

МУЗИКОЗНАВЧІ ШТУДІЇ

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.7.2023.11-31>

УДК 784+781.62

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

**ІННОВАЦІЙНІ ПІДХОДИ ПРОФЕСІЙНОЇ МУЗИЧНОЇ
ОСВІТИ У ВИВЧЕННІ РИТМІКИ**

Анотація. Стаття присвячена інноваційному проекту сучасної музичної освіти з питань вивчення ритміки, де музичний ритм є архітектонікою емоційного та ритмоінтонаційного вираження професійного виконавця.

На відміну від традиційних методів вивчення ритміки, де пізнанню ритму присвячено обмежену кількість матеріалу, запропоновано нову форму уявлень про моделювання ритмічних послідовностей у часовому континуумі на основі авторської розробки Станіслава Макієвського, названого ним «перфораційним методом». Технологія методу є «ноу-хау» і пропонує розширити уявлення щодо музичного ритму через глибоке осмислення сутності ритмоінтонаційного процесу. Така новизна методичного підходу полягає в аналітичному осмисленні виконавської майстерності з погляду естетики метроритмічних поєднань, планування та фіксації їх у моторно-руховій пам'яті виконавця, що заклало базу навчальному курсу «Ритміка вокаліста. Професійний курс», написаного у

співавторстві зі Станіславом Макієвським та опублікованого окремим навчально-методичним виданням.

У посібнику пропонується розширити уявлення про ритміку як багатофункціональну музично-естетичну систему через такі складові, як: біомоторна діяльність організму, його роль у синхронізації (проведення кількох процесів до узгодженої дії). Розвиток базових принципів контролю ритмічного звучання формується у безпосередньому зв'язку з висхідним (арсис) і низхідним (тезис) рухами рук, що входить у єдине поняття «синхронізація» і вперше розглядається як деталі єдиного процесу (позиційна артикуляція рук). Тематичні уроки забезпечені відео- та аудіо-інформацією, викладеною в додатку до курсу, а також складено короткий глосарій термінів ритміки, що найчастіше використовуються в естрадному напрямі. У заключній частині посібника представлений матеріал для порівняльного аналізу пісні А. Мансанеро «Somos novios» у виконанні А. Бочеллі та П. Комо та короткого опису ритміки їхньої естетики стилю.

Назва методики має символічне значення, в якій заявлено про найдавніші інструменти людської цивілізації, – ударні та голос (вокал). Таким чином, новаторство цієї розробки з ритміки підкреслює її універсальність, яка не обмежена віковими категоріями чи музичною спеціальністю.

Ключові слова: музичне мистецтво естради, фахова освіта, ритміка, ритмоінтонація, біомоторика, перфораційний метод, респонсорний вид.

Вступ. Гострою проблемою і, водночас, цікавою галуззю дослідження однієї з основних аспектів музики є *ритміка*. Щоразу, коли музикант перебуває у творчому процесі, він звертається до ритму як до першооснови формування музичного матеріалу для передачі художнього образу.

Коли ми чуємо фразу «навчання ритміці», то кваліфікуємо цей процес як знайомство з тривалістю нот, пауз та їхнього звукового втілення. При цьому більшість із нас не зважає на існування латентного, прихованого ритму, формування якого відбувається на вищих стадіях розумового процесу. Цей процес пов'язаний не лише з нашою моторно-руховою сферою, а перебуває у єднанні з емотивною якістю. Більшість професійних музикантів формують у собі це почуття, пройшовши через багаторічний практичний досвід. Нерідко великі артисти, з переходом на викладацьку діяльність, намагаються відтворити свої досягнення у студентах, не зважаючи на те, що експортувати творчий продукт на учнів виключає таку можливість. Тут набирає чинності правила розуміння професії за дидактичними принципами, що регулюють і коригують зв'язок теорії з практикою навіть у руслі експериментальної творчості. Саме на це вказувала Л. Маккіннон, сказавши, що «кожен артист у своїй діяльності багато для себе відкриває і все ж таки рідко буває хорошим педагогом» [4, с. 9].

Музичний ритм – це організація звуків у часі. Найпростіші елементарні засоби ритму – тривалості та акценти.

Ритм у деталях – це вже *ритміка* (від грецьк. *rhythmikós* – що належить до ритму), термін, що вимагає глибокого осмислення. У широкому розумінні – це багатofункціональна естетична сутність ритму, фактор розвитку емоційного, інтонаційного звучання, нерозривно пов'язаного з музичним метром (подібно до взаємодії мелодії з гармонією); специфіка

метроритмічної організації стилю, і навіть індивідуально авторське осмислення музичної композиції (авторський почерк).

Постановка проблеми. Постійно формується думка, що музична школа передбачає початковий рівень знайомства з довготою звуків, розглядаючи ритм у вузькому значенні як «навчання ритмічним тривалостям», не заглиблюючись у тонкощі, не аналізуючи інтонацій ритму, які криються в людських емоцій, вважаючи, що для початківця це буде зайвим. Якщо це настільки складне завдання, то чому б не зайнятися дослідженням та пошуком більш відповідних методів, підійшовши до цієї проблеми не традиційним способом, а допоміжними мнемонічними образами? Слід розширити поняття ритму в часі, його емоційно-естетичної сутності, але не зрівнювати поділ на частини яблука або торта до тривалості звуку, формуючи хибне уявлення про часовий континуум, що не має нічого спільного з об'єднанням звуків у ритмочасові структури. Зрештою, можна погодитися з підходами спрощеності поставлених завдань початкової освіти, проте хибні уявлення в пізнанні основ ритму фіксуються саме на цьому ранньому етапі становлення музиканта та назавжди вкорінюється в його свідомість, а потім передається у спадок наступному поколінню музикантів. Для порівняння відзначимо, що при вивченні музичної гармонії ніколи не допускається опосередковане ставлення до її опанування, а проводиться кропітка робота на тонкому рівні пізнання; і тут назріває серйозне питання, а чи можливо міркувати про гармонію поза ритмом, якщо *ритміка* є терміном «гармонії ритму»?

Актуальність питання не випадкова, оскільки проблема формування уявлення щодо ритму у творчому полі не стоїть на порядку денному у планах музичних навчальних закладів. Ця

проблема стала латентною через ігнорування її концептуальних аспектів, адже музичний ритм – це суто філософське питання.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. З одного боку, питанням ритміки присвячено багато наукової літератури клішованого характеру викладу; з іншого, дослідженням на більш глибокому рівні, – це занурення у специфіку часового континууму через зв'язок емотивної складової з образним сприйняттям музичного ритму. Цій тематиці присвячують свою діяльність науковці, що серйозно займаються проблемами ритміки на рівні певної культури жанру, стилю, напрямку, серед яких: М. Аркад'єв, Б. Асаф'єв, Л. Баренбойм, Н. Бергер, В. Брайнін, С. Макієвський, В. Туков Ю. Фурдуй, М. Харлап, В. Холопова, С. Чащина та ін. Частіше подібні дослідження переміщуються у поле інформаційної недоступності через малу затребуваність у навчальній практиці. І це триватиме доти, доки *ритміка* як дисципліна посяде гідне місце профільуючої дисципліни на всіх рівнях музичної освіти, що дасть помітні плоди у практикумі.

Вивчення музичної ритміки найвищих рівнів дослідження має яскраво виражений інтегративний, міждисциплінарний вид науки, основу якої закладено елементи фізіології, психології та філософії часового континууму. Гра на музичному інструменті не досягається у віртуальному світі, поза зв'язком із тілесним та розумовим розвитком, тому неможливо уявити будь-які форми музикування без знань фізіологічних та психологічних процесів. Цю думку можна доповнити твердженням В. Холопової: «Сьогодні ми вже порушуємо питання про мультидисциплінарне дослідження особливостей музичного ритму в естрадній музиці. Ми відчуваємо потребу розширення уявлень про організацію ритму з поглибленим змістом, розбираємо його взаємозв'язок із різних сторін, включаючи часовий параметр, емоційні якості та культуру

стилю, що виконується» [1, с. 3]. Зазначене складає мету даної статті – обґрунтувати засади методичної організації у системному вихованні та формуванні відповідних навичок у пізнанні основ ритміки у професійній музичній освіті.

Виклад основного матеріалу. Щоразу, коли студент знаходить, на його думку, досить продуктивний навчальний матеріал, він, не помічаючи реальної різниці між моделюванням процесу пізнання та виконавським середовищем, повністю запевняється в кінцевому результаті свого розвитку. Подібні випадки нерідкі у педагогічній практиці. Робота з каверами хай навіть цілком достатньо професійних композицій – це імітація творчості, а не фабрика творчого мислення, що згодом обертаються ремеслом, яке нічим не відрізняється від виконання караоке. Учень об'єктивно не бачить різниці між перспективним навчанням та практичним втіленням, оскільки цілком занурений у процес копіювання запропонованого матеріалу. Не привчивши його мислити творчими активами, передаючи лише контури ритму без інтонаційного насичення, педагог прирікає його на шаблонне мислення. При цьому щоразу, коли потрібно буде прийняти самостійне рішення, інтерпретувати авторську думку по-новому, учень не зможе самостійно відірватися від щеплених шаблонних методів мислення, почуватиметься невпевненим у своїх знахідках, здійснювати ірраціональні дії. І тут розмови про імпровізаційності – безглузді.

У цій ситуації вкотре була спроба вдатися до лояльного підходу до подання того, як сформулювати звернення до якісного розуміння вивчення ритміки. Була поставлена умова, щоб пізнання ритму стало захоплюючою грою, цілеспрямовано формує уявлення не тільки про часові, ідеально вибудовані пропорції тривалості звуків і пауз, а мало зв'язок із перцептивним середовищем організму – сприйняттям звучання

ритму на рівні психомоторного та емоційного впливу. При цьому слід нагадати, що метроном як допоміжний вимірювальний прилад музичного часу для такого алгоритму виховання принципово не підходить.

Новим методичним підходом до вивчення та вдосконалення основ музичного ритму (ритміки) став авторський навчальний курс у співпраці зі Станіславом Макієвським «Ритміка вокаліста. Професійний курс», що опублікований окремим навчально-методичним виданням [1]. Цей посібник представлений у вигляді концептуальної методичної допомоги педагогам та студентам естрадних музичних навчальних закладів у пізнанні основ та глибини відчуттів музичної ритміки. Технологія методу є «ноу-хау», що несе рекомендаційний характер до додаткової освіти, що пропонує розширити уявлення про музичний ритм не традиційним підходом зорового сприйняття нотних знаків та їх звукового втілення, а глибшого занурення в сутність ритмоінтонаційної практики. Тут сформовано принцип метроритмічного моделювання у союзі з психомоторною пам'яттю музиканта. Ця методика допоможе вирішити проблеми пізнання принципів ритміки не лише вокалістам, а й інструменталістам і представникам інших музичних професій.

Основна ідея методики сформована на твердженні, що ритміка естрадної музики пов'язана не тільки з емпіричним початком, що базується на глибинному корінні народного етосу, але і є конгломератом світових культур. На сьогодні ми не можемо заперечувати зв'язок світової практики музичних стилів, яким нема числа. Тому поряд із національною традицією пісенної культури зростає потреба інтерпретації її та збагачення новими ідеями конструктивного змісту. Подібна практика інтеграції мистецтв існувала і в більш ранні часи, коли слов'янські народи вбирали європейську інституцію класичної

музики, балету, образотворчого мистецтва, архітектури, джазу тощо та розвивали це у своїй національній школі. Передумова такого трактування полягає не в копіюванні спорадичних джерел ритмічної культури (афроамериканської, іспанської, східної та ін.), а глибокий аналіз світової спадщини з урахуванням збагачення національної освітньої школи в контексті науково-пізнавального процесу.

Почнемо з елементарного питання про те, з якими негативними формами навчання стикається учень під час знайомства зі шкалою тривалості нот (рис.1).

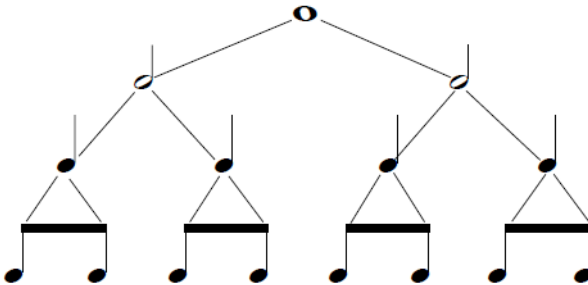


Рис. 1. Шкала тривалості нот

Щодо образності часового руху музичного ритму, то необхідно уявити, що нам може розповісти шкала розподілу тривалостей більших на менші? У нотного графічного значка немає тривалості – це лише образ поточного часу. Різні джерела, ніби копіюючи, знайомлять нас із дискретними схемами, що нагадують піраміду Хеопса, коли знаки тривалості нот слідують не відповідно до їхнього партитурного читання зліва направо, а по діагоналі, розповзаючись і збільшуючись відносно верхнього значка цілої ноти праворуч і ліворуч, порушуючи елементарне правило візуального декодування

(часової інтерпретації) інформації тривалості нотного знаку. При цьому паузи чомусь називають «музичними». В звучанні мелодії може відбуватися паузування, проте у часі ритму музичної композиції пауз немає! Є логічно пов'язані інтервальні проміжки – довгі та короткі, а найпростіша форма партитурної демонстрації поділу тривалостей нот може наочно підказати дискретний зв'язок нотної «картинки» зі шкалою поточного часу (рис. 2).

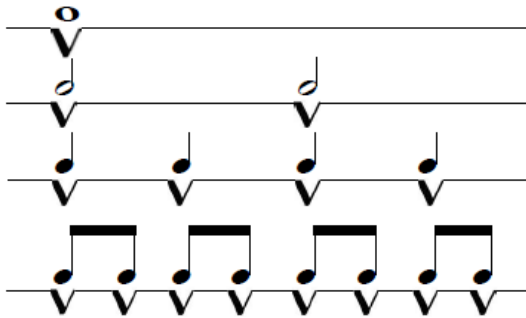


Рис. 2. Дискретний зв'язок нотної «картинки» зі шкалою поточного часу

Структурований образ ритмочасової шкали, записаний традиційною нотною графікою, можна висловити іншими знаковими системами, причому ритм від цього змінюється. Одна з таких систем запропонована Станіславом Макієвським і названа «перфораційною», що і закладено в основу графічного запису вправ даного курсу (рис. 3).

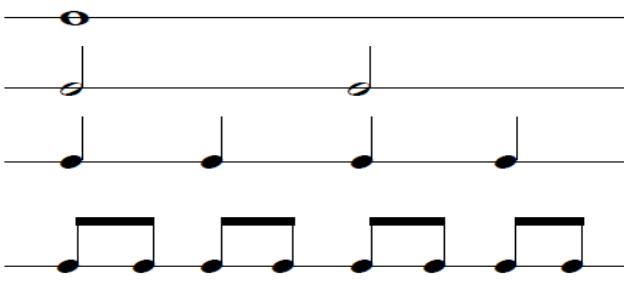


Рис. 3. «Перфораційний» спосіб графічного зображення ритму

Чим пояснюється вибір такого незвичайного способу графічного зображення ритму, що названий «перфораційним»? Це пов'язано з мнемонічним уявленням про принципи звукоутворення в ряді ранніх музичних інструментів, таких як шарманка (фр. *Charmante Catherine* – Прекрасна Катрін), музична скринька, електромеханічне піаніно, де управління клавішами здійснювалося за рахунок зчитувального пристрою за програмами, сформованими на перфорованій паперовій стрічці. «нотний ролик» із щільного матеріалу з нанесеній на неї програмі у вигляді послідовного ряду протічок (рис. 4).

Це саме та класифікація нотного запису, що термінується як *перфорація*, тобто пробивка отворів. Саме такий метод було закладено в основу управління електронних обчислювальних машини, що назвали ЕОМ (IBM) – попередників комп'ютерної техніки, де носієм інформації була *перфораційна стрічка* чи *карта* (рис. 5).



Рис. 4. Шарманка

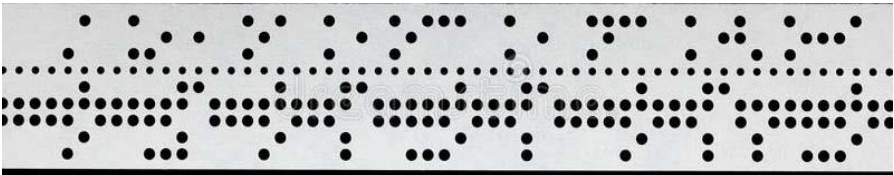


Рис. 5. Перфораційна стрічка чи карта

Яку подібність ритмочасової інформації цих пристроїв можна покласти в основу формування занять ритмікою? Як наочний приклад виділимо фрагмент однієї лінії просічок, скажімо,

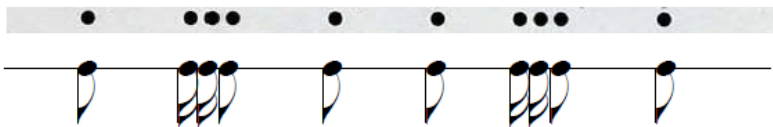


Рис. 6. Фрагмент однієї лінії просічок нижнього ряду

нижнього ряду, і позначимо кожну просічку у вигляді нотного значка, без будь-яких умовностей, як це зображено на рис. 6. Потім представимо даний нотний фрагмент у вигляді клинчиків у супроводі лічильних одиниць часу, що зображено на рис. 7

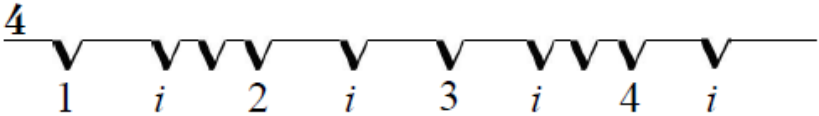


Рис. 7. Нотний фрагмент у вигляді клинчиків у супроводі лічильних одиниць часу

Цифра 4, яка виставлена на початку патерна, вказує на кількість метричних одиниць такту, що дозволяє нам розглядати тактовий метр в якості моторного імпульсу з релятивною довготою звуку.

Ефективність даної методичної концепції в тому, що перфораційні значки не вказують на наявність будь-яких тривалостей нот, а *моделюють ритмічну послідовність ударів у системі часової координати.*

Перфораційна система запису ритму не є альтернативою до традиційної нотації, а представлена виразником образного метроритмічного мислення та формування внутрішнього відчуття взаємозв'язку перебігу ритму у часі. Можна відзначити ще одну закономірність: дані *патерни* відтворюються в умовному тактовому метрі, де тривалість метричних одиниць у тому вигляді, як їх прийнято формувати в сучасній нотній графіці, – відсутня. Фактично ми можемо розглядати звучання *ритмічного рисунка*, сформованого будь-якими тривалостями нот: *половинних, четвертних, восьмих, шістнадцятих* тощо. Про *паузи* взагалі не йдеться. Нагадаємо, якщо ми говоримо про ритм без певної

висоти тону та часової тривалості як звукового порядку, де тривалість звучання відсутня, то розгляд знаків паузування стає зайвим. При цьому на ранніх етапів вивчення учнем теорії ритму, вбачається відсутність ідеалізації його свідомістю прив'язки сильних моментів ритму до «чітко» вибудованого поєднання метричного циклу. На цьому тлі розвивається відчуття руху динамічного ритму відносно метричної статичності. Як результат учень починає усвідомлювати принципи формування *агогіки* – найважливішого прийому художньо-виконавської практики.

Важливим моментом є динаміка формування удару, як частина процесу, пов'язаного з рухом руки вгору (арсис) і вниз (тезис), з безпосереднім вихованням тактильно-м'язової пам'яті та якості самого дотику долонею об долоню з відчуттям повного рухового циклу від початку руху до його закінчення, що відповідає часовому інтервалу тривалості ритмічної послідовності. Такий підхід назавжди залишає у свідомості людини матричний відбиток запам'ятовування часових меж від удару до удару. Існує думка серед фахівці виховання ритму в початковій музичній освіті, що положення науки, яка торкається зв'язків ритму з рухом, звертає увагу на можливість відобразити ритмічну ситуацію в *написанні* безпосередньо під час звучання музики. Звичайними нотами, що є друкованим шрифтом, це зробити неможливо. Для цього необхідний письмовий шрифт або *ритмографіка* – безпосереднє поєднання ритму музики, що звучить, ритмофоніки і ритму руху руки, що відзначає *шлейф* від звучання графічними знаками. Ці дії мають схожість із диригентським жестом, вони пов'язані з включенням динамічної моторики і здійснюються завжди «верх-низ».

Разом із тим, якщо ми говоримо про ритміку як про багатофункціональну музично-естетичну систему, то в

посібнику порушуються такі питання як: біомоторна функція організму, його роль у синхронізації (приведення рухових процесів до узгоджених дій) при формуванні висхідного та низхідного рухів руки в роботі над вправами; розвиток базових принципів контролю ритмічного звучання (слухового контролю).

Значна частина матеріалу присвячена питанням поєднання метроритмічних пластів і надано розширене пояснення щодо їх практичного застосування. Усі пояснення деталізовані та продемонстровані, як у теоретичній частині самого посібника, так і у відеоматеріалах додатку до нього.

У практичній програмі шкільної освіти знайомство з ритмом відбувається виключно в аудіальному (звуковому) форматі, без акценту на значенні того, що діяльність музичного педагога має бути спрямована на виконавську підготовку ритмоформуючих компонентів музичного матеріалу, а не знайомство з ними через прослуховування аудіопродукції видатних виконавців. Внаслідок цього учень звикає до шаблонного копіювання, не прагне поглибленого структурного аналізу, вивчення та впровадження у практику технічних прийомів. Кращі зразки виконавського мистецтва – це не шлях освіти, а джерело натхнення та інтерпретації. Їх можна аналізувати, інтерпретувати, порівнювати зі своїми творчими знахідками, але не намагатися перейняти, фіксувати для своєї виконавської практики. Це непродуманий крок на шляху до досконалості, оскільки неможливо відчуті психологічні відносини (гештальт) без знань дидактичних принципів побудови того чи іншого метроритмічного прийому.

Зроблено акцент і на темі поліметрії (мотивної), досить неординарної для вокаліста/інструменталіста, було здійснено спробу поетапного вирішення цієї проблеми. Фактично, починаючи з перших уроків, необхідно впроваджувати у

практикум методи поєднань бінарних і тернарних групувань у складі умовно прийнятого розміру. При такому синтезі неодмінно виникає неспівпадіння і конфлікт метричних акцентів, що викликає протиріччя (метричний дисонанс) при поєднанні неоднорідних ритмічних групувань у складі титульного розміру.

Достатньо уваги приділено знайомству з *респонсорним принципом* (прототипом хорового прийому «антифон»). У цьому випадку – це технічні прийоми засобів виразності у вокально-інструментальних джазових імпровізаціях. Навчальний матеріал побудований на основі подвійного факторіалу 2^n (квадратність) у вигляді восьмитактових етюдів, де на кожне «*запитання*» слідує варіативна «*відповідь*», розрахована на формування навички та відпрацювання індивідуального мислення музиканта. Для плідної роботи рекомендується проводити заняття у парі з партнером або викладачем.

Як відзначалося вище, *перфораційний метод*, використаний у методичному посібнику, запропонований не як альтернативна система, а лише форма опанування основ ритмічного мислення, вивчення ритму в часовому континуумі. Традиційний нотний запис і сьогодні залишається найдосконалішою багатофункціональною системою графічної фіксації музики на папері, що оперативно включає внутрішні механізми свідомості, його психомоторні, незвучні компоненти, які реально моделюють художньо-естетичну сторону виконання. Тому розділ «Традиційна нотація» присвячений знайомству із її специфікою, теорією та методам транскрипції вправ перфораційної системи до звичного нотно-графічного викладу.

Заключний розділ «Естетика “крунінг”» знайомить студента з правилами використання у виконавчій практиці

співака-крунера «такту вищого порядку», нерозривно пов'язаного з емоційно-психологічним настроєм і неодмінним переходом у метричний контекст *алла бреве* (позначення тактового розміру 2/2, рідше 4/2) – поліметричного прийому, що й досі некоректно трактується в практиці багатьох сучасних виконавців як позначки «швидкого виконання дводольних метрів» (подвоєного).

На рис. 8 пропонуємо проаналізувати схему метричного контексту співака-крунера з акомпанементом оркестру:



Рис. 8. Схема метричного контексту співака-крунера з акомпанементом оркестру

Співак-крунер у своєму виконанні знаходить баланс між свінговою та пісенною традицією через власну інтерпретацію метроритму композиції, користуючись «великим тактом», де елементи інтонації, мелодійні побудови, зіставлення, *поліметрія*, *агогіка* стають його творчими інструментами у створенні музичних образів [4]. Така творча паралель у «легким» освінгуванням мелодії робить звучання пісні польотним, насиченим емоціями, вільними від тяжіння основних метричних одиниць титульного розміру. На підтвердження доцільності використання даного прийому наведемо думку відомого дослідника метроритму М. Харлапа,

який вважав, що чим бідніший метр, тим більше можливостей ритмічного багатства й різноманітності.

Як порівняльний зразок представлений аудіальний аналіз двох видатних співаків сучасності, крунера Перрі Комо та представника класичного кросовера Андреа Бочеллі з піснею «It's impossible» («Неможливо») з оригінальної версії пісні А. Мансанеро «Somos novios». Кожен із артистів досконало володіє виконавською мовою свого стилю.

Андреа Бочеллі [5] пропонує композицію, наближену до пісенної традиції, де співак суворо дотримується титульного розміру, використовує *агогіку* як інструмент художньої виразності.

Пері Комо [7], відповідно до свого стилю, користується ритмоінтонаційними та метроритмічними прийомами, впроваджує «великий такт», уникаючи суворої метричної пульсації, збагачує композицію тонкими емоційними інтонаціями. Цікавим можна відзначити партнерські стосунки крунера з оркестром, де функції соліста і оркестру чітко розмежовані. Тактовий розмір у крунера більш умовний, ніж постійний, і він, на правах соліста, вільно створює будь-яке метроритмічне трактування, причому, не порушуючи метричної системи титульного розміру пісенної композиції, а регламентуючи її на власний розсуд.

Для посилення метричного конфлікту естрадний вокаліст інтуїтивно вибирає напрацьовані технічні шаблони та *патерни*, що ґрунтуються на взаємодії метроритмічних поєднань. Його засобами виразності є такі інструменти, як *такт вищого порядку*, *риф*, *столп-патерн*, *офф-біт*, *геміола*, *агогіка* і всі метроритмічні прийоми, що підсилюють конфлікт, драматургію психологічного сприйняття п'єси з наступною розрядкою, релаксацією процесу напруженості [4].

Останні сторінки методичного матеріалу пропонують знайомство з особливостями нотного письма джазової ритміки та його практичного втілення, а завершує підручник короткий вокабуляр актуальних термінів ритміки та їхнє тлумачення.

Висновки. Таким чином, у сучасному музичному мистецтві необхідність вирішення проблем ритміки як важливого компонента підтверджує той факт, що наші емоції пов'язані з мелодикою та панують над ритмом і в разі недостатнього досвіду не поступаються місцем раціональному збагаченню художньо-естетичної різноманітної ритмоінтонаційної палітри. Даний інноваційний підхід підтверджує необхідність надавати особливого значення гармонійному розвитку естрадного музиканта, впроваджуючи в його фахове мислення професійне вивчення культури сучасної ритміки, що і є основним механізмом у формуванні та передачі яскравого образу мелодійної структури твору.

Список використаної літератури:

1. Самая Т., Макієвський С. Ритміка вокаліста. Професійний курс. Київ: 7БЦ, 2021. 60 с.
2. Самая Т. Особливості музичного метроритму у естрадному вокальному виконавстві. Арт-Платформа. 2020. №2. Сс. 366-385.
3. Andrea Bocelli. Somos Novios. Live From Castagneto Carducci, Italy. 2001.
URL: https://www.youtube.com/watch?v=Qq0I0x__U-g.
4. Mackinnon L. Music by Heart. Westport, CT: Greenwood Press, 1981. 141 p.
5. Perry Como. It's Impossible. URL: https://www.youtube.com/watch?v=BKQ9--_ZgB4.

Tetyana V. SAMAYA,

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

**INNOVATIVE APPROACHES OF PROFESSIONAL MUSIC
EDUCATION IN STUDYING RHYTHMICS**

Abstract. The article is dedicated to the innovative project of modern music education, on the study of rhythm, where musical rhythm is the architectonics of the emotional and rhythmic-intonational expression of a professional performer.

In contrast to the traditional methods of studying rhythmic, where a limited amount of material is devoted to the knowledge of rhythm, a new form of ideas regarding the modelling of rhythmic sequences in the time continuum is proposed, based on the author's development of Stanislav Makievsky, which he called the «perforation method». The technology of this method is «know-how» and offers to expand the understanding of musical rhythm, through a deep understanding of the essence of the rhythm-intonation process. Such a novelty of the methodical approach consists in the analytical understanding of performance skill from the point of view of the aesthetics of metro rhythmic combinations, planning and fixing them in the motor memory of the performer, which lays the foundation for the training course «Rhythmic Vocalist. Professional Course», written in co-authorship with Stanislav Makievsky and published by a separate educational and methodological publication.

The manual proposes to expand the idea of rhythmicity as a multifunctional musical-aesthetic system through such components

as biomotor activity of the organism, its role in synchronization (conducting several processes to a coordinated action). The development of the basic principles of rhythmic sound control is formed in direct connection with the ascending (arsis) and descending (thesis) movements of the hands, which is included in the single concept of «synchronization» and for the first time is considered as the details of a single process (positional articulation of the hands). Thematic lessons are provided with video and audio information, presented in a supplement to the course, as well as a short glossary of rhythmic terms, that are most commonly used in variety music. The final part of the training course presents material for a comparative analysis of A. Mansanero's song «Somos novios» performed by A. Bocelli and P. Como and a brief description of the rhythmic aesthetics of each artist's style.

The name of the course has a symbolic meaning, which refers to the oldest instruments of human civilization – percussion and voice (vocals). Thus, the innovation of this rhythmic development emphasizes its universality, which is not limited by age categories or musical specialty.

Key words: variety musical art, professional education, rhythmical, rhythm intonation, biomotorics, perforation method, responsive type.

References:

1. Samaya, T., Makievskij, S. (2021). Ritmika vokalista. Profesijnij kurs [Rhythmica of Vocalist. Professional Course]. Kyiv: 7BC [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. Andrea Bocelli. Somos Novios. Live From Castagneto Carducci, Italy. (2001). Available at:

https://www.youtube.com/watch?v=Qq0I0x__U-g [in Spanish, English].

4. Mackinnon, L. (1981). *Music by Heart*. Westport, CT: Greenwood Press [in English].

5. Perry Como. *It's Impossible*. Available at: https://www.youtube.com/watch?v=BKQ9--_ZgB4 [in English].