

ясний образ мети музичної активності, яка, в свою чергу, може стати міцною опорою для пробудження активної особистісної волі кожного учня до хорového музикування. Зрозуміло, завдання формування образу синергійної мети музично-інтонаційних дій вимагає розробки відповідної методики: умов, форм і прийомів педагогічної роботи.

**БІБЛІОГРАФІЯ**

1. Андреева Л. Методика преподавания хорového дирижирования / Л. Андреева. – М.: Музыка, 1969. – 120 с.  
 2. Попов С. В. Организационные и методические основы работы самодеятельного хора / С.В. Попов. – М.: Гос. муз. издательство, 1961. – 122 с.  
 3. Психиатрический энциклопедический словарь / Й. А. Стойменов, М. Й. Стойменова, П. Й. Коева и др. – К.: МАУП, 2003. – 1200 с.  
 4. Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии / С.Л. Рубинштейн. – М., С-Пб.: Изд-во «Питер», 2013. – 713 с.; ил. (Серия «Мастера психологии»).

5. Теплов Б. Психология. – 8-е изд. – М., 1954. – 256 с.  
 6. Философия: Энциклопедический словарь. – М.: Гардарики. Под редакцией А.А. Ивина. 2004. [Электрон.ресурс]. – Режим доступа: <http://www.term.ru/dictionary/187/word/sinergitika>  
 7. Хуан Цзя. Мистецтво концертмейстера в синергійному аспекті (на матеріалі камерної вокальної музики). – Автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. мист-ва: 17.00.03 – музичне мистецтво / Хуан Цзя. – Одеса, 2015. – 19 с.  
 8. Roskies A. L. How does neuroscience affect our conception of volition? // Annual Review of Neuroscience. – 2010. – Vol. 33. – С. 109–130. ] – Режим доступа: <http://www.annualreviews.org/doi/abs/10.1146/annurev-neuro-060909-153151>.

**ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА**

**Цао Хункай** – аспірант Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського.

*Наукові інтереси:* хорове мистецтво, дитячий та молодіжний хори, принцип синергії в мистецтві.

**УДК: 781.15 + 786.2 + 731.134**

**ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ФОРМУВАННЯ МЕТРОРИТМІЧНИХ ЗНАТЬ ТА УЯВЛЕНЬ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ**

**Чен ЦЗІЦЗЯН (Одеса)**

**Постановка питання.** Метроритм є найважливішим принципом організації музичного мовлення. Він упорядковує в часі всі елементи музичного інтонування – від окремих тонів до композиційної структури художнього твору. Метроритм виявляє себе у всьому комплексі виражальних засобів музики, а саме: у побудові мелодій, акордових послідовностей, ладо-тональних модуляціях, змінах динаміки та характеру артикуляції тощо. З цього слідує, що метроритм має дуже важливе значення для художньо-образної сторони музичного мовлення.

**Мета даної статті** – визначити теоретичні основи методики формування метроритмічних уявлень майбутнього вчителя музики в процесі його інструментально-виконавської підготовки (фортепіано). Особлива увага надається далі макрорівню часової структури музичної форми, а саме – синтаксичному та композиційному метроритму.

**Виклад основного матеріалу.** Відчуття ритму – необхідна здатність музиканта виконавця, що дозволяє йому вибудувати цілісну форму музичного твору і відтворювати у виконанні його композиційну логіку. Музична психологія та педагогіка довела, що відчуття музичного ритму завжди

супроводжується більш або менш помітними руховими реакціями. Останні проявляються у вигляді різних м'язових іннервацій, якими є, наприклад, підсвідоме відбивання музичної пульсації (метро-ритму) ногою, легкі «акомпануючі» рухи пальців, корпуси і т. д.). Е. Жак-Далькроз, один з найавторитетніших теоретиків і практиків у питаннях музичного виховання, вважав що «без тілесного відчуття ритму ... не може бути сприйнятий ритм музичний. У розвитку почуття ритму бере участь все наше тіло» [1, с. 28].

Втім, для музичного мислення не менш істотне значення мають ритми більш високого порядку: синтаксичний і композиційний. Синтаксичний ритм – це часова структура, утворена взаємовідношеннями тривалості усіх мотивів, фраз і речень музичного тексту. Композиційний ритм – це часова структура, що утворена взаємовідношеннями тривалості усіх тематичних елементів, а саме: тем, частин, партій, розділів композиції.

Ці ритмічні рівні також займають важливе місце у процесі відтворення і сприйняття музичного твору. Втім, на жаль, практика свідчить про те, що недосвідчені музиканти-виконавці, студенти, майбутні вчителі музики, найчастіше недооцінюють у своїй

виконавській діяльності значення ритмічної організації макрорівня музичної форми (будемо далі говорити коротко – *макроритму*), віддаючи пріоритет і приділяючи майже всю увагу ритмічним структурам мелодико-інтонаційного рівня (*мікроритму*).

Макрорівневі метроритмічні властивості передбачають більш активну участь просторової уяви людини, формування в процесі виконання і сприйняття доволі абстрагованих уявлень щодо часових структур синтаксичного та композиційного рівнів організації музичної форми.

У фортепіанній педагогіці вихованню та розвитку почуття музичного ритму традиційно приділяється особлива увага, вміння відчувати музичне час справедливо вважається тією здатністю, яка дозволяє піаністу успішно реалізувати у виконавської інтерпретації художній задум музичного твору. «Ступінь зрілості, рівень майстерності піаніста-виконавця визначається вмінням переконливо і художньо вірно розшифрувати, «оживити» ритмічний запис твору, передати і розкрити задум композитора за допомогою музичного ритму, як одного з найяскравіших засобів музичної виразності», – зазначає Л. Лук'янова [3, с. 5]. Метроритм як наочна, зафіксована в нотному записі сторона організації музичного матеріалу, є не тільки тим елементом, що впорядковує тривалості різних тонів, а й виразною силою більш високого порядку. Ритмічна сторона музики завжди відображає її емоційний зміст, а значить її образне наповнення, її художній сенс.

Зв'язок ритму з емоційно-чуттєвою стороною людської діяльності був одного разу тонко помічений К. Станіславським, який, навчаючи студентів акторській майстерності, стверджував, що «у кожної людської пристрасті, стану і переживання є свій темпоритм» [3, с. 8]. Це спостереження має безпосереднє відношення і до музики, оскільки в ній в більшості випадків за допомогою ритмічно організованих звуків втілюються «пристрасті, стану і переживання». Складність оволодіння ритмічною стороною музичного твору полягає в її комплексній природі, що складається з ритмів «місцевого» значення (послідовність і співвідношення звуків різної тривалості на якомусь конкретному «відрізку» твору), «лінійного» ритму розгортання тематичного матеріалу в процесі звучання твору від початку до кінця, а також загального темпо-ритму розгортання композиції музичного твору в часі. Саме цей загальний ритм є найбільш важкодоступним для виконавської розуміння і втілення.

Причина полягає в тому, що цей рівень ритмічної організації музики пов'язаний з

«невидимими», незафіксованими в нотному тексті явищами (пульсація сильної і слабкої часу, темпових відхилень від метричного пульсу), з живим диханням музичної тканини. У цьому сенсі мають рацію ті дослідники, які стверджують, що «ритм, відбитий в нотному записі, – не більше як схема, що дає лише наближене уявлення про той живий, художньо змістовний, емоційно насичений метроритм, яким, згідно з намірами автора, має бути пройнята звукова тканина твору» [3, с. 9].

Свого часу Л. Баренбойм говорив про те, що графічна фіксація ритмічної сторони музики в значній мірі спрощує суть цього явища і носить «швидше арифметичний, ніж художній характер» [7, с. 6]. І якщо перший із зазначених рівнів ритмічної організації музичного твору можна визначити як мікроритміку, то «загальний» ритм можна розуміти як макроритміку, що охоплює композиційну структуру в цілому.

У музичній теорії цю сторону ритміки цілого іноді не помічають. Наприклад, у переважній більшості підручників з «елементарної теорії музики» про макроритміку взагалі немає ніякого згадування. Значно рідше ця сторона ритміки музичних артефактів спеціально помічається, підкреслюється, досліджується науковими методами.

Деякі дослідники намагаються пояснити макро-ритмічні властивості музики за допомогою спеціального поняття «музичний час», під яким маються на увазі принципи співвідношення початку і кінця музичної композиції в просторово-часовому аспекті. Абсолютизація загального рівня ритмічної організації музики призводить до вельми загальних висновків, які не мають прямих виходів на практичну сторону діяльності музиканта-виконавця. Як приклад наведемо гіпотезу М. Райса щодо існування п'яти форм музичного часу. За думкою вченого, є такі типові моделі організації музичного часу: 1) нескінченність (коли визначено початок, але не кінець форми, і не шлях до нього); 2) лінійність (коли визначені початок, кінець і структура, яка при об'єднанні дрібних одиниць у більші підкоряється законам симетрії); 3) векторний тип (коли визначені початок і кінець, але шлях до кінця йде за кількома різними траєкторіями, що не повторюються в різних творах); 4) комплексність (коли визначено початок, але подальший перебіг часу і кінець визначаються через зв'язок із конкретними звуками, з яких складається твір); 5) складеність (початок визначено, а кінець може бути визначений точно або приблизно, а може бути і не визначений; в різних пластах

час тече по-своєму, розрізняються не тільки параметри, але й типи руху) [7, с. 8].

Здається, що такий підхід до вивчення музичного ритму і музичного часу більш підходить для композиторської практики, яка неминуче стикається із завданням просторово-часової організації музичного матеріалу.

Найбільш ясним для розуміння і оптимальним з погляду використання в педагогічному процесі є, на наш погляд, теоретичне пояснення музичного ритму як засобу музичної виразності, запропоноване Л. Мазелем. У своїх теоретичних працях музикознавець визначає різні функції ритму, спрямовані на організацію музичного мовлення. Наприклад, Л. Мазель чітко розрізняє декілька провідних типів синтаксичної ритміки, як-от: «дроблення», «підсумовування», «дроблення з замиканням») [5, с. 59–60]. Ці відносини синтаксичного ритму можна перенести на ритміку композиційного рівня.

Крім того, Л. Мазель говорить про два різновиди музичного ритму, які відповідають конкретним етапам еволюції музичного мистецтва і дозволяють розцінювати ритмічну сторону музичного твору як важливий стильовий показник, що має впливати на виконавську інтерпретацію. Перший різновид – *квантитативна* ритміка. В її основі лежить принцип вимірювання часу і кількісні співвідношення тривалості звукових елементів форми. Другий різновид – *квалітативна ритміка* (її називають також *тактовою* або *акцентною*). Вона опирається на принцип якісного розрізнення наголошених та ненаголошених звукових елементів [5, с. 34–35]. Перший різновид ритміки музикознавець пов'язує з античною та середньовічною музикою, другий – з епохою Нового історичного часу.

Для фортепіанної педагогіки в даних теоретичних міркуваннях особливо значущими є поняття *ритму* і *метра* як центральних категорій часової організації музичного твору. *Метр* – (*мірка* у буквальному перекладі з грецької) – це часова одиниця, «відповідно до якої вибудовується ритмічна впорядкованість в музиці і поезії... Метр – це схематизований ритм, перетворений на стійку формулу, це формальна ритмічна схема, заповнення якої різноманітними нотними тривалостями утворює ритмічний малюнок або «ритм» у вузькому сенсі слова» [8, с. 567–570].

Виходячи з даного визначення, метр можна розглядати як ритм загального рівня, що вбирає в себе більш приватні прояви ритмічної організації музичного матеріалу (ритмічні малюнки «місцевого» значення). Метр в цьому випадку виступає явищем вищого порядку,

підкоряють собі «лінійну» сторону ритму звучного твору. Категорія метра у європейській музичній традиції пов'язана з емансипацією такту в якості одиниці часу або «специфічно-музичного метра» [4, с. 574].

Для виконавського розуміння метроритмічної сторони класичної європейської музики надзвичайно важливим є категорія такту. Такт слугує мірою розподілу часу в межах музичного твору. Дотримуючись відчуття ритму, схематизованого за допомогою такту, виконавець вибудовує цілісну картину музичного часу, з усіма нюансами «дихання» музики. Останні відбиваються в засобах агогіки, тобто у відступах від постійного темпоритму, суворо підкореного незмінному метричному еталону. Якщо у виконавця немає відчуття незмінної часової одиниці (метричного еталону), то неможливими стають і художньо доцільні відхилення від заданого темпоритму. У цьому сенсі істотним для виконавської процесу є розуміння такту як такої гнучкої метричної форми, що упорядковує музичний час. Ось що пише з цього приводу М. Харлап: «Переходячи до художнього значення такту, ми маємо визнати, що мета його – не розчленування і не впорядкування музики; навпаки, призначення його – створювати безперервний струм, не давати музиці розпадатися на окремі фрази і мотиви, динамізувати її і надати їй багатоплановість» [9, с. 103].

В нашому теоретичному екскурсі неможна обминути спробу трактування синтаксису і композиції музичної форми з позицій метроритму, яка були реалізована Х. Ріманом. Видатний вчений ввів до ужитку поняття *квадратного періоду*. Під цим виразом він розумів композиційну структуру, яка з боку часової організації музики аналогічна такту. У рімановському квадратному періоді, також як і в такті, спостерігається закономірне співвідношення «сильних» і «слабких» одиниць часової структури. Така модель композиційної одиниці – періоду – є лише однією з можливих, вона є дуже розповсюдженою і характерною для народної та класичної музики європейських культур.

Однією з найоригінальніших спроб в даному напрямку розвитку музичної теорії була теорія метротектонізму Г. Конюса, яка стоїть на позиціях розуміння музичної форми як метричної цілісності [2]. У концепції Г. Конюса одиницею виміру («мірою») є також такт, тому вона може бути застосовна виключно до музики з акцентною ритмікою і не може вважатися універсальною. У теорії Г. Конюса важливою виявляється естетична функція метра, оскільки симетрія тактових співвідношень забезпечує красу (гармонію)

музичної форми. Співвідношення тактів як конструктивних елементів музичної форми утворює її «скелет», який «заповнюється» ритмічними малюнками. При об'єднанні прості такти утворюють «такти вищого порядку», які можуть утворювати багаторівневу ієрархію. На 3–4 рівні досягається симетрія як основна властивість будови форми.

Безумовно, не вся музика підкоряється симетрії такого типу як універсальному принципу організації музичної форми, але теорія Г. Конюса має цінність в тому сенсі, що вона загострила проблему і спрямувала увагу дослідників до ритмів «вищого порядку», а саме – до композиційного ритму музичної форми. У цій складній і неоднозначній теоретичній концепції містяться корисні спостереження для музикантів-виконавців і для музично-педагогічної практики: розуміння форми і структури музичного твору з погляду її часової структури і пропорційності є найважливішим орієнтиром виконавської концепції музичного твору. Без цього аспекту неможливо відтворити художню цілісність композиторського задуму.

Необхідно відзначити ще один важливий аспект проблеми. Справа в тому, що метроритмічна організація синтаксичного і композиційного рівнів має прямий зв'язок зі стилем твору. Встановлено, що «для кожної епохи, історичного періоду характерний певний музичний ритм; будь-яка могутня композиторська індивідуальність є своєрідною і неповторною, зокрема, і в тому, що стосується організації звукових форм у часі... Стосовно до завдань музичної педагогіки аналізоване питання переломлюється так: чим більше різних ритмічних стилів пізнано, освоєно, естетично пережито учнем-музикантом, тим більше з'являється підстав говорити про завершеність його музично-ритмічного виховання [3, с. 12].

Розглянуті положення приводять нас до таких **висновків**:

1. Теоретичні концепції багаторівневої метроритмічної організації музичного твору дають необхідну основу для уточнення уявлень методистів музичної освіти, викладачів вищих навчальних закладів і студентів (в тому числі майбутніх вчителів музики) про комплекс музично-виразних засобів, зокрема про реальну складність часової структури музичного твору, про універсальні та специфічні принципи упорядкування ритму музичної тканини на різних її рівнях.

2. Найбільшої уваги викладачів, методистів і студентів потребує формування

або вдосконалення знань та слухових уявлень про макрорівень метро ритмічної організації музичної форми, тобто про синтаксичний та композиційний метроритм.

3. Теоретичне і практичне оволодіння музично-виразальними засобами вищих рівнів метроритму є обов'язковою умовою створення музикантом-виконавцем пропорційного, логічного, концептуально цілісного звукового образу твору.

4. Визначені теоретичні засади дозволяють вдосконалити, збагатити новими формами і прийомами роботи традиційну методику професійної підготовки учителя музики, зокрема методику формування його метроритмічних уявлень і практичних умінь як необхідних компонентів його музично-виконавської компетентності.

#### БІБЛІОГРАФІЯ

1. Жак-Далькроз Э. Ритм / Э. Жак-Далькроз. – М.: Классика-XXI, 2001. – 248 с.
2. Конюс Г. Э. Метротектоническое исследование музыкальной формы / Г. Э. Конюс. – М.: Музгиз, 1933. – 36 с.
3. Лукьянова Л. Г. Особенности работы по воспитанию чувства ритма на уроках по фортепиано / Л. Г. Лукьянова [электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://pandia.ru/text/78/036/11496.php>
4. Мазель Л. А. Метротектонизм // Музыкальная энциклопедия: в 6-ти т. [гл. ред. Ю. А. Келдыш] / Л. А. Мазель. – М.: Советская энциклопедия, 1976. – Т. 3. – С. 578 с.
5. Мазель Л. А. О природе и средствах музыки: теоретический очерк / Л. А. Мазель. – М.: Музыка, 1991. – 80 с.
6. Марутаев М. А. Гармония как закономерность природы / М. А. Марутаев // Золотое сечение: сб. науч. ст. – М., 1990. – С. 134–223.
7. Райс М. Заметки о структуре музыкального времени / М. Райс // Израиль XXI. Музыкальный журнал [электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.21israel-music.com/Struktura\\_vremeni.htm#\\_ftnref13](http://www.21israel-music.com/Struktura_vremeni.htm#_ftnref13)
8. Харлап М. Г. Метр / Музыкальная энциклопедия: в 6-ти т. [гл. ред. Ю. А. Келдыш] / М. Г. Харлап. – М.: Советская энциклопедия, 1976. – Т. 3. – С. 567–573.
9. Харлап М. Г. Тактовая система музыкальной ритмики // Проблемы музыкального ритма: сб. ст. [сост. В. Н. Холопова] / М. Г. Харлап. – М.: Музыка, 1978. – С. 48–104.

#### ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

**Чен Цзіцзян** – аспірант Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського.

*Наукові інтереси:* фортепіанне мистецтво, викладання фортепіано, музика композиторів-романтиків, музична імпровізація.