

Департамент культуры Тверской области  
Тверской областной учебно-методический центр учебных заведений  
культуры и искусства  
Тверское музыкальное училище имени М.П. Мусоргского

## **Эмиль Жак-Далькроз и его метод (система) музыкального воспитания.**

### **Ритмическая гимнастика Эмиля Жак-Далькроза.**

Систематизированный материал на основе литературы о Далькрозе:

**К.Шторк.** Система Далькроза,

**Эмиль Жак-Далькроз.** «Ритм»,

**Л.С.Мухаринская.** Жак-Далькроз. / Муз. Энциклопедия/, а так же личные рукописные материалы из архива Мухаринской,

**В.П.Россихина.** «Н.Г.Александрова и ритмика в нашей стране».

Методическое пособие для преподавателей ритмики,  
сольфеджио, а также для всех, кто интересуется  
системами музыкального воспитания XX века.

Составитель **Н. Л. ВАШКЕВИЧ**

Рецензенты - преподаватели музыкального училища

**Супонева Г.И.,**

Почетный работник общего образования Р.Ф.

**Хазанов Э.Б.**

Рукопись, экземпляры в библиотеке ТМК им. М.П. Мусоргского и  
областной библиотеке им. М. Горького

Тверь 2010

Правка 2012 года

*Система музыкального воспитания Далькроза призвана решать актуальнейшую проблему «воспитания в человеке объемного восприятия музыкального потока и формы существования в нем через ритмические структуры, которые наиболее доступны уровню развития **индивидуума**»*

*Метод Далькроза – путь «к всеобщей модернизации музыкально-эстетических процессов воспитания и этицизации культуры всего населения и всей системы воспитания и образования ЧЕЛОВЕЧЕСТВА».*

Из рецензии Хазанова Э.Б.

*«Ритмическая гимнастика Жак Далькроза – значительная глава в мировой истории музыкального воспитания. Далькроз, еще известный в 70-х и 80-х, в настоящее время отправлен в архив. Мало кто из преподавателей знает о нем и его методе. Между тем его система очень актуальна сегодня, в столь сложную эпоху с «перевернутыми» ценностями. Развитие музыкально ритмического чувства по Далькрозу идет рядом с идеей нравственного совершенствования и «освобождения духа» через мышечно-двигательное переживание музыки. Эта идея не только этически значима, но и очень красива.»*

*«Все накопленное – источник нового. Таков закон развития. Методы и принципы Далькроза ждуют возрождения в новом качестве».*

Из рецензии Супоневой Г.И.

## **Эмиль Жак-Далькроз и его метод (система) музыкального воспитания.**

### **Ритмическая гимнастика Эмиля Жак-Далькроза.**

*«Жизнь есть музыка с ее живым и  
жизнь творящим ритмом»*

Жак-Далькроз (Ритм. с. 120)

*«На протяжении столетий музыкантами ряда стран предлагались разные методы общего музыкального воспитания. В XX веке на этом историческом пути явственно выступает несколько вех – целостные системы последовательного музыкального воспитания, разработанные Э. Жак-Далькрозом, З. Кодаем. К. Орфом».*

Л.А.Баренбойм. «Музыкальное воспитание в СССР», М., 1978, с. 41.

#### **Сведения из Музыкальной энциклопедии.**

Ж.-Д. создал систему приобщения учеников к музыке путем передачи ее динамики, эмоционального характера и образного содержания посредством пластических движений под музыку, а также разработал систему тренировок, содействующих выработке абсолютного слуха, способности к муз. импровизации. Ж.-Д. стремился развить и усовершенствовать нервную систему и мускульный аппарат своих учеников для приобретения ими чувства музыкально-пластического ритма Согласно его теории, музыкальный ритм должен быть не объяснен и усвоен, а «телесно пережит», *претворен в движении*.

Мухаринская Л.С. Музыкальная энциклопедия. М., 1974, Т.2, с.381

«Усовершенствование слухового восприятия музыканта должно рассматриваться в качестве исходного пункта формирования педагогической системы Жак-Далькроза. Цель ритмической гимнастики:

1. Развить и усовершенствовать нервную систему и мускульный аппарат таким образом, чтобы создать высшее владение ритмическими способностями, благодаря глубокому (интимному) взаимодействию тела и духа под влиянием музыки;

2. Установить гармонические соответствия между движениями тела, подчеркнутыми динамическими акцентами и различными размерами и раздроблениями длительностей в такте, т.е. создать «чувство музыкального ритма».

3. Привести в связь движения тела, организованные во времени (в такте) с ограничением и сопротивлением пространства, т.е. создать «чувство музыкально-пластического ритма» (Мухаринская, с. 7-8. Музыкальный словарь. Прага 1937).

## Библиография.

**Эмиль Жак-Далькроз.** «Ритм» (его воспитательное значение для жизни и для искусства. 6 лекций [далее Д.] (Перевод Н.Гнесиной). 1-е изд. СПб 1913 г. 2-е – М. 1922. Лекции прочитанные 1907, в первое десятилетие его педагогической работы (Женева, проф. гармонии и сольфеджио). По-видимому, его ранняя работа.

**К.Шторк.** Система Далькроза. Изд. «Петроград» Л.,М., 1924 г. [далее Ш.]. Наиболее основательная работа о системе Далькроза, о её теоретической основе, о практической стороне. (В Муз. энциклопедии указана лишь эта книга). (Книга в Республиканской библиотеке им.М.Горького в г. Минске)

Кроме этого использовались **личные рукописные материалы** (сведения из иностранных муз. словарей и энциклопедий) **Лидии Сауловны Мухаринской** [далее М.], доцента Белорусской государственной консерватории, автора статьи о Жак-Далькрозе в Муз. энциклопедии т.2, с.391, М., 1973-1982.

Ценные сведения о Далькрозе, о ритмической гимнастике в нашей стране есть в статье **В.П.Россихиной «Н.Г.Александрова и ритмика в нашей стране»** в сб. ст. «Из прошлого Сов. Муз. культуры». Вып. 3, М., 1982. [далее Р.].

Краткие сведения о Далькрозе в предисловиях к учебникам и пособиям по ритмике Н.Г.Александровой, Е.В.Коноровой, Яновской, Шушкиной, Г.С.Франио и Лифшиц.

Есть публикация доклада Волконского С.М., ученика Далькроза и активного пропагандиста Ритмической гимнастики в России, «Ритм в истории человечества» (труды Всероссийского съезда художников в Петрограде. Декабрь 1911 – январь 1912. Т.1-й, с. 7-12. П. 1914). Книга в отделе редкой литературы в библиотеке Салтыков Щедрина в Санкт Петербурге.

Кто он, Далькроз, и что эта за система «Ритмической гимнастики», создателем которой он явился? О системе Далькроза с восхищением и благоговением отзывалась Лидия Сауловна Мухаринская, увлекавшаяся ритмической гимнастикой в довоенные годы, в годы учебы в Московской консерватории. Поклонником Далькроза был всем нам известный и уважаемый Арон Львович Островский, автор многих учебных пособий по сольфеджио и теории. (В 1975-м году на ФПК в Ленинградской консерватории в выступлениях Островского неоднократно упоминалась ритмическая гимнастика. Островский был уже в годах. Одно лишь упоминание о Далькрозе преображало его: светились глаза, лицо сияло восторгом).

Что это за метод, который был призван решать не только узкие методологические задачи? Метод, «значение которого определяется «открытием воздействия системы ритмического воспитания на функционирование человеческого организма в целом...»» (М. 9). Наконец, метод, с которым «связаны также и утопические надежды Жак-Далькроза на преобразование природы человека и общественных отношений мирным, не революционным путем» (там же 9). Прекрасные надежды и прекрасный ряд удивительных людей, одержимых высокой гуманной идеей преобразования мира!: Вагнер!, Скрябин!... И вот, Далькроз!.

Есть сведения, что Скрябин знал труды Далькроза. Естественно, в поисках своей «темы» в искусстве, темы «преображения мира», превращения его из царства мрака и печали в царство безграничной радости и счастья». Скрябин не мог оставить без внимания родственную душу.

Так что же это за система, если она даже введена в учебные планы муз училища и ДМШ, система музыкального воспитания (по замечанию советского муз. деятеля в

области муз педагогики Л.А.Баренбойма), характеризующая собой исторический путь XX века ? Очень радостным и обнадеживающим было обещание Баренбойма подготовить материалы к публикации системы Далькроза (предисловие книги «Музыкальное воспитание в СССР», М., 1978, с. 41). (К сожалению, обстоятельства не позволили выполнить это обещанием).

Наконец, что же это за система, на которую возлагали большие надежды и, заметим, решающие в деле воспитания новой личности, нового человека деятели культуры на заре Сов. Власти, одержимые прекрасными идеями Октябрьской революции? В предисловии к советскому изданию книги К.Шторка «Система Далькроза» записано: Наша задача «дать делу Далькроза действенный смысл, как культуре тела и освобождению духа. Оно кажется приуроченным к тому, чтобы волею величайшей из революций, стать орудием одного из величайших ее устремлений – к перерождению человека и человечества, к возвращению его к его естественной природе» (с.8 28 авг. 1923. Тепличка.)

### **Биографические сведения.**

Эмиль Жак-Далькроз (Настоящая фамилия ЖАК. Далькроз – псевдоним) 1865 г. Вена – 1950 г. Женева) – швейцарский музыкант-педагог, композитор, музыкальный писатель, общественный деятель. Учился в Женевском университете (бакалавр литературы в 1883) и параллельно в консерватории, затем у Р.Фукса и А.Брукнера в Вене (1886), у Л.Делиба в Париже (1888). С 1892 по 1919 – профессор гармонии и сольфеджио в Женевской консерватории. В 1896 -1898 г.г. редактирует «Музыкальную газету французской Швейцарии (Gazette musicale de la Suisse Romane)/ В 1900-1902 г. газету «Музыка Швейцарии» (Yu musique en Suisse). В период 1906-1914 создает наиболее значительные труды по вопросам муз. воспитания. В 1910 возглавляет в Хеллерау (под Дрезденом) специально для него построенный институт музыки и ритма. Деятельность института, объединившего музыкантов многих стран мира, получила значение всеевропейского художественно-пропагандистского и методического центра (М. с 1-2). В 1915 г., когда в связи с 1-й мировой войной, институт был закрыт, был открыт «Институт Жак-Далькроза» в Женеве. Учениками и последователями Жак-Далькроза во многих странах были открыты школы, курсы, институты сходного направления: в Петербурге – курсы ритмической гимнастики Жак-Жалькроза (директор – Сергей Волконский, автор ряда книг и статей о роли ритма в воспитании актера); в Нью-Йорке – «Далькрозовская школа» (директор Пауль Бёпле, переводчик педагогических трудов Далькроза на нем. яз.). Подобные институты были основаны в Стокгольме, Лондоне, Париже, Вене, Барселоне и др. городах последователями Жак-Далькроза, среди которых – танцовщицы М.Вигман, Р.Сен-Одени, М.Рамбе, балетмейстер В Нижинский и др.(М. с.3; М.Э.).

В 1912 г. Жак-Жалькроз посетил Россию. Его первый урок по ритмической гимнастике был продемонстрирован в особняке князя Гагарина. Второе выступление состоялось в Художественном театре (Р. с.246-247). В 1919-20 в Москве и Петрограде были организованы Институты ритмического воспитания по методу Жак-Далькроза

В 1937 г. Жак-Далькроз принимает деятельное участие в международном Конгрессе по воспитанию, проводимому в Праге под лозунгом «Музыкальное воспитание объединяет народы». В 40-е годы заканчивает воспоминания, приводит в порядок основные педагогические труды.

Кроме работ о ритмике, ритме и муз. воспитании, Жак-Далькрозу принадлежит ряд муз. сочинений разных жанров: музыкальн-сценических, вокальных, оркестровых, вокально-оркестровых, инструментальных (см. М. Э. Т-2, с. 382).

### **Научные источники системы Жак-Далькроза.**

#### **Предпосылки системы Жак-Далькроза.**

Кто непосредственно учителя Далькроза, изучая и обобщая труды которых, Далькроз смог создать свою систему? Напомним, система музыкального воспитания Жак-Далькроза «цельная» и научная (см. об этом Баренбойма, Шторка), и, естественно, не могла быть создана без изучения и обобщения достижений в этой области своих предшественников.

Самое прямое указание – Песталоцци.

Песталоцци Иоганн Генрих 1746-1827 – швейц. педагог-демократ, основоположник дидактики научного обучения.

Ему принадлежит идея «развивающего обучения». Суть этого - возбуждение ума детей как активной деятельности, развитие их познавательных способностей, выработку у них умения логически мыслить и коротко выражать словами сущность усвоенных понятий.

Задача обучения - привести в движение присущее силам человека стремление к деятельности.

*Исходный момент – чувственное восприятие предметов и явлений окружающего мира. От беспорядочных и смутных впечатлений от внешнего мира, которые они сперва получают через свои органы чувств, к определенным восприятиям, затем от них к ясным представлениям, и, наконец, к четким понятиям.*

В обучении большое значение имеет наглядность. Обучение и воспитание возможно лишь в условиях трудовой деятельности ребенка.

Пед. энциклопедия.

Предшественницей метода Далькроза явилась система Фр. Дельсарта.

« Основное различие между системами (Далькроза и Дельсарта), пишет Шторк (с.39), состоит в том, что Дельсарт не исходит из музыкальных основ. Его заслуга заключалась в создании как бы научного обоснования телодвижения; он дал словесное наименование всем движениям и проработал их синтаксис, уяснив, каким образом сочетание отдельных движений, параллельных или противоположных, может служить материалом выразительности».

«Для Жак-Далькроза большое значение имело положение, подтвержденное Маттиа Люси, что *всякая музыкальная выразительность имеет физическое обоснование*», - читаем у Шторка, с. 40

(Сведений в словарях о Маттиа Люси не найдено)

Россихина В.П. упоминает о прочных связях Далькроза с врачами-психофизиологами, в том числе с известным ученым Клапаредом. По их совету Далькроз обратился к изучению специальных трудов, а также гимнастических, пластических систем (Р. 242-243).

Клапаред Эдуар, 1873-1940. Швейцарский психолог, проф. Женевского ун-та. Представитель т.н. функциональной психологии. Настаивал на том, что учителю знание психологии абсолютно необходимо. Основная задача психологии по Клапареду – учить учиться, вырабатывать характер, потребность к труду, развивать волю, качества личности. Известность получила выдвинутая К. теория игры ребенка, близкая, по существу, к биологической концепции К.Гросса.

Пед. энциклопедия, Мед. энциклопедия.

Психологические обоснования многих положений своего метода, в частности, довольно частое упоминание *проблемы бессознательного и сознательного* в психологии ученика, соответствующие психологические установки, неперенные при занятиях ритмической гимнастикой, дают основание предположить, что Далькроз был знаком с исследованиями своего старшего современника (старше на 9 лет) австрийского врача-психиатра, психолога Зигмунда Фрейда. Вслушаемся в высказывание Далькроза: «Цель воспитания – создать действительную гармонию и согласие между бессознательным и сознательным, сделать из них одно существо» (Д. с.118).

В лекциях Далькроза упоминаются в разной связи имена ученых, врачей, психофизиологов, искусствоведов и их труды: система доктора Вандера, «Моя система» Мюллера, доктор Nuys, Lagronge; цитируется Гельмгольц, Спенсер.

Далькроз обращается к древнегреческой истории, к высказываниям др.греч. мыслителей. Неоднократно Далькроз цитирует Лукиана и других, находя в их суждениях поддержку своим идеям возродить древнегреческое искусство орхестики, синтезирующее пластику, музыку и слово. «Ритм создает реформу в воспитании, ритм осуществляет воссоединение искусств, - пишет Далькроз. - Мы снова увидим расцвет греческой орхестики и воскликнем вместе с Лукианом: «Что может быть прекраснее зрелища, которое обостряет все способности нашей души, *заставляет звучать все наше тело* [курсив ВНЛ], передает музыку движениями, сливает воедино резвые звуки флейт и скрипок с изгибами и позами гармоничных тел, которое, говоря короче, чарует одновременно глаза, уши и ум!»» (Д. с. 112).

## **Общая характеристика системы. Предварительная оценка.**

Напомним, Жак-Далькроз - «создатель системы музыкального воспитания – «Ритмической гимнастики» (М. с.1), - *системы «приобщения учащихся к музыке путем передачи ее движения, динамики, эмоционального характера и образного содержания посредством пластических движений под музыку»* (М. с.4).

Назначение своей системы Далькроз сформулировал так: «Цель ритмики - подвести ее последователей к тому, чтобы они могли сказать к концу своих занятий не столько «я знаю», сколько «я ощущаю», и прежде всего создавать у них непреодолимое желание выразить себя, что можно делать после развития их эмоциональных способностей и их творческого воображения» (Г.Франио, И.Лифшиц. Методическое пособие по ритмике. М., 1987. с.3. Цитируется по кн. Система эстетического воспитания в детском саду. М., 1962, с.174-175).

«Жак-Далькроз (повторим фрагмент статьи Л.С.Мухаринской в Муз.Энци.) создал систему приобщения учеников к музыке путем передачи ее динамики, эмоционального характера и образного содержания посредством пластических движений под музыку, а также разработал систему тренировок, содействующих выработке абсолютного слуха, способности к музыкальной импровизации. Жак-Далькроз стремился развить и усовершенствовать нервную систему и мускульный аппарат своих учеников для приобретения ими чувства музыкально-пластического ритма. *Согласно его теории, музыкальный ритм должен быть не объяснен, а «телесно пережит, претворен в движении».*

«Активное переживание музыки как творческого процесса, возможность телесного, пластического отклика не все динамические изменения в музыке, развитие дара пластической импровизации создают у учащихся чувство гармонии, радостного освобождения и обогащения сил человека. Приобщение к музыке посредством ее телесного переживания и двигательного претворения по новому организует и само музыкальное восприятие: ученик, прошедший курс ритмической гимнастики умеет «*слушать музыку*»: он свободно ориентируется в ее внутреннем движении, динамическом и тональном развитии, в форме произведения. Параллельно развивается и его способность к музыкальной импровизации, столь необходимая педагогу-ритмисту (М. с.8-9)

## **Физиологическая природа эмоции.**

**Система музыкального воспитания Жак-Далькроза, по существу – это решение проблемы гедонистической (насладительной) функции искусства.**

Мы приблизились к формулированию основной сути **метода** Жак-Далькроза. В чем же он? Что в его основе? Идея развить эмоциональность учащихся, добиться эмоционального отклика на музыку, на весь тематический материал произведения требовала поиска путей. Путь этот через пластику, через движение. Но имеют ли эмоции какое-либо отношение к движению? Может быть, это явление чисто психологического порядка и не связано с физиологией человека, т.е. с функционированием его организма, отдельных его частей: дыханием, сердечной деятельностью, мышечной, функционированием клеток организма? Обратимся к авторитетам.

«Эмоции и чувства – неделимое единство, имеющее внешнее выражение в виде физиологических реакций и внутренних, субъективных переживаниях», - читаем у Г.Х.Шингарова (Эмоции и чувства как форма отражения действительности. М., 1971, с.3).

«Эмоции как функция нервной системы относятся к предмету физиологии, - являются физиологическим фактором» (там же с.74).

Еще более конкретно у Н.М.Сеченова («Рефлексия головного мозга»): **«Все без исключения качества внешних проявлений мозговой деятельности, которые мы характеризуем, например, словами: одухотворенность, страстность, насмешка, печаль, радость и проч., суть не что иное, как результаты большего или меньшего укорочения какой-нибудь группы мышц».**

Эти хрестоматийные сведения сегодняшнего дня убедительно подтверждают правильность выводов Далькроза, верность путей достижения своих задач, поисков. *Музыка, ритм, эмоция, движение – вот явления одного корня, общей природы, явления взаимозависящие, как, кстати говоря, и сама жизнь.*

«Движение – сущность жизни» - повторяет Далькроз крылатую фразу (с. 56), как и положение, утверждаемое Маттиа Люси: *«Всякая музыкальная выразительность имеет физическое обоснование»* (Ш. с.40).

«*Ритм в музыке и ритм в пластике соединены между собою теснейшими узами. У них одна общая основа – движение*», - Далькроз (с.112). *«Пластическая природа динамики звуков есть реальный факт. Если это недостаточно ясно бросается нам в глаза, то лишь потому, что существуют формы и движения, коих размеры недоступны нашему глазу. Таковы звуковые колебания»* (Д. с.94).

Далькроз создал систему «приобщения учащихся к музыке путем передачи ее движения, динамики, эмоционального характера и образного содержания посредством пластических движений под музыку (М. с.4).

«Органическое совпадение музыки и движения» - главная цель упражнений ритмической гимнастики. Потому, одна из первостепенных задач в работе педагога-ритмиста (в достижении эмоционального раскрепощения ученика, в воспитании эмоциональной отзывчивости его на музыку) - найти музыкальным эмоциям, музыкальному ритму эквивалент телесно-мышечного, мускульного движения. *«Музыкальный ритм (а через его посредство – и характер и само содержание произведения) должен быть не теоретически объяснен и усвоен, а телесно пережит учащимися, претворен в движении»* (М, с.5).

«*Соизмеримая сила звука есть следствие большего или меньшего мышечного напряжения, имеющего место в данный момент*», - читаем у Далькроза (с.113).

«*Ритмическое чувство, выявленное в движении, и музыкальный слух, выраженный голосом – имеют своим источником одно и то же: человеческое тело*» - Это у Шторка (87).

«*Без телесных ощущений ритма, без ритма пластического не может быть воспринят ритм музыкальный*», - утверждал Далькроз (с.25).

**Не формулируя конкретно проблему решения гедонистической функции музыки, Далькроз последовательно решает ее, находя совершенно верные, прямые пути.**

Эмоциональное раскрепощение требует определенных условий, методики достижения этого состояния, например, релаксации, сосредоточения, медитации, само совершенствования.

**Призывы к самоусовершенствованию** красной нитью проходят в тексте его трудов.

«*Будьте чисты и работайте над самоусовершенствованием. Совершенствуйтесь, чтобы помогать и другим совершенствоваться»* (Ш. с.26). Это лозунг восточных религий, индуизма, в частности.

«Остерегайтесь поддаться пагубному культу своего тела» (Ш. с.26), - нечто похожее на индуистскую мораль аскетизма.

«Уважайте его (тело)... как прекрасную вазу, в которой распускается жизнь, прекрасный цветок которой – любовь», - почти речь учителя-гуру. «Я люблю и уважаю только тех, которые знают, чего они хотят, и кто стремится к самосовершенствованию, чтобы быть полезным своим ближним». «Ритмические упражнения служат для уничтожения бесполезных движений и вместе с ними и бесполезных идей» (Д. с.80).

«Необходимо прежде побудить самого себя, усовершенствоваться, подавить дурные инстинкты, укрепить хорошие и на место примитивного человека природы поставить совершенное создание воли и сознание своих сил» (Ш. с.29).

«Воспитание должно ставить себе целью сделать человека господином своего я» (Д. с.18). «Я буду охранять вас, мои дорогие ученики, от всякого эстетствования». «Красота раскрывается только через **духовное совершенствование** сознательного бытия» (Д. 118). «Учитесь смотреть на свое тело, как на чистейшую форму красоты. Только для извращенного взгляда тело лишено чистоты». «Цель ритмической гимнастики главным образом самих детей научить **самопознанию**» (Д. с.63).

«**Я проповедую радость**, потому что только она дает возможность создавать полезные и долговечные произведения. Развлечения же лишь возбуждают и раздражают наши нервы, вместо того, чтобы возвышать душу». (Ш. с.29). «Дорогие мои художники – ученики! Воспитывайте себя так, чтобы не нуждаться в развлечениях». Радость «не зависит от какого-нибудь случайного события, составляет нераздельную часть нашего организма и не всегда сопровождается смехом, как веселость...». «Радость зарождается в нас, когда мы **освобождаемся** от состояния угнетенности» (Ш. с.29).

«Способность ясного **самосозерцания**, во всяком случае, рождается в нас чувством **освобождения**...» (Ш. с.30). В этом педагогическом тезисе метода Далькроза в слове «самосозерцание» вполне слышится восточное «самопогружение», «сосредоточение», «медитация». «Помните каждую минуту вашей жизни, что ваше тело, ваше сознание, ваша душа есть результат сильнейших напряжений, роста и развития тысяч веков, что вы зависите от прошлого и что будущее зависит от вас. Ваш долг думать о человечестве завтрашнего дня, уравнивать форму для ваших будущих успехов, любить друг друга от всего сердца, чтобы стать сильнее, чище, сознательнее и художественно-восприимчивее, чтобы завещать потомкам более достойные инстинкты, более глубокие чувства и более глубокое счастье. **Нет ничего более великого, чем сеять прекрасные семена и готовить радость для других**» (Ш. с.26). Этот тезис эти высокие слова – выражение философской нравственно-эстетической задачи педагогической системы Жак-Далькроза, мировоззренческого понимания роли человека в жизни, по существу - формулировка путей нравственного обновления человечества.

### **Оздоровляющий эффект ритмической гимнастики, терапевтический; духовное и нравственное совершенствование.**

Занятия ритмической гимнастикой, суть которой в двигательном-мышечном, пластическом отклике на эмоциональное содержание музыкального произведения, естественно, не могут не оказывать самое благотворное психофизиологическое воздействие на организм учащихся. Далькроз подчеркивал этот факт. Цель ритмической гимнастики, говорил он, - «развить и усовершенствовать нервную систему и мускульный аппарат таким образом, чтобы создать высшее владение ритмическими спо-

собностями, благодаря глубокому (интимному) взаимодействию тела и духа под влиянием музыки». Достижение этой цели было сознательным, и именно это определило место ритмической гимнастики Далькроза в ряду основных систем воспитания современности. (Напомним кстати, эти же цели ставил К.Орф, успешно испытавший свой метод с занятиями для умственно отсталых детей).

О целенаправленности работ над этой проблемой свидетельствуют факты обращения Далькроза к трудам ученых своего времени. О прочных связях между Далькрозом и крупнейшими врачами психофизиологами, в том числе с известным ученым Клапаредом можно прочесть у Россихиной. По их совету Далькроз обратился к изучению специальных трудов. Лечебное значение занятий по ритмике признавалось многими виднейшими врачами Германии, Франции. (см. Р.с.246-247), и Далькроз в этом не был первооткрывателем».

Интересные сведения в этой связи есть у Н.Л.Гродзенской (сб.статей «Хрестоматия по методике музыкального воспитания в школе», составитель О.А.Апраксина, М.,1987, стр.38). В начале XX века мы видим ряд попыток ввести ритм в воспитание при помощи музыки. Так появляется система эвристической гимнастики Демоора, система Дункан, система Далькроза. Но все эти системы разнятся между собой. Система Демоора имеет в виду главным образом детей дефективных, у которых, как известно, часто бывают нарушены как раз двигательные функции. Считая важной задачей при работе с отсталыми развитие двигательной сферы, Демоор вводит гимнастику, причем гимнастика эта сопровождается музыкой. Дункан хочет возродить античную пляску, у нее музыка играет роль эмоционального возбудителя движения. Развитие творческой личности, активно выявляющей себя в художественном ритмическом движении, - такова ее задача. Далькроз хочет сделать из человеческого тела гибкий и податливый инструмент, могущий без всякой задержки выявить все побуждения человеческой личности. Музыка является у него регулятором движения, началом, упорядочивающим действия индивидуума и коллектива. Идеи Далькроза, видоизмененные и переработанные, кладутся и нами в основу ритмического воспитания».

Правильно организованные ритмо-двигательные упражнения, телесные движения эквивалентные музыкальному ритму совершенствуют организм, совершенствуют тело, оздоравливают его. Занятия ритмической гимнастикой улучшают осанку, исправляют приобретенные физиологические отклонения. Ритмическая гимнастика – средство духовного совершенствования, средство создания гармонии тела и духа.

«Мы изобрели наши ритмические игры в целях воспитания тела и духа», декларирует Далькроз (с.81)

«Самое важное – быть здоровым, здоровым душой и телом. Разве не бесспорно, что здоровое тело благотворно влияет на состояние духа?» (Ш. с.21). «Собственное тело – для каждого человека ближайший инструмент его деятельности. Движение – самое естественное проявление скопившейся энергии», поясняет Шторк (с.81). «Ритмическая гимнастика вводя движения в строго определенные рамки пространства и времени, излечивает нервы», - объясняет Далькроз физиотерапевтический эффект своего метода» (с. 20). «Музыка, приобретая телесные формы, преобразует наше тело» (Ш. с.47).«Исключая при помощи ритмической гимнастики излишние движения, регламентируя и совершенствуя рациональные движения, мы достигаем чисто формальной (физической) естественной простоты» (Д. с.80). «Происхождение грации, - цитирует Далькроз Спенсера, - кроется в экономии сил». «Развитие умения свободно владеть всеми своими членами и каждым их движением, несомненно, вызывает развитие внутреннего самообладания: крепнет воля, оздоравливается нервная система» (Р. с.242)

«Мы вкладываем в свою программу – научить детей естественным свободным проявлениям всех человеческих свойств: в походке, жестах, пении, речи, ... побороть неуместную конфузливость, ... развить способность рассуждать и действовать, ... борются с нервозностью детей, научить управлять нервами, ... достигнуть гармонии

между духом и телом» (Д. с.59). «Поймите же, что воспитание должно повышать духовные функции, что нервы должны научиться передавать нашему «я» все сотрясения удивительного органа, называемого нашим телом, а не только некоторые из них» (Д. с.116). «Связь между мышечной реализацией и душевным ощущением станет в конце концов абсолютной». «Для ума представление имеет то же значение, что для тела ритм; наши ритмические упражнения являются как бы связующим звеном между духом и телом» (Д. 59).

«Активное переживание музыки как творческого процесса» должно быть итогом, целью ритмической гимнастики, движения под музыку. «Отдайтесь всецело искусству, проникнитесь им совершенно; вместо того, чтобы разбираться в нем с помощью сухого анализа. Доверьтесь искусству без оглядки и не слушайте никаких предвзятых убеждений» (Ш. с.21). «Одного не должны вы никогда забывать: **наши занятия составляют подготовку ко всем искусствам, т.к. ритм является основой всех искусств**» (Ш. с.57).

### **Практическая основа метода Далькроза.**

#### **Методика. Ритмо-двигательные упражнения.**

Подробно и систематизировано изложить методику занятий ритмической гимнастики мы не имеем возможности: нет материала. Известно что Далькроз оставил многотомное изложение ее (он неоднократно упоминает, в частности, 1-й том своей ритмической гимнастики), но в России эти труды не изданы. Предлагаем лишь отдельные сведения.

Известно, что Далькроз «в своей практически-педагогической и музыкально-литературной деятельности ратует за коренное преобразование музыкального образования, едко критикуя рутинности музыкального воспитания, построенного на системе «попугайского копирования» и «внешнего натаскивания учащихся» (М. с.2). «Педагогическая система Жак-Далькроза продолжает и развивает принципы Песталоцци. В процессе овладения знаниями следует опираться в первую очередь на непосредственные чувственные восприятия и от них уже переходить к более общим, абстрактным понятиям. Так и в музыкальном воспитании должен быть осуществлен постепенный переход от непосредственности чувственных впечатлений и интуитивного схватывания к рациональной ясности, умению расчленить и объяснить слышимое. Музыкальный ритм (а через его посредство – и характер и само содержание произведения) должен быть не теоретически объяснен и усвоен, а телесно пережит учащимися, претворен в движении» (М. с.4-5).

«Большинство занимающихся музыкой смешивает музыкальный ритм с пластическим ритмом, который есть только **средство** к цели, и что большинство ритмических ошибок проистекает от незнания простейших законов движения» (Д. с.20). «Мы раскрыли физическую природу Ритма, - пишет Далькроз, - : ритм есть движение материи, логически и пропорционально распределенной во времени и в пространстве. Жизненная задача каждого мускула состоит в том, чтобы выполнить ряд движений с определенной силой, в определенном времени и пространстве. Логическое распределение этих трех элементов движения способствует укреплению в мозгу ритмических впечатлений: каждый мускул укрепляет своей работой эти впечатления. Сумма этих впечатлений, претворенных в волю, создает ряд правильных привычек, способность быстро реагировать на впечатления и полную свободу сознания» (Д. с.22).

## О физиологии мышечных движений.

«Каждое движение складывается из действия и противодействия двух противоположных групп мускулов. Соответственно с этим мы различаем состояние активного и состояние пассивного напряжения мускулов.

Противодействие группы мускулов необходимо для того, чтобы направлять и уравнивать самое движение. Эти две группы мышц носят в физиологии название: синергистов и антагонистов. Для того, чтобы движение до конца сохраняло известную степень упругости, нужно, чтобы пассивное противодействие антагонистов было больше, чем сила активно действующих мускулов.

Сокращаясь, мускул становится толще и тверже. Такое состояние мы называем активным напряжением. Уступая активному напряжению действующего мускула, противодействующий мускул вытягивается и делается тоньше. Этим характеризуется состояние пассивного напряжения. Когда я на ф-но ударяю октавы стаккато, то мускулы, расположенные на ладони, будут в последнюю минуту до крайности растянуты, они будут длиннее в этот момент, чем были мускулы тыльной стороны руки в состоянии покоя.

Злоупотребление активным напряжением связано с ущербом сократительной способности мускулов. Чрезмерное пассивное напряжение антагонистов может вызвать разрывы мышечных волокон и нарушить способность мышцы к сопротивлению» (Д. с.23-24).

Далькроз классифицирует все движения на: - сознательные  
– бессознательные (рефлекторные)  
- автоматические

«Всего важнее для нас так называемые автоматические движения. Они были первоначально сознательными, но путем упражнения и привычки сделались произвольными. От рефлекторных движений они отличаются тем, что мы их во всякое время можем сознательно прекратить или видоизменить» (Д. с.29).

«Главное преимущество автоматических движений заключается в том, что они оставляют уму свободу заняться чем-нибудь другим. Поэтому является еще возможность сочетать автоматические движения с сознательными. В нашем преподавании мы начинаем с обыкновенной маршировки, но как только ребенок научается пластически изображать музыкальный такт, когда его сознание вполне осваивается с этим понятием, тогда мы присоединяем маршировке движение рук. А когда достигнуто автоматическое выполнение комбинированных движений рук и ног для изображения размера 2, 3, и 4, мы прибавляем новое движение ноги для обозначения нового размера. Присоединяя новое движение руки или ноги, мы каждый раз отмечаем этим новую длительность и таким образом достигаем пластического изображения разнообразного ритма. По такому плану ведется все преподавание до тех пор, пока все движения, изображающие определенные ритмические деления и ударения, не станут вполне автоматическими. Все движения выполняются либо по команде учителя, либо читаются с нот, либо диктуются музыкальным сопровождением. Переводя все движения, воплощающие различные длительности и ударения в категорию автоматических, мы тем самым освобождаем ум для решения новых ритмических задач, и в результате усвоения музыки со стороны ритмической происходит необыкновенно быстро, легко и точно. (Д. с.29-30).

«Цель наших стремлений – создание движений непроизвольных. Мы хотим развить волю до таких пределов, чтобы высшие функции ее оказались свободными и могли служить свободным целям.

Мы желаем, чтобы все то, что поддается учету, что может быть отнесено к размеру, - словом – все то, что можно делить и множить, совершалось без вмешательства со стороны воли, перешло бы в плоть и кровь, стало инстинктивным. Пусть дух наш будет свободен для того, что нужно изображать при помощи ритма, для истинно-художественного воспроизведения.

Точно также должен быть воспитан и слух, начиная от простейшего – определения высоты звука, усвоения мелодики и гармонии вплоть до способности импровизировать.

Нужно установить границы произвольных процессов.

Разъясню это подробно на примере. Предположим, что нужно научить воспитанника в совершенстве изображать ритмическое отношение размера 3 и 4. Он должен уметь отбивать правой рукою 4 удара и левую в то же самое время вполне точно 3 удара. За тем по команде «хоп» делать обратное: правой отбивать 3, а левой 4 удара». (Д. с.53-54).

«Всё должно стать механическим, за исключением того, что не поддается расчету. «Мышцы – это органы, подчиненные нашему представлению» (Д. с.34).

«Когда элементы ритма перейдут в плоть и кровь, они перестанут требовать напряженного внимания.

Когда все, что касается ритма и техники, перейдет в категорию автоматического, все внимание освободится для передачи облеченного в ритм и звуки чувства» (Д. с.55).

«Упражнения в различных ритмах должны повторяться до тех пор, пока участие в них воли окажется излишним» (Д. с.43). «Маршировка скорее всего становится автоматической. Марш составляет омегу нашего метода».

«В каждом движении участвуют мышцы-сгибатели и разгибатели и их противоположная работа необходима для сохранения упругости в движении. (...) Наша цель состоит только в том, чтобы одновременно развить противодействующие группы мышц и приучить тело к целесообразным движениям» (Д. с.32). «Только тогда противодействующие группы мышц будут вполне подчинены нашей воле, когда мы в точности будем знать, какую степень энергии нужно затратить на каждое данное движение и в каком направлении должны работать мышцы, а такие знания возможны только при развитом уже мышечном чувстве» (Д. с.37).

Лучшее средство развить мышечное чувство – «упражнения в crescendo и diminuendo мышечного напряжения.

Нужно стремиться к исключению всех излишних сокращений мышц. С этой целью хорошо давать какую-нибудь другую работу тем мышцам, которые невольно стремятся принять участие в данном движении, но не нужны для него».

«Упражнения делаются одновременно двумя или тремя различными членами, причем каждый член двигается в другом направлении». При этом важно выработать плавность и верность движения, и не допускать толчки.

«При одинаковой работе мышц чувство утомления будет тем больше, чем больше требуется участие в ней наших умственных способностей, т.е. головного мозга.

Из этого мы извлекаем для своего метода следующий вывод: упражнения в различных ритмах должны повторяться до тех пор, пока участие в них воли окажется излишним» (Д. с.43).

Для проверки – владеет ли ребенок мышцами – Далькроз предлагает пантомимные упражнения. Например, «У тебя в руках камень очень тяжелый. Ты его медленно спускаешь». Если у детей без аналитического ума и фантазии это плохо получится,

помочь им разобраться в механике процесса. Камень заменить своей тяжелой напряженной рукой. Главное объяснить сущность работы мускулов, и тогда сознательное владение ими в пантомиме у детей будет результатом рационального процесса управления и согласования – ум (мозг), нервы, мускул; «станет понятно, что мускулы – это органы, подчиненные нашему представлению».

*«Значение понимания этого внутреннего взаимоотношения между сознанием и мышечным действием неоценимо. На нем зиждется самосовершенствование организма»* (Д. с.34). «Если мы хотя бы однажды видели движение безупречной правильности, воспоминания о нем запечатляются в нашем мозгу и мы невольно будем иметь его перед глазами, когда от нас потребуется выполнить подобное движение» (Д. с.35).»Весь курс гимнастики мы основываем на связи между мыслью, волей и мышечной силой, и эта связь должна быть ясна и преподавателю, и воспитаннику», - напоминает Далькроз (с. 36). «Всем, кто воображает, что простым усилием воли можно делать самому то самое движение, которое изучали на других, предстоит жестоко в этом разочароваться» (Д. с.45).

При занятиях с детьми Далькроз подчеркивает ряд установок, аксиом для нашего времени (быть может, ставшими аксиомами не без его участия); - *главное – «самому (педагогу) проникнуть в детскую душу, уметь смотреть глазами ребенка, а не навязывать ему насильно собственные взгляды, понятия и мнения».* (Это от Песталоцци).

*«Характер занятий должен находиться в соответствии с настроениями и потребностями детского возраста. Чтобы напасть на правильный путь, педагог должен руководствоваться особенностями душевного мира ребенка»* (Д. с.56).

Первоначально ритмическая гимнастика, по видимому, мыслилась Далькрозом как система муз. воспитания для учащихся школьного возраста, для детей. Однако, в Хеллерау, в период деятельности института музыки и ритма, метод Далькроза был испытан на взрослых. В это время, - пишет Россихина, - для занятий с Далькрозом стали приезжать люди самых разных профессий со всех концов света: музыканты, художники, хореографы, врачи, педагоги. Для уроков со взрослыми пришлось разрабатывать специальные учебные планы, куда, кроме ритмики, сольфеджио, включались художественная гимнастика (пластика), танец, хоровое пение и музыкальная импровизация. (Р. с.242-243). Метод Далькроза дал прекрасные результаты, что и определило массовость увлечения ритмической гимнастикой в странах Европы и Америки.

Шторк перечисляет типы упражнений.

Маршировки в различных вариантах. «Хоп» - команда остановки, - неожиданность, развитие реакции, внимания.

Развитие автоматизации движения.

Перемены темпа в маршах.

Запоминание музыки. Развитие тем самым внутреннего слуха.

Ходьба с предварительным запоминанием музыки.

Ходьба каноном (с отставанием на 1 такт)

Комбинации с контрастами напряжений, например, руки свободные –ноги напряжены и наоборот.

Полиритмия в руках: правая  $\frac{3}{4}$ , - левая  $\frac{4}{4}$  и наоборот.

Ритмическая имитация движений, например, с увеличением или с уменьшением во времени, рука – нога, правя – левая.

Как итог, возможность отражения в ногах, руках, в теле полиритмии музыкальной ткани произведения, фактуры, мелодики, динамики, аккомпанемента и т.п. всеми

членами тела в одновременности. При этом пластический вариант решения останется делом субъективным.

**Пластическая импровизация** совершенно необходима. Напомним, импровизация – органическая часть метода Далькроза. Умение импровизировать поощряется и воспитывается с первых занятий ритмической гимнастикой до последних. Своеобразный итог музыкальной ритмики – **музыкально-пластические этюды**. Их можно назвать искусством пластической импровизации, индивидуальным ритмодвигательным пластическим претворением услышанного эмоционально-образного содержания музыкального произведения. (О музыкально-пластических этюдах речь пойдет ниже).

В системе ритмической гимнастика уделено самое серьезное внимание **проблеме дыхания**. «Безусловно необходимо, - говорит Далькроз, - наряду с гимнастикой тела делать особую гимнастику дыхания и тщательно следить за дыхательными функциями» (Д. с.46). «Соучастие дыхательного аппарата является чрезвычайно важным фактором при всякого рода мышечной деятельности», пишет Далькроз (с.45), и дает в своих лекциях подробное психофизиологическое обоснование механизма дыхания.

«Особо большое значение я придаю упражнениям, развивающим самопроизвольные функции воли», говорит Далькроз (с.51).

«Гармония и выразительность всех движений в совокупности достигается только лишь при правильном положении туловища» «Всякому движению, всякой деятельности соответствует известная **осанка**. Она подчинена законам естественной грации, эстетики и равновесия» (с.52), и далее Далькроз дает рекомендации на основе анализа анатомического строения человека.

Польза ритмической гимнастики двоякая: «во-первых, развиваются общие способности восприятия и выразительности движений, во-вторых, человеку облегчается возвращение к естественным движениям».

Необходимый момент в развитии гибкости тела, мышечной бодрости – **массаж**. Далькроз рекомендует различные системы оздоровительного массажа, в частности, систему Мюлера (с.41), объясняет терапевтическое действие массажа, с восхищением говорит о Японии, где массаж - каждодневное дело в каждой японской семье. Молодая мать с первых дней рождения своего малыша ежедневно массирует его, разминает все его суставчики.

Занятия ритмической гимнастикой проводились в «прохладных, тщательно проветриваемых помещениях, детей заставляли переодеваться в легкие свободные костюмы, заниматься без обуви» (Р. с.242-243). «Одно из условий хорошей походки – чтобы обувь не стесняла и не мешала движениям стопы. Поэтому наши ученики носят свободные сандалии без каблуков или же ходят босые» (Д. с.53).

### **Игра, радость – необходимое условие в обучении.**

«Ученики Далькроза, казалось, никогда не испытывали утомления. При первых же признаках усталости сложные музыкально ритмические задания сменялись на ритмические упражнения с предметами, превращавшиеся в веселые ритмизированные игры с мячами, шарфами, серсо», - пишет Россихина (с.242-243). «Отсутствие предварительного заучивания, элемент внезапности, пластически свободные импровизации на заданную педагогом музыкальную тему, радостное подчинение учеников

увлекательным импровизациям самого Далькроза, сидевшего у рояля, - придавали всему зрелищу необычайную привлекательность!» (Р. с.241).

«Главная ошибка нашей современной системы преподавания – его отвлеченность», - говорит Далькроз. Урок ритмической гимнастики должен приносить детям радость, иначе он теряет половину своей цены». «Игра, с одной стороны, служит проявлением естественной потребности к деятельности, с другой стороны, выражением детской радости». «Мы не знаем более могущественного и более благотворного средства воздействия на жизнь и процветание всего организма, чем чувство радости» (Д. с.56). «Из всех чувств радость всего лучше влияет на развитие способностей ребенка, он охотнее всего отдается этому чувству и на этой почве душа его легче всего открывается для воспитательного воздействия». (Д. с.57).

«**Способность самозабвения** в играх ценна для искусства. Она вытекает из непреодолимой потребности осуществлять свои фантазии. Впоследствии она примет более *серьезный характер и обнаружится в занятиях искусством или наукой*» (Д. с.63-64). «Разумный метод преподавания должен стремиться к тому, чтобы на место понятия долга поставить понятие свободного желания» (с.63).

«**Нам нужна гармонически развитая нервная система для того, чтобы достигнуть гармонии между духом и телом.** Дух в плену, если он лишен возможности проявлять себя. Откроем же двери навстречу фантазии, и дадим детям новую игру: упражнения ритмической гимнастикой должны быть игрой для детей» (с.59-60).

«Игра – могущественное орудие для укрепления способности мыслить и для развития сознания» (с.65).

«Лучшим результатом наших занятий ритмической гимнастикой будет то чувство радости, наслаждения жизнью, которое она породит в учащих, развитие воли и умения переводить представления в действие» (с.68).

«Вся наша жизнь – игра. Жизнь – искусство, осуществление того, что было создано воображением заранее», - восклицает Далькроз (с.60). «Игра ребенка – искусство взрослого человека. Ритмическая игра состоит в новом объединении искусства». Все это в большой мере повторяет выводы известной в то время книги Карла Бюхера «Работа и ритм» (Германия, 1896). Игра, искусство, работа, ритм составляют единство понятий и взаимообусловленность. Выводы Бюхера стали хрестоматийными. Они прослеживаются в «психоанализе» Фрейда, упоминаются у Выгодского в «Психологии искусства», в учебниках эстетики, например, у Борева.

## **О сольфеджио**

Из биографии.

С 1892 по 1910 год Далькроз – профессор гармонии и сольфеджио Женевской консерватории.

Как уже упоминалось, «педагогическая система Жак-Далькроза продолжает и развивает принципы Песталоцци. В процессе овладения знаниями следует опираться в первую очередь на непосредственные чувственные восприятия и от них уже переходить к общим, абстрактным понятиям. (...) Музыкальный ритм (а через его посредство – и характер, и само содержание произведения) должен быть не теоретически объяснен и усвоен (не устаем мы повторять мы это важнейшую установку системы Далькроза), а телесно пережит учащимися, претворен в движении. «Пережиты» и ис-

пытаны на собственном слуховом опыте и на практике интонирования должны быть также и ступеневые отношения в звукоряде мажорного и минорного лада (М. с.4-5).

Упоминания о сольфеджио у Шторка:

До мажор – начало в сольфеджио.

Ходьба по Т. и П.Т. (тону и полутону).

Расширение звукоряда введением хроматических заполняющих звуков.

Изучение тональностей.

Упражнения для развития абсолютного слуха.

Изучение духордов, трихордов, пропуски в гамме соответствующими ритмическими движениями.

Изучение интервалов по количеству ступеней в них, что дает возможность узнавать и запоминать мелодии.

Первоначально на уроке сольфеджио, сообщает Шторк, отбивали такт руками. Возник вопрос: нельзя ли одновременно и ногами передавать до мельчайших подробностей ритм мелодии.

«При первых попытках были найдены телодвижения, соответствующие всем музыкальным элементам. Создалась в некотором роде полная система для всех этих телодвижений, сходная с обычной тем, что она давала возможность делить время движениями до последних пределов» (Ш. с.40).

Далькроз: Следует всячески изолировать свою изобретательность придумыванием самых разнообразных форм для тех или иных упражнений, из каждой ритмической фигуры может быть сделана полезная игра. Так например, восьмая с точкой и шестнадцатая ... - галопирование лошади, половинная – поклон и т.д..

Раньше чем ознакомить ученика с различием размеров, можно изолировать слух в определении силы ударов (*f*, *mf*, *p*, *pp*). Ребенок в центре круга с завязанными глазами. Нужно угадывать количество ударов, громкость, направление, поочередно и вместе.

О дыхании, о вокальных условиях сольфеджирования.

«Нельзя петь ритмично, если не умеешь ритмично дышать и говорить. Ритмическое дыхание нужно поставить на первом плане, так как оно влияет на ритмичность пения» (Д. с.15-16).

«Наряду с ритмическими упражнениями мускулов мы особенно настойчиво рекомендуем гимнастические упражнения в глубоком и ритмическом дыхании» (Д. с.48).

Некоторые игровые формы упражнений для дыхания:

дуть на горячий суп,

сдувать пыль, задувать свечу, сдувать пенку с молока,

согревать дыханием руки, и т.д.

продышать дырку в обледенелом окне,

научить свисту, подражать чиху и кашлю,

дать покричать при выдохе и т.д. - Это не только для сольфеджио, но для занятий с духовиками, хоровиками, вокалистами. Далькроз обосновывает свою методику, ссылаясь на физиологию дыхания..

Принципы Далькроза получили претворение и развитие в наше время. Ритмическая гимнастика – составная часть системы музыкального воспитания К.Орфа. Ритмо-

двигательные упражнения (и именно на сольфеджио) рекомендуются учебными программами и вводятся рядом преподавателей сольфеджистов как незаменимое средство освоения элементов музыкальной речи, средств выразительности. Наконец, это и отдельные формы работы у некоторых педагогов. Например, у Струве (хор «Пионерия») в распеве: слушают ф-но, если звучит тон, делают шаг, полутон – полушаг.

«Разработанная Жак-Далькрозом специальная система тренировки учащихся в наилучшем овладении ладовоступеневыми отношениями (система ладового воспитания слуха) до известной степени продолжает традиции школы Гален-Шеве-Пари, не переходя, однако, в преемственно с ней связанную систему «относительной сольмизации» (М. с.5).

Эмилль Шеве (1804-1864) фр. Учитель музыки, врач и математик. Развил цифровой метод обучения «метод Галена-Шеве». Метод Галена-Шеве в 1883 был официально рекомендован для обучения пению в начальных школах, получил известность во многих странах, в России в том числе. Это метод ладового воспитания слуха, метод «Относительной (релятивной) сольмизации». При пении использовалась не слоговая система названия звуков (*до, ре, ми* и т.д.), а порядковый номер ступени лада (первые слоги) на фр. языке: *un, de, tro, qua* и т.д..

Метод Галена-Шеве с использованием первых слогов русских порядковых номеров при обозначении ступеней лада: *пе, вто, тре, че, пя, ше, се*, столь же эффективен и в наше время, например, в Тверском музыкальном училище.

«Стремясь выработать у своих учеников абсолютный слух и умение ориентироваться в тональном плане произведения, он применяет цикл тренировок с постоянным «до» в качестве звукового ориентира. Изучение и пение гамм от неизменных звуков *до, до-бемоль, до-диез* служит промежуточной ступенью к определению на слух тональности исполняемого произведения. После прослушивания уч-ся интонирует неизменное «до», поет от него гамму в данной тональности (со всеми присущими ей знаками альтерации) и заканчивает S, D и T тональности.» (М. с.6).

Говоря о проблеме выработки псевдо абсолютного слуха, на метод Далькроза указывает Б.М.Теплов (в кн. «Психология музыкальных способностей».- АПН., 1947. с. 130): В этой системе «...все гаммы поются от *до*... Благодаря этому тон *до* с такой силой запечатлевается в ухе, что абсолютный слух является естественным результатом упражнения, т.е. все остальные звуки размещаются уже относительно этого *до*». Продолжают эту проблему слова С.Волконского (Художественные отклики. Петербург, 1912. с.156). «Мы должны запечатлеть *до* в себе, - сказал Далькроз на одном уроке: - абсолютный слух возможно приобрести лишь через относительный; *до* будет нашим мериллом, по нем мы будем судить о других тональностях»

«Единообразная и «правильная» ритмическая организация, непрерывное дирижирование, *общее состояние мобилизованности, связанное с задачей интуитивного улавливания звукового строя исполняемой музыки произведения, слухового «растворения» в сфере данной тональности* придают выполнению данного упражнения характер внутренней необходимости, в которой сливаются *ratio* и *intuitio* человека» (Мухаринская).

## **Обучение игре на музыкальных инструментах**

В качестве главных принципов Далькроза, в этой связи, можно назвать следующие.

необходимость изучения физиологии мышечных движений,

экономия мышечной работы,  
целесообразность движений,  
достижение перевода контролируемых движений в область автоматических,  
зависимость качества звука от опр. комплекса мышечной работы.

Достичь выразительности в звукоизвлечении возможно лишь при опр. уровне «ритмической культуры тела», т.е. при опр. уровне ритмо-двигательных, телесных, пластических навыков ученика.

Не эти ли принципы, или хотя бы что-то из них, являются основой наших лучших исполнительских школ, профессионального мастерства наших преподавателей-инструменталистов?

В Беларуси известный в республике преподаватель баяна и аккордеона Ивашкин Михаил Иванович, работая над постановкой правой руки, считал изначально-важной и большой проблемой научить ученика держать (элементарно держать) пальцами руки книгу. (Я подсмотрел это у него в 70-х годах в г. Новополоцке).

У Якова Абрамовича Киппера рационализация мышечных движений при игре на скрипке, их целесообразность – основа педагогического метода (и опять я свидетель). Это и техника штрихов (каждого отдельного штриха) правой руки, это и левая рука, двойные ноты, смена позиций, трели, вибрато и даже пиццикато.

Валентина Гавриловна Клеветова, светлая ей память! Она могла исправить постановку правой руки скрипача за один месяц!!! Был у нее макет руки из фанеринок с шарнирчиками-суставчиками от плеча до пальцев, была физиология (пронация и супинация), была релаксация (метод мышечного расслабления и сосредоточивания внимания на каждой в отдельности мышце). Были «броски» – падение расслабленной правой руки со струн. (По характеру звука цепляемых пальцами струн, вернее, по их дребезгу, она судила о продвижении дела). Когда же переходили к броскам руки со смычком, звуки вообще становились душераздирающими. Точка в занятиях ставилась, когда, наконец, ученик чувствовал (а скрыть это он не мог), что руки его не только анатомические органы с тремя десятками мышц синергистов и антагонистов, в удивительно послушный проводник его душевных желаний, исполнитель его душевных звукоинтонационных намерений, т.е. по Далькрозу, «почувствует гармонию между телом и духом».

Вернемся к Далькрозу. Совершенно очевидно, одна природа с ним «весовой игры» Нейгауза. То же и у Баренбойма «Путь к музицированию»: «спящие мальчики»; осязание, поглаживание клавиши. И конечно же, у Шмидт-Шкловской в ее научных анатомофизиологических принципах обоснования организации движений пианиста в работе над техникой, и, что совершенно уникально! в лечении профессиональных заболеваний (А.Шмидт-Шкловская. О воспитании пианистических навыков. Л., 1971).

Послушаем Далькроза.

В противоположность узко технологическому, механистическому методу обучения, бытовавшему в те годы, «мы предлагает ввести преподавание по иному принципу, а именно: надо расчленить искусство музыки на его отдельные элементы и последовательно знакомить с ними ученика. Это облегчит ему их усвоение.

Порядок должен быть таков: ритм, звук, инструмент. Этому соответствуют:

1. Физические упражнения.
2. Упражнения для слуха и голоса.
3. Выяснение взаимоотношений между движениями нашего тела и механизмом данного инструмента» (Д. с.7)

«Все музыкальные ошибки имеют чисто – физическую причину и, следовательно, могут быть устранены физическими средствами» (с.160).

«Начинающему заниматься музыкой должно быть прежде всего преподано знание и чувство взаимоотношений между мышечным напряжением и звуком, (...) Нужно еще специально изучить все виды мышечных напряжений, - применительно к механизму данного инструмента, (...) добиться того, чтобы воля, направленная, например, на действие 4-го пальца, не уклонялась в сторону 3-го пальца» (с.10).

*Об игре на ф-но.*

«Если он (пианист) никогда не испытал чисто-телесных ощущений ритмических длительностей, если эти ощущения не проникли во все его существо, не влияли на деятельность его членов и органов дыхания, то он не имеет понятия о значении акцента, обо всех явлениях, связанных с различным распределением во времени и в пространстве нашей мышечной силы и их влиянии на ритмическую выразительность исполнения» (с.16).

Говоря о плохой координации рук в игре учащихся, плохой технике, неподатливости детей, Далькроз делает вывод:

«Не говорят ли все эти факты в пользу необходимости особой ритмической гимнастики? Первопричина всякого доступного нашему слуху ритма, всякого шума или звука лежит в движении материальных частиц. Если мы хотим исправить ошибку неправильного вступления или удара, нам нужно видоизменить движение, которое предшествовало звуку» (Д. с.10).

*Экономия движений! рациональность:*

«Техника достигает наивысшего совершенства в тот момент, когда научаются пользоваться исключительно соответствующей группой мускулов» (с.10).

*Обоснование «весовой» игры:*

«Каждое движение сводится к известному количеству силы, рассчитанному на известную долю времени пространства, и всякое изменение одного из этих трех факторов влияет на ритмическое ударение, благозвучие порождаемых им звуковых волн» (с.21).

«Работа противоположно действующих мускулов, живая сила, управляющая пальцами пианиста голосовыми связками певца, рукой скрипача, стоит в прямом отношении к силам фантазии. Двигательным представлением будет воображаемое свойство звука, затем уже соучастие обоих видов мускулов поведет к тому, чтобы сделать удар вполне соответствующим образу воображения» (с.96).

«Лучший возраст для начала занятий между 6 и 10 годами. К сожалению, этим возрастом не пользуются для занятий ритмом. А между тем ребенок так любит движение. Он как бы предчувствует, что в них залог его естественного развития. Лучший возраст пропадает даром. К шести годам ребенка отдают в школу, а там прежде всего его учат сидеть смирно. К восьми годам его усаживают за фортепиано и он опять-таки должен сидеть смирно; двигаться могут одни только его маленькие пальчики (с.10).

*«Благозвучие игры основано на законах механики» (Д. с.15).*

«Нужно прежде всего пробудить в (этом) пианисте ощущение длительности мышечного напряжения и ознакомить его с тем влиянием, которое оказывает сила и продолжительность мышечного напряжения на силу и длительность звука. Для этого нужно заставлять ученика хотя бы петь. Одной игры безусловно недостаточно (с.15).

*Для навыков чтения с листа:*

«Хорошо делать такие упражнения: сначала при неподвижном положении головы попробовать читать ноты поочередно каждым глазом; затем, двигая головой вправо и влево, последовательно направлять взгляд то параллельно то обратно движению головы!! Сначала смотреть только на одну ноту, потом постараться запомнить, какая нота находилась над ней, снова перейти к первой и т.д..

От этих упражнений очень быстро разовьется способность охватывать одним взглядом целую группу нот» (Д. с.19).

## Музыкально-пластические этюды.

Шторк считает, что в методе Далькроз три основных раздела, - «три части, однако внутренне тесно связанные одна с другой:

1. ритмическая гимнастика у узком смысле этого слова;
2. развитие слуха (сольфеджио);
3. музыкальная пластика и импровизация» (с.56), т.е. музыкально-пластические этюды

*Музыкально-пластические этюды можно назвать искусством пластической импровизации, индивидуальным ритмо-двигательным пластическим претворением услышанного эмоционально-образного содержания музыкального произведения. Они (ритмо-пластические этюды), явились итогом, формой обобщения всех методических приемов в системе Далькроза, наиболее полно раскрывающих уровень мастерства, уровень навыков учеников (музыкальный слух, ритмо-пластическое владение телом, эмоциональная отзывчивость учащихся на муз. произведение, способность к фантазии и импровизации). Они могли быть*

*групповыми или сольными;*

*заранее подготовленными совместно с педагогом на основе предварительного анализа музыкального произведения и отбора необходимых ритмо-движений;*

*они могли быть свободными ритмо-пластическими импровизациями под непосредственно звучащую музыку.*

«Музыка может быть передана не только звуком и гармонией, но и движениями и ритмом, и исходя из его ощущения, как первоосновы, только и можно прийти к пониманию тесных отношений между звуками и движениями. Многообразные узоры полифонии отразятся в разнообразии сочетаний одновременных телодвижений» (Д. с.119).

«Покажите ему (ребенку) красоту линий, объясните гармонию движений, пробудите в нем живое чувство пластичного и красочного и дайте душе его наполниться благозвучием ритмической, полифонической музыки» (Д. с.87).

Александрова Н.Г. упоминает о пластических этюдах уже в 1909 году (черновик доклада), как одной из форм занятий на уроке ритмической гимнастики: «В старших группах стали постепенно вводиться задания пластически экспрессивные, своего рода этюды, предназначенные для передачи в движении эмоционально-образного содержания музыки» (Р. с.242-243).

Россихина пишет о музыкально-пластических этюдах в классе Далькроза «изобильно вводившимися им в уроки по ритмике. Эти упражнения, направленные к выразительной передаче в движении содержания музыки, то представляли собою свободные импровизации на тему сочинения, та заранее отрабатывались в виде пластико-ритмических этюдов. Развивая фантазию учащихся, они приучали их внимательней вслушиваться в музыкальное произведение. И показанные, и воспроизводимые лишь в виде эпизодического учебного материала, они представлялись вполне уместными, несомненно полезными, хотя для подлинно художественного исполнения этих этюдов ритмистам, разумеется, не хватало театрально-хореографической подготовки». (Россихина упоминает 1912 год, однако заметим, Далькроз дает описание этюдов в книге «Ритм» уже в 1907 году).

В эти же годы и в России Н.Г.Александрова тоже начинает периодически вводить муз- пластические этюды на занятиях по ритмике с детьми, и пишет: «Они глубоко затрагивали эмоциональные переживания детей, обогащали их ассоциативное

мышление, пробуждали творческую инициативу при выражении содержания музыки» (Р. с.246-247).

Сведения от Н.Г.Александровой о методике работы над этюдами (Сто пьес и отрывков для занятий по ритмике в художественных у. заведениях музыки, театра, хореографии. М.,Л.,1948, предисловие, с.4).

«Этюды отличаются от упражнений большим объемом и цельностью, законченностью формы. Они требуют тщательной и детальной проработки. В зависимости от выбранного для работы муз. произведения этюды могут быть очень разнообразными по характеру и стилю. Они могут представлять собой оформления типа гимнастических фигурных построений, тесно увязанных с музыкальной архитектурой и динамикой; могут иметь танцевальный, или пластико-выразительный стиль, передающий основной характер музыки со всеми нюансами выразительности; это могут быть тщательно согласованные с музыкальной фразировкой игры с какими-либо предметами (палками, мячами, шарфами). Наконец, этюды могут быть оформлены какой-либо сюжетной темой. Относительно этого типа этюдов следует сделать особое примечание. Во-первых, работая над этюдами такого типа, необходимо, чтобы преподаватель ритмики держал связь с преподавателем сценического мастерства, для того, чтобы между педагогами была полная методическая договоренность. Во-вторых, если в этюдах гимнастического, танцевального, пластического, игрового характера целесообразно занимать целый коллектив исполнителей, сценические этюды предпочтительнее поручать солистам, поскольку в этом случае легче находить темы для действий без слов, в которых молчание является совершенно естественным и не влечет к наигрышу и наивной пантомиме.

Для начала рекомендуется брать в основу сценической темы лишь простые физические действия, распределяя их во времени, согласно музыкальной форме. Соответственно этой задаче и музыка выбирается не слишком эмоционально насыщенная. К этюдам с более развитой в отношении эмоций сюжетной линией следует приступать гораздо позднее. Осмысленные задачей этюды служат соединительным звеном между движением на ритмике и действием на уроках сценического мастерства.

Законченные этюды всех вышеперечисленных типов служат показателями достижений и успехов учащихся как в отношении музыкальности и пластической выразительности, так и в отношении ритмической организованности.

Само собой понятно, что движения, которыми учащиеся будут пользоваться в этюдах, должны быть технически для них вполне доступными и предварительно проработанными. Педагог должен следить за простотой и естественной выразительностью жеста, должен корректировать дефекты осанки и походки, должен бороться как с излишней напряженностью, так и с вялостью или разболтанностью движений должен воспитывать мышечное чувство линии и формы как в движении, так и в статике. Особое внимание следует обращать на руки, строя для них специальные упражнения и этюды».

Пластические этюды явились совершенно неотъемлемой частью системы Далькроза. Для многих свидетелей увлечения ритмикой в 20-е, 30-е годы весь метод Далькроза, вся система отождествлялась с ними. Музыкально-пластические этюды явились как бы логическим выводом ритмической гимнастики, фактором результата, отчета. Шторк так и формулирует процесс занятий ритмической гимнастикой: Пластические этюды – это «путь от первых превращений длительностей нот в шаги и от движений тактирования до телесного воплощения больших музыкальных произведе-

ний, а затем и до воспитания тела как несравненного средства передачи художественного содержания» (Ш. с.12).

Музыкально-пластические этюды от формы упражнения в классе иногда приобретали форму сценической постановки, концертного номера, сценического показа. Они были заранее продуманы, отрепетированы. Подобные постановки на различные музыкальные произведения, - от фуг И.С.Баха до «Орфея и Эвридики» К.Глюка, - впервые были продемонстрированы в 1913 г.. Римто-пластические этюды требовали от участников большого мастерства, вкуса, музыкальности, физического совершенства и красоты. Достаточно послушать самого Далькроза: «Как прекрасен жест, как божественно хороша поза, когда они в точности передают характер музыкальной динамики! Кажется, будто все человечество объемлется дивными колебаниями звуков (96). «Всё, - и сильные, и незначительные эффекты душевной жизни, как в зеркале отражаются в быстрых (сильных) и медленных (слабых) жестах, в спокойных или страстных позах, в тихой или наоборот, возбужденной интонации» (91). «Моим первоначальным намерением, - говорит Далькроз, - было так урегулировать двигательные навыки, чтобы они оказывали воздействие на мозг и таким образом укрепляли силу духа учеников и развивали их ритмическое и музыкальное чутье. Сначала у меня вовсе не было намерения добиваться художественности в наших физических упражнениях, я рассматривала их только с психофизиологической точки зрения. Но скоро мне стало понятно, что не может быть совершенных и легких по форме телодвижений без того, чтобы они не удовлетворяли требованиям естественной гармонии и красоты. Движения и позы, лишённые легкости – безобразны. Воплощенный **ритм** должен непременно представлять красивое зрелище».

Наибольшее количество восторженных воспоминаний, связанных с ритмикой, именно о муз-пластических этюдах-импровизациях.

В одном из своих писем к Н.Г.Александровой В.Д.Поленов вспоминает о впервые увиденных им занятиях ритмикой, проводившихся в Московском Доме Художника.

*«Когда думаю о Вас, - пишет Поленов, - мне всегда представляется оригинальная и красивая картина ритмической гимнастики – это удивительное сочетание музыки с пластикой тела и жестов. Как бы переливание звуков в человеческие движения. Какое дивное изображение! При этом Вы так талантливо его вызывали, что мне Ваши занятия представлялись всегда уроками прекрасного...»* (Письмо В.Д.Поленова от 26 мая 1921 г. Хранится в дом. архиве Н.Г.Александровой. Р. с.238).

Слова Поленова – выражение общественного мнения, мнения многочисленных почитателей, восторженных поклонников, зрителей и учеников Далькроза.

Современники воспринимали муз-пластические этюды как искусство, что не противоречило замыслам Далькроза. «Благодаря чудесным тайнам искусства, музыкальные ритмы могут стать пластическими, видимыми, а пластические ритмы могут быть переведены в музыкальные. Живая сила человеческого гения сближает оба эти искусства».

Однако есть совершенно иной отзыв, отзыв Станиславского. Пишет об этом Россихина. Напомним, Далькроз был в России в 1912 году. Одно из его выступлений с музыкально-пластическими этюдами было в Художественном театре.

К.С Станиславский отнесся к этому разделу работы Далькроза с нескрываемым осуждением; он истолковал сюжетно-пластические упражнения как неправомерное вторжение ритмики в область театра, подобно школе Дункан, дансантажной в первую очередь. Заявив, что отсутствие сценической и хореографической тренировки скovy-

вает ритмистов в таких упражнениях, ведет их к нажимам, к внешней, пустой аффектации, к вычурности в выражении чувств. Константин Сергеевич сдержанно простился с Далькрозом, чрезвычайно огорчившимся явным провалом своего выступления перед актерами Худ. театра.

Думается, что критика Станиславского не совсем справедлива. Это свидетельство непонимания задач и средств ритмической гимнастики. Не разглядел он и Айседору Дункан – основоположницу модерн-балета, явления, которое повлияло на хореографию наших дней, прописав ее в «дансатную в первую очередь» школу.

В то же время Станиславский в принципе прав. Музыкально-пластические этюды – одно из упражнений ритмической гимнастики, – студийный жанр, камерный, жанр индивидуального выражения. Этюды можно демонстрировать в узком кругу почитателей, но эстрадным концертным жанром они не могут быть по сл. причинам:

Во-первых. Восприятие музыки индивидуально, как и индивидуально мышечно-двигательное претворение музыки. И вполне естественно, что для зрителя не каждый вариант движений гимнаста будет соответствовать его представлениям.

Во-вторых. Сцена требует профессионализма. Далькроз же не хореограф и не актер – мим.

В третьих. При самом глубочайшем сопереживании музыки зримой может быть лишь малая часть движений, – это именно пластические телесные движения; тогда как основная часть, т.е. вся бездна ритмо-движений организма на физиологическом уровне, – дыхание, сердечные ритмы, нервное возбуждение, напряжение голосовых связок до функционирования клеток, – это все незримо, это все трепещущее, возбуждаемое искусством спрятано от наблюдателя, и не может быть передано телодвижениями.

## **Орхестика. Ритм ради ритма. Утопии.**

Повторим еще раз сведения Л.С.Мухаринской. «Исторически развитие метода Жак-Далькроза характеризуется от первоначального этапа, связанного со стремлением усовершенствования музыкальных дарований учащихся, ко второму, значение которого определяется «открытием воздействия системы ритмического воспитания на функционирование человеческого организма в целом». «С этим связаны утопические надежды Жак-Далькроза на преобразование природы человека и общественных отношений мирным, не революционным путем» (М. с.9). Не случайно, как уже говорилось, Скрыбин проявил большой интерес к идеям Далькроза, созвучным его собственным исканиям в искусстве.

Возможно, эти утопии повредили самой системе ритмического воспитания, лишили ее стройности. Они заслонили самое ценное, непреходящее в его системе, цель которой научить слушать музыку, приобщить учеников к музыке путем передачи ее динамики, эмоционального характера и образного содержания посредством пластических движений под музыку.

«Помните каждую минуту вашей жизни, что ваше тело, ваше сознание, ваша душа есть результат сильнейших напряжений, роста и развития тысяч веков, что вы зависите от прошлого и что будущее зависит от вас. Ваш долг думать о человечестве завтрашнего дня, любить друг друга от всего сердца, чтобы завещать потомкам более достойные инстинкты, более глубокое чувство и более глубокое счастье. Нет ничего более великого, чем сеять прекрасные семена и готовить радость для других», повторяем мы слова Шторка (с.26). Одержимый столь высокими и прекрасными идеями Далькроз мечтает (и делает практические шаги) возродить древне-греческое искусство танца, пантомимы и музыки – **орхестику** (сценическое древнегреческое зрелищное искусство), возродить на качественно новой основе. «Ритм создает реформу в воспитании, ритм осуществляет воссоединение искусств (мы повторяем прекрасные слова Далькроза (см с.5), одухотворенного высочайшей идеей). Мы снова увидим расцвет греческой орхестики и воскликнем вместе с Лукианом: «Что может быть пре-

краснее зрелища, которое обостряет все способности нашей души, *заставляет звучать все наше тело* [курсив ВНЛ], передает музыку движениями, сливает воедино резвые звуки флейт и скрипок с изгибами и позами гармоничных тел, которое, говоря короче, чарует одновременно глаза, уши и ум!»» (Д. с. 112).

Каковы предпосылки этой идеи.

Напомним еще раз то, что является исходным пунктом системы Далькроза. Вся полнота эмоционального содержания музыки может быть осознана и воспринята только на основе телесно-мышечного, мускульного отклика организма человека на музыку. Эмоциональное восприятие искусства – явление чисто физиологическое. Но если мышечные движения способны и должны передавать эмоциональное содержание музыки (возможно, так рассуждал Далькроз), то, следовательно, создавая определенный комплекс мышечных движений, можно достигнуть то, или иное эмоциональное состояние. Именно таким ходом рассуждений можно объяснить многочисленные высказывания Далькроза, в которых гимнастические упражнения, ритм и пластика не только противопоставляются музыке (что может быть вполне оправдано методологическими задачами), но акцентируется их первостепенная воспитательная роль. Искусству музыки противопоставляется уже новое искусство, – искусство пластики. «Благодаря чудесным тайнам искусства, музыкальные ритмы могут стать пластическими, видимыми, а пластические ритмы могут быть переведены в музыкальные. Живая сила человеческого гения сближает оба эти искусства» (Д. с.96). Таким образом, ценнейшая посылка в основе системы Далькроза, - эмоция есть движение, - вполне естественно обнаружила в себе обратную связь: телесное движение должно рождать определенные душевные состояния. Цель системы Далькроза в итоге формулируется иначе, сложнее: посредством раскрепощения человеческого организма «сделать человека господином своего Я» (с.18), «развить и усовершенствовать нервную систему и мускульный аппарат таким образом, чтобы создать высшее владение ритмическими способностями, благодаря глубокому (интимному) взаимодействию тела и духа». Эти цели, перекликаются по существу с религиозно-философскими восточными системами самосовершенствования..

Целью в ритмической гимнастике становится не музыка, переживаемая в пластике, а сама пластика: Роли поменялись. «Когда мы изобрели наши ритмические игры в целях воспитания тела и духа, нам стало ясно, - пишет Далькроз, - что мы нашли настоящий клад, что мы открыли зародыш искусства так называемой ОРХЕСТИКИ». Орхестика в замыслах Далькроза, - зрелищное искусство; и в этом ее неразрешимые противоречия с ритмической гимнастикой. Ритмо-упражнения, как и этюды по своей сути НЕ для показа на концертной эстраде. Кроме того, отражение в ритмо-движениях эмоционального содержания музыки относительно (об это см. выше): пластика (пантомима) и музыка – разные виды искусств со своими средствами выразительности, эквивалента здесь не может быть. Далькроз, видимо, это осознал.

Для концертного показа эффектных ритмо-гимнастических сцен нужна удобная музыка. Далькроз вынужден сочинять такую музыку сам, не находя ничего подходящего в музыкальной литературе, нещадно критикуя композиторов. «Музыкальные ритмы более не вызывают телесных ощущений». «Музыка специализировалась, в настоящее время она представляет из себя исключительно продукт мозговой работы» (с.100). «Многие произведения наших композиторов кажется написаны с единственной целью вызвать зубную боль у мужчин и нервные припадки у женщин» (с.114).

Напомним, это было время творчества Малера, Дебюсси, Равеля Рихарда Штрауса. Не упоминаем русскую музыку. 1907 год – время, когда еще не заявила о себе «ново-венская школа».

Понимал Далькроз и то, что для выступления на сцене нужны профессиональные знания хореографии и пантомимы. И, может быть, чувствуя свою беспомощность в этом, срывает зло на искусстве балета. «Посмотрите на эти скучные однообразные движения, абсолютно ничего не выражающие, эти движения без ритма, лишённые живой силы, никогда не сближающиеся с сопровождающей их музыкой, и даже не приведенные в гармонию между собой. Кажется, будто их порождают члены, принадлежащие различным телам!» (с.96). Даже одна из основоположниц модерн-балета Айседора Дункан, отвергнувшая традиционную пачку и пуанты (она танцевала босиком и в греческой тунике), обновившая искусство танца новыми пластическими движениями, не удовлетворяла Далькроза. Он говорил в ее адрес: «делает твердые ударения на слабых (женских) музыкальных окончаниях (и наоборот) заканчивает девятым тактом период из 8 тактов» (с.109).

Айседора Дункан и ее модерн балет в большой степени основан на теории движений Дельсарта (Дельсарт Франсуа. фр., 1811-1871, автор Системы телесной выразительности. Изучал движения и здоровых и больных, детей и взрослых, и в жизни, и запечатленных в произведениях живописи). Дельсарта изучал американец Стиле Маккэй. Его ученица Стеббине воспитала Айседору Дункан.

Но не смотря ни на что, Далькроз свято верит, что будущее только за орхестрой, и что задача «создать поколение людей, полных физических и душевных сил» (с.61) достижима.

### **Далькроз в нашей стране.**

Многие идеи Далькроза, звучащие с пафосом, были очень созвучны с лозунгами организаторов Советской власти в России. «Будьте чисты и работайте над самоусовершенствованием. Совершенствуйтесь, чтобы помогать и другим совершенствоваться» (Ш. с.26). Наша задача стремиться «к самосовершенствованию, чтобы быть полезным своим близким» (с.21). «Воспитание должно ставить себе целью сделать человека господином своего я» (Д. с.18); - прекрасные слова, прекрасные идеи преобразования мира и человечества. И потому система Далькроза в Советской России была встречена с огромным вниманием. На Далькроза возлагали большие надежды. «Наша задача дать делу Далькроза действенный смысл, как культуре тела и освобождению духа (П.П.Гайдебуров в предисловии к кн. К. Шторка Система Далькроз,- повторяем цитату вступительного раздела).

В 20-е – 30-е и первые послевоенные годы ритмическая гимнастика была очень популярна. Организовывались занятия в кружках, студиях, она вводилась в учебные планы музыкальных школ и техникумов. Терапевтический эффект ритмической гимнастики признавали (вслед за виднейшими врачами Германии, Франции (Россихина, с.246-247) московские врачи-психиатры, считая ее действенным средством «в области активизирующей психотерапии» ((с.255)).

«В Советском Союзе, пишет Лидия Сауловна Мухаринская, метод Далькроза, очищенный от утопических наслоений, получил дальнейшее развитие в педагогически-практической и музыкально-литературной работе Н.Г.Александровой, Н.П.Збруевой, Е.В.Коноровой и др.. Особенностью советской системы ритмического воспитания является четкая дифференциация различных типов ритмического назначения. Существенно отличаются друг от друга ритмическая гимнастика в системе общего музыкального воспитания детей (внутренние градации: дошкольный, дошкольный и школьный период); занятия по ритмике с будущими музыкантами-педагогами, специалистами по музыкальному воспитанию; занятия с будущими дирижерами-симфонистами, актерами, танцовщиками и т.д.. (М. с.9-10).

Из трех упомянутых музыкантов-ритмистов главная роль в деле популяризации системы Далькроза в России принадлежала Нине Георгиевне Александровой (в девичестве Гейман). С ее именем ритмическая гимнастика пришла в Россию, с ее деятель-

ностью ритм. гимнастика пережила необыкновенную популярность во многих городах России. С кончиной Н.Г.Александровой увлечение ею пришло к закату.

«Уроки ритмической гимнастики, - пишет о своих впечатлениях об уроках Н.Г.Александровой В.П.Россихина, - абсолютно не рассчитанные на зрелищные эффекты, неизменно вызывали глубокое эстетическое удовлетворение у всех, наблюдавших эти занятия. Казалось, на глазах музыка обретала зримые формы. Как во время чисто тренировочных упражнений, так и в танцевальных, игровых эпизодах зрителей покоряла абсолютная непринужденность, естественность в поведении учащихся, полное отсутствие нарочитости, расчета на лидерство, на эффект. Каждый ученик чувствовал себя равным среди равных. Она знала, что его сообразительность, быстрота его реакции поможет коллективу в нужный момент выполнить сложнейшее задание, только что продиктованное педагогом. Строгие, почти графичные схемы движений, перестроений, отсутствие предварительного заучивания, требование быстрой и точной отзывчивости на все, исходившее в данный момент от музыкального сочинения, создавало атмосферу собранности, сосредоточенности и, вместе с тем, раскованности. Все одухотворялось внутренним подъемом, а главное – глубокой радостью, порождаемой чувством гармонии. Желание самому пережить эту радость привлекало к занятиям ритмикой не только детей, подростков, но и взрослых, вполне сложившихся людей, забывавших в такие моменты о возрасте и разрушительной работе времени, не пощадившей их внешнего облика» (с.240).

Родина Н.Г.Александровой – Тифлис. Детство протекало в Баку. Далее Петербург. В 1903 успешно сдала экзамены на фортепианное отделение Петербургской консерватории. За участие в забастовке, охватившей передовую часть студенчества, в память о событиях 9 января 1905 года, была исключена. Это событие совпало с тяжелой утратой – смертью отца. Под угрозой нищеты мать приняла предложение сопроводить дочь состоятельных родителей в качестве сиделки в поездке в Париж на лечение. Вместе с матерью поехала и Нина Георгиевна. Поступила в Женевскую консерваторию. Там и состоялась встреча с Эмилем Жак-Далькрозом, ее преподавателем, профессором сольфеджио и гармонии.

Еще до окончания Женевской консерватории Нина Георгиевна поступила на курсы ритмической гимнастики, организованные Далькрозом в Женеве. А в 1911 году она сдала сложный, как пишет Россихина, выпускной экзамен в Институте музыки и ритма в Хеллерау. Получив диплом на право преподавания ритмики, вернулась в Россию и обосновалась в Москве вместе с мужем, композитором Анатолием Николаевичем Александровым. В первые годы посещала «летние курсы» по ритмической гимнастике для повышения педагогического мастерства. Вела переписку с Далькрозом до самой его кончины.

Начались занятия по ритмике у Н.Г.Александровой с 1909 года, в Москве. В то время в России только немногие имели представление о системе Далькроза. «На вопрос – кого готовят школы ритмистов – трудно [было] дать однозначный ответ. Ритмика не могла заменить собою хореографию, физкультуру, сценическую тренировку. Но на почве ритмики все эти области попадали в тесное взаимное соприкосновение, подготавливая человека к более тонкому, точному восприятию музыки и других искусств» (Р. с.125).

Проходили занятия в доме В.Д.Поленова, превращенном художником в Народный клуб для рабочих. Удалось собрать группу из 16 детей. Число желающих возрастало с каждым уроком. Приходили люди разных возрастов и профессий: музыканты, актеры, режиссеры.

Сестры Гнесины ввели ритмику в учебный план, и пригласили Н.Г.Александрову. Затем была муз. школа Л.Конюса, М.Галактионовой, музыкальные курсы Д.Шора, драматические курсы С.В.Халютинной.

В 1912 году, когда ритмика благодаря Александровой начала завоевывать единодушное признание всей музыкальной, артистической московской среды, в Россию приехал Далькроз. Его первый урок был продемонстрирован в особняке князя Гагарина. Второе выступление состоялось в Художественном театре перед К.С.Станиславским (см. об этом выше).

Известность о ритмической гимнастике Далькроза росла, ширилось увлечение ею. «Многие в тот период, - пишет Россихина, - уже сознавали необходимость внедрения ритмики не только в музыкальные, театральные, лечебные заведения, но и в широкую сеть общеобразовательных школ. Мы находим подтверждение этому в ряде газетных статей» (с. 249). Возникла необходимость в преподавателях-ритмистах. Первые частные курсы для этого были открыты в Москве в 1914 году. Возглавляла их Н.Г.Александрова. Она же вела, сообщает Россихина, три основные дисциплины: ритмику, сольфеджио и занятия по музыкальной импровизации.

«Вскоре открылись и петербургские курсы по ритмике; возглавлял их Сергей Михайлович Волконский, бывший директор Императорских театров, блестящий искусствовед и общественный деятель, ученик Далькроза и пламенный пропагандист его доктрины. Курсы ритмики просуществовали только два года. Они были поставлены на «широкую ногу», с участием приглашенных из Хеллерау преподавателей, и материальное содержание их вскоре оказалось для Волконского непосильным» (с. 249).

Занятия на московских курсах Александровой продолжались вплоть до Октябрьской революции в помещении гимназии З.Д.Травниковой и в классах музыкальной школы Гнесиных.

В мае 1918 Александрова выступила по предложению комиссии при Совете рабочих и крестьянских депутатов в Колонном зале Дома Союзов. Через некоторое время перед представителями Наркомпроса во главе с А.В.Луначарским. «Теперь я воочию убедился, что от вашей работы веет новой весной» - сказал он. Мнения Луначарского было достаточно, чтобы вскоре открылся Институт ритмического воспитания при Институте физической культуры. Расположился институт близ Арбата в бывшем особняке Константина и Сергея Коровиных. Были опубликованы требования к поступающим: не моложе 18 лет, справка о здоровье, диплом об окончании средней школы, наличие хорошего слуха, умение сольфеджировать и играть на рояле. Было принято 160 человек из разных концов страны. В программе:

ритмика – 5 занятий в неделю,  
сольфеджио – 2 часа,  
ф-но, гармония, импровизация – 4 часа,  
физкультура – 2 часа,  
пластика – 2,  
дыхательная гимнастика – 2,  
педагогика – 2,  
психология – 2,  
физиология и анатомия 2 часа.

Среди преподавателей были ученики Далькроза и Александровой: Н.И.Егина, Е.В.Конорова, Е.В.Чаянова, М.А. и Е.А.Румер.

Основу программы составляли ритмические интерпретации музыкальных произведений и ритмические пантомимы.

Дело распространения ритмического воспитания приняло всероссийский масштаб. Более семидесяти педагогических учреждений Москвы, начиная от детских садов, домов и школ и кончая высшими балетными, музыкальными и драматическими школами, обслуживаются исключительно педагогическими силами, выходящими и стен института. Ритмикой начали заниматься не только актеры театра Вахтангова, Мейерхольда, Таирова, но даже художники, студенты ВХУТЕМАСа. Ритмикой заинтересовались московские врачи-психиатры, невропатологи, врачи детской психиатрии. В московских больницах были организованы кабинеты лечебной ритмики.

В 1923 году из-за проблемы в помещениях пришлось предписание перевести институт в Петроград. После усиленных хлопот удалось получить временное пристанище.

Позже возникла Московская ассоциация ритмистов (МАР). В 1925 году она была передана в ведение Государственной академии художеств (ГАХН). В ассоциацию входило семь секций:

Дошкольная секция,

Общеобразовательная,  
Вспомогательная,  
Музыкальных учебных заведений,  
Лечебных заведений, массовой клубной работы, позже – секции музыкально-методической, занимающейся подготовкой учебных пособий.

В 1929 году открылись трехгодичные московские курсы для молодежи, избирающей специальную ритмику в качестве отделения Техникума физкультуры. Возглавляла их Н.П.Збруева. Просуществовали они 4 года.

Со временем появились и стали нарастать разногласия между ритмистами и преподавателями физкультуры, выступающих против введения ритмики в учебную программу школьного образования в силу «больших пробелов в системе Далькроза». Высказывались мнения, что метод Далькроза «сомнительный, научно не обоснованный, практически вредный и опасный для физического воспитания». Дискуссия по этому вопросу в прессе повредила делу Далькроза, ритмическому воспитанию. Кадры специалистов стали понемногу редеть. С 1934 года ритмику стали устранять из школьных программ, из дошкольных учреждений, из театральных институтов, заменяя ее предметом «сценическое движение». Оставалась она лишь в музыкальных школах, училищах, консерваториях, оставалась в лечебных заведениях.

В январе 1924 года К.С.Сараджев пригласил Н.Г.Александрову в Московскую консерваторию вести ритмику на только что организованном дирижерском факультете. Александрова организовала курс уроков на Рабфаке консерватории, на вокальном факультете и на других. Александрову утвердили в звании доцента. Кроме Сараджева, поддерживал работу Александровой П.Д.Крылов, Г.А.Столяров, Л.М.Гинзбург. Среди многочисленных учеников Н.Г.Александровой дирижеры Б.Хайкин, Л.Гинзбург, Ю.Тимофеева, К.Иванов, Ю.Муромцева, позднее у нее учились Е.Светланов, Г.Рождественский. Почетное место продолжала занимать ритмика в психотерапии в клиниках, санаториях, в больницах для взрослых и детей, где она рассматривалась как обязательная.

В 1940 году Н.Г.Александрова получила звание профессора Московской государственной консерватории.

В 1948 году было издано пособие «Сто пьес и отрывков для занятий по ритмике». (Составитель профессор Н.Г.Александрова М., Л., 1948). В пособии все данные о ритмике в СССР в довоенные годы, упомянуты изданные сборники и пособия по ритмике. Достаточно полно представлены средства выразительности для ритмической работы: все размеры, триоли, дуоли синкопы, штрихи (артикуляция); в форме – мотив, фраза. Даны методические рекомендации об этюдах.

**В послевоенные годы в Москве и в других городах СССР ритмика вновь возрождается, но былой популярности не достигнет.** В Москве стали проводиться краткосрочные семинары для преподавателей – ритмистов. Ритмика вновь вводится (в качестве факультатива) в учебные планы ДМШ, издаются учебники и пособия. Среди них –

«Первые шаги в музыке» М.Андреевой и Е.Коноровой. для подготовительных групп ДМШ. М.,1968.

«Методическое пособие по ритмике» Елены Владимировны Коноровой. (Вып.1 для 1- 2-го кл. ДМШ, М.,1972. Вып 2 для 3-4 кл. ДМШ, М.,1964).

Примерно тот же принцип построения учебников ритмики З.Шукшиной (для вок. отд. МУ, М.,1976), В.Яновской (для хореографических училищ. М.,1997), учебников Е.Коноровой, «Методическое пособие по ритмике» Г.Франио и И.Лифшиц (1-й вып. издан в 1987 году) и других.

В связи со сказанным, обратим ваше внимание на пособие преподавателя МГЗПИ кандидата педагогических наук Воскерчмян Зары Сергеевны «Развитие музыкальных творческих способностей - основа детского музыкально-эстетического воспитания» (учебно-метод. пособие для до-

школьников. М., 2003, Вып. 1). Пособие не является учебником ритмической гимнастики (Далькрозовской ритмике в работе Воскерчмян З.С. уделено лишь часть внимания), но из всех упомянутых нами пособий материал его, хоть и краткий, по настоящему впечатляет. Подбор форм ритмо-движений, музыкального материала, методические рекомендации – все определяется задачами, декларируемыми Далькрозом. Это, вероятно, одно из немногих пособий, которое может дать нам реальное представление об уроке ритмической гимнастики

Кроме ритмики в небольшом по объему пособии даны разработки занятий по релятивной сольмизации, ансамблевому музицированию по методу К.Орфа, и все это столь же удивительно поучительно, наглядно.

Ксерокопию отдельных фрагментов пособия З.С. Воскерчмян, связанных с далькрозовской ритмикой, мы помещаем отдельно в качестве приложения к брошюре.

Обобщая содержание перечисленных пособий, можно отметить следующее: Определены задачи ритмики. Отмечается, что ритмика должна внести разрядку в занятиях в школе, дает физический отдых детям, удовольствие и радость. Движения должны определяться соответствием эмоциональному содержанию музыки. Через движение должен усваиваться темп, динамические оттенки, метро-ритм (сильные и слабые доли такта, размер 2/4, 3/4, 4/4, длительностей нот от восьмой до половинных, пунктиры синкопы; элементы музыкального синтаксиса (цезура, вступление, заключение, мотив, фраза, реприза в форме). Учащиеся «должны получить самые первоначальные танцевальные навыки». Они вместе с гимнастическими упражнениями должны «содействовать правильному формированию детского организма и развитию основных двигательных навыков».

Для музыкальной школы предмет незаменим. Особенно необходим он для подготовительных групп и начальных классов. Но самого Далькроза, его системы музыкального воспитания здесь почти нет (В некоторых пособиях, учебных программах по ритмике имя Далькроза даже не упоминается). Недостатки перечисленных учебников следующие:

Объем освоения (двигательного претворения) элементов муз. речи ничтожно мал. Не упомянуты даже ступеневые отношения в мажоре и миноре. Не редко роль музыки ограничивается лишь аккомпанементом к ритмо-двигательным упражнениям. Упражнения и пантомимы подчас лишены конкретности в задачах и целях. В методических рекомендациях напрочь отсутствуют важнейшие итоговые формы занятий, обобщающие навыки умения слушать музыку посредством пластического ее переживания – *ритмо-пластическая импровизация*, отсутствуют и *ритмо-пластические этюды*.

Складывается впечатление, что в Советской России конца XX века ритмика и система музыкального воспитания Далькроза (ритмическая гимнастика) – явления разные. Есть **ритмика для балетных школ** с задачей усвоить многообразие музыкального ритма в танцевальном движении. Есть **ритмика театральных студий**, - сценическое движение. Есть **ритмика для музыкальных школ** и подготовительных групп с прекрасными задачами привнесения элемента игры («разрядки») в уроки музыки, мышечно-двигательного освоения музыкального метра, синтаксиса, оздоровления организма. Но!.. высокие задачи научить слушать музыку посредством ее телесного переживания теперь уже не звучат. Приоритет отдается не музыке, а ритмическим упражнениям. Прекрасные слова об «освобождении духа» - угасающие утопические надежды начала XX века. Нашу ритмику системой музыкального воспитания назвать уже нельзя. И этот отрыв за последние десятилетия прогрессирует. Горестное

восклицание В.П.Россихиной -«Все реже встречаются люди, понимающие и назначение, и сущность системы Далькроза» (Р. с.239),- справедливо. Система музыкального воспитания Жак-Далькроза, характеризующая собой «исторический путь XX века» (Л.А.Баренбойм), все более погружается в забвение.

Все это не удивительно, и причин этого явления много.

Во первых, **проблема педагогических кадров.** У нас не готовят ритмистов. Ритмику обычно преподают выпускники хореографических училищ и студий. Между тем преподавание ее требует не только знания основ танца, но, в первую очередь, профессионального знания музыки, сценического искусства, пантомимы, педагогики, знания физиологии человека, психологии общей и музыкальной в частности.

Во вторых. Эффективно преподавать ритмику может лишь незаурядный педагог, **педагог, который сам должен быть пианистом-импровизатором.** Достижение необходимой техники пластических движений, воспитание активного (если не сказать, мгновенного) мышечно-двигательного отклика на все неожиданные изменения звучания музыкальной ткани (адекватного отклика образно-эмоциональному содержанию музыки) – все это требует долгой кропотливой работы, предполагающей многократные и многовариантные повторы движений под музыку, под музыку, способную каждый раз заново звучать в соответствии с очередными ритмо-задачами. Подобное возможно, лишь в том случае, если педагог сам прекрасный пианист и владеет искусством импровизации. Такими личностными качествами (прибавим к этому – незаурядный ум, образованность, организаторские способности, личное обаяние) были наделены, видимо, не многие: Эмиль Жак-Далькроз, С.М.Волконский, Н.Г.Александрова, Н.П.Збруева, Е.В.Конорова и лишь некоторые другие.

**Потеря интереса** к ритмической гимнастике **объяснима** и эпохой, нашим временем, а более конкретно, - **кризисом культуры** в следствие преступной государственной политики в области образования и культуры. Сейчас не до Далькроза с его неизвестной (кому нужна, зачем и для чего!) ритмической гимнастикой. Другое дело аэробика, фитнес!, –тоже ритмические гимнастики, модные, сменяющиеся, с банальными меркантильными задачами сбавить вес, поправить формы.

Еще одна причина забвения ритмической гимнастики Далькроза - отсутствие важнейшей части системы, – **ПРАКТИКИ, методической ее части, методики организации практических занятий.** Далькроз убедительно определил цели и задачи ритмической гимнастики, научные (физиологические и этические) ее основы, ее глобальные перспективы, высказал прекрасные догадки об отдельных проблемах обучения,, дал некоторые рекомендации методики работы над отдельными формами движений, но!... не оставил нам разработок каждой в отдельности тем занятий, перспективных календарных планов, планов уроков, методики работы с группами различного возрастного уровня и уровня музыкальной подготовки и т.д. Далькроз не позаботился о практической учебной стороне своей системы.

Отметим, в Интернете есть источник, отдельные (переведенные на русский язык) записи Жак Далькроза к проведению уроков ритмической гимнастики. В основном это музыкальный материал к урокам: <http://www.intoclassics.net/news/2010-03-25-15028>. На этом же сайте выложена книга (наш основной первоисточник): «Э. Жак-Далькроз «Ритм»» (М., 2002), которую можно скачать.

Практическую часть системы Далькроза не смогли сформулировать для нас и его непосредственные ученики. Ценнейшие теоретические установки Далькроза, призывы, рассуждения, наблюдения, (оригинальные, увлекательные, обещающие) остались голословными.

Система «Ритмической гимнастики» Далькроза – значительная глава в мировой истории музыкального воспитания. Значение метода Далькроза, уникальность системы в неповторимости самой цели, - *научить слушать музыку посредством ее телесного (мышечно-двигательного) переживания*. Ценность системы Далькроза в том, что в ее основе точно найденное научное положение (и потому обеспечивающее эффективность метода) - *эмоция есть мышечно-двигательный процесс*. Обеспечить эмоциональный отклик организма на произведение искусства – это означает создать необходимые условия мышечного раскрепощения, достигаемые сложной системой упражнений ритмической гимнастики. Эти постулаты в системы Далькроза наиболее ценные, наиболее перспективные. Они открывают путь к решению важнейшей проблемы, проблемы восприятия музыки, умения наслаждаться ею. Напомним, гедонистическая (насладительная) функция искусства (музыки, в частности) для человека первостепенна.

Как ни странно, именно эта роль искусства, **гедонистическая функция** остается за пределами внимания и психологов, и физиологов, и искусствоведов. Непреходящее значение системы музыкального воспитания Далькроза в том, что в ней изложены реальные пути ее решения, путь воспитания мышечно-двигательной реакции, отклика на эмоциональное содержание музыкального материала.

Краеугольной проблеме эмоционального восприятия музыки в системе музыкального воспитания Далькроза считала Лидия Сауловна Мухаринская: «Усовершенствование слухового восприятия музыканта должно рассматриваться в качестве исходного пункта формирования педагогической системы Жак-Далькроза»; *«Без телесных ощущений ритма, без ритма пластического не может быть воспринят ритм музыкальный»*, воспринято во всей глубине и красоте эмоциональное содержание музыки. В годы студенчества в Московской консерватории (в конце 30-х) прошла она курс ритмической гимнастики, и на всю жизнь сохранила высокое мнение о ней, считая, что занятия ритмической гимнастикой должны быть не только обязательными для музыканта, но неотъемлемой частью в кругу предметов системы общего образования.

Интерес к Далькрозу, к проблемам восприятия музыки не мог не пробудиться и у нас, учеников Лидии Сауловны Мухаринской.

В силу объективных причин, ритмическая гимнастика Далькроза теряет былое значение, но основные положения ее обогатили мировую культуру. Немало ценного из методики Жак-Далькроза, к примеру, впитала в себя система Орфа. Это отмечает Баренбойм в кн. «Музыкальное воспитание в СССР» (М., 1978, с. 41.). Многие теоретические постулаты и практические приемы работы метода Жак-Далькроза эффективны и несомненно станут основой новых систем воспитания.

Еще раз процитируем слова Л.А.Баренбойма, определившего место Жак-Далькроза в истории музыкальной культуры. «В XX веке [...] явственно выступает несколько вех – целостные системы последовательного музыкального воспитания, разработанные Э. Жак-Далькрозом, З. Кодаем, К. Орфом [...]. Э. Жак-Далькроз исходным пунктом своей методики взял развитие музыкально-ритмического чувства, З. Кодай – ладового (релятивного) слуха, К. Орф - музыкально-творческих способностей». Музыкальное образование получило возможность «вобрать в себя многие из практических приемов швейцарского, венгерского и немецкого музыкантов».

«Музыкальное воспитание в СССР», М., 1978, с. 41.