

Тетяна САМАЯ,

orcid.org/0000-0002-1429-2951

кандидат мистецтвознавства, доцент, заслужена артистка України,
професор кафедри естрадного співу
Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтва
(Київ, Україна) *samaya-t68@ukr.net*

ЕСТЕТИЧНА СИСТЕМА ВИВЧЕННЯ МУЗИЧНОГО РИТМУ ЗА МЕТОДИКОЮ С. МАКІЄВСЬКОГО

Стаття присвячена аналізу та осмисленню естетичної методики вивчення музичного ритму, розробленої С. Макієвським, а також її значенню для сучасної музичної освіти. Мета дослідження полягає у виявленні теоретичних засад і педагогічного потенціалу авторської системи, що отримала назву «перфораційна». Методологія роботи має міждисциплінарний характер, поєднуючи музично-теоретичний, психолого-педагогічний, когнітивний і тілесно-кінестетичний підходи. У статті здійснюється зіставлення історичних систем ритмічної організації (античної кількісної, середньовічної модальної, сучасної акцентно-бінарної) з методикою С. Макієвського, виявляється її зв'язок із філософськими концепціями часу (А. Бергсон, Е. Гуссерль), а також проводиться паралель із сучасними практиками популяризації ритму, зокрема з системою Б. Греба. Наукова новизна дослідження полягає у розкритті «перфораційної системи» як оригінальної моделі осягнення ритму внутрішнім відчуттям, у якій ритмічна комбінація побудови патернів укладається в тілесну пам'ять, а не через сприйняття візуальної нотації. Такий підхід дозволяє уникнути перевантаженості символічною інформацією, акцентуючи увагу на синхронній роботі слухового, мовленнєвого та рухового каналів сприйняття. При цьому методика сприяє розвитку інтегрального музично-ритмічного мислення незалежно від вікової категорії. Висновки дослідження підкреслюють універсальність і перспективність методики С. Макієвського, яка може розглядатися як стратегічний ресурс музичної освіти ХХІ століття. Вона органічно поєднує когнітивні, естетичні й тілесно-рухові компоненти навчання, розвиває мотивацію та увагу учнів, а також відкриває нові горизонти у вивченні ритму як міждисциплінарного феномена. Завдяки простоті графічної моделі та опорі на тілесно-кінестетичне проживання ритму, методика забезпечує більш природне і глибоке засвоєння музичного часу; полегшує перехід до традиційної нотації; стимулює творче мислення. У цьому контексті «перфораційна система» С. Макієвського може посісти особливе місце в програмах сучасної музичної педагогіки, виступаючи зв'язковою ланкою між традицією та новими освітніми стратегіями, орієнтованими на розвиток цілісного художнього досвіду.

Ключові слова: музичне мистецтво, ритм, музичний час, методика Макієвського, перфораційна система, педагогіка, тілесно-кінестетичне сприйняття, ритмічне мислення.

Tetiana SAMAYA,

orcid.org/0000-0002-1429-2951

PhD in Arts, Associate Professor, Honored Artist of Ukraine,
Professor at the Variety Singing Department
Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts
(Kyiv, Ukraine) *samaya-t68@ukr.net*

THE AESTHETIC SYSTEM OF STUDYING MUSICAL RHYTHM ACCORDING TO S. MAKIYEVSKYI'S METHOD

The article is devoted to the analysis and reflection on the aesthetic methodology of studying musical rhythm developed by S. Makievskyi, as well as its significance for contemporary music education. The aim of the research is to identify the theoretical foundations and pedagogical potential of the author's system, known as the "perforation method." The methodology of the work is interdisciplinary, combining music-theoretical, psychological-pedagogical, cognitive, and bodily-kinesthetic approaches. The article compares historical systems of rhythmic organization (ancient quantitative, medieval modal, modern accent-binary) with S. Makievskyi's methodology, reveals its connection with philosophical concepts of time (A. Bergson, E. Husserl), and also draws parallels with contemporary practices of rhythm popularization, in particular with B. Greb's system.

The scientific novelty of the research lies in revealing the "perforation system" as an original model of grasping rhythm through inner feeling, in which rhythmic pattern-building is imprinted into bodily memory rather than perceived

through visual notation. This approach makes it possible to avoid overload with symbolic information, focusing instead on the synchronous work of auditory, speech, and motor channels of perception. At the same time, the method contributes to the development of integral musical-rhythmic thinking, regardless of age category.

The conclusions of the study emphasize the universality and promising nature of S. Makievskyi's methodology, which can be considered a strategic resource for music education in the 21st century. It organically combines cognitive, aesthetic, and bodily-motor components of learning, fosters students' motivation and attention, and opens new horizons in the study of rhythm as an interdisciplinary phenomenon. Thanks to the simplicity of the graphic model and reliance on bodily-kinesthetic experiencing of rhythm, the method ensures a more natural and profound assimilation of musical time; facilitates the transition to traditional notation; and stimulates creative thinking. In this context, S. Makievskyi's "perforation system" may take a special place in modern music pedagogy programs, acting as a connecting link between tradition and new educational strategies aimed at developing a holistic artistic experience.

Key words: musical art, rhythm, musical time, Makievskyi's method, perforation system, pedagogy, bodily-kinesthetic perception, rhythmic thinking.

Постановка проблеми. Оволодіння музичною ритмікою на початкових етапах навчання залишається складним завданням через обмеження традиційних підходів: повне спирання на нотний запис ускладнює розвиток внутрішнього відчуття часу та моторику, а навчання лише «на слух» не забезпечує системного усвідомлення ритмічних структур. Сучасна музична практика вимагає гнучких і комплексних методів, які інтегрують когнітивні, слухові та тілесно-рухові аспекти, дозволяючи формувати цілісне ритмічне сприйняття. Інноваційні підходи, зокрема графічно-візуальні моделі ритму, відкривають можливості для більш ефективного навчання, стимулюючи як музичне відчуття часу, так і творче мислення виконавця.

Аналіз досліджень. Проблематика закономірностей ритмічної організації музики незмінно перебуває у центрі уваги музикознавчої думки протягом усієї її історії. Кожна епоха формувала власні способи осягнення й фіксації ритму, які відображали не лише музичну практику, а й ширші світоглядні уявлення. Так, антична традиція розвивала квантитативну систему, засновану на протиставленні довгих і коротких звуків незалежно від наголосу, що було пов'язано з поетичною та музичною природою античного мистецтва. Середньовічна модальна ритміка пропонувала систему модусів, у якій ритм усвідомлювався через сталі моделі-формули тернарного (потрійного) значення, що забезпечували цілісність музичного руху. Сучасна квалітативна (тактометрична, акцентна) бінарна система, сформована у XVII столітті, ґрунтується на метричній регулярності та дискретному поділі часу, що визначило особливості музичного мислення останніх століть.

Ключовим завданням пізнання музичного ритму є його поглиблене теоретичне осмислення у безпосередньому зв'язку з онтологічним виміром, пов'язаним із тілесним відчуттям і його реалізацією в практиці музичної освіти. У сучасних умовах, коли музична культура розвивається в тісному взаємозв'язку з новітніми художніми стратегіями й технологічними інноваціями, стає

очевидним, що традиційних методів оволодіння ритмікою недостатньо для адекватного розкриття її сутнісних функцій. Формування ритмічних умінь у навчальному процесі має спиратися не лише на засвоєнні елементарних метроритмічних структур, а й на розширення уявлень про ритм як універсальний механізм організації звукового та тілесно-моторного досвіду.

Метою дослідження є обґрунтування та оцінка ефективності інноваційних методів навчання музичній ритміці на початкових етапах, зокрема графічно-візуальних моделей, що інтегрують когнітивні, слухові та тілесно-рухові аспекти, для формування цілісного ритмічного сприйняття та розвитку творчого мислення виконавця.

Виклад основного матеріалу. У музичній мові сучасності ритм виходить за межі жорсткої метричної організації, виявляючись через поліритмію, асиметрію, конфліктність і варіативність часових структур. Такі особливості зумовлюють потребу у створенні нових аналітичних і педагогічних підходів до їхнього осмислення. Вирішальною передумовою підвищення рівня оволодіння ритмом стає його теоретичне опрацювання у зв'язку з практикою музичної освіти, де розвиток ритмічних навичок має відповідати актуальним художнім і технологічним тенденціям.

Разом з тим на початковому етапі навчання часто виявляються дві крайнощі: опанування ритму виключно «на слух» або ж суворе спирання на нотний запис. У другому випадку відбувається надмірна деталізація елементів інформаційного ланцюга понять – від механічного запам'ятовування кожного окремого нотного символу, тривалостей і пауз до їхнього відтворення у звуковій практиці. При цьому простежується зв'язок із постановочною складовою виконавської техніки, зокрема – з комплексом рухів рук і координаційними навичками під час гри на інструменті.

Що стосується тілесного відчуття метра, то прилучення до нього найчастіше відбувається через рухово-моторні форми – такі, як танцю-

вальні рухи, маршування та інші прояви тілесної ритмізації. Постає закономірне питання: чи не є це прихованим «примусом» від надмірного навантаження інформацією на початковому етапі знайомства з музикою, що нерідко знижує мотивацію дитини до занять?

У цьому контексті особливої ваги набуває принцип атомарної послідовності навчання, який можна розглядати як своєрідний рудимент пізнавального процесу. Його дія є амбівалентною: з одного боку, поступовість гарантує міцність засвоєння, а з іншого – надмірна фрагментація здатна загальмувати розвиток і позбавити процес цілісності. Тому варто враховувати, що швидкі й стійкі результати на ранніх етапах можливі лише за умови збереження органічного взаємозв'язку між когнітивним, фізіологічним і психологічним станом учня. Саме такий баланс підтримує інтерес до музики та створює передумови для подальшого творчого зростання.

На сучасному етапі значне місце посідає методика вивчення ритміки Станіслава Макієвського, який запропонував еклектичне поєднання окремих елементів історичних систем прочитання ритму, пов'язаного з моторно-тілесним та психологічним відчуттям. Його підхід не зводиться до простої реконструкції минулого досвіду, а передбачає поглиблене осягнення динамічного процесу творення ритму в теперішньому часі. Автор трактує ритм як багатовимірне явище, де кількісні параметри нерозривно поєднані з якісними аспектами сприйняття через тілесно-кінетичний зв'язок. Це створює підґрунтя для нового осмислення ритмічної теорії та педагогіки в перспективі міждисциплінарного синтезу, де історична традиція постає не лише об'єктом аналізу, а й джерелом нових методологічних орієнтирів.

С. Макієвський є засновником вітчизняної рудиментальної прикладної теорії й практики гри на ударній установці. Розроблена ним естетична система опанування практичного ритму має значний науковий, дидактичний та міждисциплінарний потенціал, оскільки пропонує принципово новий шлях розв'язання проблеми первинного засвоєння ритмічних структур – через моделювання конкретного ритму в поточному часі.

На відміну від традиційної нотографічної фіксації, опосередкованої умовною символікою, С. Макієвський застосовує наочний спосіб відтворення ритмічної послідовності за допомогою графічних «клинчиків», розташованих у певному порядку в межах такту-патерна, що автор означив як «перфораційна система» (Самая, 2023).

Постає питання: на чому ґрунтується авторське рішення і як термін «перфорація» (пробивання, просічка) пов'язаний із часовою ритмічною організацією? Відповідь однозначна – зв'язок є прямим. В основу такого підходу лягли автоматизовані струнно-клавішні інструменти початку ХХ століття – піанолі та фонолі (механічні фортепіано), робота яких залежала від програмного носія у вигляді перфорованої стрічки («нотного ролика») (рис. 1):



Рис. 1. Перфорована стрічка (ролик) піанолі

Принцип передавання інформації, закодованої у вигляді перфорацій на перфострічці заданої програми, реалізовувався через обертальний рух ролика відносно зчитувального пристрою. Рівномірна швидкість руху перфострічки у стрічкопротяжному механізмі піанолі, узгоджена з темпом музичного твору, забезпечувала послідовну передачу сигналів на зчитувальний пристрій, а далі – на механічні елементи інструмента, відповідальні за відтворення музичного матеріалу.

Той самий принцип було покладено в основу функціонування електронно-обчислювальних машин (ЕОМ) – попередників сучасних комп'ютерів, де як своєрідну «машинну пам'ять» застосовували перфострічку з цупкого паперу (рис. 2). На ній задана програма позначалася у вигляді послідовності отворів. Таким чином, перфострічка фактично виступала прототипом магнітофонної стрічки, забезпечуючи фіксацію та зчитування інформації в дискретній формі.



Рис. 2. Перфорована стрічка ЕОМ

Система перфорації застосовувалася й досі у багатьох галузях, пов'язаних із програмним забезпеченням та інструментами обліку часу (тайм-трекерами).

Якщо змодельовати будь-який фрагмент перфокарти у вигляді традиційного нотного запису, без додаткових умовностей, отримаємо такий ритмічний патерн (рис. 3):

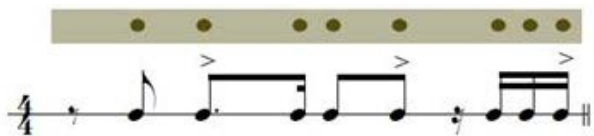


Рис. 3. Змодельована перфокарта традиційним нотописом

Якщо звернутися до технічного боку виконання цього ритмічного рисунка, то з огляду на тонкощі акцентуації та ритмоінтонаційної організації його інтерпретація становить доволі складне завдання навіть для підготовленого музиканта, не кажучи вже про початковий етап опанування ритмікою. Складність зумовлюється не лише необхідністю точного співвіднесення метроритмічних структур, а й вимогою їх тілесно-кінестетичного втілення, коли кожен акцент і кожен інтонаційний зворот мають бути «прожиті» у виконавському акті.

У системі С. Макієвського ритмічний патерн часового фрагмента тайм-треку трансформується у специфічну графічну форму умовного позначення послідовності ритму за допомогою клиноподібних знаків (клинчиків) (рис. 4), що отримала назву «перфораційна система»:

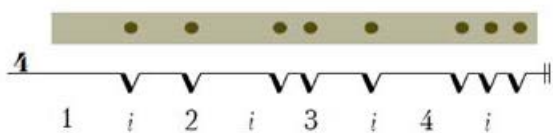


Рис. 4. Перфораційний тайм-трек за С. Макієвським

Вона фіксує винятково часову протяжність ритмічних одиниць, зосереджуючи увагу учня на базових параметрах – часі та ритмі. Завдяки однорідності позначки учень не перевантажується необхідністю аналізувати тривалість кожної окремої ноти та її співвідношення з іншими, відмінними за написанням, що істотно полегшує процес сприйняття й засвоєння матеріалу на початковому етапі навчання.

Принципово важливим аспектом авторської методики є вилучення категорії музичних пауз як із графічної системи, так і з чуттєвої форми представлення ритму. Такий підхід утверджує концепцію часу як безперервного потоку, у якому

будь-які «розриви» постають умовними й штучними конструктами. У контексті музичної композиції це положення набуває особливого значення, оскільки ритмічна тканина трактується як безупинний плин, своєрідний «портал» музичного часу, що забезпечує цілісність сприйняття та формотворення. Подібне розуміння ритму-часу корелює з ідеєю часової цілісності музичного процесу, де кожна ритмічна одиниця, попри відносну тривалість свого звучання, сприймається не як ізольована (самостійна), а як частина неперервного потоку звукової форми.

Методика С. Макієвського, спираючись на принцип візуальної спрощеності та відмову від фіксованих пауз, вибудовує особливий когнітивно-перцептивний режим осягнення ритму: вона поєднує часову логіку, моторне проживання та графічну наочність, формуючи у музиканта уявлення про музичний час як цілісний, неподільний, живий і плинний процес.

Важливим елементом у виконанні ритмічних патернів є артикульований уголос рахунок долей, що забезпечує темпову стабільність і закріплює вміння виконавця до саморегуляції та внутрішнього контролю метроритму. У цьому зв'язку застосування метронома може розглядатися не як обов'язковий, а як допоміжний засіб, причому на початкових етапах навчання його використання видається надмірним. Розвиток природного відчуття часу через тілесно-кінестетичне та слухомовленнєве проживання ритму забезпечує значно глибше й органічніше засвоєння темпу, ніж робота з використанням метронома (Макієвський, 2005). Такий підхід сприяє формуванню цілісного музично-ритмічного досвіду, у якому слухове, мовленнєве та тілесне сприйняття інтегруються в єдину систему оволодіння ритмом.

У подальшому потреба у проговорюванні лічильних одиниць поступово зникає, оскільки виконавець формує внутрішнє відчуття часу та автоматизовану координацію моторики з ритмічним потоком. Водночас силлабічне проспівування ритмічної послідовності патернів залишається бажаним і вітається. Цей прийом зберігає взаємозв'язок слухового, мовленнєвого й моторного каналів сприйняття, зміцнює відчуття метричної структури, сприяє артикуляції ритмічних нюансів і покращує внутрішню організацію часової послідовності. З педагогічної точки зору застосування силлабічного проспівування дозволяє підтримувати концентрацію, формувати цілісне відчуття ритму та природно залучати дихальний і голосовий апарат, що додатково стимулює тілесно-моторні та когнітивні процеси.

Щодо тілесно-моторного зв'язку під час динамічного виконання вправ-патернів слід відзначити одне з ключових методичних положень: позиційний рух руки, що відтворює ритм по долоні як ударній поверхні, у поєднанні з рухом угору (арсис – замах) і вниз (тезис – удар) має бути ідентичним. Тому з перших кроків у вивченні музичної ритміки рекомендується здійснювати контроль за тілесно-руховими функціями рук, що фіксується відповідними символами (рис. 5):



Рис. 5. Схема напрямків рук

Об'єднаний знак вказує на підйом руки (арсис) одразу після удару (тезис), щоб уникнути стійких лакун і забезпечити плавний плин ритму (рис. 6).

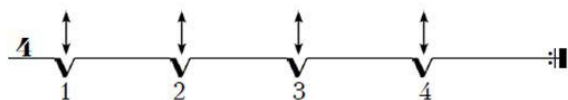


Рис. 6. Напрямки рук в такті

Наявність показника тривалості (цифри у знаменнику розміру) орієнтує зорову пам'ять на моторне відчуття, фіксуючи увагу на попередньо встановлених тривалостях. Це формує прив'язку до єдиного метричного розміру, що містить сувору математичну структуру тривалостей нотного запису (восьмі, шістнадцяті тощо). Така система віддаляє від безпосереднього людського переживання свободи часового континууму, зосереджуючи увагу не на самому ритмі у часі, а на жорстко заданій графічній формі такту.

Не використання цифрового показника чисельника в тактовому розмірі обумовлене тим, що даний часовий проміжок відображає не фактурну організацію такту, а його ритмочасовий контекст, який реально проявляється у будь-якому чотиридольному розмірі – 4/16, 4/8, 4/4, 4/2 тощо. Аналогічне стосується групи уроків, розрахованих на роботу з тернарною ритмікою.

Яким чином у методиці автор реалізує правило ритмічної просодії? Ця фундаментальна деталь у нього сформована як правило динамічного формування принципу сильних та слабких моментів, за замовчуванням, без жодних знакових позначок, яке він виклав наступним правилом: «Завжди акцентувати удар, тривалість якого більша за попередній або наступний удари. У цьому випадку

акцент здійснюється рухом руки з верхньої позиції. Один, два або три послідовні удари однакової тривалості, що стоять перед сильною долею або ударом більшої тривалості, завжди виконуються в нижній позиції» (Макієвський, 2005: 45).

Новизна концепції полягає не лише в ефективній візуалізації часової організації музичної тканини, а й в поєднанні різних дослідницьких перспектив: музикознавчої, когнітивної, педагогічної та тілесно-кінестетичної. У цьому сенсі дана методика може розглядатися як модель на перетині музикознавства, психології сприйняття та тілесної моторики. Такий міждисциплінарний характер надає їй універсальності та дозволяє розглядати «перфораційний метод» не лише як засіб педагогічної практики, а й як інструмент розширеного наукового аналізу феномену ритму.

У ширшій перспективі подібний підхід виявляє глибинні паралелі з філософськими концепціями часу як континуального буття. Так, у філософії А. Бергсона (Bergson, 2001), який запровадив категорію «durée» («тривалість»), час розуміється не як дискретна сума миттєвостей, а як плинний, безперервний потік внутрішнього переживання. Аналогічно у феноменології Е. Гуссерля (Husserl, 1991) часовість трактується через структуру внутрішньої свідомості, де ключову роль відіграють протенція та ретенція, забезпечуючи безперервність сприйняття теперішнього моменту. Ці філософські ідеї безпосередньо корелюють з системою Станіслава Макієвського, яка визначає ритм як безперервне становлення, що виключає розриви та паузи в музично-часовій тканині.

Методика за «перфораційним принципом» значно полегшує процес засвоєння ритму, дозволяючи учневі долучатися до навчання без необхідності попереднього опанування складної системи нотної грамоти. Головна її перевага полягає у встановленні безпосереднього зв'язку між візуальним образом і моторною дією, що сприяє формуванню кінестетичного типу музичного сприйняття. Водночас «перфораційна» модель відкриває широкі можливості для інтерпретації та імпровізаційної практики; акцент переноситься з умовних графічних позначень на живе відчуття часових акцентів і їхніх комбінацій, формуючи більш гнучке й пластичне ритмічне мислення.

Не менш важливим є мотиваційний аспект даної методики, яка поєднує пізнавальну цінність із ігровою динамікою, що робить навчання цікавим і доступним для учнів різних вікових груп, особливо в умовах, де критично важливо підтримувати концентрацію уваги та інтерес до занять. Уже на ранніх етапах навчання вона дозволяє

залучати виконавця до процесу «читання нот з листа», що раніше вважалося складним завданням. При цьому перехід до традиційної нотації стає природним і ненавантаженим, оскільки до цього моменту в учня вже формується ритмічне відчуття та стійка часова й моторна пам'ять.

З позицій сучасної педагогіки система С. Макієвського органічно поєднує когнітивний, моторний та емоційний компоненти навчання, створюючи умови для цілісного музичного розвитку. Вона відповідає актуальним вимогам освітніх практик, орієнтованих на активне, тілесно-емоційне залучення до процесу музикування, та відображає тенденцію зміщення акценту від формально-графічного сприйняття нот до інтегративних способів оволодіння ритмом. Відмова від перевантаження символічною інформацією та перехід до наочно-простих візуальних моделей сприяє розвитку концентрації уваги, прискорює процеси оперативної пам'яті та формує у майбутніх музикантів більш чіткі моторні навички. Впровадження принципу безперервності ритму створює цілісне відчуття часу, а також розвиває здатність до тривалої концентрації та внутрішньої організації виконавського процесу.

Практика застосування підходу С. Макієвського демонструє його ефективність для різних категорій навчальних груп. Для музикантів-початківців (зокрема, дітей) він полегшує перші кроки в освоєнні ритму, перетворюючи абстрактні тривалості на доступні для сприйняття та відтворення графічні образи. Для підлітків і студентів метод стимулює аналітичне та творче мислення, дозволяючи глибше усвідомлювати внутрішню логіку ритмічних структур. Для професійних виконавців він відкриває нові перспективи інтерпретації, допомагаючи переосмислити звичні ритмічні формули та відчути їх як частини єдиного часового потоку. Нарешті, в контексті інклюзивної педагогіки система може використовуватися як універсальний інструмент розвитку відчуття часу та моторної координації у людей із різними когнітивними або сенсорними особливостями, оскільки вона спирається на візуально-сенсорну простоту та природне сприйняття руху. У цьому сенсі цей метод може розглядатися як універсальна педагогічна технологія, здатна адаптуватися до будь-

якого рівня підготовки та вікової групи, забезпечуючи поступове, але водночас цілісне формування музично-ритмічного мислення.

Можна вважати, що розглянута система є стратегічним ресурсом, який дозволяє формувати стійке ритмічне мислення, розвивати навички імпровізації та забезпечувати професійну компетентність музикантів. У ширшому науковому контексті вона відкриває перспективи переосмислення природи музичного часу, а також можливостей його тілесного й когнітивного переживання.

Характерно, що семантичне позначення розробки вивчення ритму німецького барабанщика Бенні Греба (Benny Greb), представленої у проєкті «The Language of Drumming: A System for Musical Expression» (Greb, 2009) та виданої у форматі DVD із буклетом компанією «Hudson Music» у 2009 році, сутнісно збігається з принципами знакової системи методики С. Макієвського (перфораційний принцип), викладеної у книзі «Ритміка для всіх» (Макієвський, 2005), опублікованій видавництвом «Музична Україна» на чотири роки раніше.

Водночас популярність книги Б. Греба значною мірою зумовлена не змістовною новизною, а «магічним відлунням» його бренду як визнаного виконавця-віртуоза. Саме видання, по суті, не може претендувати на високий методичний статус і не демонструє значних результатів у навчанні ритміці; його внесок у розвиток спеціалізованої педагогічної літератури цього напрямку залишається доволі скромним.

Висновки. Таким чином, методика С. Макієвського постає не лише як інноваційний спосіб опанування ритму, а й як модель майбутньої музичної освіти. Її естетичний вимір полягає у перетворенні ритму з абстрактної схеми на художньо-образний феномен, що проживається як безперервний потік музичного часу. Такий підхід полегшує початкове навчання, водночас розвиваючи творчу уяву, імпровізаційність та емоційну залученість. Завдяки універсальності й здатності поєднувати філософські, психологічні, педагогічні та виконавські аспекти, система Макієвського сприяє формуванню цілісного музично-ритмічного мислення й може зайняти особливе місце у сучасній музичній педагогіці, поєднуючи традицію з новітніми освітніми стратегіями.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Макієвський С. Ритміка для всіх. Школа постановки барабанщика. Київ: Музична Україна, 2005. 102 с.
2. Самая Т. Інноваційні підходи професійної музичної освіти у вивченні ритміки. *АРТ-платФОРМА*: наук. альм. 2023. Вип. 7. С. 11-31.
3. Bergson H. Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness. Mineola, NY: Dover, 2001. 288 p.
4. Greb B. The Language of Drumming: A System for Musical Expression. Hudson Music, 2009. URL: <https://hudsonmusic.com/product/the-language-of-drumming> (Last accessed: 17.09.2025)

5. Husserl E. On the Phenomenology of the Consciousness of Internal Time (1893–1917). Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 1991. 408 p.

REFERENCES

1. Makievskiy S. (2005) Rytmyka dlia usikh. Shkola postanovky barabanshchyka [Rhythmics for Everyone: A Drummer's Training School]. Kyiv: Muzychna Ukraina. 102 [in Ukrainian].
2. Samaya T. (2023) Innovatsiini pidkhody profesiinoi muzychnoi osvity u vyvchenni rytmyky [Innovative Approaches to Professional Music Education in the Study of Rhythmics] ART-platforma. 7. 11–31 [in Ukrainian].
3. Bergson H. (2001) Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness. Mineola, NY: Dover. 288.
4. Greb B. (2009) The Language of Drumming: A System for Musical Expression. Hudson Music. <https://hudsonmusic.com/product/the-language-of-drumming>
5. Husserl E. (1991) On the Phenomenology of the Consciousness of Internal Time (1893–1917). Dordrecht: Kluwer Academic Publishers. 408.

Дата першого надходження рукопису до видання: 22.09.2025
Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 29.10.2025
Дата публікації: 24.11.2025