

УДК 792.8

## ВИХОВАННЯ ВІДЧУТТЯ МЕТРОРИТМУ В ХОРЕОГРАФІВ

*Людмила Хоцяновська*

У статті розглянуто питання виховання відчуття метроритму в хореографів. Проаналізовано музично-теоретичні та психологічні засади метроритму, описано етапи роботи над розвитком метроритму на основі ритмічного сольфеджіо. Окреслено проблему приділення недостатньої уваги до розвитку метроритму на уроках сольфеджіо внаслідок домінування роботи над вокально-інтонаційними навичками. Наголошено на необхідності комплексного підходу під час формування професійної компетентності майбутніх хореографів, зокрема в таких дисциплінах, як історія танцю, музична література (українська й зарубіжна), сольфеджіо, загальне фортепіано тощо.

**Ключові слова:** метроритм, хореографія, танець, ритмічна фігура, синкопа, пунктир, тактування.

В статье исследуется вопрос воспитания чувства метроритма в хореографов. Сделан анализ музыкально-теоретических и психологических основ метроритма, описаны этапы работы над развитием метроритма на основе ритмического сольфеджио. Определена проблема недостаточного внимания к развитию метроритма на уроках сольфеджио из-за доминирования работы над вокально-интонационными навыками. Отмечено необходимость комплексного подхода при формировании профессиональной компетентности будущих хореографов, в частности в таких дисциплинах, как история танца, музыкальная литература (украинская и зарубежная), сольфеджио, общее фортепиано и т. п.

**Ключевые слова:** метроритм, хореография, танец, ритмическая фигура, синкопа, пунктир, тактирование.

The issue of the education of the rhythmic improvisation among the choreographers is considered in the article. Musical, theoretical and psychological principles of the rhythmic improvisation are analyzed in the research, the stages of work on the development of rhythmic improvisation on the basis of rhythmic solfeggio are described. The problem of insufficient attention to the development of rhythmic improvisation in solfeggio lessons due to the dominance of work on vocal and intonation skills is outlined. It is emphasized on the necessity of the complex approach during the formation of the professional competence of future choreographers, in particular in the subjects of dance history, Ukrainian and foreign musical literatures, solfeggio, general piano, etc.

**Keywords:** rhythmic improvisation, choreography, dance, rhythmic figure, syncope, dotted line, timing.

Музичне й хореографічне мистецтво тісно пов'язані між собою, адже обидва розгортаються в часі. Музика й танець існують в органічному синтезі, адже танець створюється на основі музики та виражає її образ, зміст і форму. Засоби музичної виразності (темп, динамічні відтінки, ритм) відображаються в русі танцю, а сам танцювальний рух сприяє глибшому сприйняттю й переживанню музики. Використання високохудожніх музичних творів є запорукою досягнення відповідного рівня хореографічного руху.

Зв'язок музики з рухом яскраво відображений у далькрозівській ритмічній гімнастиці (евритміці), в основі якої є принцип органічності музики та руху. Система музично-ритмічного виховання Е. Далькроза спрямована на виховання сприйняття музики через рух, який є об'єднуючим елементом ритму в музиці та хореографії (пластиці) [9, с. 94].

Теза, що ритм першооснова музики, переформулюється із дослідженнями Н. Бергер

«Спочатку ритм. Ребенок играя творит музыку». В. Верховинець вважав, що музика є організуючим началом музично-ритмічного руху.

Метр – рівномірне чергування сильних і слабких долей часу. Ритм як універсальна категорія може бути визначений, як певна організація процесу в часі. Ритм у музиці – співвідношення тривалостей звуків у їх послідовності.

Наявність метроритмічних відчуттів необхідна умова під час навчання хореографії та музичного мистецтва. Американський психолог Карл Сішор виокремлює 25 музичних здібностей, до яких зараховує відчуття часу, тривалості звуку, відчуття ритму, контроль ритму, контроль часу, рухові уявлення [8, с. 50–51].

Наукова база дослідження виховання відчуття метроритму є дуже ґрунтовною й створює передумови для формування спеціального дослідження саме для хореографів.

Метою роботи є висвітлення основних етапів розвитку відчуття метроритму в хо-

## ЛЮДМИЛА ХОЦЯНОВСЬКА. ВИХОВАННЯ ПОЧУТТЯ МЕТРОРИТМУ В ХОРЕОГРАФІВ

реографів. У процесі роботи ставимо такі завдання:

- здійснити підбір танців до вивчення дводольних та тридольних метрів, враховуючи складність ритмічних фігур;
- дати теоретичне визначення основним ритмічним фігурам, запропонувати практичні рекомендації їх засвоєння;
- розглянути ритміку сучасних танців, виявити ритмічні фігури, необхідні для опрацювання.

Починати розвивати метроритм найкраще зі слухання музики, упродовж якого учні та студенти хореографічних відділень знайомляться з основними музичними жанрами, елементами музичної мови: метр, ритм, динаміка, темп, лад, гармонія, фактура тощо. Чим більший досвід у слуханні музики, тим легше працюється над ритмічною стороною музики. Тобто ритмічні фігури спочатку засвоюються під час слухання музики, і тільки потім пропонується графічний аспект.


Особлива увага належить саме темпу, оскільки учні (студенти) повинні володіти базовим термінологічним апаратом музичних темпів, а також знати відповідність термінів для позначення темпів у хореографії та в музичному мистецтві. Так, повільний темп у хореографії – 40–60 рухів за хвилину, що відповідає музичним термінам від *grave* до *lento*, помірний – 70 рухів за хвилину – *andante*, середній темп – 80–90 рухів за хвилину – *moderato*, швидкий темп – 100–150 рухів за хвилину – *allegro*, дуже швидкий темп – 160 рухів за хвилину – *allegro vivace*.


Під час слухання музики опановується поняття дводольності та тридольності метра, вводиться поняття сильних та слабких долей. Відчуття метричних долей може відпрацьовуватись шляхом плескання в долоні на сильну долю, а на слабку долю – розвести руками, або при крокуванні робити акцент ногою на сильну долю [4, с. 47]. За наявності шумових музичних інструментів можна запровадити ритмізацію простих метрів з їх допомогою.

Доцільно навчати тактувати за схемами. У самому тактуванні важливо пояснювати, що рух руки – це є момент настання часо-


вої долі (перша, друга, третя та ін.), рухи повинні бути чіткими та фіксованими, долоня округлої форми із зігнутими пальцями. Зазначимо, що музичні зразки, які використовуються на уроках, повинні бути з яскравими ознаками жанрової основи.

Після оволодіння навичками визначення на слух жанру музичного твору, його метричної основи зі схемою тактування, необхідно дати теоретичні відомості щодо метроритму: тривалості нот (ціла, чвертка, вісімка, шістнадцята тощо), такт, розмір, паузи.


Ритмічні вправи слід розпочинати у дводольному метрі, у якому акцент повторюється через одну долю, із найпростіших ритмічних елементів: наприклад:  чергування половинних та четвертних тривалостей. Можна застосувати дворядковий запис ритмічних вправ, у яких верхній рядок – права рука, нижній рядок – ліва рука. Таке поперемінне використання рук при відтворенні ритмічних малюнків сприяє координації рухів. Далі можна засвоювати ритмічну групу вісімок у дводольному метрі та практикувати дворядковий запис із поперемінним використанням рук [9, с. 584].



У дводольному розмірі трапляється ритмічна фігура . Насамперед потрібно пояснити функцію крапки біля ноти, пропрацювати її з різними ритмічними тривалостями (музично-математичні приклади з тривалостями).

$\circ = \circ + \text{d}$	$\text{d} = \text{d} + \text{d}$	$\text{d} = \text{d} + \text{d}$	$\text{d} = \text{d} + \text{d}$	$\text{d} = \text{d} + \text{d}$
1i	1i	5i	1i	1i
2i	2i	6i	2i	3i
3i	3i		2i	2i
4i	4i		3i	
5i				
6i				

Вивчення ритмічної фігури  має супроводжуватись поясненням, що на чвертку припадає сильна доля, а на крапку – початок наступної долі. Відчуття цієї ритмічної фігури можна закріпити, порівнюючи його з фізичним процесом: кроком з наступним підскоком. Спочатку можна йти кроком, порівнюючи його з чвертками, а далі відпрацювати чвертку з крапкою та вісімку як підскок. Для унаочнення допоможе запис цієї ритмічної фігури із заміщенням крапки на заліговану вісімку.

## ТЕОРІЯ

Робота над ритмічною групою  базується на досягненні чіткості у виконанні, можна використовувати склади *mi-pi-mi-pi* з акцентом на перший склад.

Наступні ритмічні фігури ,  є важливими для опанування хореографами, оскільки дуже часто зустрічаються в танцях як дроблення долі.

Для закріплення зазначених трьох ритмічних фігур рекомендується простукувати олівцем однією рукою, потім можна додати пульсацію чвертками або вісімками другою рукою.

Вивчених ритмічних фігур достатньо для оволодіння ритмами таких танців: канкан, янка, полька, метелиця, трепак тощо.

У багатьох дводольних танцях (гопак, увиванець, плескач, тропотянка, шумка, чардаш, галоп, краков'як, хабанера, хорн-пайп тощо) доволі часто використовуються синкопи та пунктирний ритм.

Синкопи (від грец. *sygkopi* – усічення) – ритмічна послідовність, під час якої метричний та ритмічний акценти не збігаються [6]. Синкопа як ритмічна фігура легко сприймається на слух та ідентифікується. В основі синкопи є зміщення удару з ритмічно опорного моменту на слабкий.


Підготовчою роботою над синкопою можуть бути вправи з паузами на першу долю, завдяки чому учні краще відчують це зміщення акцентів, оскільки перша доля чітко відчувається внутрішнім слухом. Як результат учні отримують відчуття двох акцентів. Синкопу може утворювати пауза, у такому разі мова йде вже про термін «контрастьємпо».

Синкопи поділяються на міжтактові та внутрішньотактові. Міжтактова синкопа утворюється, коли нота, що звучить в одному такті, продовжує своє звучання в наступному, таким чином звук слабкої долі метра триває й на наступній сильній долі. Міжтактова синкопа візуально добре засвоюється за рахунок ліг.

Внутрішньотактові синкопи поділяються на міждольові та внутрішньодольові. Внутрішньотактова міждольова синкопа утворюється, якщо звук на слабкій долі більш тривалий, ніж на попередній сильній. Внутрішньотактова внутрішньодольова син-

копа з'являється всередині долі при дрібних тривалостях.

Пунктирний ритм – ритмічний малюнок, утворений збільшенням долі на половину тривалості завдяки зменшенню вдвічі наступної більш слабкої долі.

Засвоєння пунктирного ритму краще здійснювати на основі пульсації шістнадцятками в лівій руці й пунктиром у правій. Тоді чітко зрозуміло, які тривалості збігаються. Можна також узяти за основу вже вивчену ритмічну фігуру, але залігувати вісімку з першою шістнадцяткою. Відтвориться власне пунктирний ритм. Після опрацювання слід подати запис пунктирного ритму. Відпрацювання відчуття внутрішньої вісімки слід проводити в різних темпах, оскільки може виникнути плутанина з ритмічною фігурою . У ритмічних вправах доцільно комбінувати пунктирний ритм із уже вивченими ритмічними фігурами.

Пунктирний ритм часто пов'язують із маршем, проте й у танцювальній музиці є багато прикладів: «Гопак», «Шумка», «Галоп», «Яблучко», «Сегідилья», «Хабанера» тощо. У танці «Гопак» пунктирний ритм припадає, як правило, на другу долю в розмірі 2/4, підкреслюючи рух до сильної долі, яка представлена чотирма шістнадцятими. Друга доля на пунктирному ритмі має додаткову акцентуацію; у танці «Шумка» пунктир є дробленням першої долі [10, с. 540].

«Хабанера» побудована на комбінації пунктирного ритму та вісімок у супроводі, а в мелодії пунктир на першій долі; «Мазурка» – тридольний танець, у якому пунктир може використовуватися на першій долі як дроблення або за наявності затакту – на третій долі.

Ломбардський ритм – гострий синкопований ритм, в основі якого послідовність короткого акцентованого звука та довгого ненаголошеного («обернений пунктирний ритм»). Цей ритмічний малюнок характерний для угорської, шотландської музики (*Scotch snap*, або *Scotch catch*), кубинський танець «Дансон», шотландський танець «Страспей».

Затакт (італ. *anacrusi*, франц. *anacrouse*, нім. *Auftakt*, англ. *Upbeat*) – початок музичного твору зі слабкої долі. У простих роз-

## ЛЮДМИЛА ХОЦЯНОВСЬКА. ВИХОВАННЯ ПОЧУТТЯ МЕТРОРИТМУ В ХОРЕОГРАФІВ

мірах затакт, як правило, не перевищує половини такту, а в складних розмірах затакт може починатися з відносно сильної долі та займати більше половини такту. Затакт утворюється також у середині музичного твору, перед якою-небудь частиною, якщо попередня частина закінчується на сильній долі такту. Утворення затакту пов'язано із метричною структурою мелодії, в основі якої є ямбічна стопа.

З поняттям затакту хореографи ознайомлюються практично на уроках зі спеціальності, адже в багатьох вправах і рухах він використовується: різноманітні прера-расьони, па (па-галоп, па-галя, па-де-баск, па-шассе та ін.), рухи народного танцю (вистукування, голубець, маятник, бігунець, тинки та ін.) тощо. Тому основне завдання – оволодіти теоретичними відомостями про затакт, уміти вирахувати, на яку долю він припадає. Потрібно відчувати затакт, уміти протактувати твір, що містить затакт у дводольних і тридольних метрах.

Тридольний метр, у якому за сильною долею слідує дві слабкі. Найпоширеніші прості тридольні розміри  $3/4$ ,  $3/8$ .

Для української танцювальної музики тридольність не характерна, а поширена переважно в пісенній творчості. Для західноєвропейської танцювальної музики тридольність, навпаки, є характерним явищем. Це такі танці, як «Вальс», «Лендлер», «Полонез», «Мазурка», «Менует», «Жига» тощо. Тридольні метри в танцювальній музиці сприймаються як м'які, більш пластичні.

Опанування тридольності можна розпочати із декламування віршів із силаботонічним тристопним дактилем, наприклад:

Котику, мурчику  
Пісню співай  
Мур-мур-мур, Мурчику  
Спи засинай.

Необхідно слухати музичні твори в цьому розмірі й одночасно відбивати пульс (кожну долю), потім – лише першу долю. Важливо, щоб в учнів сформувалася навичка відчувати першу долю як сильну, другу – як відносно сильну, а третю – як найслабшу. Після цього можна переходити

ти до вивчення схеми тактування на  $3/4$ . Відчуття темпу й ритму тридольності має збігатися з фізичними відчуттями. Тут дещо доведеться попрацювати з подоланням так званої інерції дводольності, яка пов'язана із парною симетрією людського тіла.

Засвоєння ритмічних фігур у розмірі  $3/4$  слід розпочинати з найпростіших комбінацій, поступово розширюючи палітру ритмічних фігур, додаючи вісімки, чвертку з крапкою та вісімку тощо. Цих ритмічних фігур достатньо для засвоєння ритму такого танцю як «Менует».

Окремого відпрацювання потребує тридольність із паузами в супроводі (контра-тьємпо) на третій, а інколи й на другій долях. У такому випадку ритмічні вправи рекомендується робити з дворядковим записом, практикувати пришвидшення та заповільнення темпів. Контра-тьємпо є характерною рисою «Бостон-вальсу». На наш погляд, учням та студентам хореографічних відділень найкраще засвоювати ритмічні фігури без звуковисотної організації за принципом ритмічного сольфеджіо. Такий підхід психологічно полегшує для учнів і студентів візуальне сприйняття навіть дворядкового запису, концентрує увагу тільки на метроритмічному аспекті музичного мистецтва. Дворядковий запис ритму (навіть без звуковисотності) готує учня-хореографа до сприйняття фортепіанної фактури.

Майбутній хореограф отримує мистецьку підготовку в студіях чи хореографічних відділеннях дитячих шкіл мистецтв, а далі в коледжах та університетах. Хореографи вивчають дисципліни сольфеджіо, теорія музики, загальне фортепіано, інколи слухання музики, ритміка й танець (для дітей 4–6 років). Проте ефективної роботи щодо виховання метроритму не спостережено, оскільки музичні дисципліни переважно теоретичним матеріалом і не завжди корелюються із програмами зі спеціальності. Крім того, на уроках сольфеджіо перевага надається формуванню вокально-інтонаційних навичок, відповідно набуття учнями і студентами метроритмічних – може мати спорадичний характер. Тому на уроках сольфеджіо для хореографів пріоритетною повинна бути саме метроритмічна робота.



## ТЕОРІЯ

Поряд з пунктирним ритмом у танцях ХХ ст. («Кек-уок», «Аргентинське танго») поширений так званий ломбардський ритм або обернений пунктир.

Складними називають метри, які утворюються з кількох простих метрів. Найпоширеніші – складні чотиридольні метри (4/4, 4/8), шестидольні (6/4, 6/8), дев'ятидольні, дванадцятидольні тощо. Класифікація складних розмірів усередині тактів здійснюється за групами простих тактів: двоскладові (два простих такти  $6/8=3/8+3/8$ ), трискладові (три простих такти  $9/8=3/8+3/8+3/8$ ), чотирискладові (чотири простих такти  $12/8=3/8+3/8+3/8+3/8$ ).

Розмір 4/4 мають такі сучасні танці: «Вару-вару», «Джайв», «Квік-степ», «Фокстрот», «Ча-ча-ча», «Румба». Для підготовчої роботи рекомендується плескати в долоні спочатку на сильну долю, потім на відносно сильні долі, оскільки в сучасних танцях вони теж акцентуються. Зустрічаються ті ритмічні фігури, що вже були засвоєні в простих розмірах.

Розмір 6/8 використовується в таких танцях як «Тарантела», «Лезгинка», «Сициліана», а також у швидких вальсах та танцях у стилі «латино», розмір 12/8 можна зустріти в блюзах та стилі *doo-wop*.

Відчуття метроритму дуже важливий професійний складник для хореографа. У вихованні й розвитку метроритму відіграють генетичні та соціальні чинники конкретного індивідуума. Діагностика метроритмічних здібностей учнів, студентів є найважливішим етапом під час навчання хореографічного мистецтва.

Досвід та проведенне дослідження дозволяє стверджувати, що підсилення інтуїтивного сприйняття ритмічних фігур досягається учнями та студентами в процесі набуття ними певного слухового досвіду, чому сприяють такі дисципліни як слухання музики, а найкраще слухання музики та теорія музики.

У дослідженні ми сконцентрували увагу на методології засвоєння дводольних та тридольних метрів, що є основою ритмічного наповнення музичних метрів. Також обґрунтували необхідність вивчення ритмічних фігур за принципом від простого до

складного, спираючись на зразки хореографії різних народів, епох, видів, які вивчаються учнями / студентами хореографічних відділень.

У процесі опанування нотної грамоти учні та студенти можуть інтонувати музичний фрагмент з тактуванням, відтворювати музично-ритмічні фігури, навіть зіграти мелодію на фортепіано. Слід використовувати танцювальну музику як на уроках сольфеджіо, так і загального фортепіано. Основою може стати репертуар концертмейстера, що супроводжує історико-побутові, класичні, народно-сценічні танці.

Такий комплексний підхід забезпечить підвищення компетентності майбутніх фахівців у галузі хореографії, які зможуть цілісно проаналізувати музичну композицію за нотним текстом, визначивши форму, характер твору, відтворивши метроритмічну фактуру, та здійснити постановку танцю.

У перспективі планується дослідити метроритмічні навички та слуховий досвід хореографа, що читатиме вільно ритмоформули й креативніше буде їх втілювати в хореографічних композиціях на основі танцювальної музики різних епох.

## Джерела та література

1. Андрощук Л. Впровадження педагогічної моделі формування індивідуального стилю діяльності майбутнього вчителя хореографії як творчий процес / Л. Андрощук // Проблеми підготовки сучасного вчителя. – 2013. – № 7. – С. 15–21.
2. Волошина Л. Взаємовплив музики і хореографії в історичному контексті / Л. Волошина // Вісник Львівського університету. Серія : Мистецтвознавство. – 2012. – Вип. 11. – С. 237–243.
3. Вопросы методики преподавания сольфеджио в детской музыкальной школе [метод. пособие для педагогов дет. сред. спец. и веч. муз. школ и учащихся муз. уч-щ] / В. А. Вахромеев. – 3-е изд., испр. – Москва : Музыка, 1978. – 88 с.
4. Коган І. П. Метроритмічна основа класичного екзерсису та музичного супроводу: проблема взаємовпливу // Актуальні питання мистецької освіти та виховання : збірник наукових праць / голов. ред. Г. Ю. Ніколаї. – Суми : Мрія, 2014. – Вип. 1–2 (3–4) – С. 45–54.
5. Музыкальная психология : учеб. пособие для вузов / В. И. Петрушин. – [2-е изд.]. – Москва : Триеста, 2008. – 398 с.

## ЛЮДМИЛА ХОЦЯНОВСЬКА. ВИХОВАННЯ ПОЧУТТЯ МЕТРОРИТМУ В ХОРЕОГРАФІВ

6. Музыкальная энциклопедия : [в 6 т.] / глав. ред. Ю. В. Келдыш. – Москва : Советская энциклопедия ; Советский композитор, 1978. – Т. 4. Окунев–Симович. – 976 с.
7. Народный танец : учебное пособие для театральных и хореографических учебных заведений / Т. С. Ткаченко ; под общ. ред. Н. И. Львова. – 2-е изд. – Москва : Искусство, 1967. – 655 с.
8. *Теплов Б. М.* Психология музыкальных способностей / Б. М. Теплов ; Академия педагогических наук РСФСР, Институт психологии. – Москва ; Ленинград : АПН РСФСР, 1947. – 336 с.
9. *Ростовський О. Я.* Теорія і методика музичної освіти : [навч.-метод. посіб.] / О. Я. Ростовський . – Тернопіль : Богдан, 2011. – 638, [1] с.
10. *Фриз П.* Мова танцю як засіб виявлення смислових цінностей хореографічної культури / П. Фриз // Рідне слово в етнокультурному вимірі. – 2013. – С. 537–543.

## SUMMARY

The issue of the sense of rhythmic improvisation education among the choreographers is considered in the article. The affinity of musical and choreographic arts is in the spatial and temporal organization and their rhythmic improvisation interaction, which can range from simple synchronous to complex polyrhythmic and polymetric patterns. The musical rhythm interpretation in plastique, the image rendering are considered to be the main features of the choreographer skill, since one can embody the entire musical texture into the motion and does not achieve the desired result, or incarnate only the main elements and get a highly artistic choreographic composition.

The musical, theoretical and psychological principles of the rhythmic improvisation are analyzed in the research, the stages of work on the rhythmic improvisation development on the basis of rhythmic solfeggio are described: listening to music – the simplest rhythmic patterns in simple measures – a quarter note with a dot and eighth note – four sixteenth – eighth note and two sixteenth notes, two sixteenth notes and eighth note – upbeat – pauses – dotted line – syncope interbar – syncope intrabar – *contratiempo* – the duration of a special division: triplets, quadruplets, quintuplets, etc.

Specific examples of dance patterns of different peoples and epochs are given to the main rhythmic figures, theoretical definitions of terms related to rhythm are provided.

The formation of the manual *The Rhythm School* on the basis of dance music of different epochs for use at the solfeggio lessons is proposed as a prospect of our study expansion. Music and rhythmic exercises should be compiled without a pitch. Dances music in a piano texture should be presented as a textbook examples. As note and musical examples one can consider works that concertmasters use to accompany the lessons: separate numbers from ballets, dance pieces, etc. Thus, the choreographer will have a repertoire for musical accompaniment of choreography lessons, which will facilitate the cooperation with the concertmaster greatly.

The problem of insufficient attention to the development of rhythmic improvisation in solfeggio lessons due to the dominance of work on vocal and intonation skills is outlined. It is emphasized on the complex approach in the professional competence formation among the future choreographers, in particular in the subjects of the dance history, Ukrainian and foreign musical literatures, solfeggio, general piano, etc. Just the integrated approach to the cycle of professional subjects will ensure the choreographer competence.

**Keywords:** rhythmic improvisation, choreography, dance, rhythmic figure, syncope, dotted line, timing.