

УДК 781.62:[780.8:780.61]

DOI <https://doi.org/10.32782/ART/2023-1-2>

ФОРМУВАННЯ ВІДЧУТТЯ МЕТРОРИТМУ У КЛАСІ ДОМРИ ЗАСОБАМИ ФОЛЬКЛОРУ

Горіна Лариса Іванівна

старший викладач Інституту мистецтв

Рівненського державного гуманітарного університету

ORCID ID: 0009-0005-8299-9026

e-mail: gorina_larisa@ukr.net

У статті досліджено методологічні та теоретичні питання формування метроритму у класі домри. Метроритмічна організація звуків є основою музичного твору. Через провідну роль мелодики в українській музиці, співучість домрової кантилени, актуальним стало звернення до прогалин у питанні виховання метроритму. Аналіз домрової методичної літератури доводить, що в музичному вихованні домристів основне значення надається методам роботи над звуковидобуванням. Виходячи з ударної природи звуковидобування на домрі, значна увага спрямована на техніку чергування різноманітних ударів, короткого та ритмічного тремоло. За допомогою цієї природної структурної ритмічності прийомів гри автор пропонує музичне виховання на зразках віршованих форм українського фольклору. Таке навчання, побудоване на спорідненості метру музичних і віршованих форм, дає можливість вчителю виявити асоціативні зв'язки між змістом паремій і музичними побудовами. Наукове дослідження здійснювалося методами вивчення науково-методичної літератури з даного питання, аналізу метричної побудови музичних фраз і строф фольклорних зразків, їх порівняльної характеристики. Особливо привертають увагу навички виконання затактового руху з використанням ямбічних строф паремій. Значна ефективність методу скандування віршованих форм на початкових етапах навчання сприяє вільному володінню різною атакою звуковидобування, чергування наголошених і ненаголошених звуків, отже, відчуття метричної побудови. Пропонована стаття є науковим поглядом на предмет розвитку метроритму та спонукає до використання органічних для сприйняття фольклорних зразків української культури.

Ключові слова: народні інструменти, домра, методика, метроритм, музичне виховання, паремії.

FORMATION OF A SENSE OF METRO-RHYTHM IN THE DOMRA CLASS BY MEANS OF FOLKLORE

Larysa Horina

Rivne State University of the Humanities

The article examines the methodological and theoretical issues of metro-rhythm formation in the domra class. Metro-rhythmic organization of sounds is the basis of a musical work. Due to the leading role of melodic in Ukrainian music, the singing of the house cantilena, it became urgent to address the gaps in the issue of metro-rhythm education. The analysis of domrist methodical literature proves that in the musical education of domrists, the main importance is given to the methods of work on sound production. Based on the percussive nature of sound production on the domra, considerable attention is directed to the technique of alternating various beats, short and rhythmic tremolo. Using this natural structural rhythmicity of game techniques, the author offers musical education based on examples of poetic forms of Ukrainian folklore. Such teaching, built on the kinship of the meter of musical and poetic forms, enables the teacher to discover associative connections between the content of paremy and musical constructions. The scientific research was carried out by the methods of studying the scientific and methodological literature on this issue, analyzing the metric construction of musical phrases and stanzas of folklore samples, and their comparative characteristics. Especially attention-grabbing skills are the performance of incomplete beat movement with the use of iambic stanzas of paremys. The significant effectiveness of the method of chanting poetic forms at the initial stages of learning contributes to the development of fluency in various attacks of sound production, the alternation of stressed and unstressed sounds, and hence the sense of metric construction. The proposed article is a certain scientific view on the subject of the development of metro-rhythm and the encouragement to use organic for the perception of folklore samples of Ukrainian culture.

Key words: folk instruments, domra, technique, metro-rhythm, musical education, paremys.

Постановка проблеми. Метро-ритм є основою мелодичної та гармонічної структури музичного твору. У музичному мистецтві українського народу на першому місці стоїть інтонація, мелодика. І хоча ритм сприймається людським організмом на фізіологічному рівні, для повноцінного розвитку домриста постає необхідність звернутися до методів розвитку ритміки, як важливого компонента сучасного музичного мистецтва. Специфікою звуковидобування на домрі є чергування ударів униз-угору, що саме собою приводить до чергування сильних і слабких звуків. У методичній літературі значна увага приділяється різним видам ударів, їхній силі та чергуванню. Але питання виховання відчуття метроритмічної побудови залишаються без належної уваги. Формування метроритму має складатися із завдань, які дають можливість усвідомити чергування опорних і слабких звуків, їх пульсацію в часі. Отже, постала потреба в дослідженні методів продуктивного засвоєння видів музичного метру в навчанні гри на домрі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Систему мовноритмічних завдань розробили Е. Жак-Далькроза, К. Орф і їхні послідовники. У вітчизняній педагогіці питання музично-ритмічного виховання школярів розкривають О. Гумінська, Я. Кушка, О. Олексюк. Продуктивність поєднання рухів і музики зазначали В. Верховинець, Н. Ветлугіна, В. Ключко. Метроритмічному вихованню у традиціях українського народного мислення приділяють увагу автори навчально-методичної літератури для уроків теоретичних дисциплін Г. Смаглій, Л. Маловик.

Методику виконання ритмічного поділу тривалостей, перемінних ударів, ритмічного ковзання, короткого та ритмічного тремоло, пунктирного ритму розробили М. Лисенко (Лисенко, 1990), Борис Міхеев (Лисенко, Міхеев, 1989). Але питання розвитку метроритму домристів має ситуативний характер і є прерогативою теоретичних занять. У цьому питанні практика йде вперед теорії. Дана розвідка є спробою втілення в методологію практичного досвіду автора та розширення кола теоретичного обґрунтування поставлених завдань.

Мета статті – розкрити методи формування метроритму в навчанні гри на домрі. Об'єктом роботи виступають українські прислів'я та приказки. Предметом – ритмічна особливість строф паремій. Досягнення поставленої мети передбачає розв'язання таких завдань: визначити ритмічні особливості організації прислів'я; знайти паралелі між побудовою музичної фрази та ритмічним малюнком паремій; показати випереджальний характер практичного навчання, креативність методів навчання на уроках зі спеціального інструмента домри. Дослідження здійснювалось

методами аналізу та синтезу науково-теоретичних, інформаційних джерел, фольклорного матеріалу. Дане дослідження може використовуватися у практичній і методичній роботі.

Виклад основного матеріалу. Музичний твір характеризується не тільки мелодичною виразністю, динамічною контрастністю, але і способом розгортання в часі, співвідношенням сильних і слабких часток ритмічного малюнку на основі рівномірної їх пульсації. Розвиток навичок акцентування, відчуття ритмічних рисунків, комбінацій метроритмічних фігур, ритмічних характеристик окремих музичних стилів, розуміння специфічних рис сприйняття музичного твору через ритмічну організацію його звучання є визначальним у відтворенні художньої суті твору.

Ритм у музиці – чергування, співвідношення довгих і коротких часток і акцентів, один із трьох головних елементів музики, поряд із мелодією та гармонією, часова організація послідовності та групування тривалості звуків і пауз, не пов'язана з їхнім висотним положенням. Засобом вимірювання ритму є метр. Метр – це «безперервно повторювана послідовність акцентованих і неакцентованих ритмічних одиниць однакової тривалості. Метр застосовують для організації музичних звуків з допомогою їх різної важкості» (Способін, 1952, с. 34). Мова також має свою природну, національну ритмічність, яку часто називають ритмомелодією. Вона передає зміст і почуття за допомогою висоти тону, сили звуку, темпу мови та тембру голосу. Це добре помітно у прозовій і віршовій формах, ознакою яких і є ритм і розмір. Від початку дослідження прислів'їв і приказок було помічено, що вони відзначаються особливими інтонаційно-ритмічними та звуковими характеристиками: ритмомелодією, метром, ритмом, римою. Ритмічність прислів'я формується низкою чинників. Оскільки це жанр, який побутує в усному мовленні, основними є: логічні наголоси, якими визначаються змістові центри, паузи, які розділяють прислів'я на окремі частини, інтонація, яка створює емоційне тло і передає почуття, що зумовило цю приказку. Важливу роль у довершеності паремій відіграє ритміка. Адже мовленнєвий ритм закладено в біологічній програмі людини, організм якої діє злагоджено, й апарат породження мовлення не може не функціонувати ритмічно. Отже, у побудові паремій бачимо схожість із побудовою музичної фрази, де наголошеним і ненаголошеним звукам мови відповідають акцентовані та не акцентовані метричні доли.

Найкоротшим відрізком окремого віршового метру є стопа – частинка, що повторюється. Стопа сприймається як одиниця виміру та визначення віршового ритму. В українській силаботоніці вона спирається на природне мовне чергування наголошених і ненаголошених складів, які зумовлю-

ють специфіку віршового розміру. Залежно від кількості складів стопа буває двоскладова, три-складова та чотири-складова. За багаторазового повтору окремих стоп в учнів виробляється відчуття дводольного, тридольного та чотиридольного метру. Відчуття метроритму необхідно виховувати від початку навчання гри на музичному інструменті. Метричні часові побудови є матеріалом, з якого будується музичне полотно. Тому так важливо виховати усвідомлення та відчуття чергування сильної частки з наступними слабкими, що є визначальним щодо метру.

Основою в роботі над постановкою та видобуванням звуку на домрі є довготривале виконання одного звуку, що швидко притуплює увагу учня, робить заняття нецікавим. Із цією метою доцільно використовувати прості ритмічні малюнки паремій, супроводжувати гру скандуванням тексту. Такі ігрові форми є важливим засобом виховання дітей, сприяють розширенню знань про навколишній світ, забезпечують естетичну насолоду від виконання рухів, поєднаних із примовками, прислів'ями, створюють передумови для закріплення рухових навичок гри на музичному інструменті та розвитку фізичних якостей. Використання дитячих закличок, загадок, зговірок, лічилок, мирилок, примовок, приказок, прислів'їв дає змогу збільшити тривалість роботи над прийомами гри та штрихами, робить заняття цікавим. Завдяки своїй структурі зразки українського фольклору – це сприятливий матеріал для роботи домристів над автоматизацією взаємодії медіатора зі струною (атакою звуку), володінням різними типами атаки (м'якою, твердою, різкою, підкресленою, плавною), ступенем занурення медіатора у струну. Наше завдання – навчитися мінімізувати атаку до визначених меж (гра приготованим медіатором / гра із замахом). Тільки після впевненого виконання рівнозначних статичних акцентів, де кожен звук виконується з однаковою силою, можна переходити до засвоєння пульсуючих акцентів. Пульсуючі акценти відрізняються від статичних акцентів тим, що проходять з періодичною зміною в силі. Під час ознайомлення з нотним матеріалом учень перебуває в максимально сконцентрованому стані. Йому потрібно стежити за лівою рукою (затискати потрібні лади), за правою рукою (грати на потрібних струнах), за ритмом. Поза увагою залишається пульсація. Пульсація – це такий же важливий принцип, як ритмічність, частота, синхронізація, динамічність. Щоб уникнути постійно в'ялої гри, усі ці принципи повинні дотримуватися водночас і безперервно.

У початковий період навчання пропонується гра ритмічних груп зі скандуванням текстів по складах. Варто вимовляти віршовані тексти в тому чи іншому метрі, з підкресленням першої долі. Пропоную промовляти в голос текст і виконувати

його ритмічний малюнок на відкритих струнах. Починати треба із простих розмірів:

– дводольних із наголосом на першу долю (хорей) – структура жанру танцювальної музики (полька, козачок, тропак, метелиця);

– тридольних, зокрема з наголосом на першу долю (дактиль): вальс, мазурка, менует, полонез;

– чотиридольного (пеан) з наголосом на першу долю: гавот, марш; з наголосом на інші долі. Водночас виробляємо відчуття сили удару, уміння довготривалого виконання звуку з однаковою силою та чергування сильних і слабких ударів.

Найчастіше використовуємо ритмічну структуру хорей. Це віршувальний розмір – двоскладова стопа з наголосом на першому складі. Помічено, що хорей створює ритм підкреслений, форсований, близький до танцювального (— U | — U): «Більше землю удобряй – будеш мати урожай», «Мати з хати – горе у хату», «Чужа хата гірше ката», «У чужій сторонці не так світить сонце», «Пугу, пугу! – козак з луку» (Пасічник, Ел. ресурс), «Ходить квочка коло кілочка. / Кличе діток, дрібних квіток. / Діти, квіти, квок!»; «Та не штука грати, штука перестати».

Недоліками скандування є його умовність. Вона малопомітна під час визначення трискладових розмірів, але у визначенні двоскладових приводить до штучного виникнення двох і більше наголосів у багатоскладових словах. У виконанні на музичному інструменті використовуємо різні варіанти: виконуємо як ритмічний малюнок скандування, також використовуємо об'єднання мотивів у фразу, за якого виділяються більше логічні наголоси. Водночас відбувається заміна хорей пеаном, розмір із дводольного стає чотиридольним. Виконуємо «крещендо» до кульмінаційного складу фрази: «Та не штука грати, штука перестати» (U U U U | — U | U U U U | — U).

Скандування віршів нагадує барабанний ритм, вірші звучать монотонно. Це умовне читання віршів. У силаботонічних віршах з метою урізноманітнення звучання в багатоскладових словах часто заміняємо ямби та хорей пірихієм (U U): «Без голосу не співець, а без грошей не купець» (— U | — U | — U | — | — U | — U | — U | —).

Виконуємо варіанти заміни хорей пірихієм: U U | — U | U U | — U | U U | — U | U U | — , або — U | U U | — U | U | — U | U U | — U | U .

Приклади використання паремій із застосуванням тридольного метру. Г. Смаглій зазначає, що «збільшення кількості слабких долей робить його менш чітким, більш плавним і плинним, що характерно для вальсу, романсу та ліричних пісень» (Смаглій, Маловик, 2005, с. 148).

Ритмічна структура – дактиль (— U U | — U U |): «Та земля мила, де мати родила», «Кожному мила своя сторона», «Без Батьківщини немає людини», «Женчичок, бренчичок вилітає, високо ніженьку підіймає <...>».

Ритмічна структура – амфібрахій (U — U | U — U): «За морем тепліше, та вдома миліше», «Високо літає, та низько сідає», «Летіла лелека, летіла здалека, та й сіла на хаті зірки рахувати».

Ритмічна структура – анапест (U U — | U U —): «Коли Бог не велить, то нехай не болить» (Малюга, 2012, с. 197), «Джибанець, воронець, а хто вийде – молодець».

Дуже часто під час навчання гри на інструменті не досить уваги приділяється дрібним мотивам, фразам. Звідси нерозуміння інтонаційного, ритмічного, логічного тяжіння. Ямбічний приклад побудови строфи – найкращий приклад відпрацювання відчуття затакту. Затакт – це початок музичного твору зі слабкої долі. У простих розмірах затакт зазвичай не перевищує половини такту. У складних розмірах затакт може починатися і з відносно сильної долі та займати більшу частину такту. Утворення затакту пов'язане з метричною структурою мелодії, в основі якої лежить ямбічна (у широкому розумінні) строфа, тобто перехід від слабого часу до сильного. Тому тактова риска в такій строфі перебуває всередині мотиву, перед його сильною долею. Розрізняють короткий і довгий затакт. На формотворче значення затактовості під час утворення мотивів і побудови форми вказував ще у 1806 р. Ж.Ж. де Моміньї. Його ідея була розвинута представниками функціональної школи на чолі з Х. Ріманом, який висунув ямбічний принцип структури музичної форми, тобто перехід від слабого часу до сильного. Ця теорія правильно вказала на значення для музичного розвитку ямбічного імпульсу. Хоча в музиці і ямбічна і хорейчна структури рівноправні та доповнюють одна одну.

Ритмічна структура – ямб (U — | U — | U — | U —): «Козак з конем і в ніч і вдень», «За рідний край життя віддай».

Для кращого відчуття, розуміння довгого затакту пропонуємо використовувати ритмічну структуру віршованої стопи анапест (U U —): «Або грай, або грай, або гроші вертай», «Повна бочка мовчить, а порожня дзвенить», «Де багато пташок, там нема комашок», «А я Рак-неборак, як ущипну – буде знак!». Під час виконання ритмічного малюнку на інструменті тактова риска переноситься, ставиться перед сильною долею (U U | — U U | — U U | — U U | —).

У виконанні чотиридольних метрів розрізняємо мотиви з кульмінацією на початку, усередині та в кінці побудови. Для цього використовуємо чотиридольний метр пеан з наголосом на першому, другому, третьому та четвертому складах. Наприклад: «Через тебе, балалайка, ще учора була лайка» (Українські прислів'я та приказки, 1984, с. 338.). Ритмічна побудова: U U — U | U U — U | U U — U | U U — U, або — U U U | — U U U | — U U U | — U U U |. Як варіант, учимося об'єднувати мотиви зі стремлінням до кінця фрази, виробляючи відчуття наскрізного розвитку (U U U U | U U — U | U U U U | U U — U).

З виконанням ритмічних малюнків, наголошених і ненаголошених складів, відповідно з'являється відчуття змінності сили ударів медіатора. Рівномірно періодичні акценти утворюють строгу метрику, яку домристи застосовують у поділі тривалостей. Неперіодичні акценти характерні для вільної метрики у творах речитативного характеру, голосінь. У пареміях рідко трапляються метри в чистому вигляді. Вони можуть бути складні мішані та змінні, що надає навчанню більшої імпровізаційності. Знаний пареміолог М. Пазяк зазначає: «Здебільшого гармонія звукових елементів впливає на мистецьку думку опосередковано, без явного зв'язку зі змістом, вона тільки допомагає краще виділити зміст прислів'я», звукова структура паремії спрямована «на глибоке й високохудожнє відтворення дійсності» (Прислів'я та приказки, 1989, с. 43). Звуковисотна фантазія, імітація характеру звуків, певного образу та втілення його на інструменті, елементи імпровізації, спроби відтворити мовну інтонацію музичною інтонацією, – усе це робить заняття неформальним, ненав'язливо стимулює учня до активної співпраці та творчого пошуку. Співучість, мелодійність, чітко виражений ритм творів фольклору виховують естетичне відчуття, розвивають уяву.

Висновки. У більшості музичних стилів ритмічна організація визначається впорядкованістю, за якої акцентовані та не акцентовані долі чергуються з певною періодичністю. Беручи до уваги ударну природу звуковидобування на домрі, для учня є важливим відчуття чергування ударів різної сили, отже, чітке усвідомлення метроритмічної структури твору. Найкоротшим кроком у здійсненні поставлених завдань є звернення до зразків українського фольклору, використання аналогії побудови метричних складів паремій і музичного метру. Отже, притаманна пареміям ритмічна організація, звукове оформлення, що базується на композиційно синтаксичній основі, розмірений, хоч не завжди точний метричний ритм, римування роблять їх чудовим дидактичним матеріалом для вироблення тонкого відчуття характеру атаки медіатора, отже, якісного звуковидобування на домрі.

Перспективи подальших досліджень. Дана робота є спробою привернути увагу до проблеми ритмічної організації звуковидобування на домрі. Виховання навичок різної атаки звуку зумовлює пошук нових методів, застосування ігрових форм, креативного підходу до навчання. Викладачам варто формувати свій комплекс мовленнєвих метричних структур для різних вікових категорій, вправ, що пов'язані з формуванням відчуття метричного акценту. Цю методику студенти кафедр народних інструментів можуть використовувати в педагогічній практиці. Такий дидактичний матеріал сприяє розвитку відчуття метроритму, виразній артикуляції, отже, і яскравому музичному виконанню.

Література:

- Лисенко М. (1990). Методика навчання на домрі. Київ: Музична Україна.
- Лисенко М., Міхеев Б. (1989). Школа гри на чотириструнній домрі. Київ: Музична Україна. 152 с.
- Способін І. (1952). Елементарна теорія музики. Київ: Мистецтво. 203 с.
- Пасічник І. Знамениті козацькі прислів'я та приказки. Режим доступу: <https://we.org.ua/kultura/znameniti-kozatski-prysliviya-ta-priказki/>.
- Смаглий Г., Маловик Л. (2005). Основи теорії музики: підручник для навчальних закладів освіти, культури і мистецтв. Харків: Факт. 384 с.
- Малюга Н. (2012). Ритмічна організація, римування та звукова гармонія українських паремій. *Філологічні студії. Науковий вісник Криворізького національного університету*. Вип. 8. С. 195–201.
- Українські прислів'я та приказки (1984). Упорядкування С. Мишанича та М. Пазяка. Київ: Дніпро. 390 с.
- Прислів'я та приказки: Природа. Господарська діяльність людини (1989). АН УРСР. Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М.Т. Рильського; Упоряд. М. Пазяк; Відп. ред. С. Мишанич. Київ: Наук. думка. 480 с.

References:

- Lysenko M.T. (1990). *Metodyka navchannia na domri*. Kyiv: Muzychna Ukraina.
- Lysenko M., Mikheiev B. (1989). *Shkola hry na chotystrunnii domri*. Kyiv: Muzychna Ukraina. 152 s.
- Sposobin I.V. (1952). *Elementarna teoriia muzyky*. Kyiv: Mystetstvo. 203 s.
- Pasichnyk I. *Znameniti kozatski pryslivia ta pryказky*. Rezhym dostupu: [https://we.org.ua/kultura/znameniti-kozatski-prysliviya-ta-priказky/](https://we.org.ua/kultura/znameniti-kozatski-prysliviya-ta-priказki/).
- Smahlii H.A., Malovyk L.V. (2005). *Osnovy teorii muzyky: Pidruchnyk dlia navchalnykh zakladiv osvity, kultury i mystetstv*. Kh.: Fakt. 384 s.
- Maliuha N.M. (2012). Rytymichna orhanizatsiia, rymuvannia ta zvukova harmoniia ukrainskykh paremi. *Filolohichni studii. Naukovi visnyk Kryvorizkoho natsionalnoho universytetu*. Vyp. 8. S. 195–201.
- Ukrainski pryslivia ta pryказky (1984). Uporiadkuvannia S.V. Myshanycha ta M.M. Paziaka. Kyiv: Dnipro. 390 s.
- Pryslivia ta pryказky: Pryroda. Hospodarska diialnist liudyny (1989). AN URSR. Instytut mystetstvoznnavstva, folkloru ta etnohrafii im. M.T. Rylskoho; Uporiad. M.M. Paziak; Vidp. red. S.V. Myshanych. K.: Nauk. dumka. 480 s.