

УДК 784+781.62

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-4-12>

### **Тетяна САМАЯ**

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

ORCID: 0000-0002-1429-2951

**Бібліографічний опис статті:** Самая, Т. (2022). Музичний ритм: концептуальність методів навчання. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 85–92, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-4-12>

## **МУЗИЧНИЙ РИТМ: КОНЦЕПТУАЛЬНІСТЬ МЕТОДІВ НАВЧАННЯ**

Стаття присвячена розгляду методів вивчення музичного ритму у контексті професійної музичної освіти. Проведено аналіз квазінаукових матеріалів, які негативно позначаються на процесі становлення майбутніх музикантів. Зокрема йдеться про імітацію навчального процесу з невиправданими підмінами понять щодо вивчення схем часового поділу тривалостей нот у ритмічній прогресії та заміни їх на матеріальні предмети, вимірювальні прилади чи продукти (лінійка, яблуко, торт та ін.), що призводять до негативних результатів навчання та деформації уявлень про музичний час.

**Мета роботи.** Розглянуто підходи, що демонструють спрощеність метроритмічної складової сучасних музичних напрямів без урахування жанрово-стилістичної культури; поширені помилки тлумачення ритмічних моделей у музично-теоретичному аспекті й зв'язку їх із музичною термінологією. Окремо порушується питання «еталонізації» музичного часу з використанням метронома, внаслідок чого відбувається повне підпорядкування волі студента до клику, що розвиває фобію концертанта, який музикує без метронома. Слід сформувати роботу з метрономом так, щоб ефективність професійного зростання забезпечувалася творчим підходом на основі процесу технологічної активації, включення свідомості у відчутті потоку музичного часу, а не ідеалізації допоміжного приладу (метроному) як «поводиря» ритму.

**Методологія.** Стаття пропонує розширити сутність музичного метро ритму у його філософському значенні (поняття «бінарність» і «тернарність»), зверненні до досліджень фахівців ХХ століття (Б. Асаф'єв, М. Харлап, В. Холопова), а також інноваційних метроритмічних методик через включення моторно-емоційної активності виконавця (С. Макієвський).

**Висновки.** Сучасний освітній процес потребує перегляду архаїчних методів вивчення музичного ритму. Можливість такого оновлення у навчальному процесі відбудеться лише через впровадження поняття метафоричного «незвучного» ритмоінтонаційного образу, його наявність у взаємозв'язку з емоціями та творчим спонуканням, що, безумовно, призведе до збагачення виконавської майстерності музиканта.

**Ключові слова:** музичне мистецтво, метроритм, методика, професійна освіта, бінарність, тернарний вид, часовий образ, драйв.

### **Tetyana SAMAYA**

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

ORCID: 0000-0002-1429-2951

**To cite this article:** Samaya, T. (2022). Muzychnyi rytm: kontseptualnist metodiv navchannia [Musical rhythm: conceptuality of teaching methods]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 85–92, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-4-12>

## **MUSICAL RHYTHM: CONCEPTUALITY OF TEACHING METHODS**

The article is devoted to the consideration of methods of studying musical rhythm in the context of professional music education. An analysis of quasi-scientific materials, which affect negatively the process of formation of aspiring musicians, was carried out. In particular, it refers to the imitation of the educational process with unjustified replacement of concepts regarding the study of schemes for the temporal division of note durations in rhythmic progression and their replacement with material objects, measuring devices or products (ruler, apple, cake, etc.), which lead to negative learning results and deformation ideas about musical time.

*Approaches that demonstrate the simplification of the metrorhythmic component of modern musical trends without taking into account genre and stylistic culture are considered; common mistakes in the interpretation of rhythmic models in the music-theoretical aspect and their connection with musical terminology. The issue of "standardization" of musical time with the use of a metronome is raised separately, as a result of which the student's will is completely subjugated to the click, which develops the phobia of a concert performer who plays music without a metronome. Work with a metronome should be designed so that the effectiveness of professional growth is ensured by a creative approach based on the process of technological activation, the inclusion of consciousness in the feeling of the flow of musical time, and not the idealization of an auxiliary device (metronome) as a "guide" of rhythm.*

*The article proposes to expand the essence of musical metro rhythm in its philosophical meaning (the concept of "binary" and "ternary"), referring to the researches of specialists of the 20th century (B. Asaf'ev, M. Kharlap, V. Kholopova), as well as innovative metrorhythmic methods through inclusion of motor and emotional activity of the performer (S. Makievsky).*

*The modern educational process needs to revise the archaic methods of studying musical rhythm. The possibility of such an update in the educational process will occur only through the introduction of the concept of a metaphorical "silent" rhythm and intonation image, its presence in relationship with emotions and creative motivation, which will certainly lead to the enrichment of the musician's performance skills.*

**Key words:** musical art, metrorhythm, methodica, professional education, binary, ternary form, temporal image, drive.

**Актуальність проблеми.** На самому початку свого навчання майбутній музикант, стикаючись з метроритмічною організацією музичного часу, не має жодного уявлення щодо прямого взаємозв'язку часових процесів з психомоторним збудженням. Зазвичай його увага спрямована на контроль співвідношення графічних нот-картинок з їх втіленням у музичні звуки та прагнення точного дотримання проміжного простору між нотами в ітеративному дольовому циклі тактового розміру. Емоційна сторона музичної мови, її ритмоінтонаційна складова ігнорується на догоду механічного метра, структурної «схеми», що визначає членування ритмічних груп.

У нового покоління музикантів цифровий образ медіа-технологій через інструменти віртуальної реальності (телевізор, комп'ютер, інтернет та інші гаджети), призвів до втрати самотності, породивши екстернальну залежність й глибоко занурився в наше життя, що значно обмежило простір художньо-естетичного розвитку (Самая, 2021). Музикант-екстернал-початківець, підкоряючись механічному часу метронома, не усвідомлює для себе наслідків темпоритмічної фобії, оскільки для здійснення рівної гри музичної композиції йому ніхто не запропонував більш вірного союзника, ніж метроном.

**Аналіз останніх досліджень.** При аналізі стилізованих напрямів сучасної музики різних культур, ми неодмінно зауважимо, що карбована часова організація в кожному з окремо взятих стилів втрачає своє вимірювальне значення, формується виключно в органічній рефлексії ритмічного етносу, яка лежить в основі естетичного та психологічного втілення, харак-

терного для образного мислення не встановлених метрономом темпових кордонів. М. Харлап зазначав: «В акцентній (або динамічній) ритміці, де вимір часу втрачає значення, сприйняття темпу залежить не стільки від тривалості темпової одиниці, скільки від енергії, що проявляється в цьому темпі. Саме цю енергію мають на увазі словесні назви темпів, які для музикантів (за виключенням деяких антиромантичних напрямів ХХ століття) значно суттєвіші, ніж метрономічні позначення» (Харлап, 1978).

Пройшовши шлях осмислення часових категорій від студентського періоду до професійного рівня, музикант починає розуміти, що азбучне знайомство з музичним метром не забезпечує витончену психологічну рефлексію художньо-сміслових процесів й нищить образне мислення. **Мета дослідження** проаналізувати ефективність навчальних матеріалів даного напрямку для виявлення методичного узгодження основи вивчення музичної ритміки так, як вона рефлексується нашою свідомістю в практичному втіленні, щоб надалі сприймати її значення на рівні наукової дієздатності.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Зрозумілим стає те, що між класичним навчанням ритміки та практикою естрадного (джазового) напрямку простягається прірва, оскільки представники академічної сфери освіти досі розглядають музичний час виключно в математичній площині, представляючи його з позиції звукового втілення, близького за змістом до метрономного, де метр та ритм статичні за своїм змістом. Чи не це мав на увазі В. Сарджент, описуючи асиметричне ставлення до джазової ритміки з боку класичних і джазових музикантів: «Джазовий музикант має надзвичайно роз-

винену здатність розрізняти акценти, вловлювати їхню підпорядкованість, і це проявляється у всьому, що він грає (навіть у найповільніших джазових п'єс). Його вміння розпізнавати найдрібніші компоненти метрики виявляється в пристрасі у різного роду витончених прийомів, зовсім далеких від європейської музики. Саме відсутність такої здібності у більшості європейських «класичних» музикантів, як на мене, і пояснюється той загальновідомий факт, що їхні спроби грати джаз виявляються мало-переконливими» (Сарджент, 1987, с. 68).

Джазові музиканти не розраховують музичний час, а проживають його. Ритм для них цілком самостійний феноменальний елемент що, навіть при використанні агогіки, формує незалежність, «космічну невагомість», який слідує самостійно від статичної метричної пульсу.

Ми не мали жодного шансу міркувати подібним чином, якби підкорилися настановам своїх перших «вчителів» з академічного середовища, що естрадна музика – це не більше, ніж нонартифіціальне явище, масова свідомість, не більше того, а зовсім не мистецтво! Нажаль, така думка розповсюджена й сьогодні, що має свої негативні результати.

Відірваність наставника від сучасної практичної педагогіки та несвідоме впровадження у мислення учня образу музичного часу, що базується на метрології, призводить до концептуального розриву ритмочасової рефлексії у свідомості учня, а пізніше до стійкої деформації мислення про музичний ритм. Вибудовуючи невиправдані форми вивчення ритмічної прогресії на основі матеріальних предметів, вимірювальних приладів або істивних продуктів – лінійки, яблука, торта тощо, викладач з імперативною думкою, вільно трактуючи усталені теоретичні значення до рівня неусвідомленої некомпетентності музичної культури. Дослідник та фахівець-методист у напрямі музичного метроритму С. Макієвський, аналізуючи різні концепції у вивченні ритму, наводить приклад навчального посібника «Школа джазової імпровізації» Ю. Маркіна, де озвучується така думка: «З математики ми знаємо про парні і непарні числа та часто стикаємося з цими поняттями у повсякденному житті. Яблуко, як і коло, можна поділити як на дві, так і на три рівні частини <...> На взаємодії парності та непарності ґрунтується принцип

довільної поліметрії, найбільш поширений у джазі <...> Характерним джазовим ефектом є «тріольна пульсація» на відміну від музики, де пульсація дуольна (рок)» (Макієвський, 2022, с. 6). При цьому Ю. Маркін пропонує розглянути дуольність у розмірі 4/4. Слід зауважити, що такі припущення не поодинокі у сьогочасних навчальних матеріалах. Однак, такий підхід демонструє спрощеність метроритмічної складової сучасних музичних напрямів без врахування жанрово-стилістичної культури але й, навіть, неприйнятну помилку музично-теоретичного аспекту. Оскільки ритмічна фігура «дуоль» відноситься до довільного (умовного) виду поділу тривалостей нот та за сумарною тривалістю дорівнює ноті з крапкою, а не парним ритмічним одиницям від поділу на «два» (Самая, Макієвський, 2021).

Повернемося до елементарного представлення про такт. Нагадаємо, що такт (від лат. *tactus* – дотик), у вузькому значенні – відрізок між двома тактовими рисками; у широкому – одиниця музичного метра з певною кількістю ударних та безударних метричних долей (Самая, Макієвський, 2021). Тактування – показ темпу і метра композиції за допомогою диригентської сітки, де рух руки від частки до частки відображає часову тривалість та швидкість (темп) композиції, що виконується. У той же час не хто інший як диригент точно інформує музикантів через власну специфіку ритмоінтонаційної демонстрації, яка закладена в «хореографії» його рук, – своєрідну мову жестів, що доносить до оркестру всю емоційну та динамічну складову твору, перетворюючи ритмічний потік у музично-динамічний образ. У техніці диригування є усталене твердження, що диригентське мистецтво вимагає наявності різноманітних здібностей. У їхнє число входить і таке поняття, як «диригентське обдарування» – здатність виражати в жестах зміст музики, робити «видимим» розгортання музичної тканини твору, впливати на виконавців (Мурза, 2021).

Усі тривалості нот, що збігаються з дольовим метричним контуром такту, мають ідентичне знакове уявлення, скажімо в розмірі 4/4 – чотири четвертні ноти, 4/8 – чотири восьмі тривалості нот тощо. Однак їхнє практичне втілення (звучання) не має своєї постійної величини, яка відповідала б розрахунковому часу, а нотно-графічне уявлення

не відноситься до відображення точної тривалості інтервалів і залежить від швидкості (темпу) руху музичної композиції.

Коли ж йдеться про наповнення дольових груп динамічним ритмом, зміст яких підпорядкований емоційному чиннику виконавця, то ми опинимося в невідомому світі ілюзій, якщо дозволимо собі уявити, як можна перенести практичний виклад звуків на чітко прописаний графічний запис. Тож чи варто цього вимагати?

Якщо виходити з уявлень математичного впровадження ритмічних пропорцій у кожній долі такту, то наша виконавська сторона ніяк не відповідатиме емотивним уявленням музики, що виконується. Однак сучасна педагогічна практика саме таким методом пропонує «пристебнути» емоції учня до метрономного «клику», як власника «еталонного» музичного часу, перетворюючи мислення учня на сферу не музичну, а біометричну ідентифікацію ритмічних відчуттів. При цьому ніхто не знає, що відбувається, оскільки апріорі не спроможні оцінити всю шкоду, яка завдається творчому розвитку учня.

Категорична відмова від впровадження у навчальний процес поняття метафоричного «незвучного» ритмоінтонаційного образу, скептицизм щодо його існування, зв'язку з емоціями та творчим спонуканням призводить до вихолощування виконавського контексту, до ординарного сприйняття музики в цілому.

Прихильники абсолютизованого часу в навчальному процесі не помічають і той факт, що на сьогоднішній день ми масово спостерігаємо обмежений світогляд знань щодо стильових характеристик музичної ритміки. Постульований образ метронома, а точніше – математичний вимір часу, що складається з однотипного ряду клацань-кликів, формує в нашому уявленні послідовність сильної та слабкої долі на основі ритмічної прогресії поділу/поєднання «на два». Подібне визначення ми зустрінемо у будь-якому підручнику з елементарної теорії музики у розділі про «основний вид поділу тривалостей нот». У сучасній класифікації такий вид азбучно називають терміном «бінарність», а тріольну послідовність називають «тернарним видом». З цим можна погодитися на приватному рівні, у вузькому значенні цих термінів. В теорії ритму, слово «бінарність» визначається не лише як ділильний процес «на два», також цей термін тлумачиться як «двоє-

ний», що складається з двох: елементів, форм, ознак тощо. У широкому розумінні з бінарним уявленням пов'язаний процес одночасного поєднання дводольного метра з тридольним, відомого метроритмічного прийому під назвою «геміола». І нам не потрібно довго розшукувати другий (бінарний) елемент у виконанні моделі «геміоли». Тут фігурує природний чинник усвідомленого відчуття «незвучного» (термін М. Аркад'єва) (Самая, 2019), уявного, метафорично сформованого «звучання» у нашій свідомості – накладання дводольного метра на тридольний або навпаки. Саме на основі відчуття першоелементів нашої моторної пам'яті, одночасного поєднання дводольного з тридольним метром, ми і отримуємо у нашу свідомість той гармонійний відгук – ритм третього сегмента.

В аспекті імперативних міркувань щодо факту присутності незвучних метричних одиниць у нашій свідомості та їхнього впливу на виконавську практику, опоненти цього принципу посилаються на таке висловлювання Б. Асаф'єва: «У музиці нічого не існує поза слухового досвіду. Тому жодне визначення не може виникнути з «німих», з абстрактних, поза матеріалом музики передумов, а лише з конкретного сприйняття того, що звучить» (Асаф'єв, 1971, с. 198). Вважаємо, що авторитетний науковець не апелював до питань ритміки, оскільки він глибоко й не досліджував тему метроритму, а присвятив себе переважно вивченню інтонації, яка дійсно «не існує поза слухового досвіду».

Часті випадки, коли восьмі тривалості основного розміру 4/4 алогічно називають «дуолями», а шістнадцяті – «квартолями». Наприклад у книзі Е. Куніна «Секрети ритміка в джазі, рок та поп-музиці», де в Уроці 1, під назвою «Точне виконання четвертних, дуолей, квартолей і т.д. та ритмічних фігур на їх основі», автор виходить із тактового розміру 4/4. Постає питання – як можна вмістити «квартолі» і «дуолі» в даний розмір? Під питання підпадає також доцільність вивчення «секретів ритміки в джазі», про що заявлено у назві видання, яке, на жаль, рекомендовано в освітній процес естрадно-джазових вузів, можливо через дефіцит літератури даного спрямування.

Або ще приклад вербалізму від кандидата педагогічних наук Г. Багдасар'яна «Школа гри на ударних інструментах», в якій він пише (сти-

лістика збережена): «Згадаймо про різні пульсації: <...> пульсація всередині грува може бути лише дуольна (назвемо її умовно квартольною, для зручності) і тріольна <...> У свінгу використовується в основному тріольна пульсація, але в дуже повільному свінгу може використовуватися квартольна пульсація (з шістнадцятими)» (Макієвський, 2022, с. 9). Такі припущення навіть коментувати не варто...

Зустрічаються навчальні матеріали, де «тріоль» у розмірі 4/4 називають «тернарним формуванням». Тож, подібні думки ми можемо зустріти не лише в повсякденному спілкуванні, а й у дипломних роботах бакалаврського, магістерського й кандидатського рівня, самовидань-посібниках, не рецензованих підручниках тощо. При цьому розглядається лише один вид поділу тривалостей нот кратних двом у розмірі 4/4 (рис. 1):

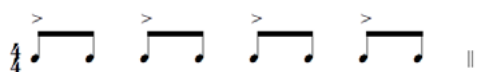


Рис. 1

У тому ж розмірі, як говорилося вище, ритмічна фігура «тріоль» часто представлена на рівні побутового спілкування як «тернарна», що є не логічною щодо суджень про метроритмічні конструкції та узгодженості з термінологією (рис. 2):

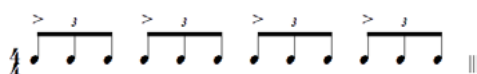


Рис. 2

У цьому контексті тріоль, як вид ритмічної послідовності, утвореної від тактової метричної одиниці рівної двом, є одиницею тернарності у вузькому значенні, але не визначається як «тернарний вид ритміки», в основі якого закладено двополярне співвідношення метричних пластів – дводольного та тридольного (поліхронність), що притаманно формуванню метроритмічної моделі «геміоли» (сесквіальтери). У нотописі це буде зображено так (рис. 3):



Рис. 3.

Через синтез одночасно слідуючих двох метрів (рис. 4):

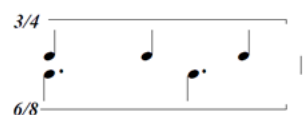


Рис. 4

В результаті чого, в нашій свідомості виникає відчуття прихованого (незвучного) моноритму третього елемента, який походить від синтезу двох метрів та відповідає уявленню діалектики «гегелівської» тріади (теза, антитеза та синтез) як внутрішня єдність двох протилежних понять (рис. 5):

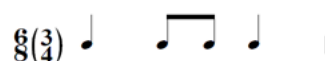


Рис. 5

Щоб корелювати правильність використання цих термінів у професійній лексичі опускається одна важлива деталь, запропонована до вивчення фактично у всіх підручниках з музичної теорії – це уявлення про «довільний (умовний) вид поділу нотних тривалостей» на будь-яку кількість частин. Зазвичай у навчальній практиці знайомство з матеріалами тривалостей нот обмежується кратним поділом основної тривалості цілої ноти, сформованої в ритмічну прогресію виключно у парному («бінарному») поділі, розмірі 4/4. Саме на цій темі і закінчуються всі елементарні знання учнів щодо «повного» уявлення про поділ тривалостей нот. Внаслідок чого вони впевнено несуть свої «фундаментальні» знання про теорію ритму аж до закінчення вузів прямо пропорційно до того, як їм вкладали ці знання ще в музичній школі. І тут погодимось з Б. Асаф'євим, який вважав це «камнем спотикання, що особливо відчутний при перекладі даних аналізу форм руху музики на понятійну мову. Будь-який новий філософський напрямок, природно, шукає адекватної зародженої думки визначень. Вони майорять у повітрі. Інстинкт каже, що вони потрібні. Сучасники, причетні до цієї ідеології, асимілюють практично зручні узагальнення. Наступні покоління, якщо вони сприймають частину «духовного капіталу» від попередників, беруть їх терміни, нюансують їх по-новому» (Асаф'єв, 1971, с. 196).

Також узагальнене уявлення щодо термінів «бінарний» і «тернарний» види ритміки, обмежує суть їхнього багатозначного розу-

міння у трактуванні практичного використання та у науковому тлумаченні метроритмічних пропорцій.

Щодо ознак тернарності китайський філософ Го Сяолі зауважувала, що якщо бінарність – це опозиційна роздвоєність, то тернарність – це виявлення співвідношення двох протилежних начал та його гармонійне поєднання в єдине ціле (Макієвський, 2022).

Наступною актуальною проблемою для сучасного музиканта є заняття з метрономом.

Використовуючи ортодоксальну практику знайомства з ритмом (нота – звук – тривалість), не знаходячи нічого кращого для пояснення феномена стандартного музичного ритму через уявні образи багатопланового процесу, як більш точний (однак не абсолютний) вимірювальний прилад музичного часу пропонується метроном (від грец. *metron* – міра і *nomos* – закон).

Перший такий механічний прилад, що відраховує певну кількість лічильних одиниць («кликів») на хвилину, був створений в епоху класицизму (1816) віденським майстром І. Мельцелем. Хоча відомо, що вже через два роки після презентації свого пристрою, автором було видано брошуру з переліком композиторів, які невірно користуються його винаходом. Це стало початком великої полеміки щодо потреби/непотрібності метронома у музичній практиці. Наше завдання не критикувати винахід Мельцеля під назвою «метроном», а спрогнозувати перспективу створення ритмоінтонаційного середовища, в яке потрапляє студент, користуючись цим приладом (Макієвський, 2005).

Сьогодні наявність цього допоміжного приладу зустрічається чи не в кожній методичній програмі у контексті роботи студента з метроритмом. Інтернет-мережа широко пропонує рекомендації про використання метроному з алогічними доказами його корисності й ефективності. Час задуматися над тим, що метрономічний прилад психологічно створює для нас відчуття замкненого часового простору, без можливості емоційного виходу з нього.

Красно проілюструємо нашу думку образним описом М. Цветасвої, яка згадувала свої заняття музикою: «Як це музичні вуха його переносять? (Або музичні вуха інше, ніж музичні душі?) <...> Хтось стоїть над твоєю душею, і тебе квапить, і тебе утримує, не дає

тобі ні дихнути, ні ковтнути, і так само тебе поспішатиме і утримуватиме, коли ти підеш, – один у порожній залі, над порожнім табуретом, над закритою рояльною кришкою, – тому що його забули закрити – і доки не вийде завод <...> Смерть. ... Він мене тримав – не лише в такті, але фізично приковував до табурету. ... Якщо колись когось хотіла убити – то метроном» (Самая, 2021, с. 404).

На сьогоднішній день серед сучасних музикантів відбувається повальна «еталонізація» музичного часу з використанням метронома. Здається елементарність цього дійства вкладає у свідомість учня думку про «непотрібність» утримувати свою увагу на ключових моментах – дослідити і пізнати просторово-часові структури музичної виконавської культури, навчитися відчувати і керувати інтонаційно-ритмічним процесом музичного часу, а не спиратися на встановлені межі чітко заданих часових пропорцій темпу.

Зіставлення тактового метра з метрономом змушує нас дотримуватися точних меж тактового розміру. Професійному музикантові добре відомо, що тактова риска – це лише допоміжний засіб візуального сприйняття, яке не формує рельєфних меж звукового потоку музики, а вказує на динамічне домінування сильної долі такту.

Насамперед необхідно усвідомити для себе те, що метроном – це не музичний інструмент, а «допоміжний прилад» музиканта. Як правило, більшість музикантів-початківців при самостійному навчанні «впроваджуються в музику» через несвідомий практичний підхід, використовуючи загальноприйнятту схему: музичний інструмент (голос), методичний матеріал (вправи, пісня), метроном (інструкції до його застосування). А далі: що бачу і чую з різних джерел (телебачення, інтернет) – те й втілюю у своє виконання. Але сама собою досконалість не народжується. У методичних підходах вивчення музичного ритму необхідно враховувати запити сучасного музичного виконавства, що мають мотивувати учня на емоційно-чуттєве вдосконалення своєї виконавської майстерності. Творчий підхід спочатку базується на пізнанні та розвитку процесу технологічної активації, включення свідомості у відчутті потоку музичного часу, а не реалізації чіткого внесення музичних фраз у облаштовані метрономом дольові моменти.

Музика передбачає драматургію, постійний конфлікт, без якого не можливий процес творчості і всього того, що називається мистецтвом – мистецтво мислити (варіювати), виконувати (грати). Адже це відповідає всім законам життя на нашій планеті. Ось один із елементарних прикладів «конфлікту» в оточуючій нас динаміці природи, – це світло й тіні. Лише за наявності цих двох явищ їх конфліктогенна складова допоможе нам розрізнити будь-які образи.

Драйв, хоч і чуттєво-емоційна одиниця стану музиканта, але його не необхідно долучати до будь-якого «виходу» експансивної енергії, що народжується в нашій свідомості виключно на основі чітко встановленого темпу. Це більше залежить від ступеня професійного вміння керувати часовими потоками, синкопованою ритмікою, агогікою, артикуляцією, динамікою та іншими засобами виразності всього технічного арсеналу музиканта. Адже слово ритм (від грецького *rheo* – течу), – це будь-яка форма течії, що сприймається в часі будь-яких динамічних процесів. Тому, якщо ми будемо використовувати в нашій роботі примітивну часову аплікацію, відповідність накладання біомоторного пульсу на клики метронома, ми ніколи не отримаємо психодинамічного відгуку наших емоцій під назвою «драйв» (Самая, 2021).

Слід також врахувати, що робота під музичний трек (мінус) передбачає плідне формування процесу чітко обумовленого часу, що реально стимулює психологічне налаштування на певний темп. У цьому співтоваристві нам допомагає емотивно-якісна сторона, «защита» у змісті

треку професійними виконавцями, сприйняття їхньої ритмо-гармонічної структури композиційного метра, а не у формі переживання лише одного метрономного клику. Це буде вже не замкнутий часовий простір, а вільний політ виконавця, його творча затребувана робота, оскільки саме в такому контексті музикант реалізує своє право стати виразником вільної думки, відчутти «живий» музичний час. У роботі з мінусовою фонограмою, за наявності вміння звертатися до формування поліметричного конфлікту, музикант/вокаліст здатен розширити межі своїх відчуттів шляхом впровадження різнобічних метроритмічних фігур, створюючи конфлікт як художньо-естетичний виразник імпровізаційних ідей. Це теж наука, без якої неможливо говорити про відчуття полічасових потоків.

**Висновки.** На сучасному етапі у навчально-методичному напрямі професійної музичної освіти мають бути творені розробки з вивчення музичного ритму таким чином, щоб усі вищеозначені правила стали близькими і зрозумілими, де музикант не задаватиметься постійним питанням щодо того чи іншого теоретичного постулату, а буде обізнаним у таких поняттях, як ритм, метр, такт, розмір, поліритмія, поліметрія, агогіка. Для сучасного артиста варто б розрізнити складові метроритму, зокрема прості, складні, змішані та змінні розміри, первинний і вторинний рег, стомпінг, риф, та ін., щоб застосовуючи ці прийоми, на кшталт пазлів, створювати той художній образ, який буде яскравим віддзеркаленням мислеформ та емоцій власного виконавського стилю.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Ленинград : Музыка, 1971. 374 с.
2. Макиевский С. Ритмика для всех. Киев : Музична Україна, 2005. 104 с.
3. Макиевский С. Swing-практикум. Ритмоинтонация. Компинг. Киев : 7БЦ, 2022. 64 с.
4. Мурза. С.А. Диригентський жест як інструментально-виконавський феномен: компаративно-технологічний підхід: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2021. 196 с.
5. Самая Т., Макиєвський С. Ритмика вокаліста. Професійний курс. Київ : 7БЦ, 2021. 60 с.
6. Самая Т. Вокальне мистецтво естради: український контекст. Київ : Четверта хвиля, 2019. 152 с.
7. Самая Т.В. До проблематики формування метроритму у фаховій музичній освіті / *Управління якістю науково-дослідницької діяльності у закладах вищої та фахової передвищої освіти в умовах воєнних реалій* : матеріали всеукраїнського науково-педагогічного підвищення кваліфікації, 10 травня – 21 червня 2022 року. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2022. С. 226-229.
8. Самая Т. Драйв як складова виконавського процесу сучасного вокаліста // Сценічне та музичне мистецтво: циркові та естрадні жанри. *Науково-методичний аспект*: зб. матеріалів XI наук.-практ. конф. Київ : КМАЕЦМ, 2021. С. 51-55.
9. Самая Т. В. Метроном як перешкода у вихованні музичного ритму / *International scientific innovations in human life. Proceedings of the 6th International scientific and practical conference*. Cognum Publishing House. Manchester, United Kingdom. 2021. P. 401-407.

10. Самая Т.В. Особливості музичного метроритму в естрадному вокальному виконавстві / АРТ-платФОРМА: наук. альм. Київ : КМАЕЦМ, 2020. Вип. 2. С. 366-385.
11. Сарджент У. Джаз: Генезис. Музыкальный язык. Эстетика. Москва : Музыка, 1987. 296 с.
12. Харлап М. Тактовая система музыкальной ритмики. URL: [https://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/Article/har1\\_takt.php](https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Article/har1_takt.php) (дата звернення 07.09.2022)

#### REFERENCES:

1. Asafev, B. (1971). Muzykalnaya forma kak process [Musical form as a process]. Leningrad: Muzyka [in Russian].
2. Makievskij, S. (2005). Ritmika dlya vseh [Rhythmika for everyone]. Kyiv : Muzichna Ukraïna [in Russian].
3. Makievskij, S. (2022). Swing-praktikum. Ritmointonaciya. Komping [Swing workshop. Rhythm intonation. Comping]. Kyiv: 7BC [in Russian].
4. Murza, S.A. (2021). Dyrygentskyj zhest yak instrumentalno-vykonavskyj fenomen: komparatyvno-texnologichnyj pidxid [The conductor's gesture as an instrumental-performance phenomenon: a comparative-technological approach]. Odesa [in Ukrainian].
5. Samaya, T., Makievskij, S. (2021). Ritmika vokalista. Profesiynij kurs [Rhythmika of Vocalist. Professional Course]. Kyiv: 7BC [in Ukrainian].
6. Samaya, T. (2019). Vokalne mystecztvo estrady: ukrayinskyj kontekst [Vocal art variety: the Ukrainian context]. Kyiv : Chetverta xvylya [in Ukrainian].
7. Samaya, T.V. (2022). Do problematyky formuvannya metrorytmu u faxovij muzychnij osviti [To the problems of metrorhythm formation in professional music education]. Odesa : Vydavnychyj dim «Gelvetyka» [in Ukrainian].
8. Samaya, T.V. (2021). Drajv yak skladova vykonavskogo procesu suchasnogo vokalista [Drive as a component of the performance process of a modern vocalist]. Kyiv : KMAECzM [in Ukrainian].
9. Samaya, T. (2021). Metronom yak pereshkoda u vixovanni muzychnogo rytmu [Metronome as an obstacle in the education of musical rhythm] Manchester, United Kingdom [in Ukrainian].
10. Samaya, T. (2020). Osoblivosti muzichnogo metrorytmu v estradnomu vokali [Features of musical metrorhythm in variety vocal performance]. Art-platforma. 2, 366-385 [in Ukrainian].
11. Sardzhent, U. (1987). Dzhaz: Genezys. Muzykalnuj yazuk. Estetyka [Jazz: Genesis. musical language. Aesthetics]. Moskva : Muzyka [in Russian].
12. Harlap, M. (1972). Problemy muzykal'nogo ritma [Problems of musical rhythm]. Available at: [https://perviydoc.ru/v38755/harlap\\_m.\\_taktovaya\\_sistema\\_muzykal'noj\\_ritmiki?page=2](https://perviydoc.ru/v38755/harlap_m._taktovaya_sistema_muzykal'noj_ritmiki?page=2) [in Russian].