

УДК 784+781.62

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-31>**Тетяна САМАЯ**

кандидат мистецтвознавства, доцент, заслужена артистка України, професор кафедри естрадного співу, Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв, вул. Жилинська, 88, м. Київ, Україна, 01032

ORCID: 0000-0002-1429-2951

Бібліографічний опис статті: Самая, Т. (2025). Парадокс «ритму» Далькроза: філософія без музичної ритміки. *Fine Art and Culture Studies*, 3-1, 220–227, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-31>

ПАРАДОКС «РИТМУ» ДАЛЬКРОЗА: ФІЛОСОФІЯ БЕЗ МУЗИЧНОЇ РИТМІКИ

Статтю присвячено критичному переосмисленню євритмічної системи Еміля Жака-Далькроза, яка необгрунтовано трактується як основа музичної ритміки. **Метою дослідження** є виявлення невідповідності універсалізму методу та його використання як педагогічної програми вивчення ритміки. **Методологія дослідження** ґрунтується на міждисциплінарному підході: філософському й культурологічному аналізі, роботі з періоджерелами, виявленні відмінностей у трактуванні методу в музичній та театральній підготовці. **Наукова новизна** полягає у деконструкції міфу про «музичну ритміку Далькроза» як універсальну теорію ритму; показано, як популяризація методу супроводжувалася суб'єктивними інтерпретаціями та ідеологічними спотвореннями, особливо в контексті соцреалізму. **У висновках** підкреслюється необхідність відмови від отождошення системи Далькроза з музичною ритмікою в науковому дискурсі. Зазначено, що сам Далькроз уникав терміну «ритміка», розуміючи ритм не як музично-теоретичну категорію, а як принцип життєвого руху, що лежить в основі тілесної виразності та художнього акту. Після подій 1917 року набув поширення як важливий ідеологічний інструмент виховання «нової людини» в СРСР, широко пропагувався через учнів і використовувався як засіб культурної революції та формування особистості в дусі соціалістичної ідеології. Попри суспільний резонанс методу Далькроза, критика з боку діячів культури початку ХХ століття вказує на неоднозначне сприйняття. Так, С. Волконський з часом відзначав надмірну абстрактність системи та її відірваність від музичної практики; А. Дункан критикувала обмеженість методу з точки зору пластичної свободи; К. Станіславський наголошував на розбіжності між концептуальною установкою та художнім результатом. Ці зауваги відображають обмежену придатність методу у подальшому розвитку музично-сценічного мистецтва. Зосередженість концепції Далькроза на тілесному компоненті ускладнює її стійку інтеграцію в музично-педагогічну практику, що ставить під сумнів її ефективність з огляду на обмеженість у сфері теорії ритму.

Ключові слова: музичне мистецтво, метод Далькроза, музична ритміка, теорія ритму, євритмія, ідеологізація мистецтва, виконавська практика.

Tetiana SAMAYA

PhD in Arts, Associate Professor, Honored Artist of Ukraine, Professor at the Variety Singing Department, Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts, 88 Zhylianska St, Kyiv, Ukraine, 01032

ORCID: 0000-0002-1429-2951

To cite this article: Samaya, T. (2025). Paradoxs “rytmu” Dalcroze: filosofia bez muzychnoi rytmiky [The paradox of Dalcroze’s “rhythm”: philosophy without musical rhythemics]. *Fine Art and Culture Studies*, 3-1, 220–227, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-31>

**THE PARADOX OF DALCROZE’S “RHYTHM”:
PHILOSOPHY WITHOUT MUSICAL RHYTHMICS**

This article is devoted to a critical reassessment of Émile Jaques-Dalcroze’s eurhythmics system, which is unjustifiably regarded as the foundation of musical rhythemics. **The purpose of the study** is to reveal the inconsistency between the universalism of the method and its use as a pedagogical program for studying rhythemics. **The research methodology** is based on an interdisciplinary approach: philosophical and cultural analysis, working with primary sources, and examining differences in interpretations within musical and theatrical training. **The scientific novelty** lies in the deconstruction of the myth of “Dalcroze’s musical rhythemics” as a universal theory of rhythm; it is shown how the popularization

of the method was accompanied by subjective interpretations and ideological distortions, especially in the context of Socialist Realism. **The conclusions** emphasize the need to abandon the identification of the Dalcroze system with musical rhythmic in scholarly discourse. It is noted that Dalcroze himself avoided the term “rhythmics,” understanding rhythm not as a musical-theoretical category but as a principle of life movement underlying bodily expressiveness and the artistic act. After the events of 1917, it became widespread as an important ideological tool for the education of the “new person” in the USSR, was widely promoted through students, and was used as a means of cultural revolution and the formation of personality in the spirit of socialist ideology. Despite the public resonance of Dalcroze’s method, criticism from cultural figures of the early 20th century points to its ambiguous reception. For instance, S. Volkonsky later noted the system’s excessive abstraction and its detachment from musical practice; I. Duncan criticized the method’s limitations regarding plastic freedom; K. Stanislavsky emphasized the discrepancy between the conceptual framework and the artistic result. These remarks reflect the limited applicability of the method in the further development of musical and stage arts. The focus of Dalcroze’s concept on the bodily component complicates its stable integration into musical-pedagogical practice, which calls its effectiveness into question due to limitations in rhythm theory.

Key words: musical art, Dalcroze method, musical rhythmic, rhythm theory, eurhythmic, ideological influence on art, performance practice.

*Символіка назви книги не завжди відображає
філософський задум її змісту...*

С. Макієвський

Актуальність проблеми. Евритмічна концепція Еміля Жак-Далькроза, заснована на формуванні пластики тіла як тілесної відповіді на музичний компонент, посіла вагоме місце в системі художньої освіти ХХ століття. Однак, попри претензії самої системи на міждисциплінарну універсальність, її можливості в межах комплексного підходу до вивчення ритміки видаються обмеженими. Теоретико-практичне застосування евритмії Далькроза поза межами музично-пластичної педагогіки потребує суттєвих методологічних уточнень.

Аналіз досліджень та публікацій. Еміль Жак-Далькроз (1865–1950) – швейцарський композитор і автор широко відомої книги “Le Rythme, la musique et l’éducation” (Ритм, музика і освіта), є ключовою фігурою для дослідників і практиків у галузі театрального мистецтва й танцю. Проте більшість представників музичної педагогіки, визнаючи цінність прикладної теорії Далькроза, не здійснюють чіткого розмежування між поняттям «виховання ритмом» у межах окремих спеціалізацій та ширшим підходом до вивчення музичного ритму як фундаментальної категорії, що включає дослідження теоретичних засад, історичної еволюції, жанрового формування, стилістичної систематизації та міждисциплінарних зв’язків. Тож **метою дослідження** означено виявлення невідповідності універсалізму методу та його використання як педагогічної програми вивчення ритміки.

Виклад основного матеріалу дослідження. «Пророк ритму», «першовідкривач музичної

ритміки» та інші подібні епітети часто асоціюються з постаттю Е. Жака-Далькроза. Проте фетишизація його імені як «засновника» музичної ритміки значною мірою не відображає сутності концепції, яку він запропонував як основу для розвитку творчої особистості.

Метод Далькроза постає як візуально-пластичне втілення евритмії, що реалізується як усвідомлений динамічний процес, у якому ритмічна модель виступає посередником, що інтегрує всі супутні явища. Поняття «евритмія» (від грец. *εὐρυθμία* – гармонійність) за своєю суттю близька до мистецтва художнього руху, яке на початку ХХ століття в межах антропософії сформував Рудольф Штайнер (Steiner; 2021) як духовно-мистецьку практику, а також до ритмічного руху в сценічній пластиці, започаткованого Рудольфом фон Лабаном – засновником «експресивного танцю» (McCaw; 1998). Проте Далькроз розглядав свою діяльність через призму особистісного бачення, прагнучи таким чином підтвердити самостійне значення розробленого ним евристичного методу в мистецтві та чітко окреслити межі творчої ідентичності у порівнянні з іншими методологічними підходами того часу, які досліджували вплив музичного ритму на тілесну динаміку людини.

Вітчизняні дослідники та послідовники ідей Е. Ж. Далькроза, які працюють у межах його системи, часто називають його «батьком ритміки» й навіть приписують йому авторство дисципліни «музична ритміка». Подібні твердження створюють враження, ніби саме з його іменем пов’язані всі ключові питання, що стосуються феномену ритміки в музичному мистецтві. Однак така оцінка його творчого внеску не відповідає фактичному стану речей. Особливо парадоксально це сприймається з урахуванням

того, що у своїй книзі (Jaques-Dalcroze; 1920) сам термін «ритміка» не використовується в контексті теорії ритму, а послідовно трактується з позицій евритмії. Більше того, аналізуючи цю працю, можна дійти висновку, що автор свідомо уникав прямого вживання й поєднання поняття «музична ритміка», оскільки денотат цього терміну зовсім не відображає об'єктивних аспектів, закладених в основі його філософсько-педагогічної концепції евритмії.

Зокрема, відсутність терміна «ритміка» в авторському тексті Далькроза не слід розглядати як просту термінологічну лакуну чи випадкове упущення. Навпаки, така особливість вказує на свідому концептуальну позицію, засновану на ширшому філософському розумінні ритму як універсального закону руху, що структурно впорядковує буття, а не зводиться до прикладної категорії музичної педагогіки.

Варто зазначити, що «ритм» у широкому контексті далькрозівського підходу – це прикладний метод дослідження динаміки тілесного руху. Саме це принципово відрізняє концептуальні основи евритмії Далькроза від теоретичних побудов, що зосереджені на аналізі музичного ритму як такого.

Означення Далькроза як «засновника ритміки» вимагає критичного аналізу як з історико-культурної, так і з філософсько-методологічної перспективи. Насамперед, саме поняття «ритміка» в педагогічному та художньому контекстах не є чітко окресленою науковою дисципліною, а існує як комплексна практика на межі музики, тілесності та психофізичної педагогіки. Крім того, надання Далькрозу статусу «батька ритму» спирається на метафоричні конструкції, які суперечать принципам академічної наукової традиції: ритм як філософська категорія не може бути зведений до конкретного методу чи автора, оскільки теорія ритму не піддається універсальній систематизації. Це зумовлено тим, що ритм – як онтологічне й естетичне явище – проявляється в різних формах і контекстах, що виходять за межі єдиної теоретичної моделі. Тож говорити про ритміку (теорію ритму) як про завершене вчення, закріплене за однією особою – методологічно некоректно.

Аналіз концепції Далькроза дає підстави стверджувати, що він не розглядав свою систему виключно як метод навчання ритму. В його розумінні ритм не був сукупністю

метроритмічних формул і правил в системі когнітивного пізнання, а осмислювався як універсальний інструмент, що надає життєвий імпульс, активізує тілесну волю та емоційну енергію, є фундаментом руху, мовлення, мислення і слугує засобом подолання внутрішньої пасивності. Відповідно ототожнювати цей метод із терміном «музична ритміка» означало б звести глибоке філософське розуміння ритму до набору ритмічних вправ та банального механічного танцювального тренінгу, що найчастіше спостерігається в помилкових інтерпретаціях послідовників Далькроза.

З огляду на більш глибокий аналіз, метод відкривається як цілісна система розвитку виконавської інтуїції танцівника, де ритм ототожнюється з пластикою руху – своєрідним «польотом» тіла, сформованим через побудову ритмічних фігур. У цьому динамічному синтезі ритмічна структура танцю набуває імпровізаційного характеру, тонко корелюючи з художнім образом, подібно до того, як у професійній музичній практиці реалізується такий прийом, як агогіка.

Безпідставне зарахування цієї прикладної теорії до загальної системи вивчення музичної ритміки зумовлене не авторською концепцією самого Е. Жака-Далькроза, а суб'єктивними інтерпретаціями низки його послідовників. Внаслідок цього термін «музична ритміка» почав вживатися як стереотипне позначення комплексу методик музично-ритмічного виховання без належного теоретичного осмислення змісту самого поняття. Спираючись на догматичні уявлення, апологети наукообразної риторики про «ритміку Далькроза», захищаючи свої квазінаукові твердження, не усвідомлюють, наскільки глибоко занурюються у світ ілюзій, далеких від природи музичного ритму та його дійсного змісту.

Наділяючи новаторські ідеї Далькроза ознаками дослідницького підходу до музичної ритміки, його послідовники нерідко виявляють і надмірно акцентують у його працях аспекти, які сам автор не розглядав у межах концептуального аналізу теорії ритму в інструментальній музиці (Greenwich Music School; 2017). Розроблена ним система була переважно орієнтована на вдосконалення рухової координації в контексті танцювальної практики, зосереджуючись на поліритмічному узгодженні

діяльності опорно-рухового апарату в межах пластичної тілесної динаміки.



Рис. 1. Малюнок Е. Жака-Далькроза

Водночас вона не передбачала створення методики засвоєння поліритмії музикантами-інструменталистами на основі балетних екзерсисів. У процесі розвитку моторно-рухових навичок музиканта-інструменталіста та формування кінестетичних відчуттів за допомогою поліритмічних вправ найвищу ефективність демонструє навчання гри на ударній установці. Цей інструмент є не лише джерелом шумового звучання, а й повноцінним поліритмічним комплексом, під час гри на якому кожна кінцівка музиканта задіяна у виконанні самостійного ритмічного рисунку, як це показано в прикладі наступного патерну:



Рис. 2. Фрагмент партії барабанщика

Подібної практики дотримувався і прогресивний французький хореограф Моріс Бежар, в балетній трупі якого регулярно проводилися заняття з гри на ударній установці під керівництвом професійного барабанщика (Самая; 2020). Така форма тренінгу сприяла розвитку у танцівників координації, поліритмічного мислення та тілесного відчуття часу, що, у свою чергу, розширювало їхні виражальні можливості та поглиблювало розуміння ритмічної структури руху.

Деталізація специфічних рухів за певним ритмом у далькрозівському методі не демонструє зв'язку з культурою музичних стилів,

зокрема з джазовою традицією. Це наштовхує на роздуми: попри те, що композитор був сучасником не лише зародження джазу, а й розквіту епохи свінгу та навіть появи бібопу, у своїй творчості він жодного разу не звертався до джазової тематики. Водночас його метод активно використовувався під час підготовки балету І. Стравінського «Весна священна» (Burns; 2001), який здобув визнання серед джазових музикантів. Один із них, саксофоніст Чарлі Паркер, зізнався, що саме ця геніальна музика надихнула його на глибше розуміння мистецтва, відкрила перспективи для новаторських ідей і піднесла його музичне сприйняття на якісно новий рівень.

Існує припущення, що спроба Еміля Жака-Далькроза проаналізувати джазовий ритм могла б поставити під сумнів фундаментальні засади його системи, в очах його послідовників. Водночас слід зауважити, що впродовж тривалого часу джаз осуджувався академічним середовищем і розглядався переважно як форма розваги, не варта серйозного теоретичного осмислення. Проте таке зневажливе ставлення не відповідає справжній складності та глибині цього жанру. Більше того, представників класичної традиції часто лякає не сам феномен джазу, а скоріше його інтуїтивно незбагненна ритмічна організація.

Водночас постає питання: на якій підставі метод Далькроза, що не є безпосередньо пов'язаним із музично-теоретичною дисципліною, здобув широке визнання у вітчизняній музично-педагогічній практиці як «основне джерело» навчання музичної ритміки? Одне з можливих пояснень можна знайти у концепції «вікна Овертона», запропонованій американським соціологом Джозефом Овертоном. Згідно з нею, трансформація суспільного сприйняття відбувається поступово – від немислимого до прийняттого, а далі до норми, – що зрештою забезпечує легітимацію маргінальних або незвичних ідей.

У квітні 1911 року Е. Жак-Далькроз, за сприяння мецената та свого учня Вольфа Дорна, втілює у життя давню ідею – заснував Інститут ритму в містечку Хеллерау поблизу Дрездена (Німеччина). Окрім пластики та танцю, в інституті викладали пантоміму, шведську гімнастику, сольфеджіо; проводилися лекції з фізіології та анатомії людини, а також з техніки правильної ходи. Вступ до навчального закладу не передбачав жорсткого відбору: до занять

допускалися слухачі різного віку та рівня підготовки – фактично у форматі «вільних слухачів» (Levitz; 1913).

Освітній процес був організований у формі короткострокових курсів, спрямованих на опанування та подальше поширення методу, розробленого самим Далькрозом. Слухачі курсів отримували диплом із кваліфікацією «викладач ритмічної гімнастики за системою Жака-Далькроза», що ґрунтувався переважно на принципах так званої «пасивної педагогічної практики», за якої випускникам пропонувалося виступати спостерігачами за процесом навчання новоприбулих студентів. Ці дипломовані фахівці, точніше – ліцензіати, які отримали право викладати за методом Далькроза, активно поширювали здобуті знання в різних країнах і на континентах.

Сьогодні організаційна модель функціонування цієї педагогічної системи більше нагадує структуру мережевого маркетингу (multilevel marketing), що сприяло її швидкому та широкомасштабному розповсюдженню. Далькроз прагнув здобути міжнародне визнання своєї методики як універсального засобу досягнення мистецтва пластики тіла через інтеграцію музичного ритму й рухової динаміки. Він послідовно розглядав цей підхід як шлях до гармонійного розвитку особистості.

Ідеї Далькроза поступово завойовували світ, привертати увагу відомих діячів музики, театру та балету, серед яких були С. Волконський, А. Дункан, В. Ніжинський, М. Рамбер, Б. Шоу, С. Дягілев, А. Аппія, М. Рейнхарт, К. Орф, І. Стравінський, В. Мейерхольд, К. Станіславський та інші. Чимало митців, які впроваджували метод Далькроза у своїй професійній діяльності, згодом перейшли до активного його переосмислення, дослідження та інтерпретації крізь призму власного творчого підходу – втілюючи новаторські ідеї в танцювальній практиці очолюваних ними театральних труп.

Незважаючи на численні схвальні відгуки щодо далькрозівського методу, у художньому середовищі не всі однозначно підтримали появу нової концепції ритмічної гімнастики. Двозначну позицію зайняли такі авторитети, як Айседора Дункан (Duncan; 2002) та Костянтин Станіславський (Davidson; 2021). Вони критично оцінювали систему Далькроза за її формальний зв'язок із музикою, не вбачаючи

художньої цінності в експресивно-рухових етюдах танцівниць, сприймаючи їх як манірність, надмірну емоційність і штучний пафос – особливо з огляду на відсутність у виконавиць професійної хореографічної підготовки.

Князь Сергій Волконський, який раніше обіймав посаду директора імператорських театрів, ще до знайомства з методикою Жака-Далькроза висловлював незадоволення якістю сценічного виконання артистів балету, критикуючи їх за відсутність тонкої музичності у рухах. На його думку, саме евритмія могла сприяти розв'язанню проблем сценічної пластики. З часом діяч дійшов думки про надмірну абстрактність системи та її відірваність від музичної практики. А у 1910-х роках Волконський з ентузіазмом сприйняв нову ритмічну гімнастику, розроблену Далькрозом, покладаючи на неї надії як на засіб подолання суперечностей між музикою і рухом, що його турбували. З цієї причини Сергій Дягілев у 1912 році, після відвідання Хеллерау, запросив до своєї паризької трупи відому британську танцівницю Марі Рамбер – асистентку Жака-Далькроза – як педагога з ритмічної гімнастики. Її участь була пов'язана з постановкою балету «Весна священна» Ігоря Стравінського у хореографії Вацлава Ніжинського.

Перша світова війна 1914 року порушила творчі задуми Е. Жака-Далькроза і призвела до тимчасового припинення його активної педагогічної діяльності. Виявивши громадянську позицію та високі моральні принципи, композитор приєднався до міжнародної ініціативи, підписавши протест проти бомбардування німецькими військами Реймського собору – пам'ятки готичної архітектури Франції XIII століття. Цей вчинок викликав різку реакцію серед його німецьких учнів, які у листах висловили своє обурення та незгоду з його позицією. Внаслідок загострення конфлікту Інститут ритму в Хеллерау було змушено припинити роботу. Далькроз повернувся на батьківщину – до Женеви. Лише після завершення війни Інститут ритму відновив свою діяльність, розташувавшись на березі Женевського озера (Ніколаї; 2009).

Парадоксальним чином у період після 1917 року в РСФРР, а згодом і в СРСР, масове захоплення гімнастикою Жака-Далькроза, вже в трансформованому вигляді, набуло виразного ідеологічного змісту. Первісно орієнтований

на розвиток тілесного відчуття та внутрішньої свободи, метод Далькроза був перформативно переосмислений у дусі соціалістичної ідеології як засіб пробудження особистості та «звільненої» людини. У цьому контексті далькрозівська практика ритмічних вправ стала складовою культурної революції, органічно інтегрувавшись у систему виховання «нової людини» в умовах диктатури пролетаріату.

Голод, злидні та руйнація післяреволюційної епохи призвели до своєрідної «ідеологізації побуту» як стратегії культурної реконструкції в умовах депресії. Як і завжди, поряд із проявами втрати віри в науку, раціональність і поступальний розвиток суспільних інститутів, з'являються нові форми та практики людської зайнятості, що слугують одним із засобів психологічної компенсації. Саме в такі кризові періоди, на противагу негативним процесам, інтерпретуються та розвиваються раніше незначні суспільні проєкти, здатні задовольняти потреби населення.

Складовою цієї культурної трансформації стала концепція ритмічної гімнастики за методом Далькроза, яку з 1918 року впроваджували його учениці: Н. Олександрова, В. Грінер, М. Трофимова та інші. На відміну від оригінальної далькрозівської естетики – мистецтва руху, пластики свободи й краси – було запропоновано утилітарне переосмислення методу, зорієнтоване на ритмізацію фізичної праці. Ритмічні етюди моделювали робочі процеси: косіння, розпилювання дров, передавання й укладання предметів на конвеєрі (Griner; 1981).

Психологічна лабораторія при Інституті імені Бехтерева дала позитивну оцінку впливу ритмічної гімнастики на психологічний та фізіологічний стан людини. За ініціативи наркома освіти А. Луначарського ця практика отримала широке поширення на території країни. Курси та інститути ритміки відкрилися у Києві, Москві, Петрограді, Саратові, Ризі та ще більш ніж у 20 великих містах. Зона сприйняття розширювалася; терміново готувалися викладацькі кадри з навчання ритмічної гімнастики. Широка пропаганда методу не знала меж. Його впроваджували всюди, де тільки було можливо: у музичних навчальних закладах різних рівнів, хореографічних, циркових і театральних училищах, театрах, а також у психоневрологічних лікарнях. Навіть, критик далькрозівської

системи, К. Станіславський був змушений підкоритися рішенням Наркомпросу й організувати у своїй студії курси так званих «ритмістів».

Подібний психологічний феномен можна порівняти з безпрецедентним піднесенням джазу у США в період Великої депресії (1929–1939). Цей жанр, який спершу зневажався культурною елітою, згодом став для народу джерелом розради й порятунком у найважчі роки економічної розрухи. Як зазначає Кен Бернс: «...джаз, що завжди розквітав у часи випробувань і ставав для американців символом свободи, мав підняти дух деморалізованого та наляканого народу, стати “великим утішником”» (Burns; 2001).

Головною метою розвитку та впровадження методу Далькроза більшовицькі агітатори бачили зовсім не театральні чи музично-естетичні проєкти, а ідейне загартування і підтримку для звільнення «нової людини» в процесі індустріалізації країни. Саме тому ця тема викликала підвищений інтерес. І характерно, що коли держава визначилася з чітким курсом ідеологічної політики, інститути ритму поступово зникли самі по собі. Однак завдяки стійкій вірі у необхідність цього «екзальтованого» методу для пізнання ритму, що виступає певним атавізмом у свідомості музичних педагогів-романтиків, які відстоюють силу впливу системи Далькроза, час від часу в умах маргінальних інтерпретаторів він спалахує як вірусна хвиля у формі так званої «музичної ритміки».

Водночас слід підкреслити, що метод Е. Жака-Далькроза зорієнтований передусім на психоемоційну та кінестетичну реакцію організму, розраховану на взаємозв'язок із сприйняттям готового музичного матеріалу. Через це постає закономірне питання: наскільки допустиме узагальнення різних напрямів, пов'язаних із часовими видами мистецтва, та чи є доцільним розглядати «єдину ритміку» як універсальну дидактичну систему виключно на підставі того, що її підтримали видатні представники інших професій?

Пограничні зони теоретичних і прикладних знань, що перетинаються з ритмом, якою є система Далькроза, міждисциплінарна по суті та не варто узагальнювати, тим більше розглядати як елемент музичної ритміки. Саме в цьому полягає упередженість академічної еліти, для якої сучасний музичний ритм залишається

поза розумінням і служить лише «словесною оболонкою» в практичній спрямованості їхніх спеціальностей.

Висновки. Незважаючи на значний внесок Еміля Жака Далькроза у розвиток музичної освіти, його прикладна теорія ритміки часто необґрунтовано інтерпретується як універсальна або глобальна система вивчення музичного ритму. Однак така трактовка не має достатнього підґрунтя в оригінальних працях самого автора. У методологічних засадах Далькроза основний акцент зроблено переважно на тілесній виразності, моторній активності та емоційному сприйнятті ритму в контексті музичного виховання, а не на формуванні універсальної теорії ритму як наукової дисципліни. Дослідження першоджерел

свідчить про те, що узагальнене тлумачення «далькрозівської» ритміки як всеосяжної теорії ритму пов'язане насамперед з інтерпретаціями його учнів та послідовників, які прагнули адаптувати його методику до різних освітніх, терапевтичних чи художніх інститутів. Такі інтерпретації, хоча й корисні в практичному застосуванні (Ніколаї; 2009), призвели до формування хибного уявлення про сутність і цілі первісної концепції Еміля Жака-Далькроза. Водночас ототожнення «далькрозівської ритміки» з загальною системою музичної ритміки є наслідком суб'єктивних тлумачень його послідовників і не відображає теоретичних позицій самого автора, що потребує критичного переосмислення в сучасних музикознавчих і педагогічних дискусіях.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Ніколаї Г. Генеза системи музично-ритмічного виховання Е. Жака-Далькроза та її функціонування в Європі. *Педагогічні науки: теорія, інноваційні технології*. 2009. № 2. С. 361–372.
2. Самая Т. Особливості музичного метроритму в естрадному вокальному виконавстві. *АРТ-платФОРМА*. Київ : КМАЕЦМ, 2020. Вип. 2. С. 366–385.
3. Burns K. Jazz. Episode Two: The Gift [Discs 3–4]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=aKvw0BLkpls> (дата звернення: 23.06.2025).
4. Dalcroze: a tool for musicians. URL: <https://www.greenwichmusicschool.org.uk/blog/dalcroze-a-tool-for-musicians> (дата звернення: 22.06.2025).
5. Davidson A. Konstantin Stanislavski and Emile Jaques-Dalcroze: Historical and pedagogical connections. *Stanislavski Studies*. 2021. 9 (2). Pp. 185–203.
6. Duncan I. Done into Dance: Isadora Duncan in America. Middletown, CT : Wesleyan University Press, 2002. Pp. 112–119.
7. Griner V. Year at the Émile Jaques-Dalcroze Institute in Hellerau, 1911–1912. F.I.E.R., 1981. Bulletin, 1. Pp. 4–7.
8. Jaques-Dalcroze É. Le Rythme, la musique et l'éducation. Paris : Fischbacher, 1920. 234 p.
9. Levitz T. In the Footsteps Of Eurydice: Gluck's Orpheus und Eurydice in Hellerau 1913. URL: <https://echo.humspace.ucla.edu/issues/in-the-footsteps-of-eurydice-glucks-orpheus-und-eurydice-in-hellerau-1913/> (дата звернення: 18.06.2025).
10. McCaw D. The Laban Sourcebook. London; New York : Routledge, 1998. 288 p.
11. Steiner, R. Eurythmy as Visible Speech. URL: <https://rsarchive.org/Lectures/GA279> (дата звернення: 20.06.2025).

REFERENCES:

1. Nikolay, G. (2009). Geneza sistemi muzichno-ritmichnogo viovannya E. Zhaka-Dalkroza ta yiyi funktsiontsvannya v Evropi [The genesis of the system of musical and rhythmic education of E. Jacques-Dalcroze and its functioning in Europe]. *Pedagogichni nauki: teoriya, innovatsiyni tehnologiyi*. 2, 361–372 [in Ukrainian].
2. Samaya, T. (2020). Osoblivosti muzichnogo metroritmu v estradnomu vokali [Features of musical metrorhythm in variety vocal performance]. *Art-platforma*. 2, 366–385 [in Ukrainian].
3. Burns, K. (2001). Jazz. Episode Two: The Gift [Discs 3–4]. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=aKvw0BLkpls> [in English].
4. Dalcroze: a tool for musicians. 2017. URL: <https://www.greenwichmusicschool.org.uk/blog/dalcroze-a-tool-for-musicians?utm> [in English].
5. Davidson, A. (2021). Konstantin Stanislavski and Emile Jaques-Dalcroze: Historical and pedagogical connections. *Stanislavski Studies*. 9 (2), 185–203 [in English].
6. Duncan, I. (2002). Done into Dance: Isadora Duncan in America. Middletown, CT : Wesleyan University Press, 3, 112–119 [in English].

7. Griner, V. (1981). A Year at the Émile Jaques-Dalcroze Institute in Hellerau, 1911–1912. F.I.E.R: Bulletin, 1, 4–7 [in English].
8. Jaques-Dalcroze, É. (1920). *Le Rythme, la musique et l'éducation*. Paris : Fischbacher. 234 p. [in France].
9. Levitz, T. (1913). In the Footsteps Of Eurydice: Gluck's Orpheus und Eurydice in Hellerau 1913. URL: <https://echo.humspace.ucla.edu/issues/in-the-footsteps-of-eurydice-glucks-orpheus-und-eurydice-in-hellerau-1913/> [in English].
10. McCaw, D. (1998). *The Laban Sourcebook*. London; New York: Routledge. 288 p. [in English].
11. Steiner, R. (2021). Eurythmy as Visible Speech. URL: <https://rsarchive.org/Lectures/GA279/?utm> [in English].