение национальных народных танцев: координация движений, мнемонический потенциал (помощь в запоминании хореографической последовательности), выражение эмоций, создание атмосферы взаимодействия и единства в группе танцоров, отражение культурной идентичности. В связи с этим «ритм играет ключевую роль в обучении китайским народным танцам, обеспечивая как техническую основу, так и культурное выражение» [109, с. 161].

В. Б. Холопов в своем исследовании указывает, что основа любого танца – это его ритм, который соединяет в единое целое телодвижения и музыку. Так, «движение как главное выразительное средство танца на ранних этапах художественного творчества базировалось на бытовой первооснове, посредством ритма преобразуя (типизируя) физическое начало в план танцевально-эмоционального выражения» [106, с. 2]. Еще в большей степени это условие относится к народным танцам, так как народный танец отличается четко выраженным ритмом, а его ключевые функции представлены следующими:

– Синхронизация. Ритм помогает танцорам синхронизировать свои движения. В народных танцах, где часто участвует группа, согласованность движений между участниками создает гармоничное представление, а «пульсация ритма служит проводником мелодии, остоном гармонии, основой пластики танцора» [106, с. 3].

– Эмоциональная выразительность. Ритм передает настроение и характер танца. Быстрые и энергичные ритмы могут вызывать чувство радости и веселья, в то время как медленные ритмы могут создавать атмосферу меланхолии или глубокой задумчивости.

– Структура танца. Народные танцы имеют определенные ритмические схемы, которые задают структуру исполнения. Эти схемы помогают танцорам запомнить последовательность движений и делают танец более организованным.

– Культурная идентичность. Ритмы народных танцев отражают культурные традиции и обычаи, они могут быть связаны с определенными праздниками, событиями или историческими моментами, что делает их важным элементом культурного наследия.

– Физическая координация. Ритм способствует развитию координации движений и чувства времени у танцоров. Это особенно важно для обучения и исполнения различных стилей народного танца.

В. Н. Холопова [107] в своем определении музыкального ритма подчеркивает его связь с другими выразительными средствами музыки, указывая, что музыкальный ритм – это временная и акцентная сторона мелодии, гармонии, фактуры, тематизма и всех других элементов музыкального языка. Данный автор считает, что ритм – один из первоисточников, первоэлементов музыки, всегда жизненно важный для музыкального искусства. Эти идеи отражены в книге В. Н. Холоповой «Вопросы ритма в творчестве композиторов XX века», которая посвящена выразительной и формообразующей роли ритма в творчестве композиторов этого периода [107].

Трактуя чувство ритма как определенную способность, авторы подчеркивают его связь с художественными способностями: с воображением, с поиском выразительности в исполнении (в различных видах исполнительской деятельности, в том числе, в танцевальной). Т. Б. Родина отмечает эту тесную связь, которая «заключается в том, что музыкальные способности представляют собой одно из проявлений способностей художественных и имеют общую с ними основу: художественные эмоции, художественно-образное мышление, фантазию,

воображение и т. д.» [81, с. 181]. В танце, воплощающем определенный образ, сюжет, событие, используются разные движения или, как определяет Ю. Ю. Рязанова, образные движения, составляющие элементы хореографической лексики, «позу, движения, танцевальный жест, положение в пространстве и т. д.» [83, с. 172]. Хореографический образ, отмечает автор [83], формируется и выстраивается не только в процессе выполнения того или иного движения, но и за счет рисунка танца, его ритмической основы (ритма), темпа.

Обратимся еще раз к особенностям китайского народного танца для того, чтобы определить направления деятельности педагога для его освоения студентами. Итак, в обучении китайскому танцу необходимо осознавать, что этот танец:

- имеет почти всегда двухдольный или четырехдольный размер, но мерность двухдольного размера дополняется разнообразным ритмическим рисунком и, в частности, пунктиром и дроблением долей, представленным мелкими длительностями (Вэй Ли);

- имеет часто контраст темпов: попеременно сменяемый быстрый на медленный, медленный на быстрый темп (Ли Сяонань);

- имеет четко выраженную сильную долю в аккомпанементе, которая преднамеренно подчеркивается ударным инструментом.

Таким образом, особенности китайского народного танца «янгэ» – это контраст темпов, двухдольный размер, пунктирный ритм, а также дробление долей, а иногда и синкопированный ритм. Отмечая эти особенности, танцоры выполняют удары руками и ногами спереди, сзади, сбоку, а также прыжки в сильную долю такта. Во время удара ногами они, как правило, отражают метр музыки – ее сильную долю, в кульминационных частях танца могут отражаться ритмическая пульсация, пунктирный ритм.

По технике исполнения танца имеются требования, обозначенные Цзян Ян: «эластичность коленей, небольшая амплитуда движения в связи с ускоренным темпом, неизменная поза во время танцевального шага, когда верхняя часть туловища слегка наклонена вперед, медленного перемещения центра тяжести,

когда ступни танцора должны быть в устойчивом состоянии, что символизирует идею «стабильности и надежности» [114, с. 2021]. Тот же автор указывает, что танцоры делают удары и четкие движения ногами на сильные доли, туловище наклоняется вперед и назад, колени всегда немного согнуты и напряжены, а ритмический рисунок танца часто отражается руками, а также появлением на синкопированный или пунктирный ритм определенных аксессуаров – платков (обязательный аксессуар северо-восточного янгэ), вееров, цветов и т. д. Еще одной особенностью «янгэ» является чередование быстрого и медленного темпа, когда в более медленной темповой части присутствует большое количество пауз, что придает ритму гибкость. Лю Линь [56] обращает внимание, что в паузах, как правило, танцор может остановить движение и полностью остановиться в той позе, которая предшествовала паузе. Другими словами, несмотря на размер 2/4 или 4/4, музыка имеет паузы, что придает ей своеобразный ритмический рисунок. Исходя из таких особенностей ритмической структуры танца и необходимости ее отражения в движении, ритмическое воспитание является едва ли не менее значимым элементом подготовки танцора, чем его физическая подготовка к исполнению северо-восточного «янгэ».

Обобщая специфику народного танца «янгэ» и особенностей ритмической организации танца, можно сделать *вывод*, что для воспитания исполнителя народных танцев необходима определенная ритмическая подготовка, которая позволит ему:

1. Сформировать ощущение темпа и его возможной смены в танце.
2. Сформировать ощущение сильной доли двухдольного (как правило) метра.
3. Ориентироваться в смене ритмического рисунка, когда ровные четвертные ноты могут сменяться ритмическим рисунком с пунктирным ритмом, с дроблением мелкими длительностями сильных и слабых долей, синкопированным ритмом.
4. Отражать ритмические особенности танца в движении различных частей тела: рук, ног, туловища, головы.

5. Отражать метроритмические особенности танца в использовании определенных танцевальных аксессуаров: платка, веера, ленты и т. п.

6. Отражать ритмическую структуру танца путем не только танцевальных движений, но и путем исполнения ритмических формул на ударном инструменте.

7. Отражать изменения метра и уметь продолжать танец, когда его аккомпанемент предлагает «свободный ритмический рисунок».

В этой связи Дон Гуйци [26] считает необходимым условием для изучения танца прослушивание музыки и работа над ритмом, которые в китайских вузах могут осуществляться на многих предметах: «Теория ритма», «Сольфеджио», «Музыкальная импровизация», «Практика игры на ударных инструментах», «Пение», «Танцевальная музыка». Однако специальной программы развития чувства ритма у студентов направления «Танец» при освоении народного танцевального творчества, а именно различных народных китайских танцев, авторами пока еще не разработано, что вызывает необходимость разработки методики развития чувства ритма для обучения студентов сразу же на первом году их пребывания в университете. В связи с необходимостью изучения начальной музыкальной грамоты в университетах Китая вводится дисциплина «Основы теории музыки и визуальное пение». Под термином «визуальное пение» подразумевается пение студентов-танцоров с использованием названия, т. е. сольфеджио. Именно на этой дисциплине происходит знакомство студентов с ритмической организацией того или иного музыкального произведения (чаще всего небольших песенных форм – народных песен, которые сопровождают тот или иной китайский народный танец). Для дальнейшего и необходимого развития чувства ритма именно на этой дисциплине необходимо активно включать студентов в процесс ритмического воспитания, в рамках которого и развивается их ритмическое чувство.

Структурой и отчасти содержанием китайского народного танца «северовосточный янгэ», образуемой паузами, акцентами, членением на отрезки, соотношениями по длительности, их группировкой и т. п., способствующей проявлению уникальности музыкального и хореографического материала,

является ритм. В свою очередь, чувство ритма – это некая комплексная способность человека двигательного и эмоционально воспринимать и воспроизводить музыкальный ритм. Эмоциональная сторона является одним из ключевых аспектов в понимании сущности ритма, поэтому обучение музыкальному ритму должно происходить в тесной связи с художественным восприятием учащихся и основываться на нем. Чувство ритма обучающихся народному танцу в вузах Китая выступает интегративной способностью студента воспринимать его темп, метроритмические особенности и воспроизводить их в различных видах движений, передавая художественный образ китайского народного танца. Развитие чувства ритма у обучающихся позволит им более активно осваивать неповторимую аутентичную танцевальную китайскую культуру. Чувство ритма помогает танцорам координировать свои движения в согласии с музыкальной канвой, синхронизировать их с движениями партнеров по танцу, чувствовать и передавать эмоциональный посыл танца. Другими словами, чувство ритма является одной из ключевых способностей, развиваемой у обучающихся китайскому народному танцу «янгэ» в вузе.

### **1.3. Проблемы и современные тенденции обучения студентов народному танцу в университетах Китая**

На сегодняшний день художественное образование является одним из наиболее востребованных в Китае, этим и объясняется большое количество в стране учебных заведений, связанных с обучением студентов различным видам искусства.

Среди выбираемых студентами направлений особое место занимают танцевальные, что определяется рядом факторов.

Во-первых, согласно статистике, приведенной китайским исследовательским центром по проблеме занятости выпускников художественных вузов Max Research Institute (MyCOS) в 2024 году, за последние десять лет наблюдаются высокие показатели успешности послевузовского трудоустройства, только около 10% выпускников столкнулись с проблемами в поиске работы,

более 87% выпускников художественных вузов нашли работу по своей специальности.

Во-вторых, Министерство образования Китая активно продвигает идеи о важности сохранения национального культурного наследия, в том числе танцевального, что отражает заинтересованность правительства страны в подготовке специалистов в области традиционной хореографии и модернизации художественного, в том числе хореографического, образования. Такая позиция Министерства образования и Правительства КНР отражена в ряде документов: Стандарт художественного образования, Законодательство о культуре и искусстве, Стандарт подготовки к художественным экзаменам и других. Например, в Стандарты преподавания танцевального искусства и хореографии (высшее профессиональное образование, бакалавриат) значится: «Учащимся необходимо почувствовать и понять глубокое культурное наследие нашей страны и основные достижения партии в ее вековой борьбе и передать ее дальше; наследовать и развивать превосходную традиционную культуру Китая, революционную культуру и передовую социалистическую культуру, а также укреплять культуру; формировать чувство общности китайской нации; понимать историю и культурные традиции разных регионов, этнических групп и стран, а также понимать культурную специфику Китая» [87].

В-третьих, с 2018 года в Китае «стабильная занятость» рассматривается в качестве главного приоритета для реализации программы «Шести стабильных рабочих мест». Си Цзиньпин в своей речи 1 февраля 2019 года указывал, что страна должна придерживаться приоритетной стратегии занятости, уделять больше внимания решению проблем занятости населения и стремиться создавать больше рабочих мест. Интересно, что в программу «Шести стабильных рабочих мест» также входят специалисты в области традиционного китайского искусства (танцевального, музыкального, оперного и т. д.).

Танцевальное искусство востребовано сегодня в Китае. О востребованности говорит и большое количество университетов и колледжей, ведущих подготовку по танцевальному искусству в Китае. В последнее десятилетие наблюдается рост

интереса к различным танцевальным направлениям, как традиционным, так и современным. Это связано с несколькими факторами. Китай обладает богатым культурным наследием, и традиционные танцы, такие как китайский народный танец, имеют глубокие корни. Современные танцевальные стили, такие как хип-хоп и контемпорари, также становятся популярными, особенно среди молодежи. Китай активно участвует в международных танцевальных фестивалях и конкурсах, что способствует обмену опытом и повышению уровня местных исполнителей. Танец становится важным элементом социальной жизни, позволяя людям выражать себя, находить единомышленников и развивать физическую активность.

Согласно приведенному Министерством образования КНР в 2024 году рейтингу, можно судить, что обучение по программам подготовки бакалавров по танцевальным специальностям предлагает множество вузов. Эти вузы можно схематично разделить на три категории, где в первую входят наиболее признанные и респектабельные, а в третью категорию – наименее известные, пока еще не располагающие передовыми технологиями обучения хореографии.

К вузам первой категории относятся Пекинская академия танца (г. Пекин), Китайский университет Минзу (г. Пекин), Фуцзяньский педагогический университет (г. Фучжоу), Столичный педагогический университет (г. Пекин), Синхайская консерватория музыки (г. Гуанчжоу).

К вузам второй категории относятся: Чжэцзянская музыкальная консерватория (г. Чжэцзян), Нанкинская академия искусств (г. Нанкин), Шанхайский педагогический университет (г. Шанхай), Пекинский педагогический университет (г. Пекин), Шэньсийский педагогический университет (г. Сиань), Хунаньский педагогический университет (г. Хунань), Нанкинский педагогический университет (г. Нанкин), Чжэцзянский педагогический университет (г. Чжэцзян), Шаньдунский педагогический университет (г. Цзинань), Цзянсийский педагогический университет (г. Цзянси), Южно-Китайский педагогический университет (г. Гуанчжоу), Сычуаньская музыкальная консерватория (г. Сычуань), Центрально-Китайский педагогический

университет (г. Ухань), Юньнаньская академия искусств (г. Юньнань), Наньчанский университет (г. Цзянси).

К вузам третьей категории относят все остальные художественные университеты Китая.

В рамках диссертационного исследования был проведен анализ содержания учебных планов по программе «Народные танцы» Пекинской академии танца, которая относится к первой категории танцевальных вузов, и Чанчуньского гуманитарного университета, входящего в третью категорию.

В процессе этого анализа было выявлено, что в том и другом университете уделяется внимание:

– технической подготовке: физическая активность в исполнении движений народных танцев, изучение техник выполнения различных движений руками и ногами и т. д. на дисциплинах «Обучение базовым навыкам», «Теория танцевальной хореографии», «Содержание танца», «Техника хореографии танца соло, в паре и трио», «Танцевальный репертуар»;

– культурно-историческому направлению подготовки: изучение истории зарождения различных региональных народных танцев, их социальных значений и вклад в развитие культуры и истории Китая, осуществляется на дисциплинах «Китайские народные танцы», «Северо-восточный янгэ»;

– стилистическому освоению особенностей танцев: изучение различных стилей народных танцев Китая, производится на дисциплинах «Китайские народные танцы», «Северо-восточный янгэ»;

– художественно-выразительному ряду при исполнении народных танцев: изучение роли выразительности в исполнении народных танцев, передача эмоционального посыла, средства эмоциональной выразительности в танце, использование реквизита для передачи тех или иных эмоций и т. п., что внедряется на дисциплинах «Практика танцевального эстетического воспитания»; «Музыкальный опыт и самовыражение», «Теория танца»;

– музыкальному образованию студентов: работа над музыкальными особенностями исполнения танца, слушание традиционной музыки, ее

исполнение на национальных инструментах, пение народных песен, изучение нотной грамоты, музыкальных форм реализуются на дисциплинах «Основы теории музыки и визуального пения», «Музыкальный опыт и самовыражение», «Всестороннее знание музыки», «Оценка музыки северо-восточного янгэ».

Распределение обозначенных дисциплин в учебных планах по программе бакалавриата «Народные танец» Пекинской академии танца и Чанчуньского гуманитарного университета по годам представлено в таблице 1 и таблице 2.

Таблица 1

**Дисциплины в учебном плане по специальности «Народные танцы»  
Пекинской академии танца**

Название дисциплины	1 уч. г.	2 уч. г.	3 уч. г.	4 уч. г.
Обучение базовым навыкам	+	+	+	
Теория танцевальной хореографии			+	
Содержание танца			+	
Литература	+			
Танец вальс	+			
Танец танго		+		
Физическая импровизация		+	+	+
Техника хореографии танца соло, в паре и втроем			+	
Техника хореографии групповых танцев				+
Танцевальный репертуар			+	
Подготовка педагогического репертуара				+
Педагогическая психология		+		
Китайские народные танцы	+	+	+	
Северо-восточный янгэ	+	+	+	
Практика танцевального эстетического воспитания	+	+	+	
Музыкальный опыт и самовыражение	+			
Теория танца			+	
Основы теории музыки и визуального пения	+			
Всестороннее знание музыки			+	
Оценка музыки северо-восточного янгэ	+	+		

Таблица 2

**Дисциплины в учебном плане по специальности «Народные танцы»  
Чанчуньского гуманитарного университета**

Название дисциплины	1 уч. г.	2 уч. г.	3 уч. г.	4 уч. г.
1	2	3	4	5
Обучение базовым навыкам	+	+	+	
Теория танцевальной хореографии			+	

1	2	3	4	5
Содержание танца			+	
Техника хореографии танца соло, в паре и втроем			+	
Техника хореографии групповых танцев				+
Танцевальный репертуар			+	
Китайские народные танцы	+	+	+	
Северо-восточный янгэ	+	+	+	
Практика танцевального эстетического воспитания	+	+	+	
Музыкальный опыт и самовыражение	+			
Теория танца			+	
Основы теории музыки и визуального пения	+			
Всестороннее знание музыки			+	
Оценка музыки северо-восточного янгэ	+	+		

Из представленные выше таблиц видно, что на первом и втором курсах обучения основной упор делается на понимание особенностей китайских народных танцев, изучение теории музыки, формирование певческих навыков и навыков игры на музыкальных инструментах, танцевального эстетического восприятия, а также развитие чувства ритма, изучение ритмических рисунков и танцевальных формул. На третьем происходит комплексная работа над всеми профессиональными навыками будущих танцоров, а на четвертом студенты проходят профессиональную стажировку, готовят выпускную итоговую работу и оттачивают свои умения и навыки.

Отличительной чертой Пекинской академии танца является включение в процесс подготовки танцоров большего количества дисциплин, среди них «Литература», «Физическая импровизация», «Танец вальс», «Танец танго», «Педагогическая психология», «Подготовка педагогического репертуара». Другими словами, в этом заведении более значимым, чем в Чанчуньском гуманитарном университете, является междисциплинарный подход в обучении танцоров, студентов знакомят также с произведениями китайской классической литературы, кроме китайских народных, знакомят и с некоторыми европейскими танцами, а также готовят к работе в педагогической сфере.

Исходя из двух ключевых особенностей китайского народного танца – традиционности и синергетичности (целостность танца, музыки, драматургии), – в

танцевальных вузах сложилась система обучения, включающая в себя, по мнению Чжан Цзянхао [124], принцип «сохранения культурного наследия» и принцип «единства танца, музыки и культуры».

Итак, концептуальная направленность обучения в Пекинской академии танца и отчасти в Чанчуньском гуманитарном университете обнаруживается в комплексности (т. е. в программу включены танец, физкультура, музыка, игра на инструментах, ритмическая импровизация, история и стилистика); в опоре на национальные культурные традиции (изучение разных народных танцев Китая, в том числе, «янгэ» как одного из наиболее представительных танцев Китая); в активной физической подготовке (так как танцы требуют физической активности и силы).

Несмотря на положительные тенденции, которые наблюдаются в современном хореографическом образовании, наблюдается и ряд проблем, среди которых:

1. Проблема дихотомии национальных и западных традиций в хореографическом образовании в Китае. Лун Цыянь [54] отмечает, что, с одной стороны, китайские вузы стремятся готовить исполнителей народных танцев международного уровня, которые могут представлять страну на международных соревнованиях и отвечать международным стандартам высшей квалификации танцоров, что требует освоения исполнения западных танцев, а также овладения знаниями о западных хореографических традициях. С другой стороны, внедрение в учебную программу западных элементов заслоняет национальные корни, не позволяя тем самым глубже изучать традиционную китайскую культуру. Другими словами, сегодня актуальным является вопрос о достижении баланса между сохранением национальных традиций исполнения китайского народного танца и выходом на международный уровень.

2. Среди серьезных проблем в хореографическом образовании Китая ряд ученых [14; 32; 89; 95] выделяет недостаточность общекультурного образования студентов, что выражается в ограниченном количестве часов на изучение музыки и литературы, направленных на развитие у учащихся общего кругозора. Но, как

было указано в параграфе 1.1., танец «янгэ» имеет комплексную философскую основу, что предполагает определенную музыку, реквизит, костюмы и т. д. Инь Бовень говорит: «Чтобы передать эмоции своего героя, танцор должен прочувствовать их сердцем, а не просто выполнить те или иные движения» [33, с. 40].

3. Чжан Цзянхао [123] отмечает, что в художественном образовании в Китае назрела следующая двухполярная проблема: приоритет отдается практике над теорией, в связи с чем теоретическими учебными курсами чаще пренебрегают. Теория преподается таким образом, что учебные группы многочисленны, материал подается преподавателем исключительно в монологичной форме с отсутствием взаимодействия со студентами, преподаватели находятся в доминирующей позиции, что приводит к пассивности студентов. Чжан Тинтин [122] указывает на актуальность проблемы превалирования практики и применении неэффективных стратегий повышения мотивации студентов к слушанию теоретических курсов

4. Цзэн Циньцин [112] обращает внимание на то, что методические пособия отражают только наиболее распространенные народные танцы, однако игнорируют изучение более локальных, что делает хореографическую подготовку исполнителей народных танцев в некоторой степени поверхностной и неполной.

5. Лю Шань [62] указывает на недостаточность применения инновационных технологий в преподавании народного танца. Эта проблема обусловлена во многом уровнем ИКТ-компетентности преподавателей и отсутствием в вузе курсов повышения квалификации в сфере применения инновационных технологий в учебном процессе. Кроме того, многие вузы обнаруживают проблему недостаточной технической оснащенности учебных аудиторий и залов для внедрения современных технологий.

6. Сюй Лиюань [94] отмечает, что в подготовке будущих исполнителей народных танцев в Китае сегодня наблюдается сложная проблема – студенты не представляют, куда они могут устроиться после завершения обучения, не знают, как правильно искать работу, имеют завышенные ожидания, не уверены, чем

конкретно хотят заниматься после выпуска. В этой связи наблюдается низкая профориентационная и координационная работа по дальнейшему трудоустройству исполнителей народных танцев.

7. На отсутствие лично-ориентированного подхода в хореографическом образовании указывает Инь Бовень, который в своем исследовании обосновал следующую проблему: «для существующих на данный момент методик преподавания классического танца в Китае не характерны ни свобода хореографии, ни наличие элементов импровизации» [33, с. 40]. Продолжим, что не практикуется также и индивидуальный подход, существенно влияющий на результаты обучения. По этому поводу Инь Бовень говорит, что «современная система образования китайскому классическому танцу в Китае очень стандартизирована. Она подавляет студента и мешает раскрыться его личности» [33, с. 40].

В контексте данного исследования основной проблемой является отсутствие системности в ритмическом воспитании студентов. Чэнь Цзин отмечает, что студенты, изучающие китайский народный танец, должны сформировать «умение отражать характер музыки через различные движения, точно совпадающие с музыкальным ритмом, с помощью разных выразительных средств: плавности и гибкости движений, устойчивости поз, скорости шагов» [130, с. 103]. То есть в числе прочих навыков учащиеся должны владеть чувством ритма, которое тесно связано с навыком выразительности и крайне необходимо для красочного и эмоционального исполнения китайского народного танца. Однако в современной методике наблюдается ряд *проблем ритмического воспитания*:

– отсутствие четко поставленной цели ритмического воспитания в китайском «Стандарте художественного образования» для хореографических направлений подготовки. В нормативных документах, регламентирующих цели подготовки студентов по направлению «Народные танцы», формирование ритмических навыков выделено в отдельную задачу, однако нет комплексной формулировки, которая отражала бы сущность, содержание и методы оценки ритмических навыков студентов;

– недостаточное внимание к ритмическому воспитанию в учебных программах, в которых не указано, в рамках какого предмета должна осуществляться ритмическая подготовка; а в перечне формируемых в учебном процессе профессиональных компетенций не отражены ритмические навыки. Кроме того, в учебной программе нет предмета или группы предметов, обеспечивающих комплексную ритмическую подготовку студентов. Работа над развитием чувства ритма в сжатом виде проводится на практических хореографических занятиях и на теоретическом занятии «Основы теории музыки и визуального пения», но в связи с отсутствием четкого направления по развитию чувства ритма ориентированы только воспроизведение, а не на творчество студентов в создании определенных ритмических рисунков (ритмоформул) для включения их в танцевальную практику;

– недостаток квалифицированных преподавателей. В настоящих условиях обнаруживается проблема недостаточной компетентности педагогических кадров в вопросе формирования ритмических навыков у студентов. В «Положении о преподавательском цензе», разработанном Министерством образования КНР в 2000 г., в том числе для хореографических вузов, в требованиях к квалификации преподавателей не отражены навыки организации ритмической подготовки студентов;

– применение устаревших, неактуальных и неэффективных методов развития чувства ритма. В настоящей практике ритмическая подготовка сводится к повторению движений за преподавателем, разучиванию ритмического счета, что не обеспечивает понимание у студентов исполняемых ими ритмических рисунков;

– скудное содержание учебно-методических пособий в отношении ритмической подготовки. Используемые в китайских вузах учебно-методических пособия, среди них «Учебник и методика преподавания китайского народного танца», автор Пань Чжитао (中国民间舞教材与教法, 作者 潘志涛), «Учебные материалы и методика китайского народного танца», автор Мали Сюэсюэ (中国民间舞教材与教学法, 作者 马力学), «Начальный курс китайского народного танца», авторы Цзя Аньлинь и Чжун Нин (中国民族民间舞初级教程,

作者贾安林、钟), нацелены, в первую очередь, на формирование физических навыков, гибкости, сценичности, художественной выразительности, но практически не обеспечивают развитие ритмических навыков;

– использование системы оценивания и диагностики, не отражающей результаты ритмической подготовки. По мнению Ван Цзин [9] на сегодняшний день отсутствуют системы оценки уровня сформированности ритмических навыков;

– скудное содержание учебно-методических пособий, не нацеленное на расширение культурного кругозора учащихся. Чжан Юйтун и Сюй Ваньлинь делают важное замечание, что китайский народный танец – это, прежде всего, одно из средств приобщения к Великой китайской культуре, именно поэтому теоретическая часть курса, которую часто упускают из вида педагоги, «должна быть комплексной, отражать исторический, культурный, художественный контекст зарождения и развития китайского народного танца, его сущность и передаваемый его отдельными элементами смысл» [124, с. 206].

В настоящее время определяются и новые тенденции в подготовке исполнителей народного танца в университете. Отметим, что в современной практике обучения танцевальному искусству в высших учебных заведениях Китая, в том числе и названных, принято выделять восемь танцев, уже упоминавшихся в предыдущих параграфах: «сяньцзы», танец с палочками для еды, «сенаим», танец с барабаном чангу, танец павлина, танец волос, шаманский танец, «янгэ».

И. И. Ирхен говорит, что «последовательное совершенствование техники боевых искусств, в частности ушу, сказалось на системе обучения китайскому классическому танцу» [34, с. 26]. В китайском народном танце особое внимание уделяется координации движений глаз, рук и корпуса, нарочито подчеркнутой передаче определенного эмоционального состояния, поэтому китайский национальный танец стал отражением его содержания через мимику и движения глаза танцоров. Такое раскрытие содержания является принципиальной отличительной чертой китайского народного танца от танцев европейских. Тот же

автор [34], отмечает, что китайской культуре присуща традиционность во всех ее деталях. Одним из обязательных элементов танцевальной культуры являются боевые искусства, образующие единство тела, техник и духа. В этой связи сегодня в танцевальных вузах наблюдается тенденция факультативного ознакомления студентов с китайскими боевыми искусствами в процессе освоения народной танцевальной культуры.

Лю Чжоуюань и Лю Хэсян [61] провели исследование в ряде китайских вузов различных категорий и пришли к выводу, что для успешной профессионально-прикладной физической подготовки студентов-хореографов крайне важно обеспечивать ритмическую гимнастику.

Ритмическая гимнастика – традиционный вид гимнастики оздоровительно-развивающей направленности, основанный на подчинении двигательных действий задающему ритм и темп музыкальному сопровождению. Это система ритмических гимнастических упражнений, включающая упражнения общеразвивающего характера, циклические движения (ходьбу, бег, подскоки и прыжки, танцевальные элементы), выполняемые в заданном темпе и ритме. Ритмическая гимнастика в хореографических вузах играет важную роль в подготовке студентов, сочетая элементы физической активности с музыкальностью и выразительностью.

Ритмическая гимнастика помогает студентам лучше чувствовать музыкальный ритм, что является основополагающим для танцевального исполнения. Упражнения, основанные на ритмической гимнастике, способствуют улучшению гибкости и координации движений, что критически важно для танцоров. Студенты учатся синхронизировать свои движения с музыкой, что помогает развивать музыкальность и артистизм. Ритмическая гимнастика включает в себя элементы выразительности движений, что позволяет танцорам передавать эмоции и настроение через тело. Занятия ритмической гимнастикой часто проводятся в группах, что способствует развитию командного духа и взаимодействия между студентами. Кроме того, ритмическая гимнастика может служить основой для создания хореографических композиций, позволяя

студентам экспериментировать с движениями и ритмами, а упражнения на растяжку и укрепление мышц помогают предотвратить травмы, что особенно важно для профессиональных танцоров.

Другими словами, ритмическая гимнастика нацелена на развитие чувства ритма, гибкости, координации, музыкальности, выразительности, синхронного исполнения в группе, а также помогает сформировать навыки избегания травм во время хореографической деятельности. Включение ритмической гимнастики в учебный план хореографического вуза помогает студентам развивать необходимые навыки и качества, которые будут полезны в их дальнейшей карьере в танце и хореографии. Ритмическую гимнастику Лю Чжоуюань и Лю Хэсян [61] рекомендуют вводить на практических занятиях, предваряя изучение движений нового танца. Это позволяет: во-первых, развивать чувство ритма; во-вторых, вести подготовку к освоению элементов нового танца.

Цзян Юйхао описывает, что в Древнем Китае танцевальная культура, как и музыка, «полностью подчинялась идеям государственности и политической философии, поэтому во многих народных танцах изображаются сюжеты фольклорных и мифических событий, а также исторические межгосударственные и внутригосударственные сражения» [113, с. 2860]. Такая черта характерна и для современного исполнения китайских народных танцев, о чем говорит Н. Ф. Спинжар, указывая, что «специфика китайской народной хореографии отражает движения, которые соединяют традиционные боевые искусства с сюжетами народных песен» [86, с. 132].

В связи с этим в некоторых вузах Китая (Пекинская академия танца, Синхайская консерватория музыки, Шанхайский педагогический университет, Пекинский педагогический университет) в рамках теоретических дисциплин уделяется внимание не только изучению истории возникновения китайских народных танцев, но и освоению студентами значимых для культуры исторических сюжетов, которые нашли отражение в народном творчестве. Среди них крупные династические битвы (битва при Гаошань, Битва при Чанбань, битва при Нанцзине, период троецарствия), прославленные легенды (о лунных

влюбленных, о Цуй Хао и десяти солнцах, о короле обезьян, о Нюйва и Паньгу и др.). Другими словами, наметилась тенденция изучения истории возникновения китайского народного танца.

В последнее время в китайских музыкальных и художественных вузах, в том числе по хореографическим направлениям подготовки, например, в Пекинской академии танца, начинают вводить комплексное изучение литературы и поэзии. Необходимость введения такого комплекса объясняется формированием эстетического вкуса у обучающихся, что, по мнению Вень Жоу, «крайне важно для деятелей искусства, так как это должно отразиться на успешности их будущей профессиональной деятельности» [14, с. 69]. Изучение поэзии в контексте танцевальных специальностей в Китае представляет собой сочетание искусства, культуры и образования. В Китае поэзия имеет глубокие корни и традиции и часто используется как источник вдохновения для различных видов искусства, включая танец. Поэзия может служить источником тем для танцевальных постановок, помогая танцорам передать чувства и поэтические идеи через движение. Изучение поэзии обязательно сопровождается их последующей интерпретацией через чувственное и красочное танцевальное исполнение.

Кроме этого, китайский народный танец, классический китайский танец и его современные интерпретации часто основываются на литературных и поэтических произведениях, что позволяет выявить более глубокую связь между текстом и движением. По словам Вень Жоу [14], изучение поэзии в танце способствует развитию междисциплинарного подхода к искусству, где слова и движения работают в унисон для создания целостного художественного образа. Ритм поэзии может способствовать формированию ритмического чувства у студентов. Итак, изучение поэзии в танцевальном обучении студентов в Китае не только обогащает их художественный опыт, но и углубляет их понимание национальных культурных традиций и истории страны.

Одним из новейших направлений в изучении китайского народного танца стало появление в ряде художественных вузов факультативной дисциплины «История и культура развития китайского народного танца». На этом предмете

освещаются исторический контекст зарождения китайского народного танца, изображаемые в нем сюжеты, средства выражения национального культурного колорита в танце, влияние географических, экономических и политических факторов на становление хореографических элементов танца и т. д.

Китайский народный танец, как было указано, включает в себе единство хореографии, музыки, поэзии, истории, боевых искусств, а также драматургии. Изучение драматургии в контексте танцевальных специальностей в Китае представляет собой важный аспект подготовки танцоров и хореографов. Драматургия как искусство создания и организации сценического действия помогает танцорам лучше понимать структуру и содержание своего творчества, интегрировать хореографию с нарративом, что помогает передать эмоции и идеи через движение. Студенты изучают темы о способах создания связного сюжета танца, производят анализ традиционных китайских танцевальных форм, таких как «классический китайский танец» и «народные танцы», а также современных направлений, которые могут включать элементы театра. Изучение драматургии в танце может пересекаться с другими искусствами, такими как музыка и изобразительное искусство. М. Сюй [95] отмечает, что это позволяет студентам развивать более широкий взгляд на искусство в целом. В этой связи на танцевальных специальностях в Китае появилась тенденция включения в курс драматургии, которая является важным элементом подготовки профессиональных танцоров и хореографов, позволяя им создавать глубоко проработанные и выразительные сценические произведения.

Китайский народный танец обладает особой выразительностью, которая существенно отличается от европейской, а по мнению Цзо Цзянчжень, «китайский народный танец является поэзией души и тела, помогающей людям выразить свои чувства и переживания, танцоры отличаются гордой осанкой и плавной красивой походкой, что достигается весьма непросто» [111, с. 102]. В этой связи крайне необходимо в танцевальных вузах обеспечивать введение таких дисциплин, на которых студенты смогут освоить особые выразительные черты китайского народного танца. Цзо Цзянчжень высказывает мнение, что

обучение студентов китайскому народному танцу «ведет не только к расширению их кругозора, изучению мировой танцевальной культуры, но и представляет большие возможности в развитии у учащихся эмоциональной выразительности и танцевальной пластичности» [111, с. 204].

Такой же позиции придерживается китайский исследователь Пань Жунхуа [76], который утверждает, что обеспечение необходимой танцевальной выразительности достигается исключительно благодаря сформированному у студентов танцевальному воображению: в процессе хореографической подготовки учащиеся «должны получать представления о том, как танцевальное движение выражает внутренний мир человека, что красота танца – это совершенство движений и линий человеческого тела, выразительность, легкость, сила, грация» [76, с. 194]. Развитие танцевального воображения, по мнению Пань Жунхуа, – едва ли не центральная задача педагога. Решение этой задачи она видит в постоянной работе над импровизацией и адаптацией театрализованных образов в танце. Другими словами, пристальное внимание и принятие активных мер по развитию у учащихся эмоциональной выразительности, танцевальной пластичности и выразительности – еще одна современная тенденция в современном китайском хореографическом образовании. Ритм тоже помогает в создании выразительности в танце.

Внедрение современных технологий в обучение народному танцу в Китае способствует не только улучшению качества образования, но и сохранению культурного наследия, позволяя новым поколениям танцоров осваивать традиции в современном контексте. Сегодня такие технологии в обучении народным танцам активно разрабатывают в Пекинской академии танца, Фуцзяньском педагогическом университете, Синхайской консерватории музыки и других заведениях.

Одной из наиболее популярных технологий стало смешанное обучение. Смешанное обучение, или *blended learning*, представляет собой подход, который сочетает традиционные методы обучения с онлайн-ресурсами и технологиями. В контексте обучения танцам эта методология может быть особенно эффективной, предоставляя студентам гибкость и разнообразие в обучении.

Студенты могут посещать регулярные уроки танцев в классе, а также использовать онлайн-курсы для самостоятельного изучения техник, теории или хореографии. Онлайн-платформы позволяют преподавателям загружать видеуроки, которые студенты могут просматривать в любое время. Это особенно полезно для повторения сложных движений или изучения новых стилей.

Использование онлайн-ресурсов для выполнения заданий, таких как создание хореографии или анализ танцевальных выступлений, помогает студентам развивать критическое мышление и творческие навыки. Преподаватели могут использовать платформы для предоставления обратной связи на видео с выступлениями студентов, что позволяет им получать конструктивную критику и улучшать свои навыки.

Смешанное обучение способствует взаимодействию между студентами через онлайн-форумы или группы в социальных сетях, где они могут обмениваться идеями, задавать вопросы и поддерживать друг друга. Студенты могут самостоятельно выбирать темп и время обучения, что позволяет им лучше адаптироваться к своим графикам и личным предпочтениям. Внедрение технологий, таких как приложения для танцев, виртуальная реальность (VR) и дополненная реальность (AR), может улучшить процесс обучения и сделать его более увлекательным. Кроме того, онлайн-ресурсы предоставляют доступ к различным стилям танца и техникам, что позволяет студентам расширять свои горизонты и находить новые увлечения. А по утверждению Дин Юаньюань [25], смешанное обучение в обучении танцам не только повышает мотивацию студентов, но и способствует более глубокому пониманию танца как искусства, позволяя им развиваться как исполнителям и хореографам.

Благодаря анализу современных проблем и тенденций в китайском высшем хореографическом образовании, а также выделенных особенностей китайского народного танца («северо-восточный янгэ») нам удалось выявить основные принципы обучения китайскому народному танцу в плане активного развития чувства ритма у студентов:

– Принцип сохранения и воспроизведения традиций китайской танцевальной культуры в хореографическом образовании.

– Принцип взаимосвязи теоретических знаний и практических умений в ритмическом воспитании студентов.

– Принцип совмещения музыки (ритма), танца и художественного реквизита (платки, веера, ходули, барабаны, ноги и т. д.), вытекающий из особенностей китайского народного танца.

– Принцип комплексной ритмической подготовки, когда данная подготовка включает: игру на ударных инструментах, сочинение ритмических формул (ритмоформул) и их исполнение, создание аккомпанемента (перкуссия) к музыкальному сопровождению китайского народного танца.

– Принцип «от простого – к сложному: от теории – к практике, от знания особенности народного танца до воплощения их в ритмоформулах, а затем – в исполнении».

Подводя итог сказанному выше, в современном китайском хореографическом образовании наблюдается ряд положительных и отрицательных тенденций. Среди наметившихся проблем важно отметить следующие:

– проблему дихотомии национальных и западных традиций;

– недостаточность общекультурного образования студентов;

– приоритет в подготовке танцоров отдается практике над теорией;

– слабая разработанность учебно-методических пособий;

– недостаточность инновационных технологий в преподавании народного танца;

– проблема неподготовленности студентов к послевузовскому трудоустройству.

Кроме того, особую трудность в процессе подготовки исполнителей народного танца занимает ритмическая подготовка, которая также осложняется некоторыми *негативными тенденциями*:

– отсутствие системности в ритмическом воспитании студентов;

- отсутствие четко поставленной цели ритмического воспитания в «Стандартах преподавания танцевального искусства и хореографии» в Китае;
- недостаточное внимание к ритмическому воспитанию в учебных программах;
- недостаток квалифицированных преподавателей;
- применение устаревших, неактуальных и неэффективных методов развития чувства ритма;
- ограниченное содержание учебно-методических пособий в отношении ритмической подготовки;
- неэффективная система оценивания и диагностики чувства ритма у студентов;
- содержание учебно-методических пособий, не нацеленное на расширение культурного кругозора учащихся.

Представленные проблемы в ритмическом воспитании студентов стали фундаментом для появления *новых тенденций* в преподавании народного танца в вузах Китая:

- опора на культурные традиции;
- концептуальная направленность обучения народным танцам, введение теоретических дисциплин об истории возникновения китайских народных танцев, наиболее популярных сюжетах для исполнения, китайской литературы, поэзии и драматургии;
- активная физическая подготовка посредством введения техники боевых искусств и ритмической гимнастики;
- обеспечение сопоставления китайской традиционной и западной танцевальных культур с целью выявления характерных черт китайского народного танца;
- внедрение современных технологий в обучение народному танцу.

Итак, китайский народный танец – это уникальный художественный феномен, который представляет собой единство важных компонентов: ритма, техники, стиля, костюма, инструментария и многого другого. Обучение

китайскому народному танцу требует усердной работы и уважения к культурному наследию Китая. Сегодня в Китае художественное образование находится в стадии активной модернизации, но для обеспечения этого процесса крайне необходимо понимать современные тенденции обучения китайскому народному танцу в высших учебных заведениях. Учет этих тенденций поможет устранить некоторые проблемы подготовки исполнителей китайского народного танца и сделает ее более качественной.

### **Выводы по первой главе**

Анализ и обобщение теоретического, теоретико-методического и методического материала, произведенные в первой главе диссертационного исследования, позволили сделать следующие выводы:

1. В каждой стране имеется своя неповторимая культура, в том числе, - музыкальная и художественная. В золотой культурный фонд Китая входит и такая разновидность художественной культуры, как народный танец, с одним из известнейших его видов – северо-восточный «янгэ». Этот танец отражает дух народа, проживающего на северо-востоке Китая, воплощенный в сюжетах, музыке. Исполнение этого танца требует определенного танцевального реквизита. В исполнении танца особое место принадлежит аккомпанементу, имеющему определенный ритмический рисунок.

2. Среди ключевых ритмических особенностей северо-восточного танца янгэ китайские ученые выделяют следующие: смена ритмических формул, темповый и метроритмический контраст, пунктирный ритм и мерная пульсация, наличие длительных пауз в аккомпанементе. Все эти специфические черты танца обусловлены философским и символическим аспектами китайской культуры, являются его неотъемлемыми частями, подчеркиваемыми ударными инструментами и отражаемыми в движениях танцорами. Все это доказывает необходимость пристального внимания к ритмическому воспитанию танцоров, которые только начинают обучаться искусству исполнения китайского народного танца.

3. В опоре на особенности китайского народного танца в русле настоящего исследования, касающегося обучающихся китайскому народному танцу, было сформулировано понятие «чувство ритма», трактуемое как интегративная способность студента воспринимать темп, метроритмические особенности народного танца и воспроизводить их в различных видах движений, передавая художественный образ китайского народного танца.

4. Ритмические особенности исполнения китайского народного танца «янгэ» позволили выделить следующие необходимые для успешной подготовки танцора ритмические способности:

- ощущение темпа и его возможной смены в танце;
- ощущение сильной доли двухдольного (как правило) метра;
- ориентация в смене ритмического рисунка;
- отражение ритмических особенностей танца в движении различных частей тела;
- отражение метроритмических особенностей танца с помощью танцевального реквизита;
- отражение ритмической структуры на ударном инструменте;
- отражение изменения метра при «свободном ритмическом рисунке».

5. Успешная организация педагогического процесса по формированию чувства ритма у студентов для исполнения северо-восточного танца янгэ требует понимания положительных и отрицательных тенденций, наблюдаемых в современном китайском хореографическом образовании, в том числе трудностей, возникающих непосредственно в процессе ритмической подготовки учащихся. Учет этих тенденций, устранение трудностей помогут реализовать качественную подготовку исполнителей китайского народного танца в китайских университетах.

## ГЛАВА 2. ОПЫТНО-ПОИСКОВАЯ РАБОТА ПО РАЗВИТИЮ ЧУВСТВА РИТМА СТУДЕНТОВ КИТАЙСКИХ УНИВЕРСИТЕТОВ

В главе представлен диагностический инструментарий, позволяющий определить уровень развития чувства ритма студентов, обучающихся по направлению «Танцевальное представление и хореография» в двух китайских университетах. Проанализированы результаты диагностики студентов экспериментальной и контрольной групп на констатирующем и контрольном этапах опытно-поисковой работы. Изложено содержание методики развития чувства ритма студентов – исполнителей народных танцев, реализуемой на дисциплине «Основы теории музыки и визуальное пение» в Чанчуньском гуманитарном университете.

### 2.1. Диагностика уровня развития ритмического чувства у обучающихся народному танцу в китайских университетах

Опытно-поисковая работа по развитию чувства ритма у обучающихся народному танцу «янгэ» в китайских университетах проводилась в период с 01.09.2023 г. по 10.01.2024 г. и состояла из трех *этапов* – констатирующего, формирующего и контрольного.

В качестве **базы** для проведения опытно-поисковой работы были привлечены студенты первых курсов двух университетов – Чанчуньского гуманитарного университета (г. Чанчунь, провинция Цзилинь) 长春人文学院》吉林省长春市 и Яньбяньского университета (г. Яньцзи, провинция Цзилинь) 延边大学》吉林省延吉市. Оба университета имеют одинаковое содержание подготовки по направлению «Танцевальное представление и хореография» (350202) (舞蹈), соответственно, наименование и количество дисциплин, входящих в учебный план этой подготовки. Все три этапа опытно-поисковой работы проводились в процессе освоения содержания

дисциплины «Основы теории музыки и визуальное пение», входящей в учебный план обоих университетов.

Всего в исследовании приняли участие 78 студентов первого курса, занимающихся комплексной профессиональной подготовкой в области освоения китайских народных танцев, в том числе как «базового» танца – «янгэ». Привлечение студентов двух университетов для участия в опытно-поисковой работе обусловлено относительно небольшим для Китая количеством первокурсников, обучающихся по направлению «Танцевальное представление и хореография». В Чанчуньском гуманитарном университете таких студентов 40 человек, а в Яньбяньском университете – 38 человек.

**Временные рамки** опытно-поисковой работы включали следующие периоды: констатирующий этап – с 01.09.2023 по 28.09.2023, формирующий этап – со 02.10.2023 по 22.12.2023 и итоговый этап – с 25.12.2023 по 10.01.2024.

Для проведения опытно-поисковой работы все участники были разделены на две группы – экспериментальную и контрольную. В экспериментальную группу вошли 40 студентов Чанчуньского гуманитарного университета (представители двух академических групп по 20 человек каждая). Контрольная группа была представлена 38 студентами Яньбяньском университете (две группы по 18 и 20 человек соответственно).

Специфической особенностью проведения опытно-поисковой работы являлся тот факт, что примерно половина состава обеих групп уже осваивала танец «янгэ» в китайских образовательных центрах, в школах, а вторая половина приступила к его изучению только при поступлении в университет. Таким образом, состав экспериментальной и контрольной групп в части уровня подготовки студентов к исполнению танца выглядел следующим образом: экспериментальная группа – 21 чел. «с подготовкой» и 19 чел. «без подготовки»; контрольная группа – 19 чел. «с подготовкой» и 19 чел. «без подготовки».

**Целью** констатирующего этапа являлось определение уровня развития чувства ритма у студентов-первокурсников двух китайских университетов, которые были зачислены на обучение по направлению подготовки «Танцевальное

представление и хореография». Этот этап явился начальным в проведении опытно-поисковой работы, результаты которого позволили затем разработать методику развития чувства ритма у обучающихся китайскому народному танцу.

Для достижения поставленной цели необходимо было решить следующие **задачи**:

1. Обосновать выбор диагностического инструментария.
2. Определить критерии развития чувства ритма.
3. Выбрать наиболее оптимальные методы проведения диагностики.
4. Подобрать диагностический материал для проведения исследования.
5. Провести диагностику уровня сформированности чувства ритма студентов-первокурсников.
6. Обработать результаты, выработать прогностические решения.

При подборе заданий для проведения диагностических процедур учитывались структурно-содержательные особенности танца «янгэ», отражающие в танце традиции и те или иные направления китайской танцевальной культуры. В результате анализа особенностей танца были выявлены те, которые целесообразно учитывать при разработке диагностического инструментария, а именно:

- четкая ритмическая основа танца, имеющая различные варианты изменения темпа и появления пауз;
- наличие сложных ритмических формул, когда традиционный двухдольный размер, содержащий четкую последовательность появления сильной и слабой доли, меняется на дробление слабой или сильной доли более мелкими длительностями;
- смена ритмического рисунка аккомпанемента танца с мерной ритмической пульсации на пунктирный ритм и обратно;
- параллельное с танцем пение и/или игра на музыкальных инструментах (ударных или использование перкуссии);

– отражение в движении метра и ритма музыки с использованием движений рук (что необходимо для демонстрации аксессуара-платка при исполнении танца);

– использование сложных движений в достаточно быстром темпе (удары руками и ногами перед собой, сзади, сбоку в сочетании с прыжками);

– наличие ритмических и темповых контрастов (отражают в музыке и движении принцип «инь и янь», заложенный в некоторых вариантах танца «янгэ»).

Перечисленные выше особенности танца «янгэ» нашли отражение в диагностическом инструментарии, который учитывает прежде всего специфику его ритмической организации.

Проведение диагностических процедур предполагает определение критериев оценки фиксируемых проявлений чувства ритма у студентов и способности к передаче ритмических особенностей танца. Используемые в исследовании критерии оценки чувства ритма основаны на результатах анализа и обобщении точек зрения на эту проблему российских (И. В. Гейко, О. Е. Дрень, Д. К. Кирнарская, А. Л. Островский, В. Ю. Петракова, К. В. Тарасова, Б. М. Теплов и др.) и китайских авторов (Ван Цзин, Дон Гуйци, Пань Цзинье, Сунь Дуойинхуа, Сюэ Фэй, Чжан Мин и др.).

Как уже указывалось, китайские авторы (Ван Цзин, Дон Гуйци, Пань Цзинье, Сунь Дуойинхуа, Сюэ Фэй, Чжан Мин и др.) для определения уровня развития чувства ритма, в основном, выделяют умения, позволяющие воспроизводить ритм в различных ситуациях (например, при игре на музыкальных инструментах, во время танца, ходьбы или пения), а к фиксируемым его проявлениям относят следующие:

– умение фиксировать сильную долю такта в определенном метроритме;

– способность отражать в движении или в игре на инструменте темп музыки;

– умение передавать выразительные свойства ритма при исполнении музыкальных произведений.

По мнению Цао Сюйсю, «сущность ритма представляется единством следующих компонентов: темпа, метра, ритмического рисунка, пульсации, формы музыкального произведения» [110, с. 104]. Китайский хореограф и педагог Хэ Хуа указывает еще и на «необходимость развития координации движений как основы для запоминания и воспроизведения метроритмических компонентов танцевальной музыки» [109, с. 162].

В контексте рассуждений о критериях оценки уровня развития чувства ритма обобщенное мнение китайских авторов выглядит следующим образом: единство темпа, метра, ритмического рисунка, пульсации, проявляющееся в организованном чередовании звуков, пауз и акцентов.

Еще одним из ключевых аспектов, касающихся критериев развития чувства ритма, является аргументация авторов о том, что чувство ритма представляет собой определенную способность танцоров, которая включает в себя:

- музыкально-ритмические способности, входящие в состав координационных способностей (А. А. Корбакова);
- способности эмоционально откликаться на музыку (И. Н. Мацкевич);
- способности чувствовать контрасты в построении танцевальной партитуры, творчески интерпретировать свои идеи в движениях (Дон Гуйци);
- моторно-двигательные способности и способности эмоционально-чувственного восприятия музыки (М. Гаджиева);
- способности выразительного воплощения танца (Цзо Цзячжень).

Уместно заметить, что в русле тематики данного диссертационного исследования понятие «чувство ритма» у обучающихся китайскому народному танцу сформулировано как интегративная способность студента воспринимать темп, метроритмические особенности китайского народного танца и воспроизводить их в различных видах движений, передавая художественный образ данного культурного феномена.

Таким образом, в критерии оценки уровня развития чувства ритма у студентов, в опоре на сформулированное определение, должны были войти

способности: отражать метр и темп музыкального аккомпанеента, его ритмические особенности, а также образную специфику музыки в танце.

Таковыми **критериями** стали:

1. Уровень развития способности воспроизведения метра и темпа.
2. Уровень развития способности воспроизводить метр и ритм.
3. Уровень развития способности под звучащую музыку воспроизвести ее темп, метр и ритмические особенности в соответствии с образным содержанием музыкального аккомпанеента танца.

Следует особо подчеркнуть две *характерные особенности* представленных критериев:

– комплексный характер каждого критерия, соответствующий специфике диагностических процедур, проводимых китайскими авторами для замера уровня ритмического развития танцоров;

– перспективный характер полученных результатов, учитывающий не только специфику танца «янгэ», но и, по утверждению Дон Гуйци, «одну из задач обучения студентов-танцоров в китайских университетах – координация движений, синхронизация движений с музыкой, выразительность в отражении ритмического начала и оригинальность интерпретации характера в движении, что позволяет студенту создать определенный художественный образ танца» [26, с. 53].

Отметим позицию о перспективности результатов разработанного диагностического инструментария для подготовки танцоров в Китае, включающего критерии, уровни и творческие задания, о которых будет сказано ниже. По мнению Ван Цзин, «реализуемая сегодня китайская система диагностики пока еще не может позволить педагогам университетов адекватно оценить результаты ритмического развития каждого студента. Она не имеет четко сформулированных критериев, которые бы точно определяли уровень развития ритмических умений» [9, с. 131]. В связи с этим, разработанные критерии могут помочь педагогам в определении замеров для адекватной оценки результатов ритмического развития каждого обучающегося танцам студента.

При разработке критериального аппарата исследования были учтены позиции китайских авторов, предлагающих различные идеи по созданию диагностического инструментария по развитию чувства ритма. Так, в качестве методических элементов разработки диагностических заданий Чжан Мин предлагает использовать задания трех видов:

– задание на повторение (педагог предлагает учащимся прослушать ритмический паттерн и воспроизвести его с помощью хлопков, ударов по столу или других инструментов);

– задание на запись ритмов (педагог просит учащихся записать ритмы, которые они слышат, используя нотацию или графические символы);

– задание на сохранение темпа (педагог использует метроном для проверки способности учащихся сохранять заданный темп и просит их выполнять ритмические упражнения, варьируя скорость).

Учитывая приведенные выше мнения авторов, для проведения диагностики уровня развития чувства ритма были использованы специально разработанные диагностические задания. Соответственно, основным методом замера каждого разработанного критерия стало творческое задание, что во многом обусловлено спецификой подготовки студентов по направлению «Танцевальное представление и хореография», предполагающей освоение танца «янгэ».

Проблема диагностики творческих способностей заключается в том, что традиционные тестовые процедуры, по мнению ряда ученых, не позволяют представить достаточно полную картину творческих возможностей обследуемых (Б. Саймон, М. Уоллах). В связи с этим диагностические процедуры предполагают использование модифицированных вариантов диагностических методов. Используемый в данном исследовании метод «творческое задание» является разновидностью метода «тестовое задание», но имеет свой особенный (творческий, исполнительский) язык передачи результатов деятельности студентов, заключающийся в использовании возможностей тела (шаги, хлопки и др.) как знаковой системы моделирования образов окружающего мира и

отражения темповой и ритмической организации предлагаемых ритмических формул (ритмоформул).

Отметим, что в педагогике музыкального и художественного образования «творческое задание» является как методом педагогической диагностики, так и методом, способствующим музыкальному или художественному развитию детей (Т. С. Комарова, Р. Г. Казакова, Н. В. Ветлугина и др.), т. е. средством изучения как процесса продуктивной деятельности, так и его результата (творческого продукта). В педагогике музыкального и художественного образования студентов и школьников авторы активно используют «творческое задание» как метод, входящий в комплекс диагностических процедур (Т. Чжан, М. Сюй, Е. Ю. Казаковцева, О. А. Овсянникова и др.).

Для эффективного использования творческих заданий по определению уровня развития чувства ритма был тщательно отобран и алгоритмизирован музыкальный материал (ритмоформулы и аккомпанемент), который не только базируется на аутентичной метроритмической основе китайского национального танца «янгэ», но и учитывает его образно-выразительную и стилистическую специфику. Все задания выполнялись студентом-первокурсником индивидуально в рамках дисциплины «Основы теории музыки и визуальное пение».

Результаты выполнения каждого задания студентами экспериментальной и контрольной групп демонстрировали уровень развития чувства ритма по одному из трех представленных критериев. Таким образом, компонентами констатирующего этапа опытно-поисковой работы стали: критерии, цель замера, методы и диагностический материал. В единстве данные компоненты представлены в таблице 3.

Таблица 3

### Компоненты констатирующего этапа опытно-поисковой работы

Название критерия	Цель замера	Метод замера	Диагностический материал
1	2	3	4
воспроизведение в движении метра и темпа	определить уровень развития способности воспроизведения в движении шагом метра и темпа предложенной ритмоформулы	творческое задание	ритмоформулы

1	2	3	4
воспроизведение в движении метра и ритма	определить уровень развития способности воспроизведения в движении (шагом) метра и ритма (руками) предложенной ритмоформулы	творческое задание	ритмоформулы
воспроизведение в движении темпа, метра и ритмических особенностей музыки	определить уровень развития способности воспроизведения в движении (ногами, руками, туловищем) метра и ритмических особенностей звучащей музыки	творческое задание	китайская народная песня «Смотрим драму»

Обратимся к заданиям, позволившим на основании выделенных критериев замерить уровень развития чувства ритма студентов.

**Диагностическое задание № 1** разработано для определения первого критерия – **«Уровень развития способности воспроизведения в движении метра и темпа»**.

*Цель:* определить уровень развития способности воспроизведения в движении шагом метра и темпа предложенной ритмоформулы.

*Задание:* студенту предлагается шагать под удары барабана, исполняющего ритмоформулу, темп аккомпанемента, попадая точно в сильную долю метра.

*Материал задания:* педагог использует часто повторяющуюся в аккомпанементе танца «янгэ» ритмоформулу (восьмая – две шестнадцатые – две восьмых; восьмая – пауза восьмая – пауза четвертная).

*Методические особенности выполнения диагностического задания*

Все студенты ЭГ и КГ выполняли творческое задание № 1 в индивидуальной форме. Данную ритмоформулу педагог исполняет на ударном инструменте, но с замедлением и ускорением аккомпанемента. Студент выполняет движение под аккомпанемент педагога. Ритмоформула повторяется педагогом на барабане четыре раза:

– 1–2 раз: восьмая – две шестнадцатые – две восьмых; восьмая – пауза восьмая – пауза четвертная;

– 3–4 раз: при исполнении ритмоформулы педагог произвольно изменяет темп.

Использование пауз обусловлено тем, что в танце «янгэ» применяется прием, когда аккомпанемент танца «замолкает» и танцор должен в паузу «замереть на месте».

*Оценка:* задание оценивается по трехбалльной системе, что соответствует высокому, среднему и низкому уровням:

– высокий уровень (3 балла) – студент демонстрирует точное отражение сильной доли метра в движении, при этом темп шага соответствует темпу звучащей ритмоформулы; ускорение темпа ритмоформулы приводит к ускорению шага, а замедление – к замедлению шага; студент делает логические остановки движения на паузы в ритмоформуле;

– средний уровень (2 балла) – студент отражает в движении сильную долю метра; ускорение и замедление темпа шага происходит в соответствии с изменениями темпа в ритмоформуле; при появлении в ритмоформуле пауз студент сбивается, но не прекращает движение полностью;

– низкий уровень (1 балл) – студент отражает сильную долю метра при равномерном движении; смена темпа в ритмоформуле (ускорение или замедление) вызывает затруднения (особенно замедление) в отражении сильной доли в движении; при появлении в ритмоформуле пауз студент сбивается с ритмичных движений на произвольные (вплоть до остановки движения).

Еще раз отметим, что в экспериментальную группу (далее – ЭГ) входили 40 студентов-первокурсников, обучающихся в Чанчуньском гуманитарном университете по направлению подготовки «Танцевальное представление и хореография». До поступления в университет 21 студент изучал танец «янгэ» в китайских образовательных центрах, а 19 человек не имеют предварительной подготовки в исполнении данного танца.

В дальнейшем в описании хода и результатов опытно-поисковой работы эти категории студентов будут обозначаться как «с подготовкой» и «без подготовки».

Результаты выполнения диагностического задания по первому критерию в экспериментальной группе отражены в таблице 4.

Таблица 4

**Результаты выполнения диагностического задания по первому критерию  
(экспериментальная группа)**

Группа	Количество человек в группе	Уровни					
		высокий		средний		низкий	
		чел.	%	чел.	%	чел.	%
ЭГ	40	16	40	16	40	8	20

Как видно из приведенной таблицы, 80% студентов экспериментальной группы удачно справились с выполнением диагностического задания по первому критерию, демонстрируя точное отражение в движении темпа и сильной доли метра звучащей ритмоформулы. Выполнение задания на высоком и среднем уровнях зафиксировано как у студентов «с подготовкой», так и у студентов «без подготовки».

Основные затруднения вызывала передача в движении пауз, которые появились при повторе ритмоформулы и предполагали остановку движения. При этом 20% из общего числа студентов ЭГ сбивались, замедляли движение, но не прекратили его полностью. Данное затруднение зафиксировано у большинства студентов экспериментальной группы «без подготовки». Некоторые затруднения обнаружались и при замедлении темпа в исполняемой на барабане педагогом ритмоформуле.

В контрольную группу (далее – КГ) входили 38 студентов-первокурсников, обучающихся в Яньбяньском университете по направлению подготовки «Танцевальное представление и хореография» (18 студентов «с подготовкой» и 20 – «без подготовки»).

Результаты выполнения диагностического задания по первому критерию в контрольной группе отражены в таблице 5.

**Результаты выполнения диагностического задания по первому критерию  
(контрольная группа)**

Группа	Количество человек в группе	Уровни					
		высокий		средний		низкий	
		чел.	%	чел.	%	чел.	%
КГ	38	17	44	12	32	9	24

Данные, приведенные в таблице 5, свидетельствуют о том, что почти половина студентов контрольной группы (44%) продемонстрировали точное отражение в движении темпа и сильной доли метра звучащей ритмоформулы. Большинство из этих студентов относятся к категории «с подготовкой». Однако 54% студентов в той или иной степени затруднялись отражать в движении изменение темпа в ритмоформуле: 32% студентов КГ сбивались в движении, но не прекращали его; а 24% – прекращали движение полностью.

Результаты выполнения диагностического задания по определению уровня развития способности воспроизведения в движении метра и темпа ритмоформулы свидетельствуют, что оно не вызвало особых затруднений у студентов ЭГ и КГ, так как было достаточно простым и понятным для выполнения.

Сравнительный анализ результатов, полученных при выполнении диагностического задания по первому критерию, свидетельствует о наличии примерно одинаковых результатов в обеих группах. Так, высокий уровень развития способности воспроизведения метра и темпа в движении в соответствии с предложенной ритмоформулой продемонстрировали 40% студентов экспериментальной группы и 44% контрольной, средний уровень – 40% и 32%, низкий уровень – 20% и 24% соответственно. Демонстрируемые затруднения при выполнении диагностического задания студентами контрольной группы, возможно, свидетельствуют о наличии в ней большего, нежели в экспериментальной группе, количества студентов «без подготовки». Индивидуальные результаты выполнения диагностического задания № 1 по первому критерию каждым студентом экспериментальной и контрольной групп помещены в Приложение 1.

Сводные результаты выполнения диагностического задания по первому критерию («Уровень развития способности воспроизведения метра и темпа в движении») студентами экспериментальной и контрольной групп представлены в таблице 6.

Таблица 6

**Результаты выполнения диагностического задания по первому критерию  
(экспериментальная и контрольная группы)**

Группа	Количество человек в группе	Уровни					
		высокий		средний		низкий	
		чел.	%	чел.	%	чел.	%
ЭГ	40	16	40	16	40	8	20
КГ	38	17	44	12	32	9	24

**Диагностическое задание № 2** было разработано для определения второго критерия – «Уровень развития способности воспроизведения в движении метра и ритма».

*Цель:* определить уровень развития способности воспроизведения в движении (шагом) метра и ритма (руками) предложенной ритмоформулы.

*Задание:* студенту предлагается пройти шагом под ритмоформулу, исполняемую на барабане. Длинные (восьмые) длительности студент передает шагами. На мелкие длительности параллельно с шагом нужно добавить хлопки руками, отражающие ритмическую структуру ритмоформулы.

*Материал задания:* педагог исполняет на барабане часто повторяющуюся в аккомпанементе танца «янгэ» ритмоформулу: четверть две шестнадцатых и восьмая.

*Методические особенности выполнения диагностического задания*

Все студенты ЭГ и КГ выполняли задание № 2 в индивидуальной форме. Ритмоформула повторяется педагогом на барабане четыре раза.

Данное задание используется для определения возможностей одновременного синхронного движения ног и рук для работы с аксессуаром, обязательным для «янгэ» (ритмичное выбрасывание в танце красного платка).

Хлопки руками добавляются к шагам только на мелкие длительности (шестнадцатые), что и отражает ритмические особенности ритмоформулы.

*Оценка:* задание оценивается по трехбалльной системе, что соответствует высокому, среднему и низкому уровням:

– высокий уровень (3 балла) – студент демонстрирует точное воспроизведение метра ритмоформуры в шаге; точно отражает хлопками мелкие длительности; при повторях ритмоформулы не сбивается и сохраняет четкость и точность в воспроизведении метра и ритма как в движениях ногами, так и в хлопках руками;

– средний уровень (2 балла) – студент способен воспроизводить ритмоформулы в шаге; отражает хлопками мелкие длительности; при повторении ритмоформулы испытывает затруднения в передаче ритма хлопками рук, сбивается при отражении шестнадцатых;

– низкий уровень (1 балл) – студент сбивается и не попадает в сильную долю метра из-за попыток точно воспроизвести хлопками мелкие длительности; допускает неточности в воспроизведении мелких длительностей хлопками рук (начинает хлопки позже удара барабана); при повторении ритмоформулы не может восстановить движение и окончательно сбивается.

Результаты выполнения диагностического задания по второму критерию в экспериментальной группе отражены в таблице 7.

Таблица 7

**Результаты выполнения диагностического задания по второму критерию  
(экспериментальная группа)**

Группа	Количество человек в группе	Уровни					
		высокий		средний		низкий	
		чел.	%	чел.	%	чел.	%
ЭГ	40	10	25	12	30	18	45

Как видно из приведенной выше таблицы, с выполнением задания по определению уровня развития способности воспроизведения в движении метра и ритма звучащей ритмоформулы справились 25% студентов экспериментальной группы. Однако 30% студентов ЭГ проявили явные затруднения при передаче

ритмоформулы одновременно ногами и хлопками рук. Особенно настораживает тот факт, что 45% студентов фактически не справились с заданием, продемонстрировав не только неточности в воспроизведении хлопками мелких длительностей, но и сбой в движении и невозможность его возобновить при повторе ритмоформулы.

Основные затруднения у студентов ЭГ вызвала передача мелких длительностей хлопками (на слабую долю такта) при одновременном ритмичном и безостановочном движении ног в метре ритмоформулы. Данное затруднение зафиксировано у всех студентов экспериментальной группы «без подготовки». Однако и студенты «с подготовкой» допускали неточности при выполнении этого задания.

Результаты выполнения диагностического задания № 2 по второму критерию (определение уровня развития способности воспроизведения в движении метра и ритма звучащей ритмоформулы) в контрольной группе отражены в таблице 8.

Таблица 8

**Результаты выполнения диагностического задания по второму критерию  
(контрольная группа)**

Группа	Количество человек в группе	Уровни					
		высокий		средний		низкий	
		чел.	%	чел.	%	чел.	%
КГ	38	8	21	14	37	16	42

Как видно из приведенной таблицы, выполнение задания по определению уровня развития способности воспроизведения в движении метра и ритма звучащей ритмоформулы вызвало затруднения у 79% студентов контрольной группы. Причем 42% из них продемонстрировали низкий уровень при передаче ритмоформулы одновременно ногами и хлопками рук. Только 37% представителей КГ смогли возобновить движение при повторе ритмоформулы после его сбоя при передаче мелких длительностей ритмоформулы хлопками рук. Лишь 21% студентов КГ смогли четко и без сбоя в движении (шаги и хлопки руками) передать ритм и метр ритмоформулы.

Таким образом, диагностическое задание по определению уровня развития способности воспроизведения в движении (ногами и руками) предложенной ритмоформулы вызвало определенные затруднения у студентов как ЭГ, так и КГ. Сравнительный анализ полученных результатов свидетельствует о наличии примерно одинаковых результатов в обеих группах. Так, высокий уровень развития способности воспроизведения метра и ритма в движении в соответствии с предложенной ритмоформулой продемонстрировали лишь 25% студентов экспериментальной группы и 21% контрольной, средний уровень – 30% и 37%, низкий уровень – 45% и 42% соответственно.

Затруднения в обеих группах вызывало задание на подключение рук при передаче хлопками мелкого ритмического рисунка ритмоформулы. Характерно, что в обеих группах сложности в возобновлении движения после сбоя при повторении ритмоформулы демонстрируют студенты и «с подготовкой», и «без подготовки». Индивидуальные результаты выполнения задания по второму критерию каждым студентом экспериментальной и контрольной групп представлены в Приложении 1.

Сводные результаты выполнения диагностического задания по второму критерию («Уровень развития способности воспроизведения метра и ритма в движении») студентами экспериментальной и контрольной групп представлены в таблице 9.

Таблица 9

**Результаты выполнения диагностического задания по второму критерию  
(экспериментальная и контрольная группы)**

Группа	Количество человек в группе	Уровни					
		высокий		средний		низкий	
		чел.	%	чел.	%	чел.	%
ЭГ	40	10	25	12	30	18	45
КГ	38	8	21	14	37	16	42

Диагностическое задание № 3 было разработано для определения третьего критерия – «Уровень развития способности под звучащую музыку воспроизвести в движении ее темп, метр и ритмические особенности».

*Цель:* определить уровень развития способности воспроизведения в движении (ногами, руками, туловищем) метра и ритмических особенностей звучащей музыки.

*Задание:* студенту предлагается свободно двигаться под звучащую музыку (делать шаги, включать в движение руки, голову, туловище, т. е. импровизационное, творческое начало в отражении музыки). При этом студенту предлагалось воспользоваться аксессуаром – платком, заранее подготовленным педагогом. Студент мог проигнорировать предложение воспользоваться аксессуаром для передачи характера музыки, хотя появление красного платка в танце, как указывалось выше, является одной из характерных черт танца «янгэ».

*Материал задания:* для проведения диагностики в рамках выполнения творческого задания для танца «янгэ» используется китайская народная песня «Смотрим драму».

*Методические особенности выполнения диагностического задания*

Все студенты ЭГ и КГ выполняли диагностическое задание № 3 в индивидуальной форме. Данное задание используется для определения возможностей передачи характера музыки в движении и раскрытия творческого потенциала студента, даже не совсем освоившего характерные особенности китайского народного танца «янгэ».

*Оценка:* задание оценивается по трехбалльной системе, что соответствует высокому, среднему и низкому уровням:

– высокий уровень (3 балла) – студент точно выделяет шагами сильную долю такта, используя согласованные движения ног, рук и туловища; хлопками рук передает ритмический рисунок, отражающий характер музыки; движения выполняются в темпе музыки и передают его изменения, включая ускорения и замедления; студент использует для передачи характера музыки предложенный аксессуар (платок);

– средний уровень (2 балла) – студент выделяет шагами сильную долю такта; хлопками рук передается только мерная пульсация, а не ритмический рисунок музыки; движения выполняются в темпе музыки, ускорения и

замедления соответствуют темпу музыкального сопровождения; предложенный аксессуар (платок) выбран, но фактически используется только на сильную долю музыкального аккомпанемента танца;

– низкий уровень (1 балл) – студент выделяет шагами и хлопками сильную долю такта; для передачи характера и ритмических особенностей музыки используются движения ног (шаг) и рук (хлопки на сильную долю); движения выполняются в темпе музыки, но ускорения и замедления музыки приводят к сбою движения (вплоть до его остановки) и нарушениям в передаче ритмического рисунка; предложенный аксессуар (платок) не используется.

Результаты выполнения диагностического задания по третьему критерию в экспериментальной группе отражены в таблице 10.

Таблица 10

**Результаты выполнения диагностического задания по третьему критерию  
(экспериментальная группа)**

Группа	Количество человек в группе	Уровни					
		высокий		средний		низкий	
		чел.	%	чел.	%	чел.	%
ЭГ	40	10	25	8	20	22	55

Приведенные в таблице результаты выполнения задания на определение способности воспроизведения в движении темпа, метра и ритмических особенностей звучащей музыки демонстрируют явные сложности, возникшие у студентов ЭГ при выполнении задания.

У 55% общего состава группы качество выполнения задания соответствует низкому уровню, что проявляется прежде всего в сбое движения и появлении неточностей в передаче ритмического рисунка при изменении темпа музыки.

Еще у 20% студентов ЭГ ускорения и замедления темпа музыки вызывают затруднения при передаче в движении ритмического рисунка звучащего музыкального фрагмента. И лишь 25% продемонстрировали высокий уровень развития способности под звучащую музыку воспроизвести в движении ее темп, метр и ритмические особенности. Отметим, что почти все удачно выполнившие задание студенты имели довузовскую подготовку.

Затруднения при передаче в движении характерных метроритмических и темповых особенностей музыки продемонстрировали студенты как «с подготовкой», так и «без подготовки». Однако у последних, изменение темпа звучащей музыки вызвало ошибки в отражении ритма.

Результаты выполнения диагностического задания по третьему критерию (определение уровня развития способности воспроизведения в движении темпа, метра и ритмических особенностей звучащей музыки) в контрольной группе отражены в таблице 11.

Таблица 11

**Результаты выполнения диагностического задания по третьему критерию  
(контрольная группа)**

Группа	Количество человек в группе	Уровни					
		высокий		средний		низкий	
		чел.	%	чел.	%	чел.	%
КГ	38	10	25	10	25	18	50

Как видно из приведенной таблицы, выполнение задания № 3 по третьему критерию вызвало затруднения у 75% студентов контрольной группы. 50% студентов не справились с заданием, остановились и не смогли продолжить движение после изменения темпа звучащей музыки. 25% студентов КГ затрудняются в передаче ритмического рисунка музыки в движении и хлопками рук. Лишь 25% студентов (в основном категория «с подготовкой») продемонстрировали согласованные движения ног, рук и туловища при передаче сложного ритмического рисунка и смене темпа звучащего музыкального фрагмента. Наибольшие затруднения у студентов ЭГ и КГ вызывала необходимость передачи темповых изменений музыки при сохранении согласованных движений ног, рук и туловища в соответствии с метром и ритмическим рисунком звучащего музыкального фрагмента.

Особое внимание следует обратить на использование аксессуара (красного платка, характерного для танца «янгэ») при выполнении задания студентами обеих групп. Так, 80% студентов ЭГ и КГ, продемонстрировавших высокий уровень развития способности под звучащую музыку воспроизвести в движении

ее темп, метр и ритмические особенности, свободно и без затруднений использовали аксессуар в качестве дополнительного выразительного средства выполнения задания. 45% студентов, соответствующих среднему уровню развития измеряемого критерия, не побоялись выбрать аксессуар, но испытывали затруднения в его применении при выполнении задания. И никто из студентов, продемонстрировавших соответствие низкому уровню по третьему критерию, не выбрал аксессуар для выполнения задания. Это свидетельствует, прежде всего, о неуверенности этих студентов в результатах выполнения ритмического задания в целом. Индивидуальные результаты выполнения творческого задания по третьему критерию каждым студентом экспериментальной и контрольной групп представлены в Приложении 1.

Сводные результаты выполнения диагностического задания по третьему критерию («Уровень развития способности под музыку воспроизвести в движении ее темп, метр и ритмические особенности») студентами экспериментальной и контрольной групп представлены в таблице 12.

Таблица 12

**Результаты выполнения диагностического задания по третьему критерию  
(экспериментальная и контрольная группы)**

Группа	Количество человек в группе	Уровни					
		высокий		средний		низкий	
		чел.	%	чел.	%	чел.	%
ЭГ	40	10	25	8	20	22	55
КГ	38	10	25	10	25	18	50

Итоговые результаты констатирующего этапа опытно-поисковой работы, продемонстрированные студентами экспериментальной группы (40 человек) и контрольной группы (38 человек) при выполнении трех творческих заданий по специально разработанным критериям, представлены в таблице 13.

**Итоговые результаты выполнения диагностических заданий  
констатирующего этапа опытно-поисковой работы  
(экспериментальная и контрольная группы)**

Уровень	1 критерий		2 критерий		3 критерий	
	ЭГ	КГ	ЭГ	КГ	ЭГ	КГ
<b>высокий</b>	40%	44%	25%	21%	25%	25%
<b>средний</b>	40%	32%	30%	37%	20%	25%
<b>низкий</b>	20%	24%	45%	42%	55%	50%

Наиболее высокие результаты зафиксированы у студентов обеих групп по критерию «Уровень развития способности воспроизведения метра и темпа», где 40% студентов экспериментальной группы и 44% контрольной группы продемонстрировали соответствие высокому уровню развития способности.

Определенные сложности вызвало выполнение задания по критерию «Уровень развития способности воспроизводить метр и ритм». Лишь 25% студентов экспериментальной группы и 21% студентов контрольной группы продемонстрировали способность воспроизводить в движении (ногами и руками) метр и ритм предложенной ритмоформулы в соответствии с высоким уровнем.

Наиболее низкие результаты получены в обеих группах по критерию «Уровень развития способности под звучащую музыку воспроизвести ее темп, метр и ритмические особенности»: низкий уровень развития способности имеют 55% студентов экспериментальной группы и 50% контрольной. Индивидуальные результаты выполнения заданий по трем критериям каждым студентом экспериментальной и контрольной групп представлены в Приложении 1.

Результаты, полученные в ходе констатирующего этапа опытно-поисковой работы, позволяют сделать следующие **выводы**:

1. Диагностические задания, соответствующие содержанию разработанных критериев, позволили успешно диагностировать уровень развития чувства ритма у студентов экспериментальной и контрольной групп, обучающихся по направлению подготовки «Танцевальное представление и хореография» в китайских университетах.

2. Итоговые результаты выполнения творческих заданий по трем критериям свидетельствуют о наличии фактически одинакового уровня развития чувства ритма у студентов экспериментальной и контрольной групп.

3. Наличие в составе как экспериментальной, так и контрольной групп студентов «с подготовкой» (осваивавших танец «янгэ» в китайских образовательных центрах и школах) существенно не повлияло на итоговые результаты диагностики. Очевидно, это обусловлено тем, что при разучивании танца ранее не акцентировалось внимание на развитии чувства ритма исполнителей.

4. Результаты, полученные в ходе диагностических заданий констатирующего этапа опытно-поисковой работы, явились основанием для разработки методики ритмической подготовки студентов, обучающихся китайскому народному танцу.

Реализация данной методики в образовательной практике позволит будущим исполнителям китайских народных танцев научиться отражать в движении характер музыки и передавать хореографическую партитуру танца: ритмический рисунок и его изменения; паузы, акценты, смену темпа и метра; передавать ритмические особенности танца в движении различных частей тела (рук, ног, туловища, головы); научиться координировать движения при использовании в танце манипуляций с платком при одновременной игре на ударном инструменте, что позволит в творческих постановках и исполнении народного китайского танца отражать его технические особенности и образную составляющую.

## **2.2. Методика развития чувства ритма у обучающихся народному танцу «янгэ» в китайских университетах**

Результаты констатирующего этапа опытно-поисковой работы показали необходимость разработки методики, предполагающей реализацию специально разработанной системы развития чувства ритма у студентов, обучающихся народному танцу в китайских университетах. Необходимость разработки данной

методики обусловлена, прежде всего, сложной и своеобразной ритмической основой танца «янгэ», предполагающей наличие развитого метроритмического чувства исполнителя, позволяющего творчески интерпретировать музыкальный материал танца. Подробная характеристика специфики танца «янгэ» дана в параграфе 1.1. данного исследования.

Представляется целесообразным более подробно охарактеризовать еще одну причину, определившую необходимость разработки специальной методики развития чувства ритма студентов, а именно – недостаточное внимание к развитию метроритмической составляющей при подготовке будущих специалистов-танцоров в китайских университетах.

Лун Цыянь указывает, что «система хореографической подготовки в Китае относительно молода и требует пояснений и уточнений в части содержания программ подготовки будущих специалистов» [54, с. 176]. Например, нормативные документы по подготовке исполнителей народного танца содержат задачу по формированию навыков ритма, но не дают указаний на содержание и виды деятельности по развитию чувства ритма, а также способы его оценки у студентов. Кроме того, в учебных планах университетов отсутствует дисциплина или комплекс дисциплин, которые бы способствовали всестороннему развитию чувства ритма у студентов.

Для констатации факта «где», «когда» и «как» происходит развитие чувства ритма у студентов в системе хореографического образования в университетах Китая, обратимся к учебным планам подготовки специалистов Чанчуньского гуманитарного университета и Яньбяньского университета, являющихся базой опытно-практической работы данного исследования.

Содержание подготовки по направлению «Танцевальное представление и хореография» в обоих университетах состоит из пяти блоков, где первые четыре блока дисциплин ориентированы в основном на приобретение базовых танцевальных навыков и общекультурную подготовку: технический блок (овладение техниками хореографии), теоретический блок (история китайского и зарубежного танца, оценка танцевальных произведений), культурологический

блок (историко-культурная составляющая китайского танца), блок дисциплин по народным и современным танцам (освоение жестов, положения тел и их значение в китайском народном танце). И только музыкальный блок дисциплин предполагает некоторую содержательную ориентацию на взаимосвязь музыки и движения (дисциплины «Музыкальная теория», «История музыки», «Анализ музыкальных форм»). При этом в содержании дисциплин отсутствует практика метроритмического развития студентов.

Единственная дисциплина, предполагающая развитие чувства ритма будущих специалистов в области танцевального искусства, – «Основы теории музыки и визуальное пение», входящая в учебный план обоих университетов. Однако в рамках содержания данной дисциплины метроритмическому развитию студентов не уделяется должного внимания, так как дисциплина направлена на изучение элементов теории музыки и визуальное пение (сольфеджирование). В связи с этим использование экспериментальной методики данного исследования в качестве составной части именно этой дисциплины позволяет осуществлять развитие чувства ритма будущих танцоров, как в теории, так и в практике.

Ван Юаньюань [11] считает, что обучение китайскому народному танцу должно быть комплексным и междисциплинарным. В связи с этим, в программах метроритмического развития студентов необходимо учитывать следующие содержательные элементы:

- Изучение различных стилей и техник китайского народного танца.
- Освоение основ китайской культуры и истории.
- Изучение разнообразных движений, поз, выразительности и эмоциональности, характерных для китайского народного танца.
- Изучение традиционных китайских музыкальных инструментов, используемых в сопровождении народных танцев.
- Ознакомление с традиционными китайскими костюмами и аксессуарами, используемыми во время выступлений.
- Изучение исторических и культурных контекстов каждого танца.

- Работа в команде, синхронизация движений и выражение коллективных эмоций через танец.
- Развитие эмоциональной сферы обучающихся.
- Междисциплинарное развитие, включая изучение эстетики как науки, литературы, музыки, хореографии, этнологии, архитектуры, естественных наук, психологии, философии и т. д.

Важность специально организованной метроритмической подготовки исполнителей танца «янгэ» обусловлена также тем, что именно ритм составляет его основу, проявляющуюся в таких ритмических особенностях, как различные сочетания пунктирного и синкопированного ритма, попеременный контраст ритмов и темпов, варианты изменения метра (от 2/3 до 4/4) и т. д. В связи с этим метроритмическая подготовка играет важную роль при исполнении танца, поскольку помогает танцорам лучше координировать движения, синхронизировать их с музыкой и передавать эмоции танца через движение.

Сказанное выше актуализирует необходимость разработки специально организованной системы метроритмического развития исполнителей танца «янгэ», которая базируется на способности воспринимать, осознавать и воспроизводить с помощью движений музыкальные ритмы различной сложности. Методика создания ритмопластических образов предполагает объединение чувственного, интеллектуально-логического, двигательного и психофизиологических факторов восприятия ритма.

Чжан Мин [119] указывает, что традиционно в учебных заведениях современного Китая активно используется методика ритмического воспитания и ритмики, разработанная Э.-Ж. Далькрозом и дополненная К. Орфом. Суть метода Далькроза заключается в комплексном использовании ритма, музыки и движения для воспитания чувства ритма, при этом подчеркивается, что музыка является главным элементом в этом процессе. К. Орф активно продвигал практику развития чувства ритма и музыкального воспитания через сочетание слов, музыки и движений, считая, что движения исполнителей должны сочетаться с пением и игрой на музыкальных инструментах. Таким образом, по мнению Чжан Мин,

чувство ритма можно развивать не только через музыкально-ритмические движения, но и через пение, игру на музыкальных инструментах и прослушивание музыки. Данные идеи Э.-Ж. Далькроза и К. Орфа, точно подмеченные Чжан Мин [119], являлись основополагающими при разработке экспериментальной методики развития чувства ритма у исполнителей народного танца «янгэ», так как в полной мере отражают специфику этого танца.

Кроме того, Чжан Мин [119] отмечает значимость широко известной методики обучения ритму, разработанной З. Кодаи, считавшего развитие чувства ритма одной из ключевых задач музыкальной подготовки. В контексте данного исследования интерес представляет предложенная З. Кодаи логика освоения ритмических структур и метра: сначала ученики знакомятся с четвертными и восьмыми нотами; затем – с четвертными паузами, двухдольным размером, половинной паузой и четырехдольным размером; после этого изучается трехдольный размер и вводится понятие синкопы в двухдольном размере, а также ритмические диктанты, где используется четверть с точкой. Данная логика использована в экспериментальной методике развития чувства ритма студентов при построении ритмоформул.

При обзоре методических подходов к музыкально-ритмическому развитию следует также обратиться к работам российских авторов. По мнению М. Г. Харлап [104], внимания заслуживает методика О. В. Филипповой, ориентированная на подготовку хореографов и рекомендующая развивать чувство ритма постепенно, постоянно (на протяжении всего периода обучения) и комплексно (на всех входящих в учебную программу предметах). М. Г. Харлап [104], вслед за О. В. Филипповой, считает наиболее эффективным методом для развития чувства ритма просчитывание музыки путем проработки ритмического рисунка разнообразными постукиваниями и хлопками рук. По мнению М. Г. Харлап, этот метод помогает, во-первых, определить ритмическую структуру музыки, во-вторых, выявить метрически опорные доли, в-третьих, «соотнести между собой различные длительности, составляющие общий ритмический рисунок» [104, с. 223]. В качестве дополнения к воспроизведению ритма автор предлагает использовать

дирижирование, которое способствует раскрытию эмоциональной стороны музыки при помощи ритмичных взмахов руками. Только после освоения методов простукивания музыки и дирижирования можно обратиться к изучению хореографии.

С точки зрения И. Н. Мацкевич и Ю. Н. Сысоевой [66], метроритмическое развитие должно учитывать принцип обучения «от простого – к сложному». В качестве отправной точки предлагается использовать элементарные задания, в которых используются музыкальные произведения в двудольном размере: учащиеся выполняют движения, соответствующие сильной доле. Обучение начинается с простейших ритмических формул с дальнейшим постепенным усложнением заданий и знакомством с синкопированным ритмом. Интересно, что для подготовки к ансамблевому исполнительству используется ритмический канон с поочередным исполнением движений учащимися. После этого предлагается комплексное упражнение, в котором различные части тела (ноги, руки, голова) выполняют отдельные движения. Это способствует не только совершенствованию чувства ритма, но и развитию координации. Данные методические приемы могут успешно использоваться как составная часть методики метроритмического развития студентов университетов, обучающихся танцу «янгэ».

Цао Сюйсю [110] указывает, что танцевальное выступление требует от исполнителей выполнения различных движений в соответствии с музыкальным ритмом. В связи с этим для танцоров важно иметь хорошее чувство ритма, помогающее развить навыки самовыражения при интерпретации музыкального произведения. В качестве эффективного инструмента Цао Сюйсю предлагает метод «тренировки ритма», состоящий из таких методических приемов, как:

- отработка ритма (упражнения на повторение, запоминание и воспроизведение метроритма хлопками);
- имитация ритма (задание на воспроизведение ритма звучащей музыки);
- анализ ритма (запись ритмического рисунка и т. д.).

Благодаря тренировке ритма танцоры могут лучше овладеть метроритмической основой произведения и сочетать его с танцевальными движениями, тем самым повышая свой уровень исполнения и танцевальные навыки.

Чэнь Сяолин [127] считает, что самым оптимальным музыкальным материалом для формирования чувства ритма является марш. По мнению автора, начальный этап ритмического развития может быть сопряжен с ходьбой, которая служит своеобразным маркером ритма, а обучение следует начинать с медленных музыкальных произведений, постепенно переходя к более быстрым. В качестве еще одного интересного методического приема Чэнь Сяолин предлагает следующее: в определенном ритме декламировать стихи или повторять фразы (например, «я студент института танцев» и др.). Использование такого методического приема, по мнению Чэнь Сяолин, обусловлено тем, что «чувство ритма – это своего рода восприятие, воспроизведение и постижение временной взаимосвязи музыки» [127, с. 35].

Точку зрения Чэнь Сяолин разделяет Чжун Ин [131], указывая, что ходьба, в которой движения тела используются для передачи основных особенностей различных музыкальных ритмов, помогает человеку реагировать на ритм музыки и является внешним проявлением понимания ритма. Кроме того, автор считает «развитие внутреннего чувства ритма – это ключевая задача для правильного восприятия музыкальных произведений» [131, с. 260].

Для обоснования методических особенностей метроритмического развития студентов китайских университетов определенным интересом представляет мнение Вэй Ли [17], предлагающего включать в образовательный процесс такие методы, как:

– метод «единства», заключающийся в концентрации на одном виде национального танца, что позволяет студентам глубже погрузиться в его культуру и освоить стиль исполнения;

– «всесторонний» метод, который предполагает изучение сразу нескольких видов танцев и дающий студентам более широкое представление о танцевальном искусстве;

– «музыкальный» метод, направленный на изучение теории музыки в процессе освоения техники национальных танцев и способствующий расширению культурного кругозора студентов;

– «метод элементов» (разработан в Пекинской академии танца), предполагающий разделение образовательного процесса на учебные блоки, в каждом из которых изучаются различные аспекты народных танцев: история, техника движений, эстетика и т. д.

Чжан Мин [119] обосновывает применение метода «имитации ритма» как простого способа выражения эмоций, позволяющего почувствовать и пережить ритм в движении и выразить свои эмоции через ритм. При помощи движений (хлопки в ладоши, притопывание ногами, похлопывание по ногам, переплетение пальцев или игра языком) учащиеся могут выразить свои эмоции и почувствовать ритм музыки. Эти действия превращают тело в удобный «ударный инструмент». Чжан Мин также предлагает использовать метод «запоминания музыкального ритма». Суть метода заключается в том, что преподаватель демонстрирует определенный ритмический рисунок, используя различные способы: хлопки, постукивания, проговаривания или пропевания. Задача студентов – повторить этот рисунок, используя те же способы. Эффективность метода заключается в том, что при повторении целостного музыкального образа происходит не только формирование чувства ритма, но и развитие долговременной музыкальной памяти.

У Йоунань [101] в своей педагогической практике широко использует метод визуального пения, который сочетает в себе элементы музыки и визуального восприятия музыки. Например, использование цветных нот или символов на нотном стане помогает ученикам воспринимать ритм визуально, а различные цвета обозначают разные длительности нот. Помимо метода визуального пения У Йоунань предлагает также использовать метод графических ритмических схем,

предполагающий создание графиков, наглядно отображающих ритмические паттерны, значительно упрощающие понимание структуры ритма. Например, для обозначения ударов используются линии, точки или символы. Кроме того, применяется подход цветových кодов, где определенные цвета назначаются для разных ритмических значений, например красный – для четвертных нот, а синий – для восьмых.

В. Ю. Петракова совместно с Н. М. Семенюк [79] указывают на необходимость грамотного структурирования системы танцевальных занятий, учитывающих необходимость метроритмического развития студентов. Авторы предлагают следующие этапы:

– первый этап – знакомство с новой танцевальной композицией, совместное прослушивание произведения, анализ музыкальной ткани, обсуждение замысла композитора, показ движений педагогом;

– второй этап – формирование целостного образа композиции, уточнение деталей передачи эмоционального содержания музыки, разучивание хореографических движений;

– третий этап – отработка способов передачи музыки в движениях, оттачивание ранее изученной хореографической композиции, работа над эмоционально-выразительным исполнением. В рамках обзора авторских подходов при формировании методики развития чувства ритма студентов интерес представляет актуализированная А. А. Качур [42] идея о взаимосвязи движения и музыкального сопровождения.

Важным методическим аспектом метроритмического развития студентов, осваивающих народный танец «янгэ», является обучение работе с реквизитом, который используется в танце. Прежде всего, речь идет о движениях рук с платками («даошао»), которыми танцоры выполняют взмахи на слабые доли такта. Кроме того, с самого начала обучения необходимо знакомить студентов с историческим значением платков, которые имеют глубокий смысл, являются частью культуры и дают основу для понимания смысла танца. Китайские авторы утверждают, что обучение китайскому народному танцу включает в себя не

только изучение движений и техники, но и понимание культурного и исторического контекста, связанного со спецификой каждого танца. Например, в танце «янгэ» есть ряд специальных приспособлений, которые помогают развивать чувство ритма и среди них особое место занимают музыкальные инструменты, в частности, барабаны. Лю Мяогу [58] отмечает, что при прослушивании музыкальной композиции студенты могут отбивать ритм на барабанах, что, в свою очередь, не только развивает чуткость к ритму, но и благоприятно сказывается на формировании слуха обучаемых как важнейшего элемента восприятия ритма.

Однако, наверное, наиболее значимым средством метроритмического развития студентов-танцоров является комплекс специально разработанных ритмоформул, которые в китайской музыкальной педагогике и музыковедении используется для указания на ритмические основы того или иного музыкального произведения. Являясь эффективным инструментом ритмического воспитания, ритмоформулы могут быть созданы на основе речевых игр, хлопков и различных комбинаций слов с разным ритмическим рисунком. А. Б. Бухтиярова указывает, что «организующим и объединяющим звеном музыки выступает ритм. Модели ритма – это как раз и есть ритмоформулы» [6, с. 60].

Это определение можно взять в качестве отправной точки при разработке ритмоформул для каждого этапа экспериментальной методики, последовательно усложняя их содержание для воспроизведения студентами, изучающими танец «янгэ».

Представленный выше обзор точек зрения российских и зарубежных авторов позволил выявить принципы, методы и средства организации педагогической деятельности, которые использовались в экспериментальной методике развития чувства ритма студентов в рамках формирующего этапа данного исследования, который проходил в период со 02.10.2023 по 22.12.2023.

**Целью** формирующего этапа опытно-поисковой работы является развитие чувства ритма у студентов Чанчуньского гуманитарного университета, обучающихся народному танцу.

Для достижения поставленной цели необходимо было решить ряд **задач**:

1. Выявить основополагающие принципы методики развития чувства ритма у студентов-танцоров.
2. Определить этапы реализации методики.
3. Подобрать комплекс методов, средств и форм организации деятельности студентов.

Экспериментальная методика развития чувства ритма студентов опирается на следующие принципы: дидактические (от простого – к сложному; связи теории и практики), культурологические (сохранение и воспроизведение национальной культуры), фольклорного образования (синкретичности), которые подробно описаны и обоснованы в параграфе 1.3 данного исследования.

На формирующем этапе опытно-поисковой работы была применена специально разработанная методика развития чувства ритма, которая включалась в содержание дисциплины «Основы теории музыки и визуальное пение» в Чанчуньском гуманитарном университете (экспериментальная группа) и реализовывалась в период со 02.10.2023 по 22.12.2023.

Методика формирования чувства ритма у студентов в рамках формирующего этапа опытно-поисковой работы исследования состоит из трех **этапов**: корректирующего, развивающего, творческого.

При реализации экспериментальной методики используются **укрупненные группы методов**, составивших единый комплекс взаимодополняющих друг друга педагогических действий: метод упражнения, метод моделирования творческого процесса и метод анализа.

Учитывая вариативность подходов китайских авторов к трактовке методов развития чувства ритма студентов, многие из них применяются в экспериментальной методике в качестве *методических приемов*. Например, в **метод упражнения** входили приемы тренировки ритма (Цао Сюйсю), имитации ритма, запоминания музыкального ритма (Чжан Мин). Прием *«тренировка ритма»* предполагает повторение и воспроизведение хлопками метроритма предлагаемых педагогом ритмоформул (используется в заданиях

корректирующего этапа методики). Прием «*имитация ритма*» применяется при выполнении заданий на отработку в движениях сложных ритмоформул с изменением темпа и использованием пунктирного и синкопированного ритма (используется в заданиях развивающего этапа методики). Прием «*запоминание музыкального ритма*» не только развивает чувство ритма при многократном повторении ритмического рисунка различными способами (хлопки, постукивание, проговаривание, пропевание), но и способствует развитию долговременной музыкальной памяти (используется в заданиях корректирующего и развивающего этапов методики).

Применение **метода моделирования творческого процесса** (Л. В. Школяр, В.О. Усачева) помогает раскрыть контекст ситуации художественно-творческой деятельности и ориентирован на принятие студентами роли исполнителя в ситуации выполнения творческих метроритмических заданий. В метод моделирования творческого процесса входят приемы *создания графических и цветowych ритмических схем (цветowych кодов)*, а также *прием визуального пения* (У Йоунань). Графические ритмические схемы заключаются в создании своеобразных графиков, на которых при помощи специальной системы условных обозначений (линий, точек, символов) отображаются ритмические структуры. При этом различные длительности обозначаются определенными цветами (например, четвертные ноты – красным цветом). Использование графических ритмических схем и цветowych кодов дополняется приемом визуального пения, который помогает наглядно воспринимать ритмический рисунок при восприятии звучащей музыки и значительно упрощает понимание студентами структуры ритма. Оба приема используются на всех трех этапах методики развития чувства ритма.

Особое внимание в рамках экспериментальной методики уделяется формированию у студентов *адекватной самооценки* результатов деятельности; для этого использовался **метод анализа**, направленный на развитие умений анализа / самоанализа и оценки / самооценки. В связи с этим выполнение заданий всех трех этапов предполагало работу с показателями оценивания, которые

вводились педагогом в образовательный процесс с начала занятий по экспериментальной методике развития чувства ритма. Такими *показателями* являются:

- «точность выполнения движений» (воспроизведение метроритма с помощью хлопков, движений, ударов по столу или при помощи инструментов);
- «точность записи» (фиксация ритма музыки или ритмоформул при помощи определенных графических символов);
- «соответствие характеру, выразительность» (передача изменений темпа, скорости и/или использование атрибутов).

Метод анализа имеет содержательное усложнение на всех трех этапах реализации методики развития чувства ритма:

- корректирующий этап: анализ предлагаемого педагогом ритмического рисунка; анализ качества выполнения заданий (по показателям);
- развивающий этап: анализ (по показателям) дидактического и музыкального материала; оценка / самооценка результатов деятельности (фиксация по уровневой шкале от 1 до 3);
- творческий этап: самоанализ / самооценка и анализ / оценка результатов деятельности в ситуации конкурсного оценивания сформированных навыков метроритмического самовыражения при интерпретации музыкального фрагмента (результаты оцениваются по показателям и фиксируются по шкале от 1 до 3).

К числу наиболее значимых **средств** реализации экспериментальной методики относятся специально разработанные ритмоформулы, универсальный метроритмический алгоритм, показатели оценивания результатов деятельности студентов, дидактические таблицы с записью ритмоформул, метроном, аксессуары танца «янгэ» (барабаны, платок даошао), песенный музыкальный материал, авторские стихотворения.

Задания по специально разработанным *ритмоформулам* учитывают аутентичные метроритмические особенности танца «янгэ» и усложняются на каждом этапе методики:

- повторить и записать простые ритмоформулы (на корректирующем этапе);

- придумать ритмоформулы с использованием различных ритмических вариантов (дробление длительностей, их укрупнение, пунктирный и синкопированный ритм); исполнить ритмоформулы, реагируя на указания педагога по смене темпа и способов их передачи с использованием хлопков, шагов, аксессуаров (развивающий этап);

- придумать и записать ритмоформулы, отражающие определенный характер (радостно, весело, торжественно, нежно и т. д.) с применением любых текстов, стихов, музыки; исполнить ритмоформулы с изменением состава исполнителей (всей подгруппой, подгруппа – солист, подгруппа – подгруппа).

Для выполнения всех видов заданий экспериментальной методики (работа с ритмоформулами, обучение анализу / самоанализу и оценке / самооценке, формирование навыков метроритмического самовыражения и т. д.) используется универсальный метроритмический *алгоритм*, применение которого эффективно сочетает осознание теоретических особенностей предлагаемого задания и его практическую отработку:

- показ (исполнение педагогом ритмоформулы);
- разбор (характеристика ритмических особенностей ритмоформулы, например выявление сильной доли, дробления ритма, пауз и т. д.);
- способы передачи (определение возможных движений – хлопки, шаги, с использованием аксессуаров и т. д.);
- воспроизведение № 1 (исполнение студентами ритмоформулы «по образцу» совместно с педагогом);
- отработка (самостоятельное повторение ритмоформулы студентом);
- рефлексия № 1 (групповой анализ качества исполнения, выявление сложностей и способов их устранения);
- коррекция (исправление недостатков, отработка, разучивание при повторном исполнении ритмоформулы);

– воспроизведение № 2 (самостоятельное исполнение студентами ритмоформулы);

– рефлексия № 2 (групповой анализ результатов деятельности по одному из показателей);

– фиксация результатов.

Реализация содержания курса «Основы теории музыки и визуальное пение», в рамках которого проводится опытно-практическая работа данного исследования, предусматривает групповую **форму** организации занятий со студентами. В зависимости от учебной задачи, стоящей в рамках этапа, используется работа в малых разноуровневых группах, предполагающая совместное выполнение задания студентами «с подготовкой» и «без подготовки» и способствующая выравниванию исходного уровня метроритмического развития студентов.

### **1 этап. Корректирующий.**

Содержание данного этапа исследования направлено на коррекцию уровня развития студентов «без подготовки», т. е. приступивших к изучению танца «янгэ» только при поступлении в университет (19 студентов). Коррекция предполагает доведение их уровня метроритмического развития до уровня студентов «с подготовкой», т. е. изучавших танец в китайских образовательных центрах и в школах (21 студент).

Задача этапа – обеспечить выравнивание исходного уровня метроритмического развития студентов (с предварительной танцевальной подготовкой и без подготовки).

Методы: упражнение (показ, повтор, тренировка ритма, запоминание музыкального ритма) и анализ (дидактического и музыкального материала, результатов деятельности).

Средства: ритмоформулы, дидактические таблицы с записью ритмоформул, метроном, барабан, показатели оценивания (для оценки качества выполнения заданий).

Формы: групповое занятие (в том числе работа в разноуровневых малых группах – «с подготовкой» и «без подготовки»).

Для приведения студентов экспериментальной группы к однородному уровню метроритмического развития на коррекционном этапе экспериментальной методики используются *только ритмоформулы*, позволяющие целенаправленно отрабатывать различные варианты передачи ритмического рисунка.

1 блок заданий. Работа с ритмоформулой «восьмая – две шестнадцатые – две восьмых; восьмая, пауза восьмая и четвертная».

*Содержание заданий:*

- прослушать ритмоформулу, исполняемую педагогом на барабане;
- проанализировать со студентами ритмоформулу и обсудить особенности ее передачи в движении;
- промаршировать на месте при повторном прослушивании ритмоформулы (передать сильную долю шагами);
- точно передать ритмический рисунок хлопками;
- промаршировать на месте с добавлением хлопков только на сильную долю такта;
- хлопками передавать сильную долю такта, а шагами – ритмический рисунок ритмоформулы;
- записать ритмоформулу, используя нотацию;
- проанализировать выполнение заданий по показателям «точность выполнения движений» и «точность записи».

*Методические особенности*

Задания первого блока корректирующего этапа предполагают включение в содержание двух новых для студентов видов деятельности: обучение записи ритма и формирование навыков анализа / самоанализа деятельности.

Обучение студентов *записи ритма* при помощи специальных знаков нотации проводится в групповой форме организации деятельности, что предусмотрено программой курса «Визуальное пение», в который интегрирована экспериментальная методика данного исследования. Закрепление материала

(запись ритмоформулы) предполагает работу в разноуровневых микрогруппах, что значительно повышает мотивацию студентов к восприятию учебного материала, формирует способность к анализу своих возможностей и оптимизирует межличностное взаимодействие.

*Анализ* результатов выполнения заданий впервые введен в образовательный процесс и заключается в следующем: при выполнении каждого задания педагог просит в словесной форме оценить точность выполнения движений в части воспроизведения ритма шагами на месте или хлопками.

2 блок заданий. Работа с ритмоформулой «четверть – две восьмые, четверть – две восьмые; четверть с точной – шестнадцатая – четверть с точной – шестнадцатая; четыре шестнадцатые – две восьмые, четыре шестнадцатые – две восьмые; четвертная пауза – две восьмые, четвертная пауза – две восьмые».

*Содержание заданий:*

- прослушать ритмоформулу, исполняемую педагогом хлопками рук;
- промаршировать на месте под повторное исполнение ритмоформулы педагогом;
- повторить ритмоформулу хлопками рук вместе с педагогом;
- самостоятельно повторить ритмоформулу хлопками;
- проанализировать качество исполнения по показателю «точность выполнения движения», отметить ошибки и неточности;
- студенты «с подготовкой» разучивают ритмоформулу со студентами «без подготовки» (работа в малых разноуровневых группах);
- записать ритмоформулу (работа в малых разноуровневых группах);
- промаршировать ритмоформулу на месте с исполнением ритмического рисунка хлопками;
- проанализировать качество исполнения по показателям «точность выполнения движения» и «точность записи»;
- обсуждение полученных результатов.

### *Методические особенности*

Следует обратить внимание на организацию педагогом работы студентов в разноуровневых группах: студенты «с подготовкой» помогают студентам «без подготовки» проанализировать и записать ритмоформулу, что в дальнейшем облегчит ее запоминание. Кроме того, педагогу необходимо организовать в группах обсуждение возникших затруднений и ошибок при исполнении ритмоформулы.

3 блок заданий. Работа с ритмоформулой «восьмая – две шестнадцатые – две восьмых; восьмая пауза – две шестнадцатые – восьмая пауза – две шестнадцатые; восьмая с точкой – шестнадцатая – восьмая пауза – восьмая».

#### *Содержание заданий:*

- прослушать ритмоформулу, исполняемую педагогом на барабане;
- записать ритмоформулу (работа в малых разноуровневых группах);
- прохлопать ритмоформулу вместе с педагогом;
- проанализировать соответствие записи и хлопков и проанализировать качество по показателю «точность записи»;
- студенты «с подготовкой» разучивают со студентами «без подготовки» ритмоформулу, записанную педагогом (работа в разноуровневых микрогруппах);
- промаршировать на месте и прохлопать записанную педагогом ритмоформулу;
- проанализировать качество исполнения по показателям «точность выполнения движения» и «точность записи»;
- обсуждение полученных результатов.

Работа с ритмоформулами студентов экспериментальной группы представлены на фото в Приложении 2.

### *Методические особенности*

В процессе обучения студентов самостоятельной записи ритмоформулы большую роль играет анализ результатов записи, позволяющий выявить неточности и устранить их в процессе работы студентов в малых разноуровневых группах. Анализ результатов записи и исполнения ритмоформул делает процессы

запоминания и воспроизведения более осознанными и, как следствие, – повышает качество результата деятельности и уровень метроритмического развития студентов.

## **2 этап. Развивающий.**

Задача этапа – сформировать умения воспринимать, осознавать и воспроизводить с помощью движений музыкальные ритмы различной сложности.

Данный этап является основным в экспериментальной методике развития чувства ритма студентов и предполагает работу по трем *направлениям*:

- отработка в движении сложных ритмоформул (с изменением темпа; с использованием пунктирного и синкопированного ритма; с использованием аксессуаров – барабана и платка);
- освоение умений передачи в движении характера и содержания музыки;
- формирование умений анализа / самоанализа и оценки / самооценки результатов деятельности студентов (оценка качества записи ритмоформул и передачи метроритмических особенностей музыки в движении).

Методы: упражнение (показ, повтор, тренировка ритма, запоминание музыкального ритма); метод моделирования творческого процесса (творческие задания, прием визуального пения, создание графических ритмических схем и цветовых кодов) и анализ (дидактического и музыкального материала, результатов деятельности).

Средства: ритмоформулы, дидактические таблицы с записью ритмоформул, певческий музыкальный материал, стихотворения, аксессуары (барабан, платок), показатели оценивания (для оценки качества выполнения заданий).

Формы: групповое занятие.

1 блок заданий. Работа с ритмоформулой «четверть – две восьмые – четыре шестнадцатые – две восьмых; восьмая с точкой – шестнадцатая – пауза восьмая – две шестнадцатые, четвертная – четыре шестнадцатые».

Содержание заданий:

- прослушать ритмоформулу, исполняемую педагогом на барабане;

- при повторном прослушивании ритмоформулы промаршировать на месте, передавая хлопками ритмический рисунок;
- самостоятельно прохлопать ритмоформулу;
- записать ритмоформулу, используя цветовые коды (красный цвет – четвертные, синий – восьмые, желтый – шестнадцатые, паузы – знак вопроса в цвете, соответствующем длительности, нота с точкой – крестик в цвете, соответствующем длительности);
- проанализировать выполнение заданий по показателям «точность выполнения движений» и «точность записи» (самооценка);
- групповой анализ записанной студентами ритмоформулы (по шкале от 1 до 3, отметить ошибки и неточности);
- промаршировать на месте ритмоформулу, исполняемую педагогом на барабане с изменением темпа;
- повторить ритмоформулу (без изменения темпа), используя на выбор различные средства (барабан, хлопки, постукивания, проговаривание на любые слоги и т. д.);
- работа в малой группе: разработка «партитуры» исполнения ритмоформулы «по ролям», когда каждый студент выполняет свою ритмическую партию из разработанной партитуры (маршировка на месте или по кругу, исполнение на барабане, хлопки и т. д.);
- отработка навыков анализа / самоанализа и оценки / самооценки продуктов деятельности (качество исполнения и записи ритмоформул); обсуждение полученных результатов.

#### *Методические особенности*

Новым для студентов методическим приемом является оценка / самооценка результатов выполнения всех заданий не только в словесной форме, но и по трехбалльной шкале (где «3» обозначает высокий уровень выполнения задания, «2» – средний, а «1» – низкий уровень). Оценивание происходит по уже известным студентам параметрам (точность выполнения движений, точность записи, соответствие характеру). Оцениванию подлежат результаты выполнения

заданий как другими студентами (анализ / оценка), так и собственного (самоанализ / самооценка). Педагог заранее объясняет студентам систему оценивания, а также способы фиксации результатов (в индивидуальных планшетах студентов с дальнейшим суммированием результатов в планшете педагога).

2 блок заданий. Работа над созданием и исполнением ритмоформул.

*Содержание заданий:*

– студентам предлагается разделить на подгруппы и придумать ритмоформулу (далее – «ритмоформула группы») на одно из предлагаемых стихотворений: «Ностальгия» (авт. Юй Гуанчжун), «С высоты птичьего полета кажется, что гора стоит на склоне» (авт. Су Ши), «Восхождение на Башню Аиста» (авт. Ван Чжихуань);

– записать ритмоформулу группы, используя цветовые коды;

– разучить и исполнить ритмоформулу группы в настроении стихотворения, используя разнообразные движения (например, сочетание индивидуального и группового исполнения) и танцевальные аксессуары (барабан, платок);

– анализ и оценка ритмоформулы группы другими студентами;

– самоанализ и самооценка собственной ритмоформулы группы;

– сравнительный анализ педагогом результатов оценки и самооценки студентов;

– исполнить всей группой (по записи) разработанные группами ритмоформулы;

– повторно исполнить ритмоформулы групп, реагируя на указания педагога по смене темпа и способов передачи (хлопками, шагами, с аксессуарами и т. д.);

– проанализировать качество исполнения по показателю «точность выполнения движения», отметить ошибки и неточности;

– самоанализ и самооценка качества исполнения по показателям «точность выполнения движения» и «точность записи»;

- выбрать победителей по каждой из трех номинаций: лучшая ритмоформула, лучшее исполнение, лучший анализ / самоанализ;
- обсуждение полученных результатов.

#### *Методические особенности*

Выполнение творческих заданий данного блока предполагает предварительное разучивание предлагаемых педагогом стихотворений с обязательным совместным со студентами анализом настроения стихотворения и возможных ритмических особенностей предполагаемой ритмоформулы.

При выполнении заданий творческого характера также необходимо учитывать соревновательный характер, лежащий в основе условий выполнения заданий. Здесь возрастает роль аргументации собственной точки зрения при осуществлении анализа/самоанализа и оценки/самооценки результатов выполнения заданий, что положительно влияет на формирование навыков адекватной самооценки.

3 блок заданий. Работа над передачей характера музыки в движениях. Для выполнения заданий используются фрагменты популярных китайских народных песен «Песня молодых рисовых побегов», «Кричит на весну», «Надеяться».

#### *Содержание заданий:*

- прослушать ритмоформулу китайской песни, исполняемую педагогом на барабане;
- прохлопать и пропеть ритмоформулу вместе с педагогом;
- записать ритмоформулу;
- проанализировать, какой характер музыки может отражать ритмоформула (радостный, взволнованный, нежный, агрессивный и т. д.);
- обосновать возможные варианты движений, отражающие характер музыки в ритмоформуле;
- проанализировать качество выполнения задания по показателям «соответствие характеру, выразительность» и «точность записи»;
- прослушать запись китайской народной песни и проанализировать характер музыки и возможные движения для его передачи;

– работая в подгруппах, подобрать движения (шаги, хлопки, взмахи руками, использование аксессуаров и т. д.), иллюстрирующие ритмоформулу звучащей песни;

– по подгруппам – исполнить (передать движениями) ритмоформулу звучащей песни;

– анализ / оценка и самоанализ / самооценка исполнения по показателю «соответствие характеру, выразительность» по шкале от 1 до 3;

– обсуждение полученных результатов.

#### *Методические особенности*

Содержание заданий по песням и стихотворениям *одинаковое* и предполагает работу по анализу средств выразительности (музыкальной выразительности звучащей музыки и стихотворного ритмообраза). Педагогу необходимо обратить особое внимание студентов на осознанный подбор способов передачи в движении метроритмических особенностей музыкального фрагмента и стихотворения, обсудить возможные варианты движений, проанализировать и выбрать оптимальный. Кроме того, педагогу при помощи указаний и наводящих вопросов следует тактично направлять работу подгруппы студентов к осознанной передаче в движении характера (музыки и стихотворения) и их соответствия показателям оценивания.

### **3 этап. Творческий.**

Задача этапа – продемонстрировать навыки метроритмического самовыражения при интерпретации музыкального фрагмента и образного характера ритмоформулы.

Методы: упражнение (тренировка ритма, запоминание музыкального ритма), метод моделирования творческого процесса (создание графических и цветовых ритмических схем, творческий конкурс) и анализ (музыкального материала, результатов деятельности).

Средства: ритмоформулы, дидактические таблицы с записью ритмоформул, певческий музыкальный материал, аксессуары (барабан, платок), показатели оценивания качества выполнения заданий.

*Формы:* групповое занятие.

*Методические особенности*

На заключительном (творческом) этапе экспериментальной методики следует акцентировать внимание на том, что все предлагаемые задания являются инструментом повышения творческой активности. Например, следует обращать внимание студентов на возможности использования в новых творческих условиях полученного ими опыта метроритмического развития, мотивировать на проявление оригинальности мышления и гибкости в решении поставленных задач.

Использование групповой формы работы предполагает в том числе работу в микрогруппах, способствующую формированию умений взаимодействия для совместного решения поставленной задачи.

Проведение итогового занятия в виде творческого конкурса позволяет решить ряд задач, важных для будущих специалистов в области танца, а именно: возможность оценки уровня развития чувства ритма студентов; демонстрация умений группового взаимодействия; сформированность навыков самоанализа и самооценки; выявление готовности и способности студентов к публичной творческой деятельности.

В рамках заключительного (творческого) этапа экспериментальной методики метод моделирования творческого процесса используется в трех *аспектах*:

- для выявления студентами художественно-образной идеи звучащего музыкального фрагмента в процессе анализа;
- с целью установления соответствия связей видов искусств (музыки и движения, цвета и музыки, графики и музыки);
- при групповом анализе продуктов деятельности студентов (ритмоформул и движений под музыку) по разработанным показателям.

*Содержание заданий:*

1. Творческое задание по работе с ритмоформулами (работа в микрогруппах по 10 человек):

– придумать и записать ритмоформулу группы, которая отражает определенный характер (радостно, весело, торжественно, нежно и т. д.) и которую возможно зафиксировать и исполнить различными способами (с использованием аксессуаров, с применением любых текстов, стихов, музыки, с изменением темпа движения и т. д.);

– исполнить ритмоформулу группы двумя различными способами, в том числе с изменением состава исполнителей (всей подгруппой, подгруппа – солист, подгруппа – подгруппа) и/или с применением аксессуаров и музыкальных инструментов и т. д. (на выбор);

– самоанализ и самооценка каждой подгруппой ритмоформулы и ее исполнения по показателям «точность выполнения движения», «точность записи», «соответствие характеру, выразительность»;

– анализ и оценка исполнения ритмоформул другими подгруппами студентов;

– обсуждение полученных результатов.

2. Ритмический диктант – запись ритмоформулы (работа выполняется студентами индивидуально):

– прослушать предложенный педагогом музыкальный фрагмент (песня «Надеяться» 火辣辣的爱);

– записать ритмоформулу прослушанной музыки с использованием метода визуального пения;

– оценка записи ритмоформулы педагогом и самооценка студента по разработанным показателям по шкале от 1 до 3 баллов.

3. *Итоговое зачетное занятие* проходит в форме творческого конкурса и предполагает исполнение и анализ ритмоформулы фрагмента музыкального произведения.

#### *Содержание заданий*

– прослушать предлагаемый педагогом музыкальный фрагмент (без обозначения названия музыки);

- работая в подгруппах, проанализировать средства музыкальной выразительности и подобрать возможные способы передачи метроритмических особенностей музыкального фрагмента в движении;
- продумать и обосновать применение аксессуаров (барабан, платок, веер);
- продемонстрировать разработанные подгруппой варианты исполнения движений;
- самоанализ / самооценка и анализ / оценка исполнения ритмоформул по показателям.

*Условия проведения творческого конкурса:*

- студенты делятся педагогом на четыре равные подгруппы;
- конкурсная работа выполняется студентами на одинаковом музыкальном материале – фрагменте народной песни «Запуск воздушного змея» (放风筝);
- каждая подгруппа записывает и исполняет ритмоформулу предложенного фрагмента музыкального произведения;
- при записи ритмоформулы используется прием визуального пения;
- при исполнении ритмоформулы подгруппой обязательно использовать аксессуары (на выбор);
- ритмоформула должна быть исполнена каждой подгруппой двумя различными способами, например, с применением разных составов (всей подгруппой, подгруппа – солист, подгруппа – подгруппа и т. д.), с изменением темпа, с использованием разных аксессуаров;
- после выступления каждая подгруппа устно обосновывает свою исполнительскую идею (подбор движений и выбор аксессуаров);
- самоанализ/самооценка и анализ/оценка исполнения ритмоформул осуществляются по показателям «точность выполнения движения», «точность записи», «соответствие характеру, выразительность» по шкале от 1 до 3 баллов;
- конкурсному оцениванию подлежат: исполнительская идея, запись ритмоформулы, исполнение ритмоформулы двумя способами, самоанализ и самооценка группы по показателям;

– анализ и оценка исполнения ритмоформулы группы студентами других подгрупп по предложенным показателям;

– суммарный балл, состоящий из оценки педагога, оценки студентов других подгрупп и самооценки, является итоговым баллом в творческом конкурсе;

– определение победителей в номинациях «Лучшее исполнение», «Лучшая запись ритмоформулы», «Лучшая идея» на основании полученных итоговых суммарных баллов.

Реализация экспериментальной методики по развитию чувства ритма в системе профессиональной подготовки студентов Чанчуньского гуманитарного университета, обучающихся народному танцу, позволяет сделать следующие

#### **ВЫВОДЫ.**

1. Программа обучения студентов по специальности «Танцевальное представление и хореография» в китайских университетах не предусматривает специально разработанной методической системы развития чувства ритма как одного из основополагающих профессиональных качеств. В связи с этим при проведении исследования задания экспериментальной методики были включены в содержание дисциплины «Основы теории музыки и визуальное пение».

2. Базовыми принципами, положенными в основу разработки экспериментальной методики по развитию чувства ритма у студентов, являются: дидактические (от простого – к сложному; связи теории и практики), культурологические (сохранение и воспроизведение национальной культуры), фольклорного образования (синкретичности) принципы, отражающие комплексный подход в метроритмической подготовке будущих танцоров.

3. Одним из основных педагогических условий реализации экспериментальной методики является логика моделирования заданий этапов, предполагающая не только отработку в движении сложных ритмоформул, но и выполнение заданий творческого характера, направленных на формирование умений воспринимать, осознавать и воспроизводить с помощью движений музыкальные ритмы различной сложности.

4. При реализации методики развития чувства ритма, состоящей из корректирующего, развивающего и творческого этапов, используются три укрупненные группы методов (метод упражнения, метод моделирования творческого процесса и метод анализа), взаимно дополняющие друг друга и учитывающие специфические особенности освоения китайского народного танца.

5. Одним из наиболее эффективных средств ритмического развития студентов, используемых в экспериментальной методике, являются ритмоформулы, созданные на основе различных ритмических комбинаций с последовательным усложнением содержания и условий выполнения заданий.

6. При реализации экспериментальной методики использовалась групповая форма организации деятельности, которая варьировалась в зависимости от дидактических задач исследования: работа в разноуровневых микрогруппах для выравнивания уровня метроритмического развития студентов, работа в группах при выполнении разнообразных творческих заданий и проведении творческого конкурса.

7. Включение в экспериментальную методику заданий по анализу и оценке результатов работы способствует формированию у студентов адекватной самооценки как важной профессиональной составляющей будущего специалиста в области творческой деятельности.

Для определения эффективности разработанной методики в рамках контрольного этапа опытно-поисковой работы исследования была проведена итоговая диагностика по определению уровня развития чувства ритма студентов экспериментальной и контрольной групп, результаты которой отражены в следующем параграфе диссертации.

### **2.3. Итоговая диагностика определения уровня развития ритмического чувства у обучающихся народному танцу в китайских университетах**

Контрольный этап опытно-поисковой работы по развитию чувства ритма студентов, обучающихся народному танцу в китайских университетах, проходил в период с 25.12.2023 по 10.01.2024.

Данный этап исследования проводился среди студентов первых курсов Чанчуньского гуманитарного университета (экспериментальная группа – 40 человек) и Яньбяньского университета (контрольная группа – 38 человек). Реализация всех этапов опытно-поисковой работы происходила на содержании дисциплины «Основы теории музыки и визуальное пение», входящей в учебный план обоих университетов по направлению подготовки «Танцевальное представление и хореография».

Моделирование диагностических заданий для контрольного этапа исследования осуществлялось в той же логике, что и на констатирующем этапе. Однако содержание заданий и используемый диагностический материал существенно усложнились. Это обусловлено тем, что за время проведения констатирующего и формирующего этапов опытно-поисковой работы (период с 01.09.2023 по 22.12.2023) студенты как экспериментальной, так и контрольной группы проходили обучение по дисциплинам учебного плана по специальности «Танцевальное представление и хореография», которые в той или иной степени повлияли на уровень их профессионально-личностного развития.

Следует уточнить, что итоговые результаты выполнения творческих заданий в рамках констатирующего этапа исследования зафиксировали наличие фактически одинакового уровня развития чувства ритма у студентов экспериментальной (ЭГ) и контрольной (КГ) групп. Напомним, что состав групп был неоднороден: в обеих группах были студенты, ранее изучавшие китайские народные танцы (студенты «с подготовкой»); вторая половина состава ЭГ и КГ такого опыта изучения не имеют (далее – «без подготовки»).

**Целью** контрольного этапа исследования является определение динамики развития чувства ритма у студентов-первокурсников двух китайских университетов, обучающихся по направлению танцевальной подготовки.

Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие **задачи**:

1. Уточнение диагностического инструментария.
2. Определение методов, средств и форм организации деятельности, необходимых для проведения итоговой диагностики.

3. Проведение итоговой диагностики уровня развития чувства ритма, обработка результатов, сопоставление с результатами констатирующего эксперимента, формулировка выводов.

Для проведения контрольного этапа исследования были использованы три группы заданий, предполагающих оценку уровня метроритмического развития студентов по критериям, определенным в рамках констатирующего этапа. Такими **критериями** являются:

- уровень развития способности воспроизведения в движении метра и темпа;
- уровень развития способности воспроизведения в движении метра и ритма;
- уровень развития способности под звучащую музыку воспроизвести в движении ее темп, метр и ритмические особенности.

Каждый критерий имеет комплексный характер и соответствует особенностям диагностических процедур, которые, по утверждению Цао Суйсю [110], используют китайские специалисты для оценки уровня ритмического развития танцоров. Соответственно, критериальный аппарат исследования предполагает наличие специально разработанных **творческих заданий** на повторение и воспроизведение ритма, что обусловлено аутентичной метроритмической основой китайского национального танца «янгэ», и учитывает его образно-выразительные и стилистические особенности. Результаты выполнения каждого задания студентами экспериментальной и контрольной групп свидетельствуют об уровне развития чувства ритма по одному из трех представленных выше критериев и их динамике, если таковая обнаружится.

**Диагностическим инструментарием** данного этапа опытно-поисковой работы (как и на констатирующем этапе) является уровневая шкала проявления каждого критерия (высокий, средний, низкий уровни), фиксирующая текущее состояние развития чувства ритма студентов и позволяющая отследить его динамику в процессе поэтапного оценивания при выполнении трех групп заданий.

**Методом** итогового диагностирования по всем трем критериям является творческое задание как разновидность тестового задания, позволяющего студентам выразить свои представления и ощущения через движения тела (различные жесты, шаги и хлопки и т. д.) для создания образов окружающего мира. Также метод творческого задания дает возможность отразить темповую и ритмическую организацию предлагаемых ритмических формул, что достигается за счет использования тела как знаковой системы для моделирования образов окружающего мира.

**Средствами** проведения диагностики являются специально разработанные ритмоформулы (для первого и третьего критериев), а также музыкальный репертуар (для второго критерия).

Задания выполняются студентами в индивидуальной и групповой **формах** организации деятельности в рамках дисциплины «Основы теории музыки и визуальное пение». Специфика задач контрольного этапа исследования предполагает усложнение содержания диагностических заданий по сравнению с констатирующим этапом. Усложнение учитывало, прежде всего, специфику танца «янгэ» как массового танца, предполагающего синхронное выполнение движений группой танцоров. В связи с этим были использованы задания, выполняемые не только в индивидуальной форме, но и в микрогруппах.

Обратимся к описанию содержания и результатов выполнения диагностических заданий по определению уровня развития чувства ритма студентов экспериментальной и контрольной групп в рамках контрольного этапа опытно-поисковой работы.

**Диагностическое задание № 1** разработано для определения первого критерия – «**Уровень развития способности воспроизведения в движении метра и темпа**».

*Цель:* определить уровень развития способности воспроизведения в движении шагом метра и темпа предложенной ритмоформулы.

*Задание:* студентам предлагается шагами передать ритмоформулу, исполняемую педагогом на барабане.

*Материал задания:* педагог, используя прием изменения темпа, исполняет ритмоформулу, часто повторяющуюся в аккомпанементе танца «янгэ» («восьмая – две шестнадцатые – две восьмых; восьмая – пауза восьмая – восьмая – две шестнадцатые»).

*Методические особенности выполнения диагностического задания*

Данное задание почти полностью дублирует аналогичное задание констатирующего этапа исследования. Изменения касаются введения пунктирного ритма в третьем исполнении ритмоформулы.

Диагностическое задание №1 выполняется студентами ЭГ и КГ в индивидуальной форме. Ритмоформула исполняется педагогом на барабане с замедлением и ускорением темпа, а студент выполняет движения (шаги) под аккомпанемент педагога. Паузы должны быть отражены в движении (танцор «замирает на месте»), что соответствует специфике танца «янгэ».

Ритмоформула повторяется педагогом на барабане четыре раза:

1 раз: «восьмая – две шестнадцатые – две восьмых; восьмая – пауза восьмая – восьмая – две шестнадцатые»;

2 раз: то же, но с произвольным изменением темпа;

3 раз: «восьмая – две шестнадцатые – две восьмых; восьмая – восьмая с точкой – шестнадцатая – пауза восьмая – две шестнадцатые»;

4 раз: то же, но с произвольным изменением темпа.

*Оценка:* задание оценивается по трехбалльной шкале, что соответствует высокому, среднему и низкому уровням:

– высокий уровень (3 балла) – студент демонстрирует точное отражение сильной доли метра в движении, при этом темп шага соответствует темпу звучащей ритмоформулы; ускорение темпа ритмоформулы приводит к ускорению шага, а замедление – к замедлению шага; студент делает логические остановки движения на паузы в ритмоформуле;

– средний уровень (2 балла) – студент отражает в движении шагами сильную долю метра; ускорение и замедление темпа шага происходит в соответствии с изменениями темпа в ритмоформуле; при появлении в

ритмоформуле пауз и пунктирного ритма студент сбивается, но не прекращает движение полностью;

– низкий уровень (1 балл) – студент отражает сильную долю метра при равномерном движении шагами; смена темпа в ритмоформуле (ускорение или замедление) вызывает затруднения (особенно замедление) в отражении сильной доли в движении; при появлении в ритмоформуле пауз и пунктирного ритма студент сбивается с ритмичных движений на произвольные (вплоть до остановки движения).

Результаты выполнения диагностического задания по первому критерию в экспериментальной группе отражены в таблице 14.

Таблица 14

**Результаты выполнения диагностического задания по первому критерию  
(экспериментальная группа)**

Группа	Количество человек в группе	Уровни					
		высокий		средний		низкий	
		чел.	%	чел.	%	чел.	%
ЭГ	40	30	75	10	25	0	0

Как видно из приведенной таблицы, 100% студентов экспериментальной группы удачно справились с выполнением диагностического задания по первому критерию, демонстрируя точное отражение в движении темпа, метра и пунктирного ритма звучащей ритмоформулы. У 25% студентов некоторые затруднения вызвала передача в движении пауз и пунктирного ритма при изменении темпа исполняемой педагогом ритмоформулы.

Выполнение задания на высоком и среднем уровнях всеми студентами ЭГ свидетельствует о том, что при реализации экспериментальной методики в рамках формирующего этапа исследования исходный уровень развития чувства ритма у студентов «с подготовкой» и «без подготовки» был выровнен.

В контрольную группу входили 38 студентов, из них: 18 студентов «с подготовкой» и 20 – «без подготовки».

Результаты выполнения диагностического задания по первому критерию в контрольной группе отражены в таблице 15.

**Результаты выполнения диагностического задания по первому критерию  
(контрольная группа)**

Группа	Количество человек в группе	Уровни					
		высокий		средний		низкий	
		чел.	%	чел.	%	чел.	%
КГ	38	12	32	17	44	9	24

Данные, приведенные в таблице 15, свидетельствуют о том, что только 32% студентов контрольной группы выполнили творческое задание по первому критерию на высоком уровне, продемонстрировав точное отражение в движении темпа и сильной доли метра звучащей ритмоформулы. 44% студентов испытывали затруднения при передаче в движении пунктирного ритма и смены темпа ритмоформулы, но не прекращали движения.

Особого внимания заслуживают результаты студентов, продемонстрировавших низкий уровень развития способности воспроизведения в движении метра и темпа (24% от общего числа КГ): при появлении в ритмоформуле пауз и пунктирного ритма студенты сбивались с ритмичных движений на произвольные, вплоть до остановки движения. Большинство из этих студентов относятся к категории «без подготовки».

Выполнение диагностического задания по критерию «Уровень развития способности воспроизведения в движении метра и темпа» не вызвало особых затруднений у студентов экспериментальной и контрольной групп, однако сравнительный анализ полученных результатов по заданию первого критерия свидетельствует о наличии неравнозначных результатов в обеих группах. Так, высокий уровень развития способности воспроизведения метра и темпа в движении в соответствии с предложенной ритмоформулой продемонстрировали 75% студентов экспериментальной группы и 32% контрольной, средний уровень – 25% и 27%, низкий уровень – 0% и 24% соответственно. Демонстрируемые затруднения при выполнении диагностического задания студентами контрольной группы свидетельствуют о явном отставании студентов «без подготовки» при выполнении задания.

Индивидуальные результаты выполнения диагностического задания № 1 по первому критерию каждым студентом экспериментальной и контрольной групп помещены в Приложение 3.

Сводные результаты выполнения диагностического задания по первому критерию («Уровень развития способности воспроизведения метра и темпа в движении») студентами экспериментальной и контрольной групп представлены в таблице 16.

Таблица 16

**Результаты выполнения диагностического задания по первому критерию  
(экспериментальная и контрольная группы)**

Группа	Количество человек в группе	Уровни					
		высокий		средний		низкий	
		чел.	%	чел.	%	чел.	%
ЭГ	40	30	75	10	25	0	0
КГ	38	12	32	17	44	9	24

Следует подчеркнуть, что результаты выполнения диагностического задания № 1 студентами ЭГ демонстрируют наличие однородного и достаточно высокого уровня развития чувства ритма (высокий и средний уровни), что является следствием обучения по экспериментальной методике развития чувства ритма в рамках формирующего этапа опытно-поисковой работы данного исследования. Сказанное косвенно подтверждается данными по студентам КГ, 24% которых выполнили диагностическое задание в соответствии с низким уровнем развития.

Для дальнейшей работы по выявлению тенденций развития чувства ритма у студентов ЭГ и КГ интересно сравнить результаты выполнения заданий по первому критерию на констатирующем и контрольном этапах опытно-поисковой работы, которые представлены в таблице 17.

**Сводные данные результатов выполнения диагностического задания  
по первому критерию ЭГ и КГ  
(констатирующий и контрольный этапы)**

Группа	Этапы исследования	Количество человек в группе	Уровни					
			высокий		средний		низкий	
			чел.	%	чел.	%	чел.	%
ЭГ	констатирующий	40	10	25	12	30	18	45
	контрольный	40	30	75	10	25	0	0
КГ	констатирующий	38	8	21	14	37	16	42
	контрольный	38	12	32	17	44	9	24

Сравнительный анализ результатов выполнения диагностического задания по первому критерию в рамках констатирующего и контрольного этапов опытно-экспериментальной работы позволил установить, что применение методики развития чувства ритма привело к комплексному повышению среднего балла у студентов ЭГ. Если на констатирующем этапе у 45% студентов этой группы умение воспроизводить метр и ритм в движении проявлялось на низком уровне, то на констатирующем этапе преобладал высокий уровень (75%), а низкий – вообще отсутствовал.

Студенты КГ продемонстрировали незначительное повышение показателей среднего балла по всем уровням проявления критерия, однако 24% испытывают явные затруднения при выполнении задания и их результаты соответствуют низкому уровню. Кроме того, при выполнении творческого задания по первому критерию явно прослеживалась неоднородность состава группы в части метроритмического развития студентов «с подготовкой» и «без подготовки».

**Диагностическое задание № 2** было разработано для определения второго критерия – «**Уровень развития способности воспроизведения в движении метра и ритма**».

*Цель:* определить уровень развития способности воспроизведения в движении метра и ритма предложенной ритмоформулы.

*Задание:* студенту предлагается пройти шагом под ритмоформулу, исполняемую педагогом на барабане. Длинные (восьмые) длительности студент

передает шагами (метрическая пульсация); на мелкие длительности параллельно с шагом нужно добавить хлопки руками, отражающие ритмическую структуру ритмоформулы.

*Материал задания:* педагог исполняет на барабанах ритмоформулу: «четверть – две восьмые, четыре шестнадцатые – две восьмые; четыре шестнадцатые – две восьмые, четыре шестнадцатые – две восьмые».

*Методические особенности выполнения диагностического задания*

Выполнение данного диагностического задания проходит в три этапа:

1 этап: все студенты ЭГ и КГ выполняют задание в индивидуальной форме и повторяют ритмоформулу за педагогом (ритмоформула исполняется четыре раза);

2 этап: студенты ЭГ и КГ разучивают ритмоформулу в подгруппах по 4 человека; все студенты исполняют шагами метрическую пульсацию, из них двое студентов в каждой группе – хлопками ритмический рисунок ритмоформулы;

3 этап: повторение 1 этапа (все студенты ЭГ и КГ выполняют задание в индивидуальной форме и повторяют ритмоформулу за педагогом). Третий этап показывает наличие (или отсутствие) изменений в качестве выполнения задания работы в подгруппе на втором этапе.

Содержание данного задания является усложнением по сравнению с диагностическим заданием по второму критерию в рамках констатирующего этапа исследования: выполнение задания предполагает этап работы в малой группе, где помимо способности воспроизведения в движении метра и ритма предполагается формирование навыков командного взаимодействия, а также синхронного выполнения движений, что необходимо для исполнения любого массового народного китайского танца. Кроме того, данное задание предполагает отражение в движении метра и ритма музыки с использованием движений рук (хлопков), что в дальнейшем необходимо для демонстрации аксессуара-платка при исполнении танца «янгэ».

*Оцениванию* (по разработанной уровневой шкале) подлежит результат, демонстрируемый студентом на 3 этапе (индивидуальное выполнение задания),

так как здесь студент демонстрирует *итоговый* результат выполнения диагностического задания № 2.

*Оценка:* задание оценивается по трехбалльной системе, что соответствует высокому, среднему и низкому уровням:

– высокий уровень (3 балла) – студент демонстрирует точное воспроизведение метра ритмоформулы в шаге; точно отражает хлопками мелкие длительности; при повторях ритмоформулы не сбивается и сохраняет четкость и точность в воспроизведении метра и ритма как в движениях ногами, так и в хлопках руками;

– средний уровень (2 балла) – студент способен воспроизводить ритмоформулы в шаге; отражает хлопками мелкие длительности; при повторении ритмоформулы испытывает затруднения в передаче ритма хлопками рук, сбивается при отражении шестнадцатых;

– низкий уровень (1 балл) – студент сбивается и не попадает в сильную долю метра из-за попыток точно воспроизвести хлопками мелкие длительности; допускает неточности в воспроизведении мелких длительностей хлопками рук (начинает хлопки позже удара барабана); при повторении ритмоформулы не может восстановить движение и окончательно сбивается.

Результаты выполнения диагностического задания по второму критерию в экспериментальной группе отражены в таблице 18.

Таблица 18

**Результаты выполнения диагностического задания по второму критерию  
(экспериментальная группа)**

Группа	Количество человек в группе	Уровни					
		высокий		средний		низкий	
		чел.	%	чел.	%	чел.	%
ЭГ	40	21	52	16	40	3	8

Результаты в приведенной выше таблице свидетельствуют, что с выполнением задания по определению уровня развития способности воспроизведения в движении метра и ритма звучащей ритмоформулы справились 52% студентов экспериментальной группы. Однако 40% студентов ЭГ проявили

затруднения при передаче ритмоформулы при одновременном исполнении метра (ногами) и ритма (хлопками рук). У 3% студентов зафиксированы неточности в воспроизведении хлопками мелких длительностей и последующий сбой в движении. Основной сложностью для студентов ЭГ явилось разучивание движений ритмоформулы в малых группах, так как студенты выполняли задание самостоятельно (без помощи педагога). Кроме того, возникала задача оказания взаимопомощи при возникновении затруднений.

Результаты студентов контрольной группы, полученные при выполнении диагностического задания по второму критерию («определение уровня развития способности воспроизводить в движении метр и ритм звучащей ритмоформулы»), представлены в таблице 19.

Таблица 19

**Результаты выполнения диагностического задания по второму критерию  
(контрольная группа)**

Группа	Количество человек в группе	Уровни					
		высокий		средний		низкий	
		чел.	%	чел.	%	чел.	%
КГ	38	14	37	15	39	9	24

Выполнение задания по определению уровня развития способности воспроизведения в движении метра и ритма звучащей ритмоформулы вызвало существенные затруднения у 24% студентов контрольной группы, особенно при воспроизведении мелких длительностей хлопками рук. Отработка задания в малых группах подтвердила зафиксированную разницу в уровне метроритмического развития студентов «с подготовкой» и «без подготовки». Положительным является тот факт, что почти две трети студентов группы справились с заданием, четко и точно передавая метр и ритм в движениях ногами и хлопками рук, а работа в малых группах не только вызвала интерес, но и послужила стимулом для оказания помощи отстающим в подгруппе.

Результаты выполнения диагностического задания по второму критерию («Уровень развития способности воспроизведения метра и ритма в движении») студентами экспериментальной и контрольной групп представлены в таблице 20.

**Результаты выполнения диагностического задания по второму критерию  
(экспериментальная и контрольная группы)**

Группа	Количество человек в группе	Уровни					
		высокий		средний		низкий	
		чел.	%	чел.	%	чел.	%
ЭГ	40	21	52	16	40	3	8
КГ	38	14	37	15	39	9	24

Как видно из приведенной выше таблицы, результаты выполнения диагностического задания по определению уровня развития способности воспроизводить в движении (ногами и руками) ритмоформулу фиксируют наличие определенных трудностей у студентов как экспериментальной, так и контрольной группы. Сравнительный анализ результатов по группам фиксирует внимание прежде всего на большой разнице в проявлении низкого уровня развития по критерию (8% в ЭГ и 24% в КГ). Среднему уровню развития соответствует примерно одинаковое количество студентов (40% и 39% соответственно). Общим в обеих группах были трудности с выполнением задания в подгруппах без помощи педагога, а также при передаче хлопками мелкого ритмического рисунка ритмоформулы.

Индивидуальные результаты выполнения диагностического задания № 2 по первому критерию каждым студентом экспериментальной и контрольной групп помещены в Приложение 3.

Результаты выполнения заданий студентами экспериментальной и контрольной групп по второму критерию на констатирующем и контрольном этапах опытно-поисковой работы представлены в таблице 21 и позволяют зафиксировать комплексное повышение уровня развития чувства ритма у студентов обеих групп.

**Сводные данные результатов выполнения диагностического задания по первому критерию ЭГ и КГ (констатирующий и контрольный этапы)**

Группа	Этапы исследования	Количество человек в группе	Уровни					
			высокий		средний		низкий	
			чел.	%	чел.	%	чел.	%
ЭГ	констатирующий	40	10	25	12	30	18	45
	контрольный	40	21	52	16	40	3	8
КГ	констатирующий	38	8	21	14	37	16	42
	контрольный	38	14	37	15	39	9	24

Студенты КГ продемонстрировали значительное повышение уровня сформированности способности воспроизведения метра и ритма ритмоформулы в движении ногами и руками. Тенденция повышения среднего балла присутствует в КГ и применительно к среднему и высокому уровням проявления критерия. Несмотря на это, 24% студентов испытывают сложности при выполнении задания; в группе по-прежнему фиксируется неоднородность состава («с подготовкой» и «без подготовки»), что особенно ярко продемонстрировала работа в малых группах.

Сравнительный анализ результатов выполнения диагностического задания по второму критерию в рамках констатирующего и контрольного этапов опытно-экспериментальной работы позволил актуализировать существенную роль экспериментальной методики (формирующий этап исследования) как фактора комплексного повышения среднего балла развития чувства ритма у студентов ЭГ. Если на констатирующем этапе у 45% студентов этой группы умение воспроизводить метр и ритм в движении проявлялось на низком уровне, то на контрольном балл снизился до 8%, а показатель высокого и среднего уровней суммарно составил 92%.

**Диагностическое задание № 3** было разработано для определения третьего критерия – **«Уровень развития способности под звучащую музыку воспроизвести в движении ее темп, метр и ритмические особенности»**.

*Цель:* определить уровень развития способности воспроизведения в движении (ногами, руками, туловищем) метроритмических особенностей звучащей музыки.

*Задание:* студенту предлагается передать в движении характер и настроение звучащей музыки (используя шаги, движения головой и туловищем). При выполнении задания студент должен обязательно использовать аксессуар (платок, заранее приготовленный педагогом).

*Материал задания:* для проведения диагностики в рамках выполнения творческого задания для танца «янгэ» используется китайская народная песня «Смотрим драму».

*Методические особенности выполнения диагностического задания*

Все студенты ЭГ и КГ выполняют диагностическое задание № 3 в индивидуальной форме. При оценивании задания главным является точность раскрытия и ритмического воплощения в движении художественного образа звучащей танцевальной музыки.

*Оценка:* задание оценивается по трехбалльной системе, что соответствует высокому, среднему и низкому уровням:

– высокий уровень (3 балла) – студент точно выделяет шагами сильную долю такта, используя согласованные движения ног, рук и туловища; хлопками рук передает ритмический рисунок, отражающий характер музыки; движения выполняются в темпе музыки и передают его изменения, включая ускорения и замедления; студент использует для передачи характера музыки предложенный аксессуар (платок);

– средний уровень (2 балла) – студент выделяет шагами сильную долю такта; хлопками рук передается только мерная пульсация, а не ритмический рисунок музыки; движения выполняются в темпе музыки, ускорения и замедления соответствуют темпу музыкального сопровождения; предложенный аксессуар (платок) выбран, но фактически используется только на сильную долю музыкального аккомпанемента танца;

– низкий уровень (1 балл) – студент выделяет шагами и хлопками сильную долю такта; для передачи характера и ритмических особенностей музыки используются движения ног (шаг) и рук (хлопки на сильную долю); движения выполняются в темпе музыки, но ускорения и замедления музыки приводят к сбою движения (вплоть до его остановки) и нарушениям в передаче ритмического рисунка; использование предложенного аксессуара (платок) приводит к сбою и даже остановке движения.

Результаты выполнения диагностического задания по третьему критерию в экспериментальной группе отражены в таблице 22.

Таблица 22

**Результаты выполнения диагностического задания по третьему критерию  
(экспериментальная группа)**

Группа	Количество человек в группе	Уровни					
		высокий		средний		низкий	
		чел.	%	чел.	%	чел.	%
ЭГ	40	24	60	12	30	4	10

Результаты выполнения заданий студентами ЭГ демонстрируют наличие у 90% студентов экспериментальной группы высокого и среднего уровней развития способности ритмического воплощения в движении художественного образа звучащей танцевальной музыки. Студенты уверенно используют аксессуар, точно отражая движениями рук музыкальный образ. У 30% студентов (средний уровень проявления критерия) некоторые затруднения вызывала передача в движении темповых изменений музыки, но это не приводило к сбою или остановке движения.

Несмотря на достаточно высокий уровень проявления анализируемого критерия по группе в целом, у 10% студентов зафиксированы сбой движения и появление неточностей в передаче ритмического рисунка при изменении темпа музыки. У этих же студентов возникали сложности и при использовании аксессуара для передачи в движении характера музыки.

Результаты выполнения диагностического задания по третьему критерию (определение уровня развития способности воспроизведения в движении темпа,

метра и ритмических особенностей звучащей музыки) в контрольной группе отражены в таблице 23.

Таблица 23

**Результаты выполнения диагностического задания по третьему критерию  
(контрольная группа)**

Группа	Количество человек в группе	Уровни					
		высокий		средний		низкий	
		чел.	%	чел.	%	чел.	%
КГ	38	10	26	15	39	13	34

Как видно из приведенной таблицы, выполнение диагностического задания по третьему критерию вызвало существенные затруднения у 34% студентов контрольной группы (низкий уровень), которые после изменения темпа звучащей музыки прекратили движение и не смогли его продолжить. Кроме того, необходимость использовать аксессуар помешала студентам сохранить согласованные движения ног, рук и туловища в соответствии с характером и метроритмом звучащего музыкального фрагмента, а в некоторых случаях приводила к сбою и даже остановке движения.

39% студентов (средний уровень) уверенно передавали шагами и хлопками особенности метроритма музыкального фрагмента, не испытывали затруднений при передаче в движении темповых изменений. Однако использование аксессуара носило вынужденный характер, платок применялся только на сильную долю аккомпанеента и не отражал образную специфику музыкального материала.

Лишь 26% студентов КГ выполнили диагностическое задание по третьему критерию в соответствии с высоким уровнем развития.

Для дальнейшего анализа результатов, которые продемонстрировали студенты ЭГ и КГ при выполнении задания по третьему критерию («Уровень развития способности под музыку воспроизвести в движении ее темп, метр и ритмические особенности»), следует обратиться к сводным результатам выполнения диагностического задания, представленным в таблице 24.

**Результаты выполнения диагностического задания по третьему критерию  
(экспериментальная и контрольная группы)**

Группа	Количество человек в группе	Уровни					
		высокий		средний		низкий	
		чел.	%	чел.	%	чел.	%
ЭГ	40	24	60	12	30	4	10
КГ	38	10	26	15	39	13	34

Из данной таблицы видно, что наиболее существенная разница в показателях зафиксирована по высокому и низкому уровням проявления критерия. Например, выполнению задания на высоком уровне соответствовали 60% студентов экспериментальной и только 26% контрольной групп. Лишь 10% студентов КГ продемонстрировали высокий уровень согласованности движений ног, рук и туловища при передаче ритмического рисунка и смене темпа звучащего музыкального фрагмента.

Сложность в выполнении диагностического задания по третьему критерию внесло использование аксессуара в качестве дополнительного выразительного средства передачи образного содержания и характера музыки. Студентов ЭГ (60%) и КГ (26%), выполнивших диагностическое задание в соответствии с высоким уровнем проявления критерия, отличает свободное и осознанное использование аксессуара как средства раскрытия музыкального образа. Для студентов, продемонстрировавших низкий уровень проявления критерия (10% в ЭГ и 34% в КГ), аксессуар являлся существенной помехой при выполнении задания.

Индивидуальные результаты выполнения диагностического задания № 3 по первому критерию каждым студентом экспериментальной и контрольной групп помещены в Приложение 3.

Итоговые результаты контрольного этапа опытно-поисковой работы, продемонстрированные студентами экспериментальной (40 человек) и контрольной групп (38 человек) при выполнении трех диагностических заданий

творческого характера по специально разработанным критериям, представлены в таблице 25.

Таблица 25

**Итоговые результаты контрольного этапа опытно-поисковой работы  
(экспериментальная и контрольная группы)**

Уровень	1 критерий		2 критерий		3 критерий	
	ЭГ	КГ	ЭГ	КГ	ЭГ	КГ
<b>высокий</b>	75%	32%	52%	37%	60%	26%
<b>средний</b>	25%	44%	40%	39%	30%	39%
<b>низкий</b>	0%	24%	8%	24%	10%	34%

Результаты выполнения диагностических заданий в рамках контрольного этапа исследования демонстрируют положительную динамику уровня развития чувства ритма у студентов обеих групп.

Наиболее высокие результаты зафиксированы у студентов по критерию «Уровень развития способности воспроизведения метра и темпа», где 75% студентов группы и 32% контрольной группы продемонстрировали соответствие высокому уровню проявления способности. Очевидно, данное задание было наиболее простым и понятным для выполнения, что косвенно подтверждают итоговые данные низкого уровня проявления показателя: 0% у студентов экспериментальной группы и 24% – контрольной.

Выполнение задания по критерию «Уровень развития способности воспроизводить метр и ритм» позволило студентам обеих групп продемонстрировать достаточно высокие результаты: суммарный показатель высокого и среднего уровней составляет 92% у экспериментальной группы 76% у контрольной. Полученные результаты являются следствием усложнения методики выполнения задания по второму критерию, состоящего из трех этапов и предполагающего в том числе работу в малых группах.

Диагностическое задание по третьему критерию («Уровень развития способности под звучащую музыку воспроизвести ее темп, метр и ритмические особенности») вызвало у студентов наибольшие затруднения, а полученные результаты выявили низкий уровень проявления способности у 10% студентов

экспериментальной группы. Особого внимания заслуживают результаты студентов контрольной группы, у 34% которых зафиксирован низкий уровень способности отражения в движении метроритмических и образных особенностей звучащей музыки. При этом у 60% студентов ЭГ полученные результаты выполнения задания соответствуют высокому уровню развития.

Для выявления итоговых результатов опытно-практической работы по развитию чувства ритма у студентов, обучающихся народным танцам в китайских университетах, обратимся к таблице 26.

Таблица 26

**Сводные данные по результатам констатирующего и контрольного этапов  
опытно-поисковой работы**

Этапы	Экспериментальная группа						Контрольная группа					
	констатирующий этап			контрольный этап			констатирующий этап			контрольный этап		
критерии	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3
высокий уровень	40%	25%	25%	75%	52%	60%	44%	21%	25%	32%	37%	26%
средний уровень	40%	30%	20%	25%	40%	30%	32%	37%	25%	44%	39%	39%
низкий уровень	20%	45%	55%	0%	8%	10%	24%	42%	50%	24%	24%	34%

Достоверность результатов опытно-поисковой работы были проверена с помощью t-критерия Стьюдента по следующей формуле:

$$t_{st} = \frac{M_1 - M_2}{\sqrt{m_1^2 + m_2^2}}$$

Подсчет полученных результатов в контрольной и экспериментальной группе на контрольном этапе см. в Приложении 4. Данные результаты отражены в таблице 27.

Таблица 27

**Результаты контрольной и экспериментальной группы (контрольный этап)**

	$t_{Эмп}$	$t_{кр} (p \leq 0.01)$	Вывод
Критерий 1	4,9	2,64	$t_{Эмп} > t_{кр}$ различия достоверны
Критерий 2	2,7	2,64	$t_{Эмп} > t_{кр}$ различия достоверны
Критерий 3	3,5	2,64	$t_{Эмп} > t_{кр}$ различия достоверны

Подсчет полученных результатов в экспериментальной группе на констатирующем и контрольном этапе см. в Приложении 5. Данные результаты отражены в таблице 28.

Таблица 28

**Результаты экспериментальной группы  
на констатирующем и контрольном этапах**

	$t_{Эмп}$	$t_{Кр}$ ( $p \leq 0.01$ )	Вывод
Критерий 1	4,2	2,64	$t_{Эмп} > t_{Кр}$ различия достоверны
Критерий 2	4,1	2,64	$t_{Эмп} > t_{Кр}$ различия достоверны
Критерий 3	4,7	2,64	$t_{Эмп} > t_{Кр}$ различия достоверны

Сравнительный анализ результатов констатирующего и контрольного этапов опытно-поисковой работы, представленных в таблицах 14-28, позволяет сделать следующие **выводы**:

1. Диагностические задания, специально созданные для констатирующего и контрольного этапов исследования, соответствуют разработанным критериям: они предполагают содержательное усложнение при проведении итоговой диагностики и позволяют проследить динамику уровня развития чувства ритма у студентов экспериментальной и контрольной групп.

2. Сравнение начальных и итоговых результатов диагностики обеих групп фиксирует наличие фактически одинакового уровня метроритмического развития на констатирующем этапе исследования и значительное превышение полученных данных у студентов экспериментальной группы при выполнении заданий на контрольном этапе опытно-поисковой работы.

3. Итоговые результаты выполнения диагностических заданий по трем критериям в рамках контрольного этапа исследования демонстрируют положительную динамику уровня развития чувства ритма у студентов как экспериментальной, так и контрольной группы. Однако сравнение результатов выполнения трех диагностических заданий свидетельствует, что у студентов экспериментальной группы проявление высокого уровня развития чувства ритма почти в два раза выше, чем у студентов контрольной группы (75%, 56%, 60% у ЭГ и 32%, 37%, 26% у КГ). Показательно и проявление низкого уровня развития

чувства ритма студентов по всем исследуемым критериям: 0%, 8%, 10% в экспериментальной группе и 24%, 24%, 34% – в контрольной.

4. На констатирующем этапе эксперимента состав обеих группах был неоднородным в связи с наличием студентов «с подготовкой» (ранее осваивавшие танец «янгэ» в китайских образовательных центрах и школах). Выполнение диагностических заданий на контрольном этапе исследования демонстрирует уровневую неоднородность только в контрольной группе. Обучение по экспериментальной методике в рамках формирующего этапа исследования привело к выравниванию диагностируемого уровня развития чувства ритма у студентов экспериментальной группы.

5. Результаты проведения контрольного этапа опытно-поисковой работы свидетельствуют, что положительная динамика уровня развития чувства ритма у студентов-первокурсников Чанчуньского гуманитарного университета (экспериментальная группа) является следствием реализации экспериментальной методики метроритмического развития, внедренной в образовательный процесс студентов университета по специальности «Танцевальное представление и хореография».

### **Выводы по второй главе**

Опытно-поисковая работа по развитию чувства ритма у студентов-танцоров проведена в 2023–2024 гг. на базе двух китайских университетов (Чанчуньский гуманитарный университет, город Чанчунь, провинция Цзилинь и Яньбяньский университет, город Яньцзи, провинция Цзилинь). Разработанный диагностический инструментарий, использованный на констатирующем и контрольном этапах исследования, включал: критерии (способность воспроизведения метра и темпа; способность воспроизводить метр и ритм; способность под звучащую музыку воспроизвести ее темп, метр и ритмические особенности в соответствии с образным содержанием музыкального аккомпанемента танца), метод (творческое задание), средства ритмоформулы, музыкальный материал.

Результаты констатирующего этапа опытно-поисковой работы продемонстрировали, во-первых, наличие фактически одинакового уровня развития чувства ритма у студентов экспериментальной и контрольной групп; во-вторых, зафиксированный уровень метроритмического развития студентов является недостаточным для передачи в движении сложной и своеобразной ритмической основы музыкального материала танца «янгэ». В связи с этим специально разработанная экспериментальная методика развития чувства ритма была включена в содержание дисциплины «Основы теории музыки и визуальное пение» Чанчуньского гуманитарного университета (экспериментальная группа).

Методика развития чувства ритма у студентов базируется на принципах последовательности и интегративности, отражающих комплексный подход в метроритмической подготовке будущих танцоров; состоит из трех этапов (корректирующего, развивающего и творческого) и реализуется при помощи укрупненной группы методов (метод упражнения, метод моделирования творческого процесса и метод анализа).

На корректирующем этапе решалась задача выравнивания исходного уровня метроритмического развития студентов (с предварительной танцевальной подготовкой и без подготовки) с помощью методов упражнения (показ, повтор, тренировка ритма, запоминание музыкального ритма) и анализа (дидактического и музыкального материала, результатов деятельности).

На развивающем этапе стояла задача формирования умений воспринимать, осознавать и воспроизводить с помощью движений музыкальные ритмы различной сложности, которая решалась с помощью методов упражнения (показ, повтор, тренировка ритма, запоминание музыкального ритма); моделирования творческого процесса (творческие задания, прием визуального пения, создание графических ритмических схем и цветовых кодов) и анализа (дидактического и музыкального материала, результатов деятельности).

Задача творческого этапа, заключающаяся в демонстрации навыков метроритмического самовыражения при интерпретации музыкального фрагмента, решалась при помощи методов упражнения (тренировка ритма, запоминание

музыкального ритма); моделирования творческого процесса (творческие задания, творческий конкурс) и анализа (музыкального материала, результатов деятельности).

Контрольный этап опытно-поисковой работы включал тот же диагностический инструментарий, что и констатирующий, но с усложненными заданиями.

Анализ результатов констатирующего и контрольного этапов опытно-поисковой работы позволил установить, что методика развития чувства ритма у студентов экспериментальной группы привела к комплексному повышению среднего балла по всем исследуемым критериям: студенты демонстрировали способность отражения в движении ритмических и темповых контрастов, передачи метра и ритма музыки с использованием движений рук, сложных движений в достаточно быстром темпе с чередованием мерной ритмической пульсации и пунктирного ритма.

Внедрение специально разработанной экспериментальной методики развития чувства ритма в образовательный процесс китайских университетов по специальности «Танец» позволит существенно повысить уровень и качество подготовки специалистов, что доказывает ее эффективность.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Теоретическая разработка изучаемой проблемы и результаты опытно-поисковой работы подтвердили выдвинутую гипотезу и позволили сделать следующие *выводы*:

1. Понятие «чувство ритма» у обучающихся народному танцу в вузах Китая применительно к проблеме исследования трактуется как интегративная способность воспринимать темп, метроритмические особенности китайского народного танца и воспроизводить их в различных видах движений, передавая художественный образ данного культурного феномена.

2. Положительными тенденциями современного музыкально-ритмического образования студентов, обучающихся китайскому народному танцу, являются: введение ритмической гимнастики, способствующей метроритмическому и физическому развитию исполнителей; активное использование в образовательном процессе поэзии, обладающей собственной ритмической организацией, аналогично танцу и музыке, включение информационных технологий. К числу образовательных проблем относятся: недостаточное внимание к ритмическому воспитанию в учебных программах; преобладающая роль развития чувства ритма на практических занятиях танцами при минимальном объеме на занятии «Основы теории музыки и визуального пения»; недостаточное количество методических материалов по развитию чувства ритма; преобладание метода повтора в процессе музыкально-ритмического развития студентов; отсутствие диагностических материалов по оценке уровня развития ритмического чувства студентов.

3. Принципами организации процесса развития чувства ритма у обучающихся народному танцу на музыкальных занятиях в китайских университетах являются: дидактические (от простого – к сложному; связи теории и практики), культурологические (сохранение и воспроизведение китайской национальной культуры) и фольклорного образования (синкретизм обучения, реализующий комплекс «танец, перкуссия, поэзия»).

4. Методика развития чувства ритма студентов, обучающихся народному танцу «янгэ» в китайских университетах, включала три взаимосвязанных *этапа*: корректирующий предполагал выравнивание исходного уровня метроритмического развития студентов; развивающий – формирование умений воспринимать, осознавать и воспроизводить с помощью движений музыкальные ритмы различной сложности; творческий – формирование умений и навыков метроритмического самовыражения при интерпретации музыкального фрагмента или образа сложной ритмоформулы.

5. При реализации методики использовались три группы укрупненных *методов*: упражнение («тренировка ритма», «имитация ритма» и «запоминание ритма»), моделирование творческого процесса (создание графических и цветовых ритмических схем), анализ (анализ ритмоформул, музыкального и поэтического материала, результатов выполнения заданий). В качестве средств реализации методики использовался дидактический материал: различного вида ритмоформулы, универсальный алгоритм метроритмического развития, показатели оценки выполнения творческих заданий, художественный репертуар (аккомпанементы к танцу «янгэ», стихотворения китайских поэтов), раздаточный материал – реквизиты к танцу «янгэ».

6. *Критериями* оценивания уровня развития чувства ритма студентов-танцоров являются: «воспроизведение в движении метра и темпа»; «воспроизведение в движении метра и ритма»; «воспроизведение в движении темпа, метра и ритмических особенностей музыки».

7. Опытнo-поисковая работа продемонстрировала эффективность разработанной методики развития чувства ритма у обучающихся народному танцу в китайских университетах, что подтверждается результатами итоговой диагностики и их сравнением с результатами начальной диагностики, а также результатами, полученными при выполнении творческих заданий студентами контрольной и экспериментальной групп.

Исследование может быть продолжено в контексте разработки специальных программ метроритмического развития студентов в университетах Китая,

ориентированных на исполнение народных танцев и реализуемых в комплексе дисциплин: «Эстетическое воспитание и практика танца», «Основы теории музыки и визуальное пение» и «Телесный ритм древнекитайского танца».

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Белов, В. А. Современное состояние и тенденции развития системы музыкально-ритмического воспитания в обучении хореографии / В. А. Белов, А. И. Кавеева // Социально-культурная деятельность: векторы исследовательских и практических перспектив : материалы Международной электронной научно-практической конференции / под научной редакцией П. П. Терехова. – Казань, 2018. – С. 185–190.
2. Бергер, Н. А. Рожденный движением (о ритме в жизни и в искусстве) / Н. А. Бергер // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. – 2009. – № 87. – С. 178–189.
3. Бергер, Н. Сначала – РИТМ (Ребенок, Играя, Творит Музыку) / Н. Бергер. – Санкт-Петербург : Композитор, 2004. – 72 с.
4. Бергер, Н. Современная концепция и методика обучения музыке / Н. Бергер. – Санкт-Петербург : Каро, 2004. – 324 с.
5. Буколова, Н. О. Исторические аспекты развития танцевального искусства в КНР: от истоков к современности / Н. О. Буколова // Культура: теория и практика. – 2015. – № 8. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/istoricheskie-aspekty-razvitiya-tantsevalnogo-iskusstva-v-knr-ot-istokov-k-sovremennosti> (дата обращения: 19.04.2025).
6. Бухтиярова, А. Б. Музыкально-ритмические упражнения с ритмоформулами для повышения двигательной активности детей с нарушением зрения / А. Б. Бухтиярова // Учебный год. – 2017. – № 1 (46). – С. 60–67.
7. Вавилова, Е. Г. Танцевальное искусство в традиционном Китае / Е. Г. Вавилова // Интернаука. – 2017. – № 17 (21). – С. 19–21.
8. Ван, Жуй. Форма музыкального выражения северо-восточной оперы Янко в период освобождения / Ван Жуй // Голос Желтой реки. – 2020. – № 19. – С. 60–63/
9. Ван, Цзин. О важности танцевального ритма в исполнении : магистерская диссертация / Ван Цзин. – Пекин : Пекинская академия танца, 2016. – 136 с.

10. Ван, Цяююй. Исследование особенностей музыки Янгко в Чанглиди : магистерская диссертация / Ван Цяююй. – Хэбэй : Хэбэйский педагогический университет, 2016. – 35 с.

11. Ван, Юаньюань. Исследование практики регионального танцевально-эстетического воспитания, основанного на концепции интегрированного образования / Ван Юаньюань. – Харбин : Харбинский педагогический университет, 2023. – 127 с.

12. Ван, С. Использование практических заданий для развития чувства ритма у студентов немзыкальных специальностей / С. Ван // Молодость. Интеллект. Инициатива : материалы I Международной научно-практической конференции студентов и магистрантов, Витебск, 18–19 апреля 2013 года / главный редактор А. П. Солодков. – Витебск : Витебский государственный университет им. П. М. Машерова, 2013. – С. 406–407.

13. Вац, А. Б. Танцевальное искусство Китая: история и современность / А. Б. Вац. – Санкт-Петербург : Издательство «Лань» ; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2011. – 208 с.

14. Вень, Жоу. Исследование и развитие обучения танцевальной науке в контексте новых свободных искусств / Вень, Жоу // Художественное образование. – 2024. – № 9. – С. 68–71.

15. Волкова, Е. В. Ритм как объект эстетического анализа (методологические проблемы) / Е. В. Волкова // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве / отв. ред. Б. Ф. Егоров ; АН СССР. – Ленинград, 1974. – С. 73–84.

16. Вэй, Л. Актуальные методики преподавания этнического танца в Китае / Л. Вэй // Ученые записки. Электронный научный журнал Курского государственного университета. – 2021. – № 2 (58). – С. 1–6.

17. Вэй, Л. Роль музыки в этническом танце Китая / Л. Вэй // Гуманитарное пространство. – 2021. – № 3. – С. 281–289.

18. Гаджиева, М. Развитие музыкально-ритмического чувства у детей младшего школьного возраста / М. Гаджиева // Аллея науки. – 2019. – Т. 2, № 2 (29). – С. 99–102.

19. Гао, Сяомань. Краткое обсуждение применения ритмической тренировки педагогики Орфа в преподавании музыки в младших классах начальной школы / Гао Сяомань // Голос Желтой реки. – 2020. – № 15. – С. 124–125.

20. Гао, Цзяньфан. Применяйте педагогику Карла Орфа для повышения музыкальной грамотности учащихся / Гао Цзяньфан // Учащиеся начальной школы (Последняя редакция). – 2021. – № 9. – С. 94–100.

21. Гейко, М. В. Организация опытно-экспериментальной работы по развитию музыкально-ритмического воспитания младших школьников / М. В. Гейко. – URL: [http://naukait.ru/attachments/article/1333/geyko\\_mv\\_hanti\\_mansiysk\\_konfl3.pdf](http://naukait.ru/attachments/article/1333/geyko_mv_hanti_mansiysk_konfl3.pdf) (дата обращения: 19.04.2025).

22. Го, Тинтин. Влияние культурных различий между Китаем и Западом на развитие танцевального искусства / Го Тинтин // МНКО. – 2020. – № 4 (83). – С. 133–134.

23. Гусева, Л. Проблемы ритма в эстетической теории / Л. Гусева // Философские науки. – 1981. – № 3. – С. 79–88.

24. Давыдова, Е. В. Методика преподавания сольфеджио : учеб. пособие для муз. вузов и муз. училищ / Е. В. Давыдова. – Москва : Музыка, 1975. – 160 с.

25. Дин, Юаньюань. Исследование по применению физической подготовки в курсах физического воспитания и танцев в колледжах и университетах в контексте МООС / Дин Юаньюань, Чжан Бинь // Наука и образование Вэньхуэй. – 2022. – № 10. – С. 104–107.

26. Дон, Гуйци. Анализ и осмысление преподавания Янгэ в Северо-Восточном Китае / Дон Гуйци // Художник. – 2022. – № 11. – С. 53–55.

27. Дрень, О. Е. Мониторинг развития чувства ритма у старших дошкольников в игровой деятельности / О. Е. Дрень // Сибирский педагогический журнал. – 2009. – № 5. – С. 186–196.

28. Дружечкова, Ю. В. Развитие чувства ритма у младших школьников на уроках сольфеджио в школе искусств / Ю. В. Дружечкова // Музыкальная культура, педагогика и образование : материалы восьмого всероссийского научного студенческого форума факультета искусств и арт-педагогике КГУ, Курск, 16 декабря 2021 года. – Курск : Курский государственный университет, 2022. – С. 225–230.

29. Зейналова, О. Проблемы классификации танцев: ритм и идея пластики / О. Зейналова // Вестник КазГУКИ. – 2010. – № 3. – С. 118–122.

30. Жак-Далькроз, Э. Ритм / Э. Жак-Далькроз. – Москва : Классика – XXI, 2006. – 248 с.

31. Жак-Далькроз, Э. Ритм: Его воспитательное значение для жизни и для искусства: 6 лекций / Э. Жак-Далькроз ; пер. Н. Гнесиной ; предисл.: П. Бепле. – 2-е изд. – Москва : Журн. «Театр и искусство», 1922. – 120 с.

32. Инь, Б. Особенности преподавания китайского народного танца в учебных заведениях Китая / Б. Инь // Академия профессионального образования. – 2019. – № 6 (85). – С. 53–59.

33. Инь, Б. Особенности и проблемы изучения классического танца в китайском вузе / Б. Инь // МНКО. – 2019. – № 4 (77). – С. 39–41.

34. Ирхен, И. И. Феномен национальных боевых искусств в танцевальной культуре Китая / И. И. Ирхен, Сяо Хэ // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2021. – № 6 (77). – С. 21–32.

35. Исайкина, О. А. Психолого-педагогические основы развития чувства ритма у детей старшего дошкольного возраста на музыкальных занятиях / О. А. Исайкина, О. В. Милицина // XI Международная студенческая научная конференция «Студенческий научный форум – 2019». – 2019. – URL: <https://scienceforum.ru/2019/article/2018013345?ysclid=m38slhqjy3474431981> (дата обращения: 08.11.2024).

36. Исследовательские тексты по теории и практике «Орф-Шульверка». Вып. 1. Базовые тексты 1932–2010. – Москва : Композитор, 2019. – 264 с.

37. Казаковцева, Е. Ю. Разработка диагностического инструментария исследования уровня развития художественного восприятия на занятиях по живописи / Е. Ю. Казаковцева, О. А. Овсянникова // Проблемы современного педагогического образования. – 2023. – № 78-1. – С. 154–157.

38. Камминс, Ф. Ритм как средство вовлечения в движение / Ф. Камминс // Фонетика. – 2009. – № 66 (1-2). – С. 15–28.

39. Карелина, В. С. Ритмические упражнения как средство развития общей музыкальности при исполнении танцев в жесткой обуви у танцоров, специализирующихся на исполнении ирландского танца / В. С. Карелина // Актуальные проблемы и перспективы развития современных танцевальных направлений : сборник статей II Всероссийской научно-практической конференции. – Москва, 2023. – С. 41–45.

40. Карпенко, В. Н. Творческие этапы создания народного сценического танца / В. Н. Карпенко, П. С. Ежеченко, И. А. Карпенко // Таврический научный обозреватель. – 2017. – № 3-1 (20). – С. 72–75.

41. Карцева, Г. А. Ритм как культурно-антропологический феномен : автореф. дис. ... д-ра филос. наук : 09.00.13. – Москва, 2004. – 50 с.

42. Качур, А. А. Развитие музыкально-ритмических способностей детей младшего дошкольного возраста / А. А. Качур // Перспективы развития современной науки и образования : сборник материалов Всероссийской научно-практической конференции с международным участием / редколлегия: О. Н. Широков [и др.]. – Чебоксары, 2021. – С. 47–50.

43. Кирнарская, Д. К. Психология специальных способностей. Музыкальные способности / Д. К. Кирнарская. – Москва : Таланты-XXI век, 2004. – 496 с.

44. Корбакова, А. А. Музыкально-ритмические способности как фактор, влияющий на точность построений и синхронность исполнения в дисциплине «формейшн» в танцевальном спорте / А. А. Корбакова, И. А. Степанова // Ученые записки университета Лесгафта. – 2018. – № 6 (160). – С. 97–101.

45. Краморенко, А. С. Понятийная сущность способностей: структура, виды, компоненты / А. С. Краморенко, Я. А. Бахтиярова, Т. В. Бичанина, М. С. Голубь // Форум молодых ученых. – 2018. – № 12 (28). – С. 1183–1187.

46. Кривцун, О. А. Ритмы искусства и ритмы культуры: формы исторических сопряжений / О. А. Кривцун // Вопросы философии. – 2005. – № 6. – С. 50–62.

47. Ли, Жуйлинь. Методика обучения китайских национальных и народных танцев / Ли Жуйлинь, Чжань Сужун. – Шэньян : Изд-во Ваньцзюань, 2006. – 210 с.

48. Ли, Лихуа. Анализ роли ритмической тренировки в танцевальном исполнении / Ли Лихуа // Шан Ву. – 2023. – № 17. – С. 98–100.

49. Ли, Минжуй. Философия преподавания и исполнения северо-восточного танца Янгэ – использование «сердечного чувства» и «музыкальных мелодий» / Ли Минжуй // Шан Ву. – 2023. – № 9. – С. 111–113.

50. Ли, Сяонань. Сходства и различия между стилевыми характеристиками северо-восточного Янко и Хайян Янко / Ли Сяонань // Грандиозный взгляд на искусство. – 2022. – № 15. – С. 106–108.

51. Лопушанская, А.-М. С. Воспитание чувства метроритма на этапах начальной и спортивной специализации у танцоров-спортсменов категории «взрослые» / А.-М. С. Лопушанская // EESJ. – 2021. – № 12-4 (76). – С. 24–28.

52. Лу, Нинпэй. Теория танца и значение танцевальных навыков в обучении танцам (рецензия на книгу «Введение в хореографическое искусство») / Лу Нинпэй, Сюй Эрчун // Мэй Лицзюань. Цяньнань национальный педагогический институт. – 2019. – № 5. – С. 36.

53. Лу, Тин. Исследование метода развития чувства ритма в обучении танцам / Лу Тин // Форум промышленности и технологий. – 2015. – № 14 (02). – С. 198–199.

54. Лун, Цыянь. Визуальные искусства в системе подготовки педагогов-хореографов Китайской Народной Республики / Лун Цыянь // Общество: социология, психология, педагогика. – 2022. – № 1. – С. 176–183.

55. Лун, Цыянь. Хореографическое образование в Китае: история, современное состояние, актуальные методики / Лун Цыянь // МНКО. – 2020. – № 4 (83). – С. 176–178.

56. Лю, Линь. Исследование динамических стилевых характеристик северо-восточного Янго с точки зрения культурного пространства / Лю Линь // Шан Ву. – 2023. – № 18. – С. 114–116.

57. Лю, Линь. Исследование сравнительных отношений между Янгэ Цзяочжоу и северным Янгэ в музыкальном измерении / Лю Линь // Юэфу Синьшэн (Журнал Шэньянской консерватории музыки). – 2021. – № 39 (1). – С. 29–35.

58. Лю, Мяогу. От совершенствования ритма до преподавания базовых музыкальных курсов для танцевальной профессии / Лю Мяогу // Художественное образование. – 2014. – № 6. – С. 68–69.

59. Лю, П. О некоторых особенностях музыкально-хореографического жанра шаньдунских янгэ / П. Лю // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2023. – № 1. – С. 36–41.

60. Лю, Цзинцю. Краткий анализ наследия и развития китайского народного танца / Лю Цзинцю // Художественная оценка. – 2024. – № 13. – С. 67–72.

61. Лю, Чжоуюань. Этническое восприятие ритма китайского народного танца / Лю Чжоуюань, Лю Хэсян // Великий взгляд на искусство. – 2024. – № 8. – С. 80–82.

62. Лю, Шань. Исследование проблем и мер противодействия, возникающих при преподавании народных танцев в колледжах и университетах в новый период / Лю Шань // Персонал фермы. – 2019. – № 24. – С. 247.

63. Люй, И. Характерные черты китайских народных танцев / И. Люй // Наука и современность. – 2011. – № 9-1. – С. 86–91.

64. Ма, На. Исследование применения музыки в обучении танцам Северо-восточного Янгэ / Ма На, Цзян Мин // Художественное образование. – 2023. – № 10. – С. 144–147.

65. Маршумов, М. М. Теория универсального ритма: концепция ритмического происхождения всего сущего / М. М. Маршумов. – Тверь : Издательство «Триада», 2018. – 80 с.

66. Мацкевич, И. Н. Развитие чувства ритма у детей старшего дошкольного возраста / И. Н. Мацкевич, Ю. Н. Сысоева // Вестник магистратуры. – 2017. – № 2-1 (65). – С. 72–73.

67. Мисюрева, Л. А. Развитие ритма / Л. А. Мисюрева // Музыкальное развитие детей. – 2022. – URL: <https://chibisov-ds8-bogorodsk.edumsko.ru/articles/post/2946640> (дата обращения: 07.01.2025).

68. Моисеева, Л. В. Теоретические основы развития чувства ритма у детей дошкольного возраста / Л. В. Моисеева // Международный педагогический портал. – 2020. – URL: <https://solncesvet.ru/opublikovannyye-materialyi/teoreticheskie-osnovy-razvitiya-chuvstva.1325603/> (дата обращения: 07.01.2025).

69. Музыка: Энциклопедия / под ред. Г. В. Келдыш. – Москва : Большая российская энциклопедия, 2003. – 672 с.

70. Николаева, Д. А. Семантика народного китайского танца «павлин» / Д. А. Николаева, Гао Цзясинь // Современная научная мысль. – 2019. – № 4. – С. 171–175.

71. Островский, А. Л. Методика теории музыки и сольфеджио : пособие для педагогов / А. Л. Островский. – Изд. 3-е, доп. – Ленинград : Музыка, 1970. – 296 с.

72. Павлова, Д. А. Развитие чувства ритма у дошкольников / Д. А. Павлова // Вестник Тюменского государственного института культуры. – 2019. – № 3 (13). – С. 82–85.

73. Палилей, А. В. Инновационные и традиционные методы обучения в освоении образцов хореографического наследия народно-сценического танца будущими специалистами-хореографами / А. В. Палилей, М. С. Бердник, Р. Г. Султан // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2020. – № 51. – С. 238–245.

74. Пан, Чжитао. Учебные материалы и методы преподавания китайского народного танца / Пан Чжитао. – Шанхай : Шанхайское музыкальное издательство, 2001. – 538 с.

75. Пан, Чжитао. Методика обучения китайскому народному танцу / Пан Чжитао. – Шанхай : Шанхайское музыкальное издательство, 2004. – 400 с.

76. Пань, Жунхуа. Развитие танцевального воображения в профессиональной подготовке педагогов-хореографов / Пань Жунхуа // МНКО. – 2017. – № 5 (66). – С. 193–195.

77. Пань, Цзинье. Изучение развития чувства ритма у детей с помощью музыкального ритма / Пань Цзинье // Художественная технология. – 2013. – № 02. – С. 262–263.

78. Педагогическая диагностика: методы и методики / сост. Е. В. Мухачёва, Т. А. Наумова. – Ижевск : Издательский центр «Удмуртский университет», 2020. – 425 с.

79. Петракова, В. Ю. Условия развития чувства ритма у детей младшего возраста на занятиях хореографией / В. Ю. Петракова, Н. М. Семенюк // Физическое воспитание и развитие дошкольников: традиции и инновации : сборник материалов II Межвузовской научно-практической конференции (с международным участием) и круглого стола Института педагогики и психологии образования / Институт педагогики и психологии образования ГАОУ ВО МГПУ. – Москва, 2020. – С. 94–100.

80. Римский-Корсаков, Н. А. Музыкальные статьи и заметки. О музыкальном образовании / Н. А. Римский-Корсаков. – Санкт-Петербург, 1911. – 224 с.

81. Родина, Т. Б. Теория музыкальных способностей в трудах отечественных ученых (XX и XXI вв.) / Т. Б. Родина // Преподаватель XXI век. – 2007. – № 1. – С. 60–67.

82. Русинова, С. А. Основные педагогические принципы при подготовке хореографов / С. А. Русинова, Б. Чан // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2011. – № 1 (25). – С. 179–190.

83. Рязанова, Ю. Ю. Образное движение – основа хореографического мышления / Ю. Ю. Рязанова // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2010. – № 4. – С. 164–175.

84. Савина, Е. Чувство ритма / Е. Савина // Журнал FitStars. – 2024. – URL: <https://fitstars.ru/blog/healthy-lifestyle/chuvstvo-ritma> (дата обращения: 07.01.2025).

85. Слепнер, Л. Чувство ритма / Л. Слепнер // Школа ритма. – 2024. – URL: <https://shkola-ritma.ru/chuvstvo-ritma/> (дата обращения: 07.01.2025).

86. Спинжар, Н. Ф. Этнокультурные особенности хореографического образования в Китае / Н. Ф. Спинжар, Ян Цзинцзин // Вестник МГУКИ. – 2024. – № 3 (119). – С. 129–135.

87. Стандарты преподавания танцевального искусства и хореографии (высшее профессиональное образование, бакалавриат). – Пекин : Министерство образования Китая, 2025. – URL: [http://www.moe.gov.cn/s78/A07/zcs\\_ztzt/2017\\_zt06/17zt06\\_bznr/bznr\\_zyjzyjxbz/gdzyjy\\_bk/bk\\_whysdl/whysdl\\_byysl/202502/P020250207568261557583.pdf](http://www.moe.gov.cn/s78/A07/zcs_ztzt/2017_zt06/17zt06_bznr/bznr_zyjzyjxbz/gdzyjy_bk/bk_whysdl/whysdl_byysl/202502/P020250207568261557583.pdf) (дата обращения: 19.04.2025).

88. Станиславский, К. С. Работа актера над собой / К. С. Станиславский. – Москва : Издательство «АСТ», 2023. – 704 с.

89. Сунь, Дуойинхуа. Исследования по применению ритма тела в обучении детей музыке / Сунь Дуойинхуа // Популярная литература. – 2020. – № 19. – С. 174–175.

90. Сунь, И. Некоторые выраженные особенности и специфические характеристики исполнения танцев в Китае: от традиций к современности / И. Сунь // Национальная Ассоциация Ученых. – 2022. – № 75-3. – С. 24–27.

91. Су, Лей. Исследование культурного наследия Янгэ на северо-востоке Китая / Су Лей // Музыкальная жизнь. – 2023. – № 6. – С. 34–38.

92. Сюй, Ивень. Исследование эволюции музыки Янгэ в Фушуне : магистерская диссертация / Сюй Ивень. – Чанчунь : Северо-Восточный педагогический университет, 2022. 129 с.

93. Сюн, Ин. Преподавание китайского народного танца и его художественное наследие – обзор «Исследований китайского национального

танцевального искусства и современного преподавания» / Сюн Ин // Китайский образовательный журнал. – 2024. – № 9. – С. 117.

94. Сюй, Лиюань. Исследование статуса трудоустройства, проблем и тенденций выпускников высших художественных колледжей и университетов / Сюй Лиюань // Преподавание и просвещение людей (Форум высшего образования). – 2019. – № 9. – С. 12–13.

95. Сюй, М. Обучение коллективному вокальному музицированию студентов дошкольных факультетов педагогических университетов Китая : дис. ... канд. пед. наук / М. Сюй. – Екатеринбург, 2023. – 171 с.

96. Сюэ, Фэй. Обучение музыкальному ритму для детей детского сада / Сюэ Фэй // Северная музыка. – 2016. – № 16. – С. 127–128.

97. Тарасова, К. В. Онтогенез музыкальных способностей / К. В. Тарасова. – Москва, 1988. – 173 с.

98. Теплов, Б. М. Психология музыкальных способностей / Б. М. Теплов. – Москва : Издательство академии педагогических наук РСФСР, 1947. – 334 с.

99. Теплов, Б. М. Проблемы индивидуальных различий / Б. М. Теплов. – Москва, 1961. – 536 с.

100. Тихомиров, С. А. Творческое задание как педагогический феномен современного образования / С. А. Тихомиров, Л. В. Дмитриева // Мир науки, культуры, образования. – 2019. – № 4 (77). – С. 244–249. – EDN YKXOPJ.

101. У, Йоунань. Важность и влияние визуального обучения пению на развитие слухового ритма / У Йоунань // Драматический дом. – 2023. – № 13. – С. 47–49.

102. Учебник культуры китайских народных танцев / под ред. Ло Сюнянь. – Шанхай : Шанхайское издательство музыки, 2001. – 301 с.

103. Филиппова, О. В. К вопросу о воспитании музыкально-ритмического чувства у младших школьников в классе фортепиано / О. В. Филиппова // Искусство. Педагогика. Культура : сборник научных и научно-методических статей / Отделение обучения педагогов фортепиано «ЭПТА» ; Центр развития духовной культуры. – Санкт-Петербург, 2020. – С. 221–225.

104. Харлап, М. Г. Тактовая система музыкальной ритмики / М. Г. Харлап // Проблемы музыкального ритма : сб. статей / сост. В. Н. Холопова. – Москва : Музыка, 1978. – С. 48–104.
105. Харлап, М. Г. Ритм и метр в музыке устной традиции / М. Г. Харлап. – Москва : Музыка, 1986. – 102 с.
106. Холопов, В. Б. Роль ритма в системе выразительности танцевального языка в концепции А. Я. Левинсона / В. Б. Холопов // Огарёв-Online. – 2016. – № 11 (76). – С. 1–5.
107. Холопова, В. Н. Музыкальный ритм / В. Н. Холопова. – Москва : Музыка, 1980. – 71 с.
108. Хуан, И. Дискуссия о культивировании ритма спортивных танцев среди студентов колледжа при преподавании физической культуры / И. Хуан // Научная общественность (Научное образование). – 2013. – № 9. – С. 148.
109. Хэ, Хуа. Размышления о роли тренировки ритма в танцевальном исполнении / Хэ Хуа // Драматический дом. – 2022. – № 24. – С. 160–162.
110. Цао, Сьюсю. Анализ роли ритмической тренировки в танцевальном исполнении / Цао Сьюсю // Великий взгляд на искусство. – 2023. – № 16. – С. 103–105.
111. Цзо, Цзячжень. Эмоциональная выразительность в китайском народном танце / Цзо Цзячжень // МНКО. – 2017. – № 5 (66). – С. 201–204.
112. Цзэн, Циньцин. Исследование проблем и мер противодействия популяризации современного этнического народного танца / Цзэн Циньцин // Сычуаньская драма. – 2022. – № 5. – С. 172–175.
113. Цзян, Юйхао. Китайский классический танец / Цзян Юйхао // StudNet. – 2022. – № 4. – С. 2858–2866.
114. Цзян, Ян. Усовершенствование формы исполнения и художественных характеристик северо-восточного танца янгэ / Цзян Ян, Тао Цзинруй // Шан Ву. – 2021. – № 23. – С. 76–77.

115. Цзяо, Хуэйминь. Анализ ценности «носового платка» в северо-восточном Янгэ с точки зрения региональной эстетики / Цзяо Хуэйминь // *Мода завтрашнего дня*. – 2023. – № 12. – С. 34–36.

116. Цюй, Цзянань. Анализ культурной коннотации и стилевых характеристик северо-восточного Янко / Цюй Цзянань // *Оценка искусства*. – 2020. – № 20. – С. 196–197.

117. Чжао, Бинсинь. Исследование стиля преподавания и наследования мастера Северо-восточного Янгэ Цяо Ляна / Чжао Бинсинь // *Художественное образование*. – 2023. – № 8. – С. 123–126.

118. Чжан, Ваньли. Исследование влияния региональной культуры на стиль северо-восточного Янгэ / Чжан Ваньли // *Цветок женьшеня*. – 2022. – № 22. – С. 260–261.

119. Чжан, Мин. Формирование и культивирование чувства музыкального ритма / Чжан Мин // *Новый Запад*. – 2010. – № 5. – С. 125–135.

120. Чжан, Сяоли. Музыкальное пространство и время / Чжан Сяоли // *Мир музыки*. – 2018. – № 1008-3359. – С. 34–66.

121. Чжан, Т. Формирование сценического мастерства студентов специализации «Вокальная музыка» в педагогических университетах Китая : дис. ... канд. пед. наук / Т. Чжан. – Екатеринбург, 2022. – 179 с.

122. Чжан, Тинтин. Целительная функция этнического народного танца и научная подготовка к нему с точки зрения популяризации в обществе / Чжан Тинтин, Мэй Юкун // *Художественное образование*. – 2023. – № 7. – С. 112–115.

123. Чжан, Цзянхао. О ключевых тенденциях профессионального музыкального образования в России и Китае / Чжан Цзянхао // *Вестник МАН РС*. – 2023. – № 1. – С. 84–86.

124. Чжан, Юйтун. Китайский народный танец как средство приобщения к Великой китайской культуре / Чжан Юйтун, Сюй Ваньлинь // *МНКО*. – 2017. – № 5 (66). – С. 206–207.

125. Чжао, Бинсинь. Исследование стиля преподавания и наследования мастера Северо-восточного Янгэ Цяо Ляна / Чжао Бинсинь // Художественное образование. – 2023. – № 8. – С. 123–126.

126. Чжун, Ин. Обсуждение эффективных способов развития у студентов чувства ритма / Чжун Ин // Юношеские годы. – 2013. – № 22. – С. 260–261.

127. Чэнь, Сяолин. Исследование по обучению музыкальному ритму / Чэнь Сяолин. – Северо-Западный педагогический университет, 2011. – 56 с.

128. Чэнь, Ц. Педагогическая специфика обучения классическому национальному танцу в средней школе Китая / Ц. Чэнь // Известия ТулГУ. Гуманитарные науки. – 2012. – № 1-2. – С. 1–7.

129. Чэнь, Цзин. Становление художественно-педагогической традиции китайского классического танца / Чэнь Цзин // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2012. – № 2 (46). – С. 112–116.

130. Чэнь, Цзин. Педагогическая специфика обучения классическому национальному танцу в средней школе Китая / Чэнь Цзин // Известия ТулГУ. Гуманитарные науки. – 2012. – № 1-2. – С. 99–105.

131. Чжун, Ин. Обсуждение эффективных способов развития у студентов чувства ритма / Чжун Ин // Юношеские годы. – 2013. – № 22. – С. 260–261.

132. Чэнь, Я. Цинчэнский танец янгэ китайской провинции Ганьсу: особенности региональной музыкальной традиции / Я. Чэнь // Университетский научный журнал. – 2024. – № 81. – С. 93–99.

133. Шнеерсон, Г. М. Музыкальная культура Китая / Г. М. Шнеерсон ; предисл. Д. Кабалевского. – Москва : Музгиз, 1952. – 251 с.

134. Шеллинг, Ф. В. Философия искусства / Ф. В. Шеллинг ; под общ. ред. М. Ф. Овсянникова ; пер. с нем. П. С. Попова. – Москва : Изд-во «Мысль», 1999. – 608 с.

135. Шэн, Синьюй. Исследование по развитию чувства ритма в рамках концепции последовательного обучения в классе музыки / Шэн Синьюй // Национальная выставка Китая. – 2024. – № 2. – С. 145–147.

136. Юефу, Синьшэн. Исследования по содержанию и методике преподавания курса истории танца в художественных колледжах / Юефу Синьшэн // Академический журнал музыкальной консерватории Шэньяня. – 2016. – № 2. – С. 184–186.

137. Яковлева, Е. И. Психолого-педагогические основы развития чувства музыкального ритма / Е. И. Яковлева, М. В. Емельянова // Педагогическая академия современного образования. – URL: <https://педакадемия.рф/%D1%8F%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D0%BB%D0%B5%D0%B2%D0%B0-%D0%B5-%D0%B8-%D0%B5%D0%BC%D0%B5%D0%BB%D1%8C%D1%8F%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B0-%D0%BC-%D0%B2/> (дата обращения: 10.11.2024).

138. Ян, С. К вопросу об истории северо-восточных янгэ / С. Ян // МНКО. – 2010. – № 1. – С. 57–59.

139. Ян, С. Стилиевые особенности жанра янгэ в северо-восточных провинциях Китая: образная сфера, костюм, манера исполнения / С. Ян // Вестник ВятГУ. – 2010. – № 2-2. – С. 185–187.

140. Cummins, F. Rhythm as an affordance for the entrainment of movement / F. Cummins // *Phonetica*. – 2009. – Vol. 66 (1-2). – P. 15–28. – DOI: 10.1159/000208928.

141. Lei, C. An Empirical Study on the Curriculum Design for Dance Teachers in China / C. Lei // *Asian Studies Journal*. – 2021. – No. 3. – P. 91–117.

142. 沃尔夫冈·马斯特纳克,余丹红.卡尔·奥尔夫的“原本性”概念阐释——为中国的音乐教育同行而作 // *音乐艺术(上海音乐学院学报)*. – 2020. – No. 03. – P. 169–178. – DOI: 10.19359/j.cn31-1004/j.2020.03.015.

143. 习近平的2019·二月：一枝一叶总关情. – 2019. – URL: <https://baijiahao.baidu.com/s?id=1628595004953843108&wfr=spider&for=pc> (дата обращения: 07.01.2025).

**Результаты констатирующего этапа экспериментальной группы.**

**Чанчуньский гуманитарный университет**

№	Фамилия, имя студента	1 критерий	2 критерий	3 критерий	Средний балл	Уровни
1	Хэ Яки	2	2	2	2	средний
2	Ли Ясюань	3	2	2	2,3	средний
3	Лю Луотун	2	1	1	1,3	средний
4	Лю Мэйянь	3	2	2	2,3	средний
5	У Сюань	2	2	1	1,6	средний
6	Янь Тунъюй	1	1	1	1	средний
7	Юй Фэнву	3	2	3	2,6	средний
8	Чжан Лиин	3	3	3	3	средний
9	Чжан Мэнфэй	2	1	1	1,3	средний
10	Чжао Ясюань	2	2	1	1,6	средний
11	Чжу Цзинвэнь	2	1	1	1,3	средний
12	Йога Цуна	3	3	3	3	средний
13	Чэнь Шэннань	1	1	1	1	средний
14	Хоу Мэйци	3	3	2	2,6	средний
15	Ван Гуанлань	2	2	1	1,6	средний
16	Ван Цзялинь	3	3	3	3	средний
17	У Шуан	2	1	1	1,3	средний
18	Сюй Цзинье	3	3	2	2,6	средний
19	Лю Синьмяо	1	1	1	1	средний
20	Го Юйхань	1	1	1	1	средний
21	Сюэ Вэнь	3	2	3	2,6	средний
22	Лю Мэйтун	2	1	1	1,3	средний
23	Тянь Чжэньци	3	3	3	3	средний
24	Сунь Сюэцзяо	3	3	2	2,6	средний
25	Цзян Нань	2	2	3	2,3	средний
26	Чжан И	2	1	1	1,3	средний
27	Чэнь Сяосяо	1	1	1	1	средний
28	Ли Цзиньчжу	2	2	1	1,6	средний
29	Чжао Цзяи	3	3	3	3	средний
30	Чжан Юйтун	2	1	1	1,3	средний
31	Хань Синьюэ	3	2	2	2,3	средний
32	Инь Цзыци	1	1	1	1	средний
33	Чжан Тинтин	3	3	3	3	средний
34	Си Цзинься	2	1	1	1,3	средний
35	Мэн Синьюй	3	3	2	2,6	средний
36	Байлиго	1	1	1	1	средний
37	Хэ Синьцзя	2	1	1	1,3	средний
38	Фу Сихань	3	2	3	2,6	средний
39	Чжао Шэнчэнь	2	1	1	1,3	средний
40	Ян Жун	1	1	1	1	средний

## Результаты констатирующего этапа контрольной группы.

### Яньбяньский университет

№	Фамилия, имя студента	1 критерий	2 критерий	3 критерий	Средний балл	Уровни
1	Ань Цзяин	3	3	3	3	средний
2	Гэн Цзя	2	1	1	1,3	средний
3	Парк Чжиин	1	1	1	1	средний
4	Сун Юйхань	1	2	2	1,6	средний
5	Ху Юньнин	3	1	2	2	средний
6	Линь Юйцзин	2	3	3	2,6	средний
7	Ким Ми Хи	1	1	1	1	средний
8	Ци Цзыюй	1	1	1	1	средний
9	Чжао Вэньци	3	2	2	2,3	средний
10	Юй Цзяци	3	2	2	2,3	средний
11	Цзя Сыци	1	1	1	1	средний
12	Сун Синьюэ	3	3	3	3	средний
13	Луманси	2	2	2	2	средний
14	Линь Ичэнь	3	2	1	2	средний
15	Серия книг	2	3	3	2,6	средний
16	Фу Фаньюй	3	2	2	2,3	средний
17	Чжао Вэньхань	1	1	1	1	средний
18	Ван Кэран	3	2	2	2,3	средний
19	Сюй Цзяхуэй	2	1	1	1,3	средний
20	Син Цзяньвэнь	3	2	3	2,6	средний
21	Чэнь Синьянь	2	1	1	1,3	средний
22	Чжао Хуэйтун	3	3	3	3	средний
23	Сун Синай	2	1	1	1,3	средний
24	Хэ Юймэн	3	2	2	2,3	средний
25	Ли Шаомэн	2	3	3	2,6	средний
26	Ван Лифань	3	2	2	2,3	средний
27	Ван Цзысюань	1	1	1	1	средний
28	Чжан Цин	3	3	3	3	средний
29	Тянь Вэньхуэй	2	1	1	1,3	средний
30	Чжан Ивэй	3	2	1	2	средний
31	Линь Жунчэн	2	2	1	1,6	средний
32	Кун Дэчжэнь	2	1	1	1,3	средний
33	Янь Ди	1	1	1	1	средний
34	Су Хань Жуйян	3	2	3	2,6	средний
35	Се Чжихао	1	1	1	1	средний
36	Лю Юйсюань	3	2	2	2,3	средний
37	Чжоу Ян	2	1	1	1,3	средний
38	Чжан Хайле	3	3	3	3	средний

## Работа с ритмоформулами в экспериментальной группе





**Результаты контрольного этапа опытно-поисковой работы.**

**Экспериментальная группа. Чанчуньский гуманитарный университет**

№	Фамилия, имя студента	1 критерий	2 критерий	3 критерий	Средний балл	Уровни
1	Хэ Яки	3	3	3	3	высокий
2	Ли Ясюань	3	3	3	3	высокий
3	Лю Луотун	3	3	3	3	высокий
4	Лю Мэйянь	3	3	3	3	высокий
5	У Сюань	2	3	3	2,6	высокий
6	Янь Тунъюй	2	3	3	2,6	высокий
7	Юй Фэнву	3	3	3	3	высокий
8	Чжан Лиин	3	3	3	3	высокий
9	Чжан Мэнфэй	3	3	3	3	высокий
10	Чжао Ясюань	3	3	3	3	высокий
11	Чжу Цзинвэнь	2	3	3	2,6	высокий
12	Йога Цуна	3	3	3	3	высокий
13	Чэнь Шэннань	2	2	3	2,3	средний
14	Хоу Мэйци	3	3	3	3	высокий
15	Ван Гуанлань	3	2	3	2,6	высокий
16	Ван Цзялинь	3	3	3	3	высокий
17	У Шуан	3	2	3	2,6	высокий
18	Сюй Цзинье	3	3	3	3	высокий
19	Лю Синьмяо	2	2	1	1,6	средний
20	Го Юйхань	2	2	2	2	средний
21	Сюэ Вэнь	3	2	3	2,6	высокий
22	Лю Мэйтун	3	2	2	2,3	средний
23	Тянь Чжэньци	3	3	3	3	высокий
24	Сунь Сюэцзяо	3	3	2	2,6	высокий
25	Цзян Нань	3	2	3	2,6	высокий
26	Чжан И	3	3	2	2,6	высокий
27	Чэнь Сяосяо	2	2	2	2	средний
28	Ли Цзиньчжу	3	2	2	2,3	средний
29	Чжао Цзяи	3	3	3	3	высокий
30	Чжан Юйтун	3	1	1	1,3	низкий
31	Хань Синьюэ	3	2	2	2,3	средний
32	Инь Цзыци	2	2	1	1,6	средний
33	Чжан Тинтин	3	3	3	3	высокий
34	Си Цзинься	3	2	1	2	средний
35	Мэн Синьюй	3	3	2	2,6	высокий
36	Байлиго	2	1	2	1,3	низкий
37	Хэ Синьцзя	3	1	2	2	средний
38	Фу Сихань	3	2	3	2,6	высокий
39	Чжао Шэнчэнь	3	2	2	2,3	средний
40	Ян Жун	2	2	2	2	средний

## Результаты контрольного этапа. Контрольная группа.

### Яньбяньский университет

№	Фамилия, имя студента	1 критерий	2 критерий	3 критерий	Средний балл	Уровни
1	Ань Цзяин	2	3	3	2,6	высокий
2	Гэн Цзя	2	1	2	1,6	средний
3	Пэ Чжиин	1	1	2	1,3	низкий
4	Сун Юйхань	1	2	2	1,6	средний
5	Ху Юньнин	3	1	2	2	средний
6	Линь Юйцзин	2	3	3	2,6	высокий
7	Ким Ми Хи	1	1	1	1	низкий
8	Ци Цзыюй	1	1	2	1,3	низкий
9	Чжао Вэньци	3	2	2	2,3	средний
10	Юй Цзяци	2	2	2	2	средний
11	Цзя Сыци	1	3	1	1,3	низкий
12	Сун Синьюэ	3	3	3	3	высокий
13	Лу Манси	2	2	2	2	средний
14	Линь Ичэнь	3	2	2	2,3	средний
15	Сун и	2	3	3	2,6	высокий
16	Фу Фаньюй	2	2	2	2	средний
17	Чжао Вэньхань	1	3	1	1,3	низкий
18	Ван Кэран	3	2	2	2,3	средний
19	Сюй Цзяхуэй	2	2	1	1,6	средний
20	Син Цзяньвэнь	3	2	3	2,6	высокий
21	Чэнь Синьянь	2	1	1	1,3	низкий
22	Чжао Хуэйтун	2	3	3	2,6	высокий
23	Сун Синай	2	1	2	1,6	средний
24	Хэ Юймэн	3	2	2	2,3	средний
25	Ли Шаомэн	2	3	3	2,6	высокий
26	Ван Лифань	3	3	2	2,6	высокий
27	Ван Цзысюань	1	2	1	1,3	низкий
28	Чжан Цин	3	3	3	3	высокий
29	Тянь Вэньхуэй	2	3	1	2	средний
30	Чжан Ивэй	3	3	1	2,3	средний
31	Линь Жунчэн	2	2	1	1,6	средний
32	Кун Дэчжэнь	2	3	1	2	средний
33	Янь Ди	1	2	1	1,3	низкий
34	Су Хань Жуйян	2	2	3	2,3	средний
35	Се Чжихао	1	1	1	1	низкий
36	Лю Юйсюань	3	2	2	2,3	средний
37	Чжоу Ян	2	1	1	1,3	низкий
38	Чжан Хайле	3	3	3	3	высокий

**Результаты контрольного этапа опытно-поисковой работы,  
подсчитанные с помощью t-критерия Стьюдента,  
в контрольной и экспериментальной группах**

№	Выборки		Отклонения от среднего		Квадраты отклонений	
	В.1	В.2	В.1	В.2	В.1	В.2
1	2	3	4	5	6	7
1	9	8	1.3	1.87	1.69	3.4969
2	9	5	1.3	-1.13	1.69	1.2769
3	9	4	1.3	-2.13	1.69	4.5369
4	9	5	1.3	-1.13	1.69	1.2769
5	8	6	0.3	-0.13	0.09	0.0169
6	8	8	0.3	1.87	0.09	3.4969
7	9	3	1.3	-3.13	1.69	9.7969
8	9	4	1.3	-2.13	1.69	4.5369
9	9	7	1.3	0.87	1.69	0.7569
10	9	6	1.3	-0.13	1.69	0.0169
11	8	5	0.3	-1.13	0.09	1.2769
12	9	9	1.3	2.87	1.69	8.2369
13	7	6	-0.7	-0.13	0.49	0.0169
14	9	7	1.3	0.87	1.69	0.7569
15	8	8	0.3	1.87	0.09	3.4969
16	9	6	1.3	-0.13	1.69	0.0169
17	8	5	0.3	-1.13	0.09	1.2769
18	9	7	1.3	0.87	1.69	0.7569
19	5	5	-2.7	-1.13	7.29	1.2769
20	6	8	-1.7	1.87	2.89	3.4969
21	8	4	0.3	-2.13	0.09	4.5369
22	7	8	-0.7	1.87	0.49	3.4969
23	9	5	1.3	-1.13	1.69	1.2769
24	8	7	0.3	0.87	0.09	0.7569
25	8	8	0.3	1.87	0.09	3.4969
26	8	8	0.3	1.87	0.09	3.4969
27	6	4	-1.7	-2.13	2.89	4.5369
28	7	9	-0.7	2.87	0.49	8.2369
29	9	6	1.3	-0.13	1.69	0.0169
30	5	7	-2.7	0.87	7.29	0.7569
31	7	5	-0.7	-1.13	0.49	1.2769
32	5	6	-2.7	-0.13	7.29	0.0169
33	9	4	1.3	-2.13	1.69	4.5369
34	6	7	-1.7	0.87	2.89	0.7569
35	8	3	0.3	-3.13	0.09	9.7969
36	5	7	-2.7	0.87	7.29	0.7569
37	6	4	-1.7	-2.13	2.89	4.5369
38	8	9	0.3	2.87	0.09	8.2369

Окончание таблицы

1	2	3	4	5	6	7
39	7		-0.7		0.49	
40	6		-1.7		2.89	
Суммы:	308	233	0	0.06	72.4	110.3422
Среднее:	7.7	6.13				

Результат:  $t_{ЭМП} = 4,5$   $t_{кр} (p \leq 0,01) = 2,64$

**Вывод:**  $t_{ЭМП} > t_{кр}$  различия достоверны

**Результаты контрольного этапа опытно-поисковой работы, подсчитанные с помощью t-критерия Стьюдента, на начальном и итоговом этапах**

№	Выборки		Отклонения от среднего		Квадраты отклонений	
	В.1	В.2	В.1	В.2	В.1	В.2
1	2	3	4	5	6	7
1	6	9	0.3	1.3	0.09	1.69
2	7	9	1.3	1.3	1.69	1.69
3	4	9	-1.7	1.3	2.89	1.69
4	7	9	1.3	1.3	1.69	1.69
5	5	8	-0.7	0.3	0.49	0.09
6	3	8	-2.7	0.3	7.29	0.09
7	8	9	2.3	1.3	5.29	1.69
8	9	9	3.3	1.3	10.89	1.69
9	4	9	-1.7	1.3	2.89	1.69
10	5	9	-0.7	1.3	0.49	1.69
11	4	8	-1.7	0.3	2.89	0.09
12	9	9	3.3	1.3	10.89	1.69
13	3	7	-2.7	-0.7	7.29	0.49
14	8	9	2.3	1.3	5.29	1.69
15	5	8	-0.7	0.3	0.49	0.09
16	9	9	3.3	1.3	10.89	1.69
17	4	8	-1.7	0.3	2.89	0.09
18	8	9	2.3	1.3	5.29	1.69
19	3	5	-2.7	-2.7	7.29	7.29
20	3	6	-2.7	-1.7	7.29	2.89
21	8	8	2.3	0.3	5.29	0.09
22	4	7	-1.7	-0.7	2.89	0.49
23	9	9	3.3	1.3	10.89	1.69
24	8	8	2.3	0.3	5.29	0.09
25	7	8	1.3	0.3	1.69	0.09
26	4	8	-1.7	0.3	2.89	0.09
27	3	6	-2.7	-1.7	7.29	2.89
28	5	7	-0.7	-0.7	0.49	0.49
29	9	9	3.3	1.3	10.89	1.69
30	4	5	-1.7	-2.7	2.89	7.29
31	7	7	1.3	-0.7	1.69	0.49
32	3	5	-2.7	-2.7	7.29	7.29
33	9	9	3.3	1.3	10.89	1.69
34	4	6	-1.7	-1.7	2.89	2.89
35	8	8	2.3	0.3	5.29	0.09
36	3	5	-2.7	-2.7	7.29	7.29
37	4	6	-1.7	-1.7	2.89	2.89
38	8	8	2.3	0.3	5.29	0.09

Окончание таблицы

1	2	3	4	5	6	7
39	4	7	-1.7	-0.7	2.89	0.49
40	3	6	-2.7	-1.7	7.29	2.89
Суммы:	228	308	-0	0	198.4	72.4
Среднее:	5.7	7.7				

Результат:  $t_{ЭМП} = 4,9$   $t_{кр} (p \leq 0,01) = 2,64$

**Вывод:**  $t_{ЭМП} > t_{кр}$  различия достоверны