

Цитування:

Самая Т. В. Музична ритмологія як основа прикладної специфіки сучасної виконавської культури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 3. С. 282–288.

Samaya T. (2025). Musical Rhythmology as the Basis of the Applied Specificity of Contemporary Performance Culture. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 282–288 [in Ukrainian].

Самая Тетяна Вікторівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри естрадного співу
Київської муніципальної академії
естрадного та циркового мистецтв,
заслужена артистка України
<https://orcid.org/0000-0002-1429-2951>
t.samaya@kmaesm.edu.ua

МУЗИЧНА РИТМОЛОГІЯ ЯК ОСНОВА ПРИКЛАДНОЇ СПЕЦИФІКИ СУЧАСНОЇ ВИКОНАВСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Мета статті – проаналізувати наявні підходи до теорії ритму, виявити методологічні труднощі їх формалізації, а також обґрунтувати міждисциплінарний підхід до вивчення ритмічних структур з урахуванням їх інтонаційної та перцептивної природи. **Методологія дослідження** базується на комплексному аналізі музично-теоретичних концепцій, філософських уявлень про час і його сприйняття, а також на емпіричному осмисленні виконавського досвіду в різних жанрах естрадної музики. **Наукова новизна** статті полягає в систематизації і синтезі відомостей про ритмічні форми, динаміку їх виконання, а також у визначенні ритмології як самостійного наукового напрямку, що інтегрує теоретичні та практичні аспекти музичного ритму. Окремо наголошено на важливості вивчення ритмоформул, метричних систем, агогії й поліритмії для точного втілення авторського задуму та розкритті виконавцем емоційного змісту твору. У **висновках** підкреслено необхідність подальшого розвитку ритмології в системі музичної освіти та розширення її методологічного підґрунтя з урахуванням сучасних музичних стилів і естетичних запитів сьогодення. Особливу увагу приділено інтеграції ритмологічного підходу у сферу естрадного виконавства, що сприяє глибшому осмисленню ритмічної організації твору та повніше розкриття виконавської інтерпретації. Здійснене дослідження формує цілісне уявлення про ритм як динамічну, багатовимірну категорію музичного часу, що залишається актуальною як для сучасної виконавської практики, так і для подальших теоретичних розвідок у напрямі музикознавства.

Ключові слова: музичне мистецтво, естрадна музика, ритмологія, музичний ритм, виконавська практика, метричні системи, агогіка, поліритмія.

Samaya Tetyana, PhD in Arts, Associate Professor, Honoured Artist of Ukraine, Professor of the Variety Singing Department, Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts

Musical Rhythmology as the Basis of the Applied Specificity of Contemporary Performance Culture

The purpose of the study is to analyse existing approaches to rhythm theory, identify methodological difficulties in their formalisation, and substantiate an interdisciplinary approach to the study of rhythmic structures, taking into account their intonational and perceptual nature. **The research methodology** is based on a comprehensive analysis of music-theoretical concepts, philosophical ideas about time and its perception, as well as an empirical reflection on performance experience in variety music genres, especially jazz, and other forms of musical art. **The scientific novelty** of the article lies in the systematisation and synthesis of knowledge concerning rhythmic forms and the dynamics of their performance, as well as in substantiating rhythmology as an independent academic field that integrates theoretical and practical aspects of musical rhythm. Emphasis is placed on the importance of studying rhythmic formulas, metric systems, agogics, and polyrhythm for the accurate realisation of the composer's intentions and for allowing the performer to fully reveal the emotional content of a work. **The conclusions** highlight the need for further development of rhythmology within the system of music education and for broadening its methodological foundation in light of contemporary musical styles and present-day aesthetic demands. Special attention is given to the integration of the rhythmological approach into the realm of variety music performance, which fosters a deeper understanding of a work's rhythmic organisation and a fuller revelation of the performer's interpretation. The study thus undertaken shapes a holistic conception of rhythm as a dynamic, multidimensional category of musical time, remaining relevant both to contemporary performance practice and to further theoretical inquiries in musicology.

Keywords: musical art, variety music, rhythmology, rhythm theory, musical rhythm, performance practice, metric-rhythmic systems, agogics, polyrhythm, polymeter.

Актуальність теми дослідження. У сучасному музикознавстві проблема ритму залишається однією з найскладніших і найменш систематизованих. Відсутність узагальненої теорії ритму, попри багатовікові наукові пошуки, зумовлює потребу в нових підходах до його вивчення. Одним із таких підходів є ритмологія – напрям, що пропонує цілісне осмислення ритму як складного культурного, теоретичного й виконавського явища.

Осмислення нотного тексту в контексті виконавської практики неминує супроводжується парадоксами, оскільки його інтонаційні характеристики часто уникають однозначного трактування. Це зумовлює потребу в пошуку таких інтерпретаційних підходів до розкриття музичного задуму, які враховують інтонаційну варіативність і перцептивну гнучкість музики. У цьому сенсі більш доречною формою інтерпретації постає не суворе наукове викладення, а діалогічна модель аналізу, співвіднесена з жанром смислового відкриття, що допускає гнучкість інтонаційного прочитання і сприяє наближенню до живого, хрестоматійного сприйняття музичного твору.

Метою дослідження є всебічний аналіз наявних теоретичних підходів до осмислення ритму, виявлення ключових методологічних викликів, пов'язаних із його формалізацією, а також розробка міждисциплінарної концепції вивчення ритмічних структур, яка враховує їхню інтонаційну та перцептивну природу як визначальні чинники музичного сприйняття й виконавської інтерпретації. У цьому контексті центральне місце посідає поняття «ритмологія» (від грец. *rhythmos* – ритм, *logos* – вчення), що вимагає глибшого наукового осмислення в музикознавстві, оскільки виходить за межі традиційного розуміння ритму як винятково організації тривалостей і метричних акцентів.

Аналіз досліджень і публікацій. Традиційна теорія ритму в музиці зосереджується переважно на метричних структурах, тривалостях, акцентуації та їхніх математичних співвідношеннях. Натомість *ритмологія* пропонує ширший і глибший підхід, який охоплює наступні аспекти: *феноменологію ритму* – дослідження ритму як суб'єктивного переживання часу; *культурологію ритму* – аналіз ритмічних моделей в контексті етномузикологічних традицій; *когнітивний аспект* – вивчення сприйняття, інтерпретації та відтворення ритму музикантом; *семіотику ритму* – осмислення ритму як знаку, носія значення та художньої виразності; *психоемоційний аспект* – роль ритму в емоційній регуляції та моторній

пам'яті. Відповідно ритмологія претендує на статус міждисциплінарної концепції, що інтегрує філософські, психофізіологічні, когнітивні й естетичні виміри ритму, розглядаючи його як універсальний принцип організації часу в музичній діяльності та сприйнятті.

У музичному естрадному мистецтві термін «ритмологія» у вузькому значенні слід розглядати як деталізацію ритмічних елементів, моделей (рудиментів), їх логічного зв'язку в практичному використанні та причетності до процесу подвійних поєднань бінарного функціонування. Прагматичні характеристики ритмології, науковий «абрис» й досі не мають чітких визначень і не сформовані в окремий предмет або розділ теоретичної дисципліни.

Відсутність єдиної теорії ритму – давня та широко обговорювана проблема, яку визнають як у сфері мистецтвознавства, так і в філософії, естетиці й науковому дискурсі загалом. Від найдавніших часів і донині це питання привертало увагу численних мислителів, які підходили до нього з різних теоретичних і світоглядних позицій. У цьому контексті варто навести міркування диригента та музикознавця Ернеста Ансерме щодо теорії ритму: «Серед усіх елементів музики жоден не викликав стільки наукових суперечок, не породжував більш абстрактних і суперечливих суджень, ніж ритм... однак його загальна теорія досі відсутня <...> Різноманіття проявів ритму <...> породило безліч, часто взаємовиключних, визначень ритму, що позбавляє це слово термінологічної чіткості» [3, 197].

Із великим ступенем ймовірності саме еволюційна унікальність розвитку музичного ритму, що постійно виникає в нових жанрах, стилях, течіях та різноманітних синтетичних експериментах, перешкоджає формулювання його канонічної теорії. Це пояснюється тим, що ритм завжди належав до філософської категорії часу. З огляду на означене, афоризм Ганса фон Бюлова «На початку був ритм» набуває статусу ключової формули для осмислення непередбачуваності самого «початку», адже будь-який початок завжди супроводжується новим ритмом, що відображає специфіку й динаміку реальності свого часу. Відтак філософські міркування Блаженного Аврелія Августина можуть слугувати методологічною основою для такого підходу: «Те, що я вимірюю час – я знаю; але я не можу вимірювати майбутнього, бо його ще не існує; не можу вимірювати теперішнього, бо воно не має тривалості; і не можу вимірювати минулого, бо його вже нема. То що ж я вимірюю? Час, що минає, але ще не минув?» [4].

Філософські погляди Аврелія на ідеалістичний підхід розуміння часу усувають усталені уявлення (клішовані ідіоми) про формування музичного часу. Нам відомо лише те, що нас оточує; нам відомо, яким ритм був до нас, але позбавлені знань про те, яким він постане в майбутньому – у наступних поколіннях музикантів. Внаслідок цього прикладна методологія вивчення ритму завжди буде недосконалою: вона буде постійно змінюватися та збагачуватися новими елементами, зумовленими еволюцією музичного мислення майбутніх творців. Час і ритм не мають кінцевої точки свого розвитку, і нам залишається лише захоплюватися ідеалістичним баченням часу, висловленим Аврелієм Августиним: «Якби теперішній час існував повною мірою, не минаючи у минуле, це була б вічність» [4]. Натомість нашим завданням залишається дослідження досвіду попередників, його осмислення, синтез та передача сучасникам того, що складає сьогодення.

Виклад основного матеріалу. У дослідницькому контексті поняття «ритмологія» доцільно розглядати у двох взаємопов'язаних вимірах – музикознавчому та теоретичному. У музикознавчому аспекті ритмологія постає як прикладна сфера дослідження, що зосереджена на осмисленні природи ритмічних структур та естетичних принципів їхньої організації в межах музично-виконавського мистецтва. У теоретичному аспекті ритмологія визначається як наукова дисципліна, що вивчає закономірності формування ритмічних структур у музичному часі.

Постійне творче балансування виконавця між авторською концепцією, зафіксованою у нотному тексті (яку, за Августиним, можна трактувати як «історичну») та її інтерпретаційним втіленням значною мірою визначається рівнем професійної компетентності в галузі ритмології. Високий рівень ритмоінтонаційної виразності музичного звучання сприяє точнішій ідентифікації жанрово-стильових характеристик твору і забезпечує високий ступінь технічної майстерності музиканта. Це, у свою чергу, дозволяє адекватне й художньо виразне втілення музичного тексту відповідно до естетичних запитів сприйняття сучасного звукового кругозору.

Нове прочитання музики композиторів минулого є завжди актом інтерпретації. У зв'язку з цим *музична ритмологія* має розглядатися як фундаментальна складова професійної компетентності виконавця. Її зміст визначається через системний аналіз та послідовне опанування ключовими компонентами ритмічної організації: ритмоформулами, структурами часової

організації ритму (включно з метром та різновидами метричних систем), принципами акцентування фінальних довгих тривалостей звуків, агогіки, внутрішньотактової поліметрії як прояву метричного дисонансу, поліритмії, ритмічних пропорцій, а також побудови тактових систем – від простих до так званих «тактів вищого порядку». Окрема увага приділяється взаємодії перфектних (на основі тридольного поділу: тріолі, тернарність тощо) та імперфектних (на основі дводольного поділу: бінарність) структур, а також феномену геміоли (сесквіальтери). Усі зазначені елементи аналізуються з позицій їх функціональної ролі та практичної значущості в процесі виконавського формування ритмічного контексту музичного твору.

Розглядаючи окремі ритмічні моделі, можна зауважити, що за умов ітеративного виконання поза метричною організацією їх звучання набуває характеру монотонної послідовності. Натомість включені до метричної структури (в межах тактового розміру), ці моделі демонструють варіативність звучання, зумовлену динамічним впливом метричного пульсу на сильних і слабких долях такту.

Розв'язання технічного завдання поза межами наших фізіологічних можливостей – це нонсенс. Вплив темпу на якість звучання окремих ритмічних моделей є очевидним: наші дії завжди зумовлені нашими можливостями. Відмінність у швидкості виконання однієї й тієї ж моделі вносить корективи відповідно до фізичних, а не вольових характеристик нашого організму. Так, послідовник концепції Е. Жака-Далькроза Карл Шторк зазначав: «рух стає мистецтвом завдяки ритму» [8, 36], – проте це твердження потребує відповідного уточнення. Якість пластичного руху завжди залежить від заздалегідь усвідомлених м'язових реакцій у заданому ритмі, але ж ніяк не від того, яким ритмом мають бути зумовлені ці реакції. Саме тому вольові якості в процесі формування виконавської техніки повинні поступитися місцем реалізації підсвідомих механізмів у підготовці м'язової роботи. Прагнення зберегти відчуття пластичного руху ритмічної послідовності незалежно від її нотного запису вимагає від нас гнучкості у прийнятті рішень щодо впровадження того чи іншого виду контролю, тобто керування послідовністю часових пропорцій ритмічних структур.

Наступні приклади (рис. 1) ілюструють динамічний аспект виконання ритмоформул у різних темпових режимах: у повільному темпі динамічний потік зосереджується на завершенні ритмічної моделі (приклад а); у швидкому – переходить на її початок (приклад

б), навіть якщо вона виконується на слабкому часі такту; у будь-якому темпі (приклад в)

дольовий імпульс співпадає з початком моделі.

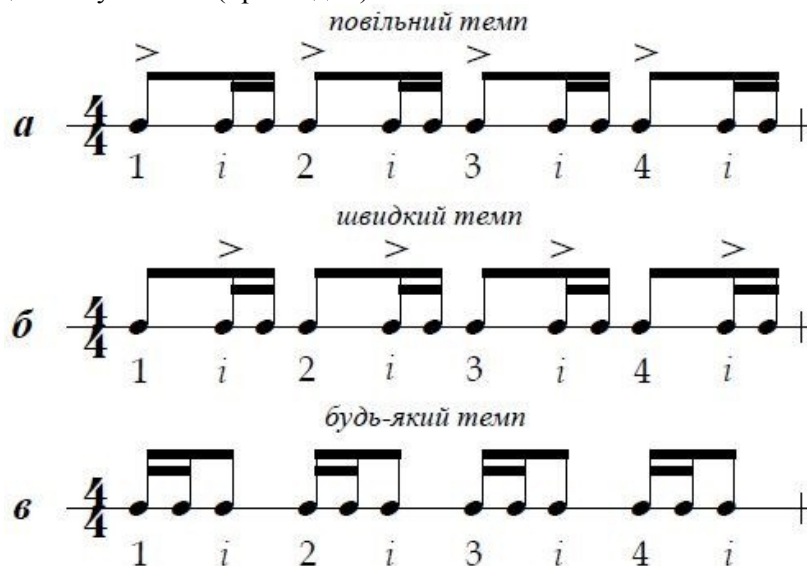


Рис. 1. Ритмічна модель в темпових градаціях

Слід також зазначити, що будь-яка ритмічна модель (ритмоформула), залежно від свого положення в такті та «блукуючого» акценту, зазнає якісних трансформацій і, незалежно від ритмічної однорідності, істотно відрізняється за рівнем виразності динамічних відтінків. Саме завдяки цьому чітко виявляється ритмоінтонаційний характер ритмоструктури.

Наприклад, розглянемо стандартну ритмічну модель (рис. 2), що складається з трьох ударів.



Рис. 2. Триударна ритмоформула

На її основі побудуємо ритмічну фразу та запишемо її в розмірі 4/4 (рис. 3):



Рис. 3. Ритмоінтонація однорідної моделі

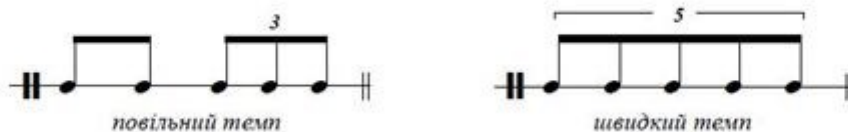


Рис. 4. Трансформація ритму

Приклад демонструє перенесення внутрішньотактового метричного значення

двох долей в єдиний дольовий акцент, що позначається терміном «хафтайм» (від англ.

halftime – половинний час; означає уповільнення темпу вдвічі при збереженні відчуття титульного розміру). Застосування цього прийому надає м'якості метричному акценту, який припадає на тріоль при латентному сприйнятті диз'юнктивності квінтолі (2 + 3) – типового явища при використанні агогіки.

Перцептивна складова передачі ритму в естрадній музиці є доволі умовною, імпровізаційною, підвладною психологічному настрою – емотивною, без чітких еталонів однаковості ритмоформул. Ритмічні ідіоми може бути лише наближено подібними, відтворюючи спогад авторської теми, проте на практиці вони ближчі до художньо-естетичних задумів виконавця. Можна стверджувати, що естрадний виконавець перебуває у постійному пошуку в межах авторської ідеї, імпровізуючи та виступаючи як співтворець. Кожен вихід на сцену приносить новий творчий погляд на виражальні засоби у вирішенні метроритмічних завдань.

Ознайомлюючись із новим музичним матеріалом, ми однаковою мірою намагаємось зосередитись на мелодії та усвідомити ритмічний зв'язок із динамікою часового потоку, образним вираженням метроритмічної структури. Після цього ми моделюємо логіку ритмічної побудови й, спираючись на емпіричний досвід, формуємо виконавську трактовку.

Аналогічно, на початковому етапі ми відчуваємо себе зануреними в потік авторської думки, вираженої ритмічною мовою відповідно до динаміки мислення автора, що в нотографічному відтворенні не повною мірою відображає палітру його внутрішнього світу та задумів. Особливо це стосується партитур джазових творів, які часто фіксуються у формі синопсису. У таких випадках свідомість виконавця формує естетичний зв'язок (мімезис) з авторським контекстом музичного матеріалу, де мелодія у взаємодії з гармонією – відкритий гештальт – становить невід'ємну складову метроритмічного конструювання. Таке емпатичне сприйняття підкреслює важливі смислові деталі твору, що стосуються не стільки звичної структури нотного тексту, скільки залучення до організації стилістичної відповідності, яка вимагає від виконавця високого рівня філософського осмислення виконуваної композиції.

Говорячи про передачу музичних знань з ритмології, насамперед потрібно усвідомити, що всі здібності, якими людина наділена від народження, не мають потенційної здатності до самостійного відкриття. Варто зауважити, що абсолютного відчуття ритму (часу) в

природі людини не існує. Цей дар ще не є музичним ритмом, а лише початковим відчуттям ритму. Як писала Ліліас Маккіннон: «Музичної пам'яті як окремого виду пам'яті не існує. Те, що зазвичай розуміють під музичною пам'яттю, насправді є результатом взаємодії різних видів пам'яті, якими володіє кожна нормальна людина...» [6, 20].

Що стосується гіпотез щодо існування «абсолютного часового слуху», то такі припущення потребують ґрунтовної й концептуальної верифікації. У процесі сприймання ритмічної моделі, розміщеної в певній часовій послідовності, справді можна говорити про здатність людської пам'яті фіксувати її як стійку, довготривалу структуру. Водночас, якщо під «абсолютним часовим слухом» розуміти здатність точно відтворювати темпоорганізовану послідовність ритмічних формул у межах сталої одиниці часу, то на сьогодні немає вагомих підстав для підтвердження цього явища.

Незважаючи на це, у сучасному науковому дискурсі спостерігається стійка тенденція до пошуку фізіологічних механізмів, які, нібито, забезпечують такий доказ. Прикладом є публікація дослідників Стенфордського університету Д. Левітіна (D. Levitin) і П. Кука (P. Cook) під назвою «Пам'ять на музичний темп: додаткові докази того, що слухова пам'ять є абсолютною» [5]. З огляду на фізіологічні й когнітивні можливості людини, подібне твердження виглядає досить гіпотетичним. У цьому контексті доречно пригадати вислів видатного фізика Альберта Ейнштейна про те, що «час – це ілюзія», що підкреслює відносність часових категорій і ставить під сумнів можливість їх абсолютної фіксації в межах людського сприйняття, подібно до дії вимірювального приладу часу (хронометра).

Для ілюстрації сумнівності подібних концепцій, зокрема ідеї «абсолютного відчуття часу», достатньо спробувати із високою точністю визначити на слух частоту власного пульсу в ударах на хвилину або, скажімо, щодня прокидатися у точно заданий час без допомоги зовнішніх сигналів, таких як будильник. Подібні завдання, що виходять за межі природних біоритмів, демонструють обмеженість часового контролю з боку суб'єктивного сприйняття.

Здатність індивіда розкрити свої таланти (природну схильність) – питання риторичне. Від самого народження людина відкрита до сприйняття певних музично-ритмічних сценаріїв. Проте природне відчуття часових інтервалів голосів та їхнє слухове відтворення

ще не становлять культури музичного ритму. Подібні універсалиї самі по собі не проявляються і потребують зовнішнього втручання, яке залежить від глибини осягнення предмета та якості інформації, аби згодом ці навички можна було реалізувати у виконавському мистецтві.

Ритміка джазу стала підґрунтям для дослідження мультидисциплінарних особливостей музичного ритму, сприяла розширенню меж ритмології з урахуванням сучасної естетики ритмічного сприйняття та вказала напрям для вирішення низки проблем, пов'язаних із прикладними аспектами теорії ритму. Саме на цій основі поступово сформувалося глибше усвідомлення сутності поняття «розвиток відчуття музичного ритму», де провідним критерієм пізнання постає не формальний аналіз, а живе відчуття, яке ґрунтується не лише на засвоєнні стандартних ритмічних моделей, а й на використанні психологічних механізмів. До них належать такі багатовимірні поняття, як «драйв» і «грув», останнє з яких є інтегральним образом, що вбирає в себе сукупність ритмічних і психологічних тонкощів [2].

У процесі розвитку пізнавальних здібностей і логічних зв'язків мозок, аналізуючи отриману музичну інформацію, вибірково реагує на якісні аспекти музики – метр, ритм, агогіку, динаміку тощо. Насамперед це стосується реакції нашої пам'яті слухового аналізу зафіксованої ритмічної послідовності (шумової або мелодичної форми). За відсутності профільної компетенції або відповідної інформації, будь-які природні таланти не можуть повноцінно розкритися і діяти самостійно. Природну здатність відчуття ритму необхідно розвивати і поступово впроваджувати в процес глибокого осягнення суті гармонії ритму. Як зазначає фахівець з ритміки С. Макієвський, гармонія ритму передає смислове навантаження концептуального та пізнавального рівнів для опанування принципами розвитку ритмо-часових процесів музичних відчуттів [1]. У цьому й полягає сенс професійного підходу до вивчення ритмології.

Розгляд ритмології та високого рівня її теоретичного опрацювання в музичних напрямках, зокрема джазі та попмузиці, є цілком обґрунтованим. Ці жанри безпосередньо пов'язані з ритмоінтонаційною, або ж ритмічною, природою музики. На ритмічну організацію виконуваного стилю суттєво впливає емоційний чинник, що повною мірою залежить від компетентності виконавця. Незалежно від акценту на мелодії,

ритмічний компонент завжди сприймається досить активно.

Інтерпретація музичної композиції зумовлена архітектонікою обраного стилю, у межах якого конкретні метроритмічні прийоми, виражені тонкими часовими відтінками, логічно узгоджуються з мелодією та гармонією. Саме завдяки цьому виконавець формує змістову суть стилю. Так, в урбаністичному стилі музичний текст набуває емоційного, сентиментального характеру, заснованого на оповідальній структурі, що проявляється у тривіальному сценарії пісні з гіперболізованою нюансировкою. Ритміка цього напрямку масової музики, по суті, визначається як «мовленнєва» – без претензії на глибокий зміст, складні метричні взаємодії чи синтез з елементами джазової ритміки.

До цього типу ритмічної організації належать і мелодичні структури, характерні для ординарної (пересічної) творчості, зокрема жанри «шансон» і «жорстокий романс», які представляють індикаторами стагнаційного стану культурного розвитку окремих соціальних груп. У межах цих жанрів ритм втрачає функцію інтонаційного виразника і не формується у взаємозв'язку з принципами ритмологічної дидактики. Його організація постає як своєрідна «епічна дія», що відтворює життєвий лад та культурні установки певних соціокультурних спільнот. Формально це оповідальний, стилістично одноманітний тип пісенного тексту, що спирається на компілятивну, спрощену гармонічну й мелодичну основу, співвідносну з рівнем ментальної відповідності соціального середовища. Емоційне наповнення таких музичних форм, зазвичай, має суб'єктивний характер і супроводжується зниженим соціальним значенням, віддаленим від філософського осмислення.

До окремого типу ритмічної організації можна віднести форми, що не відповідають джазовим канонам, однак виразно представлені в популярному пісенному мистецтві, яке асоціюється з «традиційною» або «легкою естрадою». Це своєрідний жанр музичного викладу, що передбачає наявність професійних знань і досвіду, до якого зверталися видатні композитори, працюючи в межах соціального замовлення та враховуючи усталені фольклорні й традиційні елементи ментальності народу. Унікальним прикладом цього напрямку може є творчість Ю. Мейтуса, І. Поклада, І. Карабиця, І. Шамо, П. Майбороди та інших майстрів, які поєднували академічну композиційну школу з найкращими зразками традиційної української естрадної пісні.

Що стосується джазової музики, то вона принципово виключає стереотипне ритмічне мислення: сам жанр не передбачає застосування механізмів кліпового мислення, моторної монотонності, надмірної сентиментальності, зворушливої чуттєвості чи інших поверхневих проявів невинуватих психологічних переживань. Ритмічна організація джазу кодифікована системою конфліктів, без яких ця музика просто неможлива. Американський музичний критик В. Сарджент слушно зазначав, що «композитор, чия творча постать у сфері концертної музики виявляється величною та визначальною, тут займає досить скромне місце. Можливо, він навіть взагалі не потрібен. Зрештою його "композиція" майже повністю розчиняється в імпровізаціях музикантів або, у кращому випадку, слугує лише тим каркасом, на основі якого народжується щось значно цікавіше» [7, 24].

Наукова новизна статті полягає в систематизації і синтезі відомостей про ритмічні форми, динаміку їх виконання, а також у визначенні ритмології як самостійного наукового напрямку, що інтегрує теоретичні та практичні аспекти музичного ритму. Окремо наголошується на важливості вивчення ритмоформул, метричних систем, агогії й поліритмії для точного втілення авторського задуму та розкритті виконавцем емоційного змісту твору.

Висновки. У цьому дослідженні було активізовано питання міждисциплінарного вивчення особливостей музичного ритму в естрадній музиці. Виникає нагальна потреба розширити уявлення про організацію ритму як епіцентру музичного мислення, розглядаючи його взаємозв'язки з різних аспектів: часовим параметром, мелодією, гармонією, емоційним наповненням, естетикою та культурою виконуваного стилю. У цьому контексті доречно згадати блискучу думку Л. Маккіннон: «Одна справа – відчувати музику, інша – розуміти і зовсім особлива – авторитетно говорити її мовою» [6, 17].

Ритміка джазу надала цінні орієнтири для розв'язання багатьох проблем, пов'язаних із «живим» метроритмом, що перебуває за межами традиційної нотної фіксації. Цінність цього явища не є випадковою або стихійною, а свідомою та вимагає змістовної підготовки на рівні освітнього процесу і надалі проявляється у формуванні інтуїтивно обґрунтованих рішень на практиці.

Народження нових стилів – фанку, хіп-хопу, репу та інших – окреслило сутність ритмоінтонаційного змісту естрадної музики, що висуває вимоги до освітньої системи звернути пильну увагу на дослідження ритмо-часової структури в творчості сучасних виконавців.

Література

1. Макієвський С. Гармонія ритму. Київ : Четверта хвиля, 2006. Ч. 1. 76 с.
2. Самая Т. В. Особливості музичного метроритму в естрадному вокальному виконавстві. *АРТ-платФОРМА*. Київ : КМАЕЦМ, 2020. Вип. 2. С. 366–385.
3. Ansermet, E. *Écrits sur la musique*. Published: Neuchâtel. 1971. 254 p.
4. Buckner, Augustine On Time. 2006. URL: <https://www.logicmuseum.com/time/augustineonntime.htm> (дата звернення: 17.06.2025).
5. Levitin, D., Cook, P. Memory for musical tempo: Additional evidence that auditory memory is absolute. *Perception & Psychophysics*. 1996. 58 (3). Pp. 927–935.
6. MacKinnon L. *Music by heart*. Published: Bloomsbury Academic, 1981. 160 p.
7. Sargeant W. *Jazz: Hot and Hybrid*. New York. 1975. 310 p.
8. Storck K. E. *Jacques-Dalcroze*. Stuttgart : Greiner & Pfeiffer. 1912. 101 p.

References

1. Makiievskiy, S. (2006). *Harmony of Rhythm. Part 1. Fourth Wave* [in Ukrainian].
2. Samaya, T. (2020). Features of Musical Meter-Rhythm in Variety Vocal Performance. *ART-platforma*, 2, 366–385 [in Ukrainian].
3. Ansermet, E. (1971). *Écrits sur la musique*. Neuchâtel [in French].
4. Buckner, E. (2006). *Augustine on Time*. Retrieved from: <https://www.logicmuseum.com/time/augustineonntime.htm> [in English].
5. Levitin, D., & Cook, P. (1996). Memory for musical tempo: Additional evidence that auditory memory is absolute. *Perception & Psychophysics*, 58 (3), 927–935 [in English].
6. MacKinnon, L. (1981). *Music by heart*. Bloomsbury Academic [in English].
7. Sargeant, W. (1975). *Jazz: Hot and Hybrid*. New York [in English].
8. Storck, K. (1912). *E. Jacques-Dalcroze*. Greiner & Pfeiffer [in German].

Стаття надійшла до редакції 04.08.2025
Отримано після доопрацювання 05.09.2025
Прийнято до друку 12.09.2025
Опубліковано 30.09.2025