

МУЗИКОЗНАВЧІ СТУДІЇ

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.12.2025.13-31>

УДК 784.9:781.6:378

Тетяна Вікторівна САМАЯ,

кандидат мистецтвознавства, доцент,

Київська муніципальна академія

естрадного та циркового мистецтв,

Київ, Україна,

e-mail: t.samaya@kmaesm.edu.ua,

ORCID: 0000-0002-1429-2951

**ФУНДАМЕНТАЛЬНІ ЗАСАДИ СТАНОВЛЕННЯ
ЕСТРАДНОГО ВОКАЛІСТА: РИТМОЛОГІЧНИЙ
КОНТЕКСТ**

Анотація. Стаття присвячена дослідженню фундаментальних принципів становлення естрадного вокаліста в аспекті ритмології. Метою дослідження є виявлення та обґрунтування значущості ритміки як організуючого компонента виконавської майстерності в процесі професійної підготовки співака. Об'єктом аналізу виступає ритмоінтонаційне мислення як основа формування виконавської індивідуальності, а також специфіка педагогічних підходів у навчанні вокалістів, що відповідає сучасним вимогам музичної практики. Методологічною основою дослідження є системний, феноменологічний, культурологічний та дидактичний методи, що дають змогу комплексно розглянути проблему крізь призму музичної ритмології, виконавської психології та сучасної педагогіки. У статті здійснено спробу концептуального осмислення ритму не лише як технічного елемента, а як філософської й естетичної категорії, що формує когнітивну та емоційну структуру музичного

мислення. Наукова новизна роботи полягає в переосмисленні ролі ритму в структурі вокальної освіти. Звертається увага на необхідність інтеграції ритмологічного контенту у професійну підготовку, вказуючи на дефіцит теоретичних та методичних розробок у цій сфері. Виявлено методологічну неспроможність традиційних академічних концепцій, які не враховують специфіку естрадної стилістики, що загострює проблему відсутності системного курсу «ритміка» в діючих навчальних планах. У висновках підкреслюється, що повноцінний розвиток вокаліста неможливий без формування ритмічного мислення та ритмоінтонаційної культури, які є невід'ємною складовою інтерпретаційної свободи, імпровізаційних навичок та становлення індивідуального виконавського стилю. Ритм розглядається не лише як інструмент виконавської точності, а й як каталізатор креативності, що забезпечує глибину художнього вираження. Стаття пропонує переосмислення усталених освітніх стратегій та інтеграцію сучасної прикладної ритмології як ключового аспекту розвитку сучасного професійного естрадного вокаліста.

Ключові слова: музичне мистецтво, естрадний вокал, ритмологія, виконавська майстерність, ритмоінтонація, вокальна техніка, стиль, інтерпретація, саунд.

Вступ. Концептуальний підхід до визначення специфічних завдань у процесі навчання естрадного вокаліста передбачає цілеспрямоване формування ключових аспектів у сфері виконавської майстерності. Системний аналіз під час опанування музичного матеріалу сприяє усуненню низки типових проблем, що виникають у разі неточного відтворення мелодичних, гармонічних і ритмічних компонентів у межах заданого стилю, Крім того,

він підвищує естетичну виразність виконання та суттєво розширює інтерпретаційні можливості студента.

Ритміка як один із фундаментальних компонентів музичної мови набуває особливого значення в контексті естрадного вокального виконавства. Її усвідомлене опанування тісно пов'язане з прикладними аспектами ритмології, безпосередньо впливає на формування яскравого, виразного виконавського образу, а також на повноцінну художню реалізацію вокального твору в умовах сценічної практики. Розуміння ритміки як невід'ємного елемента музичної виразності потребує системного підходу до її вивчення, що, у свою чергу, становить підґрунтя для міцної професійної компетенції. Така база є запорукою як розкриття індивідуального творчого потенціалу вокаліста, так і досягнення високого рівня сценічної переконливості та стилістичної цілісності виконання.

В умовах сучасної виконавської практики розвиток ритмічного мислення є надзвичайно важливим компонентом професійної підготовки. Усвідомлення ритму як системної категорії *ритмології* вимагає від вокаліста не лише опанування низки технічних прийомів, а й глибокого осмислення часової природи музичної тканини та її філософського змісту.

Досвід переконливо свідчить, що робота з ритмоінтонаційною структурою музичного твору є доволі складним завданням. Сучасне теоретико-практичне осмислення цього питання підкреслює його багатогранність, зумовлену складною системою взаємопов'язаних аспектів, які потребують комплексного аналітичного підходу.

На сьогодні стає очевидним, що розглянута проблема має інноваційний характер і пов'язана з низкою методологічних труднощів, зокрема з приватним протистоянням історично сформованим нормам

академічної школи. Це суттєво ускладнює процес інтеграції сучасних підходів у практику естрадного концертанта. Більше того, через відсутність у навчальних закладах необхідної дисципліни з ритмічного виховання широко практикується репродуктивний спосіб індивідуальної передачі викладачами елементів ритміки на маргінальному рівні, що породжує розбіжності у трактуванні одного й того самого матеріалу і не завжди з позитивним результатом. Такий стан речей вимагає перегляду існуючих стратегій та актуалізує потребу у концептуальному переосмисленні змісту й методів професійної підготовки у цій сфері.

Дидактичні дослідження в цьому напрямі свідчать про те, що після цілестпрямованого «програмування» естрадного вокаліста, яке має не меті формування естетичного мислення та опанування основ ритмології й ритмоінтонації у роботі з нотним текстом, спостерігаються стабільно позитивні результати в практичному виконанні вокального матеріалу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Звертаючись до напрацювань дослідників, які сформуvalи уявлення про багатовекторну природу музичного ритму в його ритмологічному, структурному та педагогічному вимірах, варто виокремити три взаємодоповнювальні аналітичні напрями: музикознавчо-теоретичний, психолого-когнітивний і методико-педагогічний. У межах першого особливу цінність становлять праці Б. Асаф'єва (теорія інтонації), Е. Курта (енергетична природа музичного мислення), В. Холопової (структура, лад, форма), Б. Яворського (ладова теорія) [8], а також аналітичні підходи Г. Конюса, М. Метнера, К. Фішера та К. Фламма [6], які визначили понятійний апарат аналізу ритмічної організації. Ці дослідження здебільшого належать до академічного напрямку музичного мистецтва, формуючи стійку

методологічну платформу для вивчення ритмоформних процесів у класичній композиції.

Психолого-когнітивна лінія, представлена працями Е. Ансерме, М. Гарбузова, К. Хасті [8], висвітлює ритм як динамічний процес музичного сприймання, що пов'язаний із моторикою, психофізіологією та інтерпретацією часових структур. Поетичне розуміння ритму у М. Харлапа підкреслює його зв'язок із виразністю музичної мови, тоді як філософський підхід М. Аркадьєва асоціює ритм із глибинними смислами часового континууму [4].

Методико-педагогічний вимір (В. Брайнін, Е. Гордон, З. Кодай, К. Орф) [7] зосереджується на практиках ритмічного виховання, вокальної аудіації та формуванні музичного слуху, що розширює трактування ритму як навчального явища з потужним тілесно-психологічним підґрунтям.

Системна інтеграція зазначених підходів дає змогу розглядати ритмічну організацію не лише як категорію музичної форми, а й як живу інтонаційну тканину, що відображає взаємодію музичного мислення, фізіології сприймання та педагогічної трансляції виконавських смислів.

Водночас у сучасному музикознавстві спостерігається дефіцит цілісного осмислення ритмічної структури в актуальних вокальних жанрах, особливо в естрадному виконавстві, де метроритмічна організація набуває специфічних, часто інтуїтивно орієнтованих і стилістично зумовлених форм. Це засвідчує потребу в актуалізації наукового інтересу до дослідження ритму в сучасних вокальних практиках поза межами академічної традиції.

Особливо важливо підкреслити, що з появою джазу та його подальшим впливом на всю популярну музику ритм став центральним виразовим елементом, на відміну від

академічної традиції, де він частіше розглядався як похідна від форми чи гармонії. В. Сарджент акцентував принципові відмінності у сприйнятті ритмічних потоків між джазовими та класичними музикантами. За його словами, джазові виконавці володіють загостреним відчуттям синкопованості, що надає їхній грі виразності навіть у повільному темпі. Натомість класичні музиканти, через ортодоксальність академічної школи, у спробах виконувати джаз нерідко здаються малопереконливими [9]. Така позиція не протиставляє виконавські традиції, а навпаки – наголошує на важливості диференційованого мислення виконавця як ключового чинника стилістичної автентичності. Без глибокого ритмологічного осмислення неможлива органічна інтерпретація ані джазу, ані академічної музики, адже ритм – це основа, на якій вибудовується виразність і художня переконливість виконання.

У контексті естрадного вокалу, де домінує метроритмічна ідіоматика, широко застосовуються складні, випереджальні синкопи у формі оффбїтів, відчуття свінгу, підтримання ґруву й стабільної пульсації, що сприймаються через тілесно-кінестетичний досвід. У цьому напрямі досі відсутній цілісний підхід до формування прикладної теорії ритму, здатної охопити специфіку виконавських стратегій і індивідуальної ритмічної свободи. Таким чином, постає нагальна потреба у розробці сучасної ритмологічної концепції, що відображала б принципи часової організації та ритмоінтонації в естрадній вокальній культурі, включаючи її імпровізаційні, перформативні та технологічні особливості.

У колах провідних теоретиків вже тривалий час кулуарно лунають думки про те, що вивчення музичного ритму, засноване лише на рудиментарному поєднанні тривалостей звуків і їхніх співвідношень, є недостатнім для

збагачення нашого уявлення щодо глибшого розуміння ритмоінтонаційної структури в прикладному вимірі сучасної вокальної культури та потребує детального перегляду. В класичних дослідженнях видатних науковців порушується актуальне питання «анатомічного» підходу до вивчення метроритму, факту невідповідності між «шкільними» уявленнями та практичною реальністю, коли теоретична простота й очевидність теорії такту на практиці виявляється ілюзорною.

Процес занурення в теорію ритму має перейти від прямолінійних математичних ідеалізацій, які вбивають живу природу ритму, до усвідомленого розвитку сприйняття його феноменологічних, естетичних, а отже – і творчих уявлень, і стати невід'ємною частиною мислення музиканта. При цьому завжди варто пам'ятати, що в часовому континуумі не існує універсалій, які б ототожнювали звучання музичного ритму з чітко поставленими завданнями точних пропорцій чи з відкриттям невідомих секретів його практичного застосування. Результат значною мірою залежить від дидактичних стратегій викладача, від окремих прийомів і методик навчання практичному ритму, але не все.

Метою дослідження є комплексне вивчення методологічних підходів до ритмічного навчання вокаліста, зокрема – визначення ритміки як одного з ключових чинників у формуванні виконавської майстерності. Особлива увага в роботі приділяється ролі ритму як засобу розвитку музичного мислення, внутрішнього слуху та емоційної виразності.

Результати. Багато нюансів «за замовчуванням» приховані як у культурі стилю, так і в особливостях сприйняття й інтерпретації кожного стилю конкретною особистістю. Це залежить від ерудиції виконавця, його емпатії, якщо врахувати, що практично кожен музичний

стиль є своєрідним «автентичним обличчям» етносу певного народу чи навіть окремої народності – і це докорінно змінює зовнішній естетичний вигляд самого ритмічного виховання. Зрештою, стиль – це сама людина!

Невід’ємною складовою філософії ритмічних компонентів, подібно до «обертонів часу», є ритмоінтонація як чинник естетичного сприйняття ритму. У поєднанні зі звуковим кругозором, психологічними особливостями індивіда та його внутрішнім образом, вона проявляється у виконавській манері, що визначається терміном «саунд» – індивідуальним стилем артиста.

Майбутній вокаліст, перебуваючи на початку навчання й не маючи жодного уявлення про існування музичної форми, одразу стикається з метроритмічною організацією музичного часу та її деталізацією у взаємозв’язку з психомоторним збудженням. Його увага зосереджена на контролі відповідності графічних «нотних картинок» їхньому звучанню, а також на прагненні точно витримувати інтервали між нотами в ітеративному циклі долевого імпульсу. Емоційна та ритмоінтонаційна складова естетики музичної мови на початковому етапі навчання, як правило, відсутня. Мислення студента підпорядковується елементарній моторно-механічній пульсації тактового метра, структурній «схемі» композиції (пісні) та поділу ритмічних груп на рівні часові відрізки.

На цьому етапі не йдеться про передумови до «масштабного» перегляду уявлень про теорію ритму. До будь-якої справи слід підходити поетапно, не перевантажуючи свідомість здобувача надмірною концентрацією інтелектуальних компетенцій, особливо коли початковим орієнтиром у формуванні артиста має бути не поспішність студента у відтворенні, а демонстраційний приклад викладача. Завжди важливо пам’ятати: демонстрація кінцевого результату навчання не повинна

супроводжуватися навіть пробним зануренням у складний інформацію. Поспіх може позбавити нас можливості точного й чутливого введення студента в світ знань – без ілюзій і спотворених тлумачень, спираючись на перший принцип медичної етики: *primum non nocere* – «передусім не зашкодь» [3].

Процес навчання ритміці має бути перманентним, із урахуванням поступового зростання рівня виконавської компетенції майбутнього артиста. На початку творчого шляху зазвичай не в змозі самостійно розібратися навіть у найелементарніших питаннях теорії ритму – через те, що в середовищі викладачів естрадних навчальних закладів опанування цього розділу музичної теорії є вкрай нестійким. У цьому напрямі спостерігається методична непорядкованість: виконавську підготовку нерідко викладають вузькопрофільні фахівці (хормейстери або культурологи), які керуються виключно академічними засадами і не оперують поняттєвим апаратом сучасної теорії музичного ритму. Детальний аналіз нотної символіки, її естетичних особливостей виразності та зв'язку з «живим» музичним часом (таймінгом) у їхньому розумінні відсутній. Практична частина зводиться до традиційних «стовпів» елементарних ритмічних структур – «простого», «синкопованого», «пунктирного» ритму. У кращому разі все обмежується репродуктивним методом копіювання зразкових композицій зарубіжних виконавців.

Кавер-версії, або ж «переспіви» чужого музичного матеріалу, без опори на фахові знання та практичні виконавські методики, здебільшого постають як епізодичне калькування технічних прийомів першоджерела. Такий підхід не активізує свідомість студента й не запускає аналітичного осмислення ритмологічних механізмів, необхідними для корекції набутого досвіду в контексті індивідуального творчого зростання вокаліста. У таких

випадках навіть найкращі зразки виконання каверів не залишають у свідомості студента пізнавального сліду. Музикознавці В. Бітцан та К. Фламм так описують цей підхід: «Натхнення “зношене” або поношене (іншими), тобто в даному випадку лише імітоване, а насправді відсутнє, і його рівень недостатній для повноцінного художнього результату» [6, с. 6]. Без належної легітимації дисципліни «ритміка» звернення до пізнавальної логіки художньо-естетичного змісту ритму залишається невизначеним і теоретично неосмисленим, зводячись лише до розмитого уявлення про елементарні ритмічні структури.

Дисципліна «ритміка» має розглядатися крізь призму всіх ключових концептуальних аспектів, починаючи від математичної інтерпретації тривалості нот як окремої гілки ритмічного параметра звучання і до глибокого усвідомлення ритму як психологічної (естетичної) категорії, що реалізується через ритмоінтонаційну образність побудови ритмічних фраз. Як зазначав фахівець із музичного ритму С. Макієвський: «Талант визначається не обсягом потенціалу, закладеного в людині, а раціональним підходом до процесу його розвитку» [1, с. 18].

Сучасна естрадна музика, в якій ритм, по суті, відіграє провідну роль і виражає психологічний стан артиста, фактично не відображається в жодній з існуючих систем нотної графіки. Відсутність у навчальних програмах естрадних закладів одного з ключових предметів, пов'язаних із музичною ритмікою, а також фрагментарне розуміння значення теорії ритму породжують спрощені форми пісенної творчості. Це, у свою чергу, призводить до невпевненості у виконавців та поступового формування розмитих і нестійких уявлень про сучасну вокальну культуру.

Гальмування прогресивних ідей авторитетами старшого викладацького покоління, а також табування інноваційних програм адміністративними методистами не сприяє виживанню й становленню цілеспрямованої молоді, відкритої до новаторства й чутливої до західних зразків, не обмежених таким консерватизмом. Молоді співаки намагаються інтуїтивно відтворювати окремі елементи вокального стилю – своєрідні ідіоматичні кліше, що активно використовуються в сучасному естрадному виконавстві. Однак, залишаючись непоміченими у своєму новаторстві та, більше того, зазнаючи критики з боку «конкурсних знавців», вони поступово переходять у категорію штучного виконавця. Така ситуація свідчить про брак належного навчального стимулювання на ранніх етапах підготовки, коли творчі спроби ще не сформованого артиста потребують підтримки, виваженого коригування й заохочення до подальшого розвитку індивідуального стилю.

Зруйнувати усталені стереотипи мислення виявляється надзвичайно складним завданням. Не менш складно сформулювати чіткі орієнтири чи хоча б звернути увагу на те, що значна частина освітнього процесу й досі відбувається у межах застарілих підходів, що не відповідають реаліям сучасного музичного мистецтва. Натомість замість критичного переосмислення ми нерідко витрачаємо час на марні спроби відтворення того, що давно втратило актуальність, уникаючи виходу за межі традиційних уявлень про сутність і функції музики сьогодення. Попри те, що провідні педагоги вже не одне десятиліття наполягають на необхідності розроблення оновлених програм з ритміки та впровадження індивідуалізованого підходу до вивчення ритму як базового джерела музичної креативності, фактична практика здебільшого обмежується деклараціями про «потребу

реформ». Рух до означених цілей практично відсутній: чимало ініціатив залишаються малопереконливими, а окремі проблеми – спотворено представлені в науковому та освітньому дискурсі.

Відоме вислів «всьому свій час» у контексті історіографії вітчизняної вокальної естради виявляється надто залежним від епох соціальних змін: прагнення до необґрунтованих заборон, починаючи з джазової музики й стилю «мерсі-біт» у вигляді гурту «Бітлз», так і не змогло захистити від пуританських засад «класичного погляду» на еволюцію вітчизняного музичного простору. Складається враження, що голос провідних науковців приречений залишитися непочутим у потоці авторитарних рішень [2].

Репресивна музична політика минулого століття щодо нових жанрів (не без участі академічної еліти) суттєво ускладнила наукові дослідження та загальмувала розробку сучасних методик, орієнтованих на розв'язання актуальних педагогічних і художньо-практичних завдань. Навіть сьогодні чимало викладачів із консервативним мисленням продовжують дотримуватися вказівок і заборони, спущених згори, або ж свідомо ігнорують будь-які прояви творчих інновацій. Внаслідок цього музична культура втрачає органічний зв'язок із навчально-методичним процесом виховання майбутнього артиста, який дедалі більше визначається не прогресивними імпульсами розвитку, а випадковими соціальними уявленнями та масовими уподобаннями. Суха мова наукових формулювань вже не здатна в повному обсязі окреслити глибину втрат, спричинених згаяним часом для цілісного формування теоретичної й практичної складових. Саме тому звернення до публіцистичного стилю у викладі наукового матеріалу виглядає не лише виправданим, а й необхідним – як інструмент донесення смислової глибини та гостроти актуальних проблем.

Відгук соціокультурних ціннісних систем залежить не стільки від очікування нових мистецьких продуктів ззовні, скільки від їхнього глибинного зв'язку з органічним розвитком світового творчого процесу. За умов, коли чимало дослідників музичного середовища констатують нестачу належної інформаційної та методичної бази з ритміки в естрадній культурі, говорити про цілісну професійну компетентність вітчизняних артистів у цій сфері наразі передчасно.

На тлі стандартного мислення категоріями емоційної симптоматики як реакції на нібито безневинний пісенний текст, сформувалася ерзац-культура у вигляді «жорстокого романсу» або «російського шансону» з примітивною ритмікою та гранично спрощеною гармонією, що легко сприймається масовим слухачем. Банальна думка малокомпетентного функціонера на кшталт «Чим би дитя не бавилося...» і мовчазна згода інтелігенції «аби не джаз, не говорячи вже про рок» – стали зручним виправданням для уникнення глибокого осмислення культурної ситуації. Замість того, щоб аналізувати феномени сучасної музичної освіти та змін у сприйнятті мистецтва, суспільство обрало шлях вседозволеності та байдужості. Більше того, окремі «співці сентиментального стилю», досягнувши популярності, нерідко адміністрацією престижних вищих навчальних закладах запрошуються на посаду викладачів. Варто наголосити, що причиною цього масового поширення низькопробного музичного продукту став не пересічний слухач, який лише відредагував на запропоноване, а, як слушно вказувала В. Конен, «разом з водою виплеснули і дитину». Сьогодні вже доводиться констатувати, як та сама інтелігенція впродовж ХХ ст., спочатку з обуренням сприймаючи спів Бессі Сміт, Біллі Голідей, гру Дюка Еллінгтона, Томаса Дорсі, Лії Армстронга, а згодом – балади «Бітлз» і рок-музику

інших гуртів, не прагнула зазирнути в майбутнє, не досліджувала нові музичні явища і, врешті решт, наприкінці століття вже сама почала співати «блатні» пісні [2].

Сьогоднішній студент черпає знання не лише в навчальному закладі, а значною мірою у різноманітних музичних тусовках, конкурсах, фестивалях, майстер-класах, джаз-клубах, де він усвідомлено залучений до змагальної діяльності й часто прагне до лідерства. Покинуті на самовдосконалення молоді автодидакти не надають значення постановочним процесам окремих вокальних і ритмічних прийомів, що призводить до фонастенії та різноманітних травм голосового апарату.

Ознайомлення з термінологією, що позначає технічні прийоми, відбувається стихійно та у викривленому вигляді. При неформальному використанні неологізмів – нових довільних назв, що позначають виражальні засоби як особливу ритмічну мову або денотат – втрачається сенс і значення термінів, виникає спотворення суті та доречності їх застосування. Спеціальні терміни фіксують певну дефініцію явища, не суперечать логічному підходу до їх використання в одній сфері з одночасним запереченням інших сфер застосування.

Для визначення сучасних освітніх позицій необхідна розробка нових технологій удосконалення виконавської техніки вокалістів, орієнтованих на специфіку естрадної спеціалізації. Табування інноваційних технологій вивчення теорії ритму естрадного співака, нав'язування невиправданих методів навчання ритміці як «еталону» методики, не підтвердженого практичними результатами, ставить нас у ряд тих, хто чекає на диво від безплідних ідей.

Глибоке й усвідомлене опанування теорії ритму, ритмології, ритмоінтонації (естетики ритму) – це не просто суміжна навичка, а цілісна система сприйняття та аналізу музичного часу, здатна радикально трансформувати

когнітивні процеси, що лежать в основі виконавської діяльності. Знання ритмічної структури музичного твору сприяє не лише технічній упевненості у вокальному виконанні, а й формуванню складнішого рівня музичного мислення [5].

Висновки. Теорія ритму (ритмологія) в освітньому процесі вокаліста виступає не лише як дисципліна, спрямована на формування «точності ритмічної конструкції», а як каталізатор розвитку креативного мислення, необхідного в умовах сучасної музичної практики.

Особливо важливою є ритміка в контексті імпровізації – одного з найважливіших компонентів естрадного й джазового вокалу. Саме ідеоматичне мислення ритмом стає основою, на якій будується індивідуальний стиль артиста, його інтонаційна культура, виразність і саунд. Опанування ритму, його естетичного сприйняття (ритмоінтонації) дозволяє вокалісту не просто точно відтворювати музичні фрази, а й гнучко взаємодіяти з простором музичного часу, створювати унікальні синкоповані структури, варіювати метроритмічними контекстами, що принципово розширює виражальні можливості виконання, робить його індивідуальністю.

Становлення сучасного виконавця є складним, багаторівневим процесом, у якому основою є фундаментальні компоненти художнього, технічного, інтелектуального та емоційного розвитку. Основоположна частина цього процесу полягає у формуванні цілісної виконавської особистості, здатної до осмисленої інтерпретації музичного матеріалу, гнучкої взаємодії з різними стильовими напрямками й стійкого самовизначення в динамічному культурному просторі.

Ключовими аспектами цієї основи є високий рівень професійної підготовки, музично-ритмічна інтуїція,

розвинуте відчуття ритму й форми. Важливою ланкою в становленні артиста є здатність до критичного мислення. Сучасний виконавець – це не лише носій досконалих виконавських навичок, а й мислячий артист, імпровізатор, який володіє усіма художніми можливостями власного голосу. Формування цих якостей вимагає системного підходу в освітній практиці, заснованого на синтезі стильових напрямів, інноваційних методик і національної традиції. Фундаментальним чинником у процесі становлення естрадного вокаліста є не лише опанування виконавської майстерності, а й формування індивідуальної творчої парадигми, що включає світоглядні, естетичні та емоційні компоненти. Саме ці складові забезпечують справжню художню передачу пісенного матеріалу та глибоке емоційне сприйняття виконавцем.

У сучасній музичній освіті одним із ключових завдань є інтеграція ритмології як цілісної системи знань у підготовку естрадних вокалістів. Такий підхід сприяє не лише розвитку технічної вправності, але й формуванню глибокого мистецького розуміння музичного твору, що є основою для творчого самовираження та професійного зростання вокаліста.

Таким чином, впровадження ритмологічного контексту в навчальний процес відкриває нові перспективи для вдосконалення вокальної освіти і підвищення якості виконавської діяльності в жанрі естрадної музики.

Список використаних джерел:

1. Макієвський С. Ритміка для усіх. Школа постановки барабанщика. Київ: Музична Україна, 2005. 102 с.
2. Самая Т. Вокальне мистецтво естради: український контекст. Київ: Четверта хвиля, 2019. 152 с.

3. Самая Т. Інноваційні підходи професійної музичної освіти у вивченні ритміки. АРТ-платФОРМА. 2023. Вип. 7. Сс. 11-31.
4. Самая Т. Особливості музичного метроритму в естрадному вокальному виконавстві. АРТ-платФОРМА. 2020. Вип. 2. Сс. 366-385.
5. Самая Т., Макієвський С. Ритміка вокаліста. Професійний курс. Київ: 7БЦ, 2021. 60 с.
6. Bitzan W., Flamm C. Medtner N. Music, Aesthetics, and Contexts. Hildesheim: Olms, 2021. 368 p.
7. Johnson B. Carabo-Cone, Dalcroze, Kodály, Orff Schulwerk Methods: An Explanatory Synthesis of Teaching Strategies in Music Education. Update: Applications of Research in Music Education. 2020. v. 38 (2) Pp. 27-35.
8. Rimas J., Rimas Jr, J. Etudes on the Philosophy of Music. Cham: Palgrave Macmillan, Springer Nature Switzerland AG. 2024. 294 p.
9. Sargeant W. Jazz: Hot and Hybrid. New York: Library of Congress, 1975. 310 p.

Tetyana v. SAMAYA,
PhD in Arts, Associate Professor,
Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts,
Kyiv, Ukraine,
e-mail: t.samaya@kmaesm.edu.ua,
ORCID: 0000-0002-1429-2951

**FUNDAMENTAL FOUNDATIONS OF VARIETY
VOCALIST DEVELOPMENT: THE
RHYTHMOLOGICAL CONTEXT**

Abstract. The article is dedicated to the study of the fundamental principles of the formation of a variety vocalist in the aspect of rhythmology. The purpose of the research is to identify and substantiate the significance of rhythmic as an

organizing component of performance mastery in the process of professional singer training. The object of analysis is rhythm-intonation thinking as the basis for the formation of performance individuality, as well as the specifics of pedagogical approaches in teaching vocalists that meet the modern requirements of musical practice. The methodological foundation of the study includes systemic, phenomenological, cultural, and didactic approaches, which allow for a comprehensive consideration of the problem through the prism of musical rhythmology, performance psychology, and contemporary pedagogy. The article attempts a conceptual understanding of rhythm not only as a technical element but also as a philosophical and aesthetic category that shapes the cognitive and emotional structure of musical thinking. The scientific novelty of the work lies in rethinking the role of rhythm in the structure of vocal education. Attention is drawn to the necessity of integrating rhythmological content into professional training, highlighting the lack of theoretical and methodological developments in this area. The methodological insufficiency of traditional academic approaches that do not take into account the specifics of variety stylistics is revealed, which exacerbates the problem of the absence of a systematic “rhythmics” course in current curricula. The conclusions emphasize that the full development of a vocalist is impossible without the formation of rhythmic thinking and rhythm-intonation culture, which are integral components of interpretative freedom, improvisational skills, and the formation of an individual performance style. Rhythm is considered not only as an instrument of performance accuracy but also as a catalyst for creativity, ensuring the depth of artistic expression. The article proposes a rethinking of established educational approaches and the integration of modern applied rhythmology as a key aspect of the development of a contemporary professional variety vocalist.

Key words: musical art, variety vocal, rhythmology, performance mastery, rhythm-intonation, vocal technique, style, interpretation, sound.

References:

1. Makievskiy, S. (2005). Rytmika dlia usikh. Shkola postanovky barabanshchyka [Rhythmics for Everyone: A Drummer's Training School]. Kyiv: Muzychna Ukraina in Ukrainian].
2. Samaya, T. (2019). Vokalne mystetstvo estrady: ukraïnskyi kontekst [Variety Vocal Art: The Ukrainian Context]. Kyiv: Chetverta khvyliya [in Ukrainian].
3. Samaya, T. (2023). Innovatsiini pidkhody profesiinoi muzychnoi osvity u vyvchenni rytmyky [Innovative Approaches to Professional Music Education in the Study of Rhythmics] ART-platforma. 7, 11-31 [in Ukrainian].
4. Samaya, T. (2020). Osoblyvosti muzychnoho metrorytmu v estradnomu vokalnomu vykonavstvi [Features of Musical Meter-Rhythm in Variety Vocal Performance] ART-platforma. 2, 366-385 [in Ukrainian].
5. Samaya, T., Makievskiy, S. (2021). Ritmika vokalista: profesiyniy kurs [Vocalist's rhythmics: a professional course]. Kyiv [in Ukrainian].
6. Bitzan, W., Flamm, C. (2021). Medtner, N. Music, Aesthetics, and Contexts. Hildesheim: Olms [in English].
7. Johnson, B. (2020). Carabo-Cone, Dalcroze, Kodály, and Orff Schulwerk Methods: An Explanatory Synthesis of Teaching Strategies in Music Education. Update: Applications of Research in Music Education. 38 (2), 27-35 [in English].
8. Rimas, J., Rimas Jr, J. (2024). Etudes on the Philosophy of Music. Cham: Palgrave Macmillan, Springer Nature Switzerland AG [in English].
9. Sargeant W. (1975) Jazz: Hot and Hybrid. New York: Library of Congress [in English].