

7. *Natsional'nyy issledovatel'skiy sovet.* (1999). [National Research Council]. Washington.

8. Soder, R. *Zavrashniye uchitelya. Nedostayushchiye predlozheniya v otchete Kholms Grupp.* (2001). [Tomorrow's teachers. Missing Propositions in the Holmes Group Report].

9. Shandruk, S. (2016). *Professional'naya podgotovka uchiteley v SSHA i Ukraine: sravnitel'nyy analiz.* [Professional Preparation of Teachers in the USA and in Ukraine: Comparative Analysis]. Kirovohrad.

10. Tabachnick, B., Zeichner, K. (1985). *Razvitiye vzglyadov uchiteley: vyvody issledovaniy sotsializatsii uchiteley v Viskonsine.* [The Development of Teacher Perspectives: Conclusions from the Wisconsin Studies of Teacher Socialization].

11. Wilson, S., Floden, R., Ferrini-Mundy, J. (2001). *Issledovaniye podgotovki uchiteley: tekushchiye znaniya, probely i rekomendatsii. Tsentri izucheniya prepodavaniya i politiki.* [Teacher Preparation Research: Current Knowledge, Gaps, and

Recommendations. Center for the Study of Teaching and Policy].

#### ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

**БУЛАХ Валентина Петрівна** – аспірант кафедри педагогіки та менеджменту освіти Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

**Наукові інтереси:** професійна освіта, компаративна педагогіка.

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

**BULAKH Valentyna Petrivna** – graduate student of the Department of Pedagogy and Management of Education of the Central Ukrainian State Pedagogical University named after Volodymyr Vynnychenko.

**Circle of scientific interests:** professional education, comparative pedagogy.

Стаття надійшла до редакції 21.05.2021 р.

УДК 37.036 + 785

DOI: 10.36550/2415-7988-2021-1-197-194-199

**ВАН Чуньцзе** –

аспірант кафедри музичного мистецтва і хореографії ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5620-8957>

e-mail: 187041595@qq.com

### ПРОБЛЕМА ОСВОЄННЯ ТЕМПОРАЛЬНИХ ВЛАСТИВОСТЕЙ МУЗИКИ МАЙБУТНІМИ ВЧИТЕЛЯМИ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

**Постановка та обґрунтування актуальності проблеми.** Стрімкий розвиток засобів і масштабів інформаційного обміну в сучасному світі, прискорення процесу культурної глобалізації, зростання рівня пізнавального потенціалу та естетичних потреб молоді ставлять нові складні завдання перед системою мистецької освіти, викликають необхідність значного розширення кола знань і вмій сучасного вчителя мистецтва. Ці фактори обумовлюють необхідність постійної турботи про поліпшення якості професійної підготовки вчителя музичного мистецтва. Зокрема, актуальним завданням є вдосконалення музично-виконавських і творчих умінь сучасного вчителя, пов'язаних з темпоральною організацією музичної форми, поглиблення відповідних теоретичних знань про засоби музичної виразності.

Спираючись на проведені в межах дисертаційного дослідження діагностичний експеримент, ми можемо з прикрістю констатувати, що більшість майбутніх вчителів музики мають досить убогі уявлення про темпоральні властивості музичного мистецтва. Їх розуміння феноменів музичного ритму, метра і темпу обмежене спрощеними

формулюваннями, взятими з підручників «елементарної теорії музики» і підкріплені виконавською практикою інтонування зразків класико-романтичної музики. Так, наприклад, основна маса майбутніх вчителів розуміє ритм як «послідовність однакових або різних за тривалістю звуків». Музичний метр зазвичай уявляють і пояснюють як принцип роздроблення тривалості тонів, а такт часто визначають тавтологічно: як «відстань» між сильними частками такту. Сьогодні подібні уявлення слід кваліфікувати, по-перше, як хибні, або невиправдано спрощені з наукової точки зору. По-друге, вони є непродуктивними чи навіть шкідливими у педагогічному відношенні, бо заважають розумінню вчителями музичного мистецтва та їх вихованцями суті темпоральних властивостей музики. Також вони закривають шлях до сприйняття артефактів фольклору і світових релігій, творів композиторів ХХ–ХХІ століть, зразків джазу і художньо цінної рок-музики.

До того ж, примітивні уявлення про музичну темпоральність заважають музично-виконавської діяльності вчителя. Зокрема, практика музично-виконавської підготовки майбутніх вчителів музики показує, що

значною проблемою для студентів є освоєння поліритмічної фактури – від її найпростіших проявів у вигляді адитивних ритмів, до складної поліметричної поліритмії, яка властива сучасній музичній мові. Слабкість темпоральних уявлень студентів негативно позначається на якості їх словесної педагогічної інтерпретації музичних творів. Це виражається в «сухому» констатуванні лише самих очевидних властивостей музичної форми: тактового розміру, темпових змін, типових структур на зразок пунктирного ритму чи синкопи. З цієї причини молоді вчителі музики часто не можуть грамотно роз'яснити учням принципи організації форми та виразні ефекти, зумовлені часовою організацією музичних творів.

Наведені зауваження характеризують масштабну практичну проблему музично-педагогічної освіти, вирішення якої залежить від підготовки вчителя музичного мистецтва в педагогічному навчальному закладі.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** У педагогічній, мистецтвознавчій, філософській, літературі проблема музично-ритмічного виховання і навчання розглядалася з дуже давніх часів. Зазвичай дослідники цієї проблеми ведуть мову про ритмічне відчуття, ритмічні уявлення та ритмічні навички. Особливу увагу ритмічному вихованню приділяли давньогрецькі мислителі – Піфагор, Платон, Арістотель та ін. У художній практиці середньовічної культури – іранської, арабської, західноєвропейської, китайської, індійської – ритмічне виховання отримало потужні імпульси до розвитку. Головним фактором бурхливого розвитку уявлень про музичну ритміку в період середньовіччя став розквіт професійної поезії (мистецтво ашиків, шаїрів, акинів, трубадурів, труверів, мінезингерів) і багатотанцювальної практики, представленої численними різновидами ритуальних, карнавальних, куртуазних, сценічних танців. Ця епоха осмислення темпоральних властивостей музики представлена працями Аль-Фарабі, Аш-Ширазі, Джамі, Ін Шао, Су Сюнь, Гвідо Аретинського, Іоанна де Муріса та ін. На початковому етапі Нової історії деякі аспекти музичного ритму обговорювалися в трактатах, присвячених музичній риторичі та музично виконавському мистецтву (І. Бурмайстер, А. Кірхер, К. Бернхард, І. Маттезон, Ф. Е. Бах, І. Кванц, Ф. Куперен, Д. Тюрк та ін.).

У XIX столітті музично-ритмічне виховання дітей і юнацтва в контексті завдань загального естетичного освіти стало предметом обговорення філософів і педагогів. Центальною фігурою в цьому обговоренні став швейцарський вчений Е. Жак-Далькроз.

Його педагогічна концепція і методичні напрацювання справили величезний вплив на освітню практику в усьому світі. Творчо розвиваючи принципи Жак-Далькроза, видатний німецький композитор К. Орф створив оригінальну музично-педагогічну систему Schulwerk, де центральне місце займає робота над розвитком в процесі елементарного музикування ритмічного відчуття, темпоральних уявлень і вмінь учнів. Підхід К. Орфа до ритмічного виховання може бути охарактеризований як синтетичний, оскільки його головним принципом є освоєння музичної ритміки в єдності з ритмами поезії, танцю, ігрової дії. Вагомий внесок в теорію і методику музично-ритмічного виховання внесли Л. Арчажникова, Н. Ветлугіна, Г. Ільїна, М. Румер, К. Тарасова та інші педагогічно-методисти радянської пори. Їх досвід був засвоєний багатьма вчителями в Китаї та інших країнах, де було поставлено завдання масового освоєння європейської музичної культури (Дін Шанде, Сяо Юймей, Чень Жонзі, Мао Юйжун і ін.).

Не зважаючи на давність історичної традиції вивчення проблеми часової організації музики та її педагогічну актуальність, питання ритмічного виховання рідко стають сьогодні предметом уваги теоретиків і методистів музичної освіти. Розвиток даної проблемної області в даний час є, за нашими спостереженнями, доволі екстенсивним процесом обговорення деталей застосування педагогічного підходу, який виник ще на початку минулого століття, і варіювання відомих методів музичного навчання (Л. Арістова, О. Білостоцька, Ван Юаньсінь, В. Кулик, А. Корнюхіна, Л. Литвинчук, В. Мішедченко, О. Морозова, С. Садовенко, А. Шмідт та ін.). Однак винахід окремих форм і прийомів роботи сьогодні здається недостатньою мірою для поліпшення практики музично-ритмічного виховання у закладах загальної та спеціальної освіти.

Якісний перелом в цьому напрямку може бути забезпечений, насамперед, у сфері професійної підготовки вчителів музичного мистецтва. Він має бути заснованим на сучасному філософському розумінні поняття часу (М. Бахтін, А. Бергсон, Б. Рассел, М. Хайдеггер та ін.); на нових даних когнітивної психології щодо сприйняття, переживання і мислення часу (Г. Вудроу, С. Головаха, Д. Гурон, А. Костюк, А. Кронік, Р. Орнштейн, Е. Тітченер, П. Фресс, Б. Цуканов, Д. Елькін та ін.). Особливу увагу слід звернути на актуальні мистецтвознавчі трактування музичного ритму, що запропоновані в працях М. Аркадьєва, Е. Барнеса (Barnes), Г. Бесслера (Bäßler)],

Н. Герасимової-Персидської, Г. Карпінські (Karpinski), Дж. Ландона (London), І. Юдікіна-Ріпуна та ін.

Підготовка майбутніх учителів музики має бути збагачена практичним освоєнням і теоретичним вивченням виразних засобів ритміки фольклору найбільш розвинених національних культур, джазу, музики ХХ століття.

**Мета статті** полягає в постановці проблеми освоєння майбутніми вчителями музики темпоральних властивостей музичних творів і визначенні теоретичних основ для подальшої розробки методики вирішення даного освітнього завдання.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Перш за все, зосередимо увагу на категорії *ритму* як на основному понятті, що відображає часові, або, іншим словом – темпоральні властивості музики. Розглянемо ритм з мистецтвознавчої точки зору. Що мається на увазі, коли йдеться про ритми музичного, хореографічного, кінематографічного, архітектурного або живописного твору? Дивно, але у дослідників немає однозначної відповіді на це, здавалося би, просте питання. Як слушно зазначив М. Харлап – авторитетний дослідник даного феномену: «Різноманіття прояви ритму ... породило безліч, часто суперечать один одному визначень ритму, що позбавляє це слово термінологічної чіткості» [12, с. 657]. Погодимось з таким судженням і продемонструємо кілька принципово відмінних інтерпретацій цього поняття.

У старовинних лексиконах ритму приділяється порівняно мало уваги. Наприклад, в Енциклопедії Брокгауза і Єфрона взагалі немає визначення ритму. Автори, вважають його поняттям, пов'язаним виключно з поезією, і відсилають читача до статті «Віршування». У тлумачному словнику С. Ожегова слово ритм пояснюється як «рівномірне чергування яких-небудь елементів (в звучанні, в русі)» [11]. В сучасних лексиконах домінує набагато більш узагальнене визначення ритму. Наприклад, «Енциклопедія Кольєра» роз'яснює ритм як «часову організацію руху». Аналогічна трактування, як би виведене з етимологічного джерела – давньогрецького слова *rheo* – текти, пропонується у «Великому енциклопедичному словнику», де ритм визначається як «... чергування яких-небудь елементів (звукових, мовних і т. п.), що відбувається з певною послідовністю, частотою; швидкість протікання, здійснення чого-небудь» [3]. З цього слідує, що музичний ритм – це «...часова організація музичних звуків та їх сполучень» (там же). Ймовірно, наведене широке визначення музичного

ритму сходиться до теоретичних поглядів Б. Яворського. Їх точно охарактеризував А. Цуккерман.

Дотримуючись лінії Б. Яворського, і визначаючи музичний ритм як «часову структуру процесу», С. Шип уточнює характеристику елементів і рівнів музичної форми, які беруть участь в утворенні темпоральної структури: Музична форма є процесом, ритмічну структуру якого творять: окремі звуки, паузи, інтонаційні звороти, акценти, акорди, музичні фрази, завершені частини всієї композиції і загалом будь-які компоненти форми, що приходять на зміну одне одному в часі. Навіть стосовно невеликого за тривалістю твору важко визначити і ясно уявити собі його повну ритмічну структуру, створену всіма елементами всіх рівнів будови форми. І все ж музика сприймається нами (частково свідомо, а в основному — підсвідомо) в усій реальній складності часових відношень.

Підкреслимо, що дане уявлення про музичний ритм не суперечить повсякденному розумінню слова, коли мислиться якась періодична структура процесу (наприклад, стукіт серця або правильне чергування голосних і тихих тонів мелодії). Такий характер процесу слід вважати окремим, хоча і вельми поширеним на практиці видом ритму. Цікаво, що Б. Теплов, прийнявши в якості вихідного положення своєї концепції ритмічного відчуття саме загальне теоретичне уявлення про ритм як про «часові відношення в музиці» [10, с. 186], в подальших конкретних положеннях значно звузив це розуміння терміна. Він вивів за межі поняття ритму всі рівномірно-періодичні процеси (такі, скажімо, як стукіт метронома), незважаючи на те, що вони складають значну частину як природних, так і організованих людиною процесів. Вчений вважав обов'язковою умовою ритму «...нааяність акцентів, тобто більш сильних подразнень, або таких, що виділяються в будь-якому іншому відношенні. Без акцентів немає ритму» [10, с. 188]. Якщо «акцент» (від латинського *accentus* – наголос) розуміти тільки як динамічне виділення будь-якого звуку з ряду більш тихих звучань, то категорія ритму невиправдано отримує занадто вузький сенс. Воно буде відображати лише один із способів утворення ритмічної структури в музичній формі. Тільки за умови, що під «акцентом» розуміється не тільки динамічне виділення (наголос), а будь-музична *подія*, в тому числі – поява звуку «на тлі» тиші або зміна будь-якої якості звуку, то в такому випадку теза Б. Теплова стає цілком сприйнятливою і евристичною.

Отже, в нашому розумінні поняття

музичного ритму охоплює повторювані і не повторюються, періодичні і не періодичні, впорядковані і хаотичні музичні події. Під «подією» треба розуміти момент зміни структури або властивості музичної форми, який виділяється сприйняттям, уявою, мисленням. Зокрема, подіями-елементами ритмічної «тканини» можуть бути: поодинокі тони, шуми, паузи, акценти, тембри, ладові напруги і розрядки, тональні відхилення, мотиви, співзвуччя, акорди, каданси, теми, тематичні розділи і т. д. Оскільки музично-звуковий процес відрізняється складністю часової структури, ритм притаманний усім рівням організації музичної форми, а саме: матеріально-звуковому, інтонаційно-мовному і композиційному.

Розглянемо прояви ритму на *матеріально-звуковому рівні* організації музичної форми. Як відомо, матеріальним субстратом творів музичного мистецтва служать тони і шуми. Тони – це найбільш впорядкований в ритмічному відношенні акустичний матеріал. Ці звуки характеризуються (на відміну від шумів) періодичністю коливань. Така ритмічна якість коливального процесу генерує в людському сприйнятті образ стабільної висоти звучання. Музичним тонам притаманний також певний фазовий ритм, що задається змінами амплітуди коливання. Подіями цього ритму є: атака, скидання амплітудного «піку», стаціонарна фаза коливання і, нарешті, загасання коливання. Даний процес позначається аббревіатурою ADSR. У сприйнятті ця ритмічна структура породжує образ звуковий артикуляції. Своїм ритмом характеризується процес зміни динамічних властивостей обертонів, що сприймається як тембральне нюансування. На жаль, ознайомлення з цими професійними знаннями про ритм на рівні звукового матеріалу музичної форми не передбачено стандартними програмами підготовки майбутніх вчителів музики. Вважаємо, що такі уявлення мають бути сформовані як теоретично, так і практично, в процесі лабораторної роботи майбутніх педагогів з різними джерелами шумів і тонів звуку – музичними інструментами і голосом.

Ритм на *інтонаційно-мовному рівні* устрою музичної форми навіть в одноголосному інтонуванні представлений складною структурою, що утворюється декількома параметрами часових відношень. А саме: а) відношеннями між тривалостями тонів, які утворюють *довготний ритм* (в елементарному шкільному формулюванні – це «чергування довгих і коротких звуків»); б) відношеннями динамічних властивостей звучання (зокрема ритм, утворений

акцентованими звуками); в) відношеннями тонів різної висоти, які утворюють так званий «мелодійний ритм» (зокрема хвилеподібний періодичний ритм розвитку мелодійної лінії); г) відношеннями тембральних змін (цей «зріз» ритму найкраще помітний в ансамблевій інструментальній музиці). Демонстрація та музично-виконавське оволодіння цими параметрами інтонаційного ритму готує основу для усвідомлення та освоєння різноманітних систем метричного упорядкування ритмічних відношень.

Ритм на *синтаксичному рівні* форми музичного твору – це найважливіший рівень темпоральної організації музичної мови. Звичайно він мало враховується в підготовці фахівців. У підручниках з курсу аналізу музичної форми висвітлюються лише окремі прояви синтаксичного ритму. Так, наприклад, Л. Мазель, використовуючи для позначення синтаксичних одиниць музичної мови вираз «метр вищого порядку», обговорює деякі особливі ритмічні структури, що утворюються мотивами, фразами і музичними реченнями. Зокрема, ним виокремлюються ритмо-синтаксичні структури «дроблення», «підсумовування», «прогресуючого дроблення», «дроблення із замиканням» [8, с. 393–491]. Такі випадки прояву синтаксичного ритму представлені як пропорційні відношення між синтаксичними одиницями різної тривалості. Величини синтаксичних одиниць виражені в кількості тактів.

Слід підкреслити, що синтаксичний ритм втілюється далеко не тільки в правильних структурах класичного періоду. Весь текст будь-якого музичного твору від початку і до кінця є членороздільним інтонаційним мовленням, підпорядкованим синтаксичному порядку. У будь-якому фрагменті будь-якого музичного тексту виявляється синтаксична структура, утворена мовними синтагмами, які розділені більш-менш виразними цезурами. Основними елементами музично-синтаксичної структури є фрази і мотиви (тут – найменші музично-просодичні одиниці). Мотивний і фразовий ритм можуть бути періодичними, подібними до ритмів поезії, або неперіодичними, подібними до ритміки прозової мови [5]. Неперіодичний синтаксичний ритм, який називають ще «вільним» або «несиметричним» [7], є особливо гнучким і виразним у народних наспівах, у старовинній музиці християнської церкви, в традиційній музиці Китаю та інших етнічних культур Азії. Так чи інакше, синтаксичний ритм несе велике смислове навантаження. Він може бути рваним, збентеженим, наполегливим, хаотичним, делікатним. Так само, як і ритм словесного висловлювання, він красномовно свідчить про

психічний стан, емоції, риторичну обізнаність суб'єкта мовлення. Необхідно подбати про те, щоб майбутні вчителі музичного мистецтва звикли уважно вслухатися, аналізувати, оцінювати, пояснювати учням виразний сенс синтаксичного ритму.

*Композиційний рівень* характеризується ритмом, який утворений тематичними структурними одиницями – мотивами (тут в значенні найменших елементів тематично-композиційної структури), темами, зв'язками, вступами, завершеннями, репризами, розділами простих і складних композицій. Освоєння цього рівня ритмічних відношень являє собою значну складність. По-перше, закони організації композиційного ритму в загальному вигляді недостатньо вивчені, хоча дослідники зробили безліч спроб їх виявлення і класифікації. Йдеться про праці Г. Конюса, Е. Лендваї, А. Лоренца, Г. Массенкайля, Г. Перла та інших вчених, які прагнули виявити в будові музичних композицій ознаки симетрії. Показовими є також роботи М. Марутаєва [9] де композиційний ритм розглядався з позицій проявів принципу «золотого перетину».

Подібно до ритмів музично-синтаксичного рівня, композиційний ритм мислиться як просторова структура. На цьому рівні музично-мисленнєвого процесу трансформація часового ритму в просторовий порядок здійснюється з найвищою очевидністю. Як влучно сформулював М. Арановський: «... музика моделює в часі властивості просторових відношень. ... Таким чином, переробка слухових уявлень, що спостерігається на самих елементарних рівнях сприйняття, продовжує діяти і, більш того, посилюється на вищих рівнях музично-архітектонічного мислення. Тут вона як би сублімується, знаходить відому автономію, стає природною нормою, створює специфічні засоби, що сприяють утворенню цілісних структур і, отже, служить важливою передумовою і умовою функціонування продуктивного, музично-творчого мислення» [1, с. 270]. Отже, сучасна психологія свідчить про справедливість порівняння музики з архітектурою, яке провів Й. Гете. На цій підставі композиційний ритм можна охарактеризувати як хронотектоніку (від грецького *χρόνος* – час і *τεκτονική* – побудова) музичного твору.

Разом з тим, композиційний ритм сприймається і як односпрямований і незворотний процес. А. Бергсон, Б. Рассел, П. Сувчинський, М. Хайдеггер, П. Фресс та інші філософи і психологи ХХ ст. встановили, що час *реальний* (або *фізичний*), час *мислимий* (або *концептуальний*) і час, що сприймається і переживається людиною (*психологічний час*) –

це принципово різні явища (глибокий аналіз даних іпостасей часу і простору дається в праці Р. Зобова і А. Мостепаненко [6]). У художньому сприйнятті різні види музичного часу можуть входити у конфлікт. Буває, наприклад, коли композиційний ритм твору, що уявляється ідеальною, пропорційною, симетричною, естетично довершеною просторовою структурою, переживається як диспропорційний, невірноважений, недосконало упорядкований процес. Можливим є також і зворотний ефект. При тому відчуття часової структури і концептуальна її ідеалізація залежать від індивідуально-типологічних особливостей індивіда, зокрема, від його «тау-типу» (за концепцією Б. Цуканова).

Теоретичне і практичне освоєння феномена композиційного ритму доцільно здійснювати, поєднуючи наочно-просторовий підхід до музичної форми (об'ємні та площинні моделі, графічні схеми, числові моделі, аналогії з творами архітектури та образотворчого мистецтва) з процесуально-часовим підходом (занурення в звуковий потік, контроль суб'єктивного часу сприйняття композиції, рефлексія викликаних музикою емоцій, асоціацій, інтелектуальних процесів, вольових імпульсів, осмислення залежності ритмічних вражень від властивостей музичної форми).

**Висновки та перспективи подальших розвідок напрямку.** Теоретичні знання про музичному ритм, які викладаються сьогодні в навчальних закладах педагогічної освіти, як правило, відстають від сучасного рівня наукових уявлень, і не відповідають потребам сучасної педагогічної практики. Освоєння темпоральних властивостей музики майбутніми вчителями шкіл та викладачами спеціальних освітніх закладів має спиратися на положення сучасної науки про фізичні, психологічні та концептуальні основи музичного часу.

Для вирішення даної освітньої проблеми необхідно здійснити ревізію теоретичних понять, що відображають складну картину музичної темпоральності. Зокрема, потрібно: а) в навчальних програмах і посібниках для майбутніх вчителів музики уточнити теоретичний зміст категорій ритму, метра і темпу; б) формувати у студентів чіткі уявлення про темпоральні відношення на усіх рівнях організації музичної форми – фонічному, інтонаційно-мовленнєвому, музично-синтаксичному і композиційному (хронотектонічному). Лише при умові відчуття і розуміння студентами реальної складності часової природи музики можна розраховувати на успішність засвоєння ними складних форм поліритмії, притаманній

сучасній музиці; закономірностей модальної організації ритму в музичній мові різних етнічних культур; особливостей ритмічних засобів виразності в різних жанрових, історичних і персональних стилях.

Усвідомлення даного комплексу проблем відкриває значні можливості розробки методики підготовки майбутніх вчителів музичного мистецтва до опанування усієї складності часової природи музики. Одним із найбільш ефективних засобів досягнення даної мети, перспективних для подальшої науково-методичної розробки та практичного впровадження, є інструментальне ансамблеве музикування. Цей поширений в освітній практиці вид музичної активності потребує від учасника, а тим більш – від учителя-керівника, розвинутого ритмічного відчуття, добре сформованих технічно-виконавських умінь, чітких теоретичних уявлень щодо музичної темпоральності. Удосконалення підготовки майбутнього вчителя музики в цьому напрямку має включати теоретичну підготовку і практичні вміння володіння ритмом на всіх рівнях будови музичної форми.

#### СПИСОК ДЖЕРЕЛ

1. Арановский М. Г. О психологических предпосылках предметно-пространственных слуховых представлений // Проблемы музыкального мышления. М. : Музыка, 1974. С. 252–271.
2. Аркадьев М. А. Фундаментальные проблемы музыкального ритма и «незвучащее». Время, метр, нотный текст, артикуляция. Lambert Academic Publishing? 2012. ISBN: 978-3-8473-0891-1.
3. Большой Энциклопедический словарь. 2000. Код доступа: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc3p/255902>
4. Герасимова-Персидская Н. Выход к новым принципам пространственно-временной организации музыки в переломные эпохи // Музыка. Время. Пространство. Киев: Дух і літера, 2012. 408 с. С. 230–263.
5. Герасимова-Персидська Н. Про становлення віршового принципу в музиці // Українське музикознавство. Вип. 13. К. : Муз. Україна, 1978. С. 84–99.
6. Зобов, Р. А., Мостепаненко А. М. О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л.: Наука, 1974. С. 11–25
7. Львов А. Ф. О свободном или несимметричном ритме / Львов А. Ф. Санкт-Петербург : Российская национальная библиотека, 1858. 70 с.
8. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. М., 1979.
9. Марутаев М.А. О гармонии как закономерности. М., 1972.

10. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей // Избранные труды. В 2-х томах. Т. 1. М. : Педагогика, 1985. С. 42–222.

11. Толковый словарь Ожегова. С.И. Ожегов, Н. Ю. Шведова. 1949–1992. Код доступа: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ogegova/208470>.

12. Харлап М. Г. Ритм. Музыкальная энциклопедия. т. 4. 657 с.

#### REFERENCES

1. Aranovskiy, M. G. (1974). O psikhologicheskikh predposylkakh predmetno-prostranstvennykh slukhovyykh predstavleniy. In *Problemy muzykal'nogo myshleniya*. [On the psychological prerequisites of subject-spatial auditory representations].
2. Arkad'yev, M.A. (2012). *Fundamental'nyye problemy muzykal'nogo ritma i «nezvuchashcheye»*. *Vremya, metr, notnyy tekst, artikulyatsiya*. [Fundamental problems of musical rhythm and «non-sound». Time, meter, musical text, articulation].
3. *Bol'shoy Entsiklopedicheskiy slovar*. (2000). [Big Encyclopedic Dictionary].
4. Gerasimova-Persidskaya, N. (2012). *Vykhod k novym printsipam prostranstvenno-vremennoy organizatsii muzyki v perelomnyye epokhi // Muzyka. Vremya. Prostranstvo*. [Approach to new principles of spatio-temporal organization of music in critical epochs in Music. Time. Space].
5. Gerasimova-Persids'ka, N. (1980). *Pro stanovlennya virshovogo printsipu v muzitsi*. In *Ukrains'ke muzikoznavstvo. Vyp. 13*. [About the formation of the verse principle in music].
6. Zobov, R. A., Mostepanenko, A. M. (1974). *O tipologii prostranstvenno-vremennykh otnosheniy v sfere iskusstva*. In *Ritm, prostranstvo i vremya v literature i iskusstve*. [About the typology of spatio-temporal relations in art].
7. L'vov, A.F. *O svobodnom ili nesimmetrichnom ritme* (1858). [About free or asymmetrical rhythm].
8. Mazel', L. *Stroyeniye muzykal'nykh proizvedeniy*. (1979). [The structure of musical works].
9. Marutayev, M. A. (1972). *O garmonii kak zakonmernosti*. [About harmony as regularity].
10. Teplov, B. M. (1985). *Psikhologiya muzykal'nykh sposobnostey* [Psychology of musical abilities]
11. *Tolkovyy slovar' Ozhegova* (1992). [Ozhegov's Explanatory Dictionary].
12. Kharlap, M. G. *Ritm* [Rhythm. Musical lexicon].

#### ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

**ВАН Чуңьдзе** – аспірант кафедри музичного мистецтва і хореографії ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського».

**Наукові інтереси:** фахова підготовка вчителів музичного мистецтва.

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

**WANG Chunjie** – a graduate student at the Department of Music Art and Choreography of the KD Ushinsky South Ukrainian National Pedagogical University.

**Circle of scientific interests:** professional training of music teachers.

*Стаття надійшла до редакції 08.05.2021 р.*