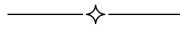


*Kvasnikova T. «Genre innovations of a chamber and vocal cycle in Lyudmila Samodayeva's creativity (on the example of the cycle «Five Stories about Hnyu»).* In this article the analysis of a cycle «Five Stories about Hnyu» of L. Samodayeva, thanks to which, this work can be referred to the author's genre nomination the mini-mono-opera is carried out. This genres form united in itself lines of a vocal cycle and the chamber opera that corresponds to a tendency of a genre interference which is actively used by modern composers.

Keywords: mini-monoopera, chamber vocal genre, interference.



УДК 78.01

**Ю. Фурдуй**

## МУЗЫКАЛЬНЫЙ РИТМ КАК МУЗЫКОВЕДЧЕСКАЯ КАТЕГОРИЯ

*В статье понятие ритма рассматривается в двух его основных аспектах: широком и узком. Установлено, что «ритм» в качестве музыкальной категории может трактоваться как одна из категорий диалектического развития. Также наличие широкого и узкого определения ритма определяет его движение на всех уровнях музыкального целого: синтаксическом (музыкальный ритм в узком значении), композиционном и драматургическом (ритм в широком смысле слова) и жанрово-стилевом (ритм в самом широком понимании).*

**Ключевые слова:** *ритм, музыкальный ритм, драматургический ритм, композиционный ритм, смысловой ритм, жанрово-стилевой ритм.*

Ритм — явление фундаментальное, как в природе, так и в искусстве. Он может проявлять себя в различных процессах и формах, в повторяемости и цикличности, в множественности и разнообразии. Постигание процессуальности существования музыкального жанра происходит через понимание пространства и времени. Данные категории неразделимы и оформляются в нашем сознании с помощью ритма, который, в свою очередь, обнаруживает структурно-организационные качества. Понятие о ритме используется широко во всех общегуманитарных, а также музыковедческих направлениях. Полисемия категории «ритм» и диссонанс в ее дефиниции потребовали детального разбора содержания понятийного аппарата теории ритма.

Ритм на протяжении длительного времени привлекает внимание не одного поколения исследователей. Философия, литературоведение

ние, история, астрономия, биология, медицина, география, психология, эстетика, музыковедение, культурология и др. — таков широкий спектр наук, обращающихся к изучению проблем ритма. Достаточно обширный объем литературы о ритме становится богатейшим материалом в формировании научной концепции настоящей работы — труды Платона, Б. Асафьева, Е. Петровской, В. Сагатовского, Л. Крысина, Б. Теплова, П. Смирнова, Г. Иванченко, Г. Макаренко, М. Харлапа, Б. Мейлаха, В. Бобровского, И. Способина, Л. Мазеля, Т. Бершадской, А. Кулаковского, Б. Яворского, Я. Денисова, В. Холоповой, А. Сокола, О. Дейчук, М. Афонинной, Т. Маринчук, Ю. Холопова, М. Бонфельда, Н. Бурковой, И. Юдкина, В. Вахромеева, В. Ефимова, А. Мясоедова и др. [22, 2, 32, 16, 35, 15, 23, 36, 37, 38, 25, 5, 33, 4, 45, 12, 42, 41, 11, 3, 24, 39, 7, 8, 44, 9, 23, 27]. Однако не все стороны интересующего проблемного поля получили достаточную четкость и ясность своего научного обоснования и определения.

Существующие определения ритма (в частности, музыкального ритма) демонстрируют *широкое* и *узкое* понимания данного термина и явления.

В музыкознании «ритм» в широком его значении демонстрирует особенности взаимодействия крупных временных отрезков (единиц высшего порядка), структурирующих форму музыкального произведения; в узком — соотношение звуков во времени.

Одним из первых, кто озадачил себя формулированием понятия о ритме, стал Платон, называющий ритмом «определенного рода порядок движения, охватыва[ющий] собою решительно всю действительность, начиная от человеческой жизни, индивидуальной и общественной, переходя к сфере искусства, и кончая движением космоса в целом» [21, с. 478–479]. Данное определение отображает широкий смысловой ракурс понимания дефиниции. Здесь акцентируется внимание на *порядке движения*, сутью которого является «всякое изменение» (М. Можейко), продолжим, повторяемость, чередование, регулярность / нерегулярность [26, с. 288].

В музыковедении ритм рассматривается именно с точки зрения **движения**. По мнению Б. Асафьева, явление ритма проявляет себя «во взаимодействии длительностей акцентируемых и неакцентируемых, и в сосуществовании факторов, механизмирующих движение — автоматичности и повторности, — с факторами, их разбивающими и в то же время все-таки подтверждающими ритм как закономерное движение и закономерность движения» [2, с. 184–185].

В свою очередь, в большинстве определений понятия «ритм» часто присутствует синонимичная ему категориальная пара «движение — процесс» (от лат. *processus* — продвижение), трактуемый как «последовательная смена явлений, состояний в развитии чего-нибудь» [46]. Например, Е. Петровская называет ритмом восприятие «протекающих во времени процессов» [28, с. 458]. В. Сагатовский говорит о ритме как о «*временн[ой] форм[е] организации, представляющ[ей] собой определенный порядок изменений в каком-либо процессе*» [31, с. 219]. Л. Крысин относит к ритму «налаженный ход чего-н., размеренность в протекании чего-н.» [16]. Б. Теплов утверждает, что ритмом является «некоторая определенная организация процесса во времени» [35, с. 270]. М. Харлап позиционирует ритм в виде временной структуры «любых воспринимаемых процессов, образуемой акцентами, паузами, членением на отрезки, их группировкой...» [37, ст. 386].

Широкое понимание ритма в музыковедении с позиции движения / процесса находим у П. Смирнова. Следуя позиции К. Бюхера, музыкальный теоретик утверждает, что «ритм — це необхідне, послідовне, періодичне, множинне повторення сумірних (або періодичних) циклів, фаз, елементів, з яких складається процес або явище» (цит. по [23, с. 53]). Подобное толкование ритма находим у Г. Иванченко, который, опираясь на асафьевское понимание ритма как всеобщего драматургического принципа, охватывающего своим действием все составные элементы музыкальной формы», формулирует собственное определение, где ритм есть опознаватель «функциональных соотношений образующих музыкальный процесс соизмеримых элементов» [15, с. 7].

В результате становится очевидным, что «ритм» позиционирует себя как формообразующий элемент в построении музыкальной целостности, где он «выступает одновременно как процесс и как его организация» [15, с. 7]. Такая трактовка дефиниции присутствует в подавляющем большинстве музыковедческих работ. Например, Г. Макаренко ритм относит к одной «з найбільш загальних категорій, яка постає формою протікання в часі яких-небудь процесів» [23, с. 53]; М. Харлап определяет ритм как «основной формообразующий принцип всех временных искусств, их общая первичная форма, из которой развиваются специфические формы каждого» [38, с. 22], и трактует его как «воспринимаем[ую] форм[у] протекания во времени каких-либо процессов» [36, с. 12]. Схожую позицию в трактовке

ритма как одного из «структурных, формообразующих принципов творчества» находим в комплексном изучении творческого процесса Б. Мейлаха [25, с. 5].

Вышеперечисленные определения ритма предполагают наличие внутренней организации «разнофункциональных, логически сопрягаемых, различных по образному строю (или по жанровому облику), композиционных единиц» [5, с. 78] в музыкальной форме. Вследствие этого ритмически организованная форма музыкального произведения становится одной из «основ имманентной музыкальной красоты». Это связано с эстетическим восприятием сознания, углубляющим понимание, обостряющим «эмоциональное и интеллектуальное наслаждение» от искусства и усиливающим «его воздействие» [5, с. 107].

Важно отметить, что в музыкознании часто понимание «ритма» в широком значении связано с **музыкальной формой**. Так, И. Способин трактует ритм как «соотношение продолжительностей мелких и крупных обособленных частей формы» [33, с. 27]. Причем «в строении музыкальной формы, — по мнению ученого, — очень важна пропорциональность, то есть соответствие основных частей формы по продолжительности» [33, с. 27]. Л. Мазель и Т. Бершадская «соотношения между небольшими построениями, более крупными частями, вплоть до соотношения между частями циклических произведений», именно закономерности «масштабов, пропорций» определяют как «ритм в увеличении», «ритм высшего порядка» [22, с. 134], единицами которого есть гармония, форма и т. п. [4, с. 30]; Г. Киселев и А. Кулаковский обозначают «ту или иную закономерность соотношения цельных частей музыкального произведения, пропорциональность его общего строения» как ритм произведения [19, с. 46]; Б. Яворский интерпретирует как «соотношение длительностей всех частей музыкального произведения» [45, с. 8]; Я. Денисов утверждает, что сложный ритм «образуется сочетанием ритмических групп, периодически возвращающихся под одинаковыми или сходными формами, так что эти группы составляют законченное целое» [12, с. 6].

Ритм как категория конструктивно-процессуальная, обеспечивающая единство художественно-образной системы формы музыкального произведения, связан с интонацией. «Ритм, — согласно теории Б. Асафьева, — конечно, всегда — конструирующий и организующий, но тесно слитый с элементами музыки принцип «дыхания» и

закономерности движения. Он всегда конструирует и организует что-то, а не вообще схематизирует. <...> он интонационный стержень» [2, с. 311–312]. Являясь интонационной категорией («Неинтонируемого ритма в музыке нет и быть не может» [2, с. 311]), ритм демонстрирует единство тематизма и его преобразований в музыкальной форме.

С позиции **интонации** формулируют определение ритма, например, В. Холопова и А. Сокол. Так, ритм, — по утверждению В. Холоповой, — воспринимается «не как мертвая схема длительностей на бумаге, а как живая система импульсов выразительности, разворачивающихся во времени. <...> Ритм впитывает в себя токи выразительности мелодии и гармонии. Ритмоформулы — это ритмоинтонации, и они являются единицами «лексического» ряда в музыкальном языке, а ритмический анализ имеет характер смыслового анализа музыки» [41, с. 4–5]. Музыкальный ритм для А. Сокола есть ««живое» произношение каждого момента интонирования — долготное, динамическое, агогическое, звуковысотное, тембровое — во всех их контекстных взаимоотношениях и единстве» [32, с. 17].

Асафьевский тезис о трех всеобщих функциях развития (*initium* / импульс/ — *motus* /движение/ — *terminus* /завершение/) становится отправной точкой в концепции В. Бобровского относительно ритма музыкальной формы. Здесь ритм музыкальной формы функционирует на двух уровнях — *композиционном* и *драматургическом* [5, с. 54]. «Композиционный ритм, — по определению музыковеда, — действуя на всех уровнях формы от ядра до цикла, образует на основе функционального подобия целую систему структурно различных формообразующих принципов, объединенных единой функциональной основой» [5, с. 80]. Драматургический ритм определяется «экспрессивно-драматургическими функциями», которые выявляются через закономерности распорядка содержания музыкальных событий. Вследствие этого экспрессивно-драматургические функции образуют драматурию музыкального произведения [5, с. 57]. В добавление к этому образно-смысловая сущность, выражаемая с помощью модификации, например, темы, воспринимающейся как момент времени музыкального произведения, является у Бобровского одним из важнейших драматургических элементов формы [5, с. 109].

В музыковедческой литературе определения композиционного и драматургического ритма не всегда четко сформулированы и обо-

значены. Часто представлен анализ ритмической организации разнообразных музыкальных элементов, а именно: звуков, мелодических интонаций и соответствующих им линий, тембров, громкостных уровней, темпа, агогики, гармонических функций, штрихов, каденций, типов фактуры, *tutti-solo* и т. п. Данные элементы музыкального языка отображают внутреннюю музыкальную логику формы и входят в понятие так называемого композиционного ритма. Например, О. Дейчук утверждает, что «композиційний ритм, що розвивається і діє, реалізується через чергування фраз, етапів та їх пропорціональних співвідношень» [11, с. 70]; Г. Киселев и А. Кулаковский «ритмом называют общий характер движения в музыке, обусловленный не только чисто временными отношениями, но и последовательностью ладовогармонических, метрических и других элементов» [19, с. 46]; В. Холопова считает музыкальным ритмом «временн[ую] и акцентн[ую] сторон[ы] мелодии, гармонии, фактуры, тембра и всех других элементов музыкального языка» [42, с. 230]. Аналогичной позиции придерживаются А. Ивко и Т. Бершадская<sup>1</sup> [4, с. 30]; Н. Афонина «временную организацию повторяющихся элементов музыкальной ткани» определяет как ритм [3, с. 4]; Т. Маринчук понимает ритм как «єдність всіх часових компонентів музичного твору», предполагающую выделение акцентов (отдельных «деталей» ритма) в качестве способов метрики [24, с. 94]; для Ю. Холопова ритм — это «последование временных длительностей — как элементарных, так и составных», а метром является их «размеренность и сплочение в крупные органически растущие цельности» [39, с. 109].

Драматургический ритм понимается как система выразительных средств и приемов воплощения центрального конфликта, раскрывающегося в определенной последовательности замысла музыкально-художественного произведения. Все это находит отражение в повторяемости, периодичности разнообразных выразительных средств [17, стб. 299].

Являясь драматургическим посредником, ритм способен координировать динамику развертывания композиционного целого, определять его смысловые акценты и обнаруживать содержательные слои. В результате ритм становится «подлинным режиссером всего музыкального действия» [15, с. 8]. Как следствие, актуализируются

---

<sup>1</sup> Ритм есть организация «во времени последовательности соизмеримых элементов музыкального текста — синтаксических построений различного масштаба, гармонии, фактуры и т. д.» [4, с. 30].

такие понятия, как «смысловой ритм», «образный ритм». Например, М. Бонфельд под *смысловым ритмом* понимает «*ритм тех взаимоотношений, которые возникают между материалом, различным по его смысловым характеристикам: смены его типов, способов существования и функций; смены и взаимоотношения материала, различного по интонационно-тематическому облику*» [6, с. 110]. Н. Буркова определяет ритм как «*стержень*» музыкальной композиции, где «*метроритмические отношения становятся индикатором изменений временной организации на всех уровнях формы*» [8, с. 8].

Ритм в широком значении некоторыми музыковедами рассматривается на уровне музыкального исполнительства. Вследствие этого ритм позиционируется как «*виртуальный объект*» (И. Юдкин), который воспринимается при наличии таких выразительных компонентов, как агогика и динамика, определяющие ритмическую структуру и акцентуацию в музыкальном исполнении [44, с. 9].

Наряду с широким пониманием ритма в музыковедческой литературе также получило обширное освещение его *узкое* понимание.

Здесь в многочисленных формулировках ритма акцентируется функционирующий во времени *определенный порядок* (соотношение, организация, последовательность) *звуковых длительностей* (длительностей звуков, звуков по длительности, длительностей). Данная позиция отражена в формулировках ритма в работах Л. Мазеля [22, с. 134], И. Способина [34, с. 47; 33, с. 26], М. Харлапа [36, с. 13], В. Холоповой [40, стб. 657], В. Вахромеева [9, с. 39], Т. Вахромеевой, В. Медушевского и О. Очаковской, Н. Пановой [29, с. 11], И. Гейнрикса [10, с. 9], Г. Дарваша, А. Дадиомова, М. Долматова, В. Ефимова [14, с. 119], В. Вассина-Гросман, В. Чеччота [43, с. 5], Е. Максимова, Г. Киселева и А. Кулаковского [19, с. 46], В. Таранущенко, А. Мясоедова [27, с. 37] и др.

В указанных определениях длительность рассматривается с позиции **временной величины**, формирующей звуковую ткань музыкального произведения. Но такая трактовка ритма является недостаточно полной, так как единицей времени может быть не только звук, но и его отсутствие — пауза<sup>1</sup>. Эта закономерность была отмечена, например, в определении А. Мясоедова, а именно: «*Ритмом в музыке называется организация звуков и пауз по их длительностям*» [27, с. 37].

<sup>1</sup> Согласно, например, Г. Конюсу пауза есть «*знак длительности, измеряющий молчание*» [18, с. 115].

Немаловажным в определениях ритма в узком его понимании становится указание на возможность функционирования ритмической организации **вне звуковысотности**. Например, свойство продолжительности звука, — как считает В. Чечот, — определяет «музыкальный ритм, который хотя и соединяется со звуком неразрывно, но должен быть отличаем от последнего теоретически, так как он может проявляться также и независимо от музыки, и даже от звука» (В. Чечот) [43, с. 5]. Такая ситуация позволяет отличать ритмический рисунок от рисунка мелодического.

Подавляющее количество пониманий ритма затрагивает такую дефиницию, как метр. Являясь «элементом разнообразия» (А. Пузыревский), ритм связан с акцентностью, т. е. с **метрической организованностью** [30, с. 35]. Причем «закономерное чередование музыкальных звуков вместе с метром» становится «формообразующим началом в музыке» (Л. Крысин) [16].

Наряду с этим, совместное функционирование ритма и метра образует единство, подчеркнутое такими понятиями, как «метроритм», «метрико-ритмический». Так, например, Л. Мазель, предлагая отдельные формулировки ритма и метра<sup>1</sup>, не исключает их «совместного действия». Данная позиция прослеживается у О. Андреевой, а именно: «Чергування різних звукових тривалостей у музичному творі називається ритмом, а поєднання ритму і метру, які ізольовано не існують, — метро-ритмом» [1, с. 15]. «Соотношение звуков по длительности и по силе (динамике, акцентировке), — по убеждению Г. Киселева и А. Кулаковского, — «составляет метроритм данного музыкального построения» [19, с. 48].

В. Способин определяет ритм как «организованн[ую] последовательность звуков одинаковой или различной длительности <...> [или], организованн[ую] последовательность звуковых длительностей» [34, с. 23; 54, с. 26]. Музыковед акцентирует внимание на соотношении звуковых длительностей с метром, относя к ритму «в тесном смысле слова» совокупности «длительностей отдельных звуков» [33, с. 27]. Соразмерность длительностей и их связь с метрической

<sup>1</sup> «...ритм есть только сами «соотношения длительностей, независимо от той или иной их метрической группировки» [22, с. 137]. «Музыкальный метр — это та сторона ритма, которая, во-первых, определяет ощущение некоей единой меры — временной доли, измеряющей длительности (иначе говоря, метр вводит в ритмические отношения соизмеряющее начало), во-вторых, создает объединение, группировку временных долей в более крупные цельности вокруг некоторых центральных, опорных моментов, так или иначе качественно выделяемых» [22, с. 137].



пульсацией отмечала В. Холопова: ритм — «закономерное чередование или повторения и основанная на них соразмерность <...> В музыке такое понимание Р.[Ритма] приводит к отождествлению его с равномерным темпом или тактом — муз.[музыкальным] *метром*» [40, стб. 657].

Акцентность как одна из характеристик музыкального метра представлена в определениях ритма такими музыковедами, как Л. Сабанеев, С. Павлюченко, А. Спасская, Я. Денисов [12, с. 6], Л. Михеев, Л. Березовчук, А. Должанский, Х. Пилхофер, В. Гурдов. Упомянутые значения у музыковедов сводятся к тому, что под ритмом понимается конкретная схема чередований (соотношений) различных музыкальных длительностей и акцентов, регулярной и нерегулярной пульсации в музыке.

М. Бонфельд расширяет данную дефиницию. Во-первых, указывает на последование во времени не только звуков, но и пауз одинаковой или различной длительности; во-вторых, употребляет в формулировке ритма понятие системы, указывая на взаимодействие акцентуруемых и безакцентных участков временной цепи, на которых и основана ритмическая ткань. По М. Бонфельду, «ритм — это последовательность во времени звуков (пауз) одинаковой или различной длительности, организованная как система взаимодействий акцентного времени и присоединенного к нему (направленного в него) безакцентного» [7, с. 60]. Подобное определение ритма находим у Т. Бершадской, которая указывает на то, что «музыкальным ритмом называется система организации музыкального времени, основанная на соотношении длительностей звуков и взаимодействии акцентности и безакцентности» [4, с. 30].

Некоторые сходства мы находим в определениях ритма А. Пузыревского [30, с. 35] и А. Тер-Гевондян. В обоих случаях под ритмом понимается равномерное чередование звуков одинаковой или различной длительности, которые подчиняются метру (равномерному счету); А. Островский, Л. Красинская и В. Уткин пишут о ритме как о последовании (чередовании) звуков одинаковой или различной длительности, организованных посредством метра. Определения Г. Виноградова, Е. Красовской и П. Глушкова несколько расширяют это определение, указывая на движение не только звуков, но и пауз, разнообразных по длительности на фоне какого-либо метра. Но, так или иначе, все вышеприведенные определения связывают понятия о ритме и метре.

Противоположную позицию находим в исследовании «Основы линейного контрапункта» Э. Курта. По его мнению, ритм может существовать без метра и такта. Так, о полифонической музыке (в частности, И. С. Баха) швейцарский музыковед-теоретик пишет следующее: «... линия полифонии исторически восходит непосредственно к протестанскому хоралу <...>, но этот линейный принцип оформления восходит в своих основных чертах еще глубже, к мелодике грегорианского хорала, т. е. к эпохе, где долго *не существовало никакого внешнего деления на такты* <...>. Ибо грегорианский хорал таит в зародыше историческое начало принципа формы, покоящегося на свободно развертывающейся линии; ее ударения, так же как и *структура определяются зависимостью от ритма речи*» (курсив наш. — Ю. Ф.) [20, с. 133].

Развивая позицию Э. Курта, К. Джагацпанян говорит о том, что «*метр не может существовать без ритма, а не наоборот* <...> метр без ритма, все равно, что попытка деления времени на пустые, мертвые участки. Ритм становится содержанием, дыханием метра, его необходимым компонентом лишь тогда, когда его движение вызывает ощущение равномерно-периодического, симметричного отношения между длительностями небольших отрезков времени. Тем самым метр, а с ним и такт, возникает, рождается из особого рода ритма и только в этом случае становится его внутренней и неотъемлемой сущностью, которая приводит к «путанице» в вопросе связи ритма и метра» (курсив наш. — Ю. Ф.) [13, с. 105].

Поводя итоги вышесказанному, необходимо отметить, что узкое понимание музыкального ритма можно рассматривать:

- (условно) вне интонации и метрической подчиненности;
- в тождестве с метром и высотой звучания.

Сравнительный анализ различных интерпретаций понятия о ритме позволяет сделать вывод, что в качестве музыкальной категории «ритм» выступает как структурная организация пространства и времени, которые существуют между собой в определенном единстве, и тем самым ритм как явление может рассматриваться как одна из категорий диалектического развития. Также наличие широкого и узкого определения ритма дает возможность определять его движение на всех уровнях музыкального целого: синтаксическом, композиционном, драматургическом и жанрово-стилевом.

В завершение определим рассмотренную дефиницию в двух ее музыковедческих пониманиях (интерпретациях):

Общепринятое определение ритма в широком смысле можно сформулировать как **соотношение продолжительностей мелких и крупных обособленных частей формы, а также определенный порядок соизмеримых элементов музыкальной ткани**. Такое определение ритма может быть выявлено на композиционном и драматургическом уровнях музыкального целого.

В самом широком понимании ритм — это **временная структура различных музыкально-интонационных процессов, образуемых посредством чередования акцентов и пауз; однотипные явления, преобразования, периодически возвращающиеся в одинаковых или сходных формах, совершающиеся через определенные интервалы времени (как четкие, так и нечеткие), которые могут фиксировать границы соответствующих периодов, этапов, стадий или других временных интервалов, разделенных однотипными повторами**. Данное определение выходит за пределы музыкального произведения и применимо уже к какому-либо музыкальному жанру, воспринимаемому (находящемуся в стадии эволюции) во времени-пространстве. Такой вид ритмического движения может быть выявлен на жанрово-стилевом уровне.

Ритм в узком смысле применим на синтаксическом уровне музыкального произведения как **определенный порядок во времени одинаковых или различных длительностей (как звуковысотных, так и вне звуковысотности), пауз, организованный как система при взаимодействии акцентности и безакцентности**.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Андреева О. Основы музичної грамоти / О. Андреева. — [Видання четверте, виправлене і доповнене]. — Київ : Музична Україна, 1978. — 134 с.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Книги первая и вторая / Б. Асафьев. — Ленинград, 1963. — 378 с.
3. Афонина Н. Метрическая переменность, ее формообразующее и выразительное значение (на материале классической и современной музыки) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Н. Афонина. — Л., 1983. — 18 с.
4. Бершадская Т. Теория музыки : учебник / [общ. ред. Т. Бершадской]. — СПб. : Композитор, 2003. — 194 с.
5. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы / В. Бобровский. — М. : Музыка, 1978. — 332 с., с нот.
6. Бонфельд М. Анализ музыкальных произведений: структуры tonальной музыки : учебное пособие / М. Бонфельд. — М. : ВЛАДОС, 2003. — Ч. 1. — 256 с.

7. Бонфельд М. Введение в музыкознание : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / М. Бонфельд. — М. : ВЛАДОС, 2001. — 224 с.
8. Буркова Н. Ритм как фактор реконструкции ритуального хронотопа / Н. Буркова // Музыковедение. — М. : Научтехлитиздат, 2008. — № 7. — С. 7–12.
9. Вахромеев В. Элементарная теория музыки : учебник / В. Вахромеев. — Третье издание. — Москва, 1961. — 243 с.
10. Гейнрихс И. Музыкальная грамота : [учебное пособие для V–VI классов] / И. Гейнрихс. — Ленинград, 1960. — 110 с.
11. Дейчук О. Темброва драматургія як чинник формування композиційного ритму в камерних симфоніях Є. Станковича / О. Дейчук // Метро-ритм — 2. Колективна монографія / [ред. І. М. Юдкін]. — (НАН України. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського). — Київ, 2005. — С. 70–73.
12. Денисов Я. Основания метрики у древних грековъ и римлянъ / Я. Денисов. — Москва : Е. Гербеку, 1888. — 198 с.
13. Джагацпаян К. Ритм, метр и интонация в музыке / К. Джагацпаян // Вестник общественных наук : журн. : АН Арм, ССР. — № 2. — С. 102–109.
14. Ефимов В. Элементарная теория музыки / В. Ефимов. — Второе исправл. и доп. изд. — Минск, 1952. — 169 с.
15. Иванченко Г. Ритм как фактор формообразования и драматургии в симфоническом творчестве П. И. Чайковского : автореф. дис. ... канд. искусств. : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Г. И. Иванченко ; Ленинградская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. — Л., 1981. — 24 с.
16. Крысин Л. Толковый словарь иноязычных слов / Л. Крысин. — 2-е изд., доп. — М. : Рус. яз., 2000. — 856 с.
17. Келдыш Ю. Драматургия музыкальная / Ю. Келдыш // Музыкальная энциклопедия / [гл. ред. Ю. В. Келдыш]. — М. : Советская энциклопедия, 1974. — Т. 2. Ондольера — Корсов. — Стб. 299–301.
18. Конюс Г. Статьи, материалы, воспоминания / Г. Конюс ; [сост. и примеч. Г. Л. Головинского]. — Музыка, 1965. — 143 с.
19. Кулаковский Л. Музыкальная грамота : пособие для музыкальных техникумов и музрабфаков / Л. Кулаковский, Г. Киселев. — М. : Музгиз, 1934. — 148 с.
20. Курт Э. Основы линейного контрапункта / Э. Курт — М. : Музгиз, 1931. — 304 с.
21. Лосев А. История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон / худож.-оформитель Б. Ф. Бублик. — М. : ООО «Издательство АСТ»; Харьков: Фолио, 2000. — 846 с. — (Вершины человеческой мысли).
22. Мазель Л. Анализ музыкальных произведений: Элементы музыки и методика анализа малых форм. Ч. 1 / Л. Мазель, В. Цуккерман. — М. : Музыка, 1967. — 751 с.

23. Макаренко Г. Ритм в процесі диригентської творчості / Г. Макаренко // Метроритм – 2. Колективна монографія / [ред. І. М. Юдкін] ; НАН України. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. — Київ, 2005. — С. 53–58.

24. Маринчук Т. Концепції ритму як засобу музичної виразності у працях музикознавців-педагогів [Текст] / Т. Маринчук // Вінницький державний педагогічний університет ім. М. Коцюбинського. Наукові записки. Сер. Педагогіка і психологія : зб. ст. / [ред. кол.: М. І. Сметанський, Г. С. Тарасенко, Н. Г. Ничкало та ін.]. — Вінниця : ВДПУ ім. М. Коцюбинського, 2007. — Вип. 19. — С. 93–98.

25. Мейлах Б. Проблемы ритма, пространства и времени в комплексном изучении творчества / Б. Мейлах // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве / [отв. ред. Б. Ф. Егоров; АН СССР. Науч. совет по истории мировой культуры. Комиссия комплексного изучения худож. творчества]. — Л. : Наука, 1974. — С. 3–10.

26. Можейко М. Движение / М. Можейко // История философии: Энциклопедия / [сост. и гл. научный редактор А. А. Грищанов]. — Мн. : Интерпрес-сервис ; Книжный Дом, 2002. — С. 287. — (Мир энциклопедий).

27. Мясоедов А. Элементарная теория музыки / Б. Алексеев, А. Мясоедов. — М. : Музыка, 1986. — 240 с., нот.

28. Новая философская энциклопедия : В 4 т. / [науч.-ред. совет: В. С. Степин и др.]. — М. : Мысль, 2010. — Т. III: Н — С. — 692 с.

29. Панова Н. Конспекты по элементарной теории музыки : [учебное пособие для учащихся музыкальных школ] / Н. Панова. — Москва : Престо, 2003. — 101 с.

30. Пузыревский А. Учебникъ Элементарной теории музыки (въ объемѣ курса консерваторій) / [составилъ А. Пузыревскій]. — Изданіе второе. — С.-Петербургъ, 1909. — 104 с.

31. Сагатовский В. Философия развивающейся гармонии (философские основы мировоззрения) : в 3 ч. / В. Сагатовский. — СПб., 1999. — Ч. 2: Онтология. — 219 с.

32. Сокол А. Теория музыкальной артикуляции / А. Сокол. — Одесса : ОКФА, 1995. — 208 с.

33. Способин И. Музыкальная форма : учебник / И. Способин. — 7-е изд. — М. : Музыка, 1984. — 400 с., нот.

34. Способин И. Элементарная теория музыки / И. Способин. — М. : Государственное музыкальное издательство, 1963. — 202 с.

35. Теплов Б. Психология музыкальных способностей / Б. Теплов. — Москва ; Ленинград : Академия педагогических наук РСФСР, 1947. — 335 с.

36. Харлап М. О понятиях «метр» и «ритм» / М. Харлап // Русское стихосложение. Традиции и проблемы развития / [отв. ред. Л. И. Тимофеев]. — М. : Наука, 1985. — С. 11–29.

37. Харлап М. Ритм / М. Харлап // Большая Советская Энциклопедия : В 30 т. / [гл. ред. А. М. Прохоров]. — Изд. третье. — М. : Советская энциклопедия, 1975. — Т. 22. Ремень — Софи. — Стб. 386–390.

38. Харлап М. Ритм и метр в музыке устной традиции / М. Харлап. — М. : Музыка, 1986. — 104 с.

39. Холопов Ю. Метрическая структура периода и песенных форм [1974] / Ю. Холопов // Проблемы музыкального ритма / [сост. В. Н. Холопова]. — М. : Музыка, 1978. — С. 105–163.

40. Холопова В. Ритм / В. Холопова // Музыкальная энциклопедия / [гл. ред. Ю. В. Келдыш]. — М. : Советская энциклопедия, 1978. — Т. 4. Окунев — Симович. — Стб. 657–666.

41. Холопова В. Русская музыкальная ритмика / В. Холопова. — М. : Сов. композитор, 1983. — 281 с.

42. Холопова В. Формообразующая роль ритма в музыкальном произведении / В. Холопова // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве / [отв. ред. Б. Ф. Егоров]. — Л. : Наука, 1974. — С. 229–237.

43. Чечот В. Необходимое допознеіє кь учебникамь Элементарной теории музыки. О ритмѣ. (Опытъ рациональнаго изложения ученія о ритмѣ, синкопѣ и мелисмахъ) / В. А. Чечот. — М. : В. Бессель и К°, 1890. — 38 с.

44. Юдкін-Ріпун І. Ритм як музична механіка / І. Юдкін-Ріпун // Метро-ритм — І. Колективна монографія / [ред. І. Юдкін] ; НАН України. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. — Київ, 2002. — С. 5–10.

45. Яворскій Б. Строеіє музыкальной рѣчи. Матеріалы и замѣтки / Б. Яворскій. — М., 1908. — Ч. 1. — 40 с.

46. Большой Энциклопедический Словарь, 2000 [Электронный ресурс]. — Режим доступа : (<http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc3p/246322>).

**Фурдуй Ю. В. Музичний ритм як музикознавча категорія.** У статті поняття ритму розглядається в двох його основних аспектах: широкому і вузькому. Встановлено, що «ритм» як музична категорія може бути трактований як одна з категорій діалектичного розвитку. Також наявність широкого і вузького визначення ритму може визначати його рух на всіх рівнях музичного цілого: синтаксичному (музичний ритм у вузькому значенні), композиційному та драматургічному (ритм у широкому сенсі слова) і жанрово-стильовому (ритм в самому широкому розумінні).

Ключові слова: ритм, музичний ритм, драматургічний ритм, композиційний ритм, смисловий ритм, жанрово-стильовий ритм.

**Furdaj J. V. Music rhythm as musicological category.** The article explores the concept of rhythm in its two main aspects: broad and narrow. It was found that the «rhythm» as a musical category can be considered as one of the categories of dialectical development. Also, the presence of broad and narrow definitions of rhythm

determines its movement at all levels of a musical piece: syntactic (musical rhythm in the narrow sense), composite and the dramatic (rhythm in the broadest sense) and genre-style (rhythm in the broadest sense).

Keywords: rhythm, musical rhythm, dramatic rhythm, composite rhythm, sense rhythm, genre-style rhythm.



УДК 78.05+78.071.1

*В. Батанов*

### УНИВЕРСАЛЬНОСТЬ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОФЕССИОНАЛИЗМА В XX ВЕКЕ И ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ СЯО ЮМЕЙЯ

*Работа посвящена выявлению специфики профессионального универсализма музыканта в Китае XX века, на примере деятельности Сяо Юмейя, композитора, исполнителя, теоретика, администратора-организатора, общественника. Выделены слагаемые музыкального профессионализма в XX веке с их коррекцией на специфику музыкальной деятельности в Китае, обозначены на основе творческой биографии Сяо Юмейя указанные универсально-музыкантские признаки в их специфичности для условий бытия искусства европейского типа в Китае.*

*Ключевые слова:* универсализм музыкального профессионализма, стиль в музыке, музыкальный жанр, ренессанс, неоренессанс, феномен Леонардо да Винчи.

Актуальность темы определяется ее резюмирующим характером относительно событий минувшего столетия, позволяющим с высоты первых десятилетий XXI века осознать специфику интегративных тенденций ушедшей эпохи, ознаменованной социально-политическими катаклизмами, а также величайшими рывками в творчестве, которые определены спецификой минувшего столетия как века научно-технической революции и открытий психологических глубин идеальной человеческой составляющей.

В работе П. Валери, посвященной феномену Леонардо да Винчи [5], еще в конце XIX столетия была выделена новая универсальность творческого проявления, отметившая этот век: единение сфер деятельности, несовместимых у представителей эпохи романтизма. Для музыкантов это обнаружилось в сочетании не только множественных художественно-творческих умений, приветствуемых в XIX веке (ком-