

ПРОБЛЕМИ ТИПОЛОГІЇ МУЗИЧНОГО РИТМУ

У статті розглядаються поняття синтаксичного, композиційного, драматургічного та жанрово-стильового ритмів. Встановлено, що синтаксичний ритм характеризує ритмічні особливості твору, композиційний ритм формує музичну форму, драматургічний ритм відбиває зміну подій та образів у музичному цілому, жанрово-стильової вказує на послідовну зміну жанрово-стильових проявів. Дана типологія складається в ієрархічну систему і в сукупності «відкриває доступ» до пізнання сенсу музичного цілого.

Ключові слова: синтаксичний ритм, композиційний ритм, драматургічний ритм, жанрово-стильовий ритм, типологія.

«... ритм принадлежит к удивительнейшим тайнам природы и искусства»

Ф.-В. Шеллинг [24, с. 196].

Музичний твір такий же живий організм, як і весь Всесвіт, і тому «дихання» всіх його складових частин, всіх елементів мови (звук, фактура, мелодика, гармонія) наповнює музичну тканину цілющими джерелами ритмічної організації. Ритм визначає логіку музичного мислення і тому саме на основі типів ритмічного дихання складаються типи фактури, жанрові та стильові параметри художнього цілого.

Проблема ритму широко висвітлена в музикознавчих роботах. Наукові інтереси в даній області широко представлені різними теоріями ритму (Г. Ріман, Г. Катуар, С. Булич, О. Мессіан, К. Штокхаузен, П. Булез, В. Холопова, М. Аркадьєв, Н. Афоніна [1, 3, 12, 18, 20, 21]) і спробами його систематизації (Б. Яворський, В. Цуккерман, Ю. Холопов, В. Холопова, Г. Конюс, В. Браудо, М. Кондратьєв, М. Харлап, Ю. Кон [7, 10, 15, 17, 19, 22]), дослідженнями національної (В. Беляєв, В. Холопова [5, 6, 18]), а також стильової специфіки ритму (В. Холопова [19]), знаходження зв'язків ритму і форми (В. Бобровський, А. Мілка [4]) аналізом співвідношення в музиці зі словом «вербального» і власне музичного ритмів (М. Харлап, В. Васіна-Гроссман, А. Оголевец [15]), розглядом ролі ритму у виконавському формоутворенні (Б. Деменко, К. Мострас), вивченням психологічного впливу музичного ритму (Б. Теплов, О. Агарков, Е. Назайкинський, В. Холопова, І. Юдкін [23]), перекладами древніх

трактатів теорій ритму і метра (Р. Поспелова, З. Глядешкіна, Е. Двоскіна [11, 14]).

Розглядаючи історичне становлення теорії музичного ритму, можна зробити висновок, що пошук способів аналізу ритмічних явищ ведеться вченими, починаючи ще з античних часів. Однак багато аспектів обговорюваної проблематики і раніше залишаються не розкритими і сьогодні. У даній статті ми зосереджуємо свою увагу на особливостях типології музичного ритму, що дозволяють виявляти ритмічні характеристики та закономірності музичного цілого на різних рівнях – синтаксичному, композиційному, драматургічному, жанрово-стильовому.

У період античності теорія ритму розглядалася в нерозривному зв'язку з віршованою метрикою. Так, наприклад, Августин Блаженний створює універсальну систему музично-поетичного ритму і метра, засновану на законах чисел, де дотримується принцип ставлення частин цілого на основі «*aequalitas*» («рівність», співмірність, подоба). Його метод дозволяє математично вивести всі види ритмоструктур, а також теоретично пояснити будь-яке емпірично знайдене послідовність тривалостей [14]. Таке прагнення до системності й логічності стане відправною точкою в подальших теоріях ритму.

У період середньовіччя (на рубежі XII–XIII ст.) з'являється вчення про віршовану метрику (системі шести ритмічних модусів), що застосовується по відношенню до музики (Іоанна де Гарланді). Саме в XIII столітті, в результаті «революційних перетворень у сфері власне музичної ритміки, було усвідомлено, що стопи можуть використовуватися в музиці поза словесного тексту (тобто словесної оболонки), як би чисто мелізматичного, тобто за принципом вокалізування» [11, с. 125].

У класичну епоху проводяться різного роду систематизації, пошук аналогій в музичних метрах і ритмах з поетичними розмірами (Й. Маттезон, М. Шпіса). Основою мислення тут стають формальна логіка, системність і аналітичність.

Аналізуючи процес становлення теорії ритму, можна зробити висновок, що спочатку (в античні часи) ритміка музична сприймалася виключно в синтезі з віршованою метрикою. Стародавні мислителі прагнули до пошуку систематизації всіх видів ритмоструктур. В епоху Середньовіччя простежується полярна позиція, коли музична ритміка сприймається окремо від словесного тексту, що значно

підвищує її самостійність. Класична епоха акцентує увагу на пошуку загальних метричних і ритмічних закономірностей в музичному та віршованому текстах.

Вже в другій половині XIX століття в західноєвропейській теорії визначається тенденція до встановлення взаємозалежності між метром, ритмом, гармонією, динамікою і агогікою у формуванні. Дана тенденція простежується в теоретичних поглядах Г. Рімана [12]. Російська ж музично-теоретична думка про ритм формується з XVIII до середини XIX століття завдяки впливу західних ідей, в основі яких лежить єдність і взаємозв'язок трьох базових елементів – мелодії, гармонії і ритму (А. Улибишев, А. Серов, А. Львів).

Відзначимо, що якщо до XX століття ритм розглядався в синтезі з гармонією, то надалі він набуває самостійності і стає найважливішим, цілком самодостатнім формотворчим засобом.

У зарубіжному музикознавстві XX століття теорії О. Мессіана, П. Булеза та К. Штокхаузена розкривають зв'язок ритму з музичним часом. Коло ритмічних явищ розширюється. Визначається, що висота звуків, гармонія, паузи, щільність тембрів, темпу теж мають ритм, який утворює на найвищому рівні музичну форму [15, с. 474]. Так виникає єдиний музичний простір величезного обсягу – від мікро-часу (тембру і висоти) до макро-часу (форми і жанру). Подібні ідеї зустрічаються і в роботах вітчизняних музикознавців, наприклад, у Б. Яворського, Г. Конюса.

Особливий інтерес до проблеми ритму проявляється в теоретичних працях другої половини XX століття, де представлені різноманітні його теорії (В. Цуккерман [10], В. Холопової [18, 21], М. Харлапа [15, 16], М. Аркадьєва [1], В. Бобровського [4]).

Наприклад, В. Цуккерман розробляє оригінальне вчення про стопи – внутрішньотактові і міжтактові (стопах «високого порядку»). Стопи вивчаються автором у тісному зв'язку з їх виразними і формостворюючими можливостями, в контексті застосування в різних стилях, жанрах, частинах музичної форми, шарах фактури. Автор вказує на сім видів стоп (два дводольних, три тридольних, чотири чотиридольні). При цьому музикознавець-теоретик виділяє два їх загальних типи – ямб і хорей (у широкому їх розумінні). Крім цього, В. Цуккерману належить класифікація ритмічних малюнків [10, с. 181–200]. Узагальнюючи теорію вченого, ми можемо представити її у вигляді схеми:



Інший автор, В. Холопова аналізує формоутворюючі можливості ритму, вивчає різні ритмічні системи, дає порівняльний аналіз розвитку російської та західної музичної ритміки кінця XIX – початку XX століть, а також представляє короткий історичний огляд ритміки XVIII – XX століть, зокрема, характеризує стильову ритміку Д. Шостаковича, С. Прокоф'єва та І. Стравінського [16, 19].

Необхідно відзначити, що ритміка у В. Холопової, як і у В. Цукермана, розглядається в тісному зв'язку з іншими елементами музики, з її образним ладом, зі стилем і естетикою названих композиторів. Так, наприклад, запропонована класифікація ритмічних явищ В. Холопової базується на чотирьох позиціях: ритмічні пропорції,

регулярність-нерегулярність, акцентний-безакцентний, динамічний або статичний ритм (істотний для окремих, специфічних жанрових і стильових умов) [20, с. 368]. Також необхідно відзначити, що автор класифікує ритміку (на прикладі російської музики), виходячи не тільки з логічних класифікацій явищ музичного ритму, а також з принципу змін історичних епох, тим самим пропонуючи також класифікацію ритмічних систем за історичним принципом:

- 1) дотактова система знаменного ритму;
- 2) ранньотактова система;
- 3) строгий класичний тактовий метр;
- 4) класична тактова система в її більш пізній стадії, елементи нетактової організації;
- 5) вільний тактовий метр, нові нетактові форми ритмічної організації [16].

Специфічність музичного ритму, на думку В. Холопової, визначається присутністю акцентної сторони (комплексна розгорнута концепція про акцент), яка в ритмічному процесі передбачає участь мелодико-гармонічного, темброво-артикуляційного, фактурно-гучностевого інтонаційного наповнення музики.

До темпоральності мікрорівня автор відносить алогічні моменти, які у XX столітті були «втягнуті» в сферу ритмічної організації. З іншого боку, на думку В. Холопової, «ритмічна організація поширилася на архітектуру музичної форми, включаючи в себе макрорівень музичного часу» [21, с. 4].

Відзначимо ще одну типологію В. Холопової пов'язану з особливостями музики XX сторіччя. Автор виділяє чотири логічно контрастних типу музичної ритміки, де тісно переплітається пізньотактова ритмічна система з різними нетактовими видами організації:

- регулярно-акцентний;
- нерегулярно-акцентний;
- регулярно-часовимірювальний;
- нерегулярно-часовимірювальний [19].

М. Харлап розробляє історичну структурно-стадіальну теорію ритму, де мова йде саме про послідовно змінюють один одного типах ритміки. Три стадії, які пропонує автор, охоплюють:

- ритм усного професійного мистецтва;
- мензуральній ритміку;
- квантитативну ритміку [16].

Наприкінці XX – початку XXI століття висувається нова теорія ритму М. Аркадьєва, згідно з якою ритм розглядається у взаємозв'язку з музичним часом [1]. Вчений називає новоевропейську акцентну музичну ритміку гравітаційною, термін «тривалість» замінює «вагомністю»; при цьому «частка» (поняття, яке застосовується до метру) в даному випадку виражає сутність (гравітаційної) метричної структури, а пауза наділяється семантичною визначеністю. «Паузи, – пише автор, – лише просвіти «незвучного» в тканині музичного розгортання» [2, с. 201].

В. Бобровський розглядає ритм музичної форми в «її двох іпостасях – композиційної і драматургічної» [4, с. 78]. Саме ці два рівні розглядаються як єдине ціле, де одне без іншого не може існувати. Як зазначає вчений, драматургія музичного твору активно впливає на ритм музичної форми. В. Бобровський класифікує фази композиційного ритму за кількісними характеристиками, де перший вид класифікації «містить в собі якесь число композиційних компонентів (тем і розвиваючих розділів)». Автор виділяє п'ять видів ритму:

- однокомпонентний (моноритм);
- двокомпонентний (парний ритм);
- трикомпонентний (непарний ритм) у двох різновидностях – репризний і безрепризний (тріадний ритм) і багатокомпонентний (множинний) [4, с. 80].

Другий вид класифікації В. Бобровського видів ритму пов'язаний з кількістю фаз (однофазний, двофазний, багатofазний).



























Третій принцип класифікації заснований на контрасті. В системі композиційних ритмів він носить деталізуючий характер, створює різновиди, що залежать від типу образно-сміслових співвідношень між темами, від загальної спрямованості наскрізного драматургічного розвитку.

До питань типології ритму звертається М. Кондратьєв [9]. Музикознавець доводить у своєму дослідженні, що «на вищому ступені розвитку музичної системи виявляється можливим існування квантитативності і без безпосередніх віршованих опор», тим самим спростовуючи висновок М. Харлап про «... повної втрати музикою Нового часу, що відокремилася від поезії, квантитативних членувань» [9, с. 91]. Дане положення підтверджується аналізом ритмічної системи чуваської народної пісні. Вчений систематизує осередку і

дає загальну класифікацію ритмічних малюнків чуваської народної пісні. Ці осередки мають дві слогоності, які можуть бути розспіваний або прошарками паузами (частіше в каденціях), а також число складів може в певних межах варіюватися [9, с. 91].

Систематизація осередків представлена у вигляді таблиці (табл. 1), яка передбачає пояснення до її використання. Наприклад, різні комбінації ритмічних осередків (як широковживаних в чуваської пісні, так і більш рідкісних) утворюють кілька видів ритмічних малюнків музичних фраз, які в свою чергу складаються в строфи-періоди [9, с. 91].

Табл. 1

Осередки	а	б	в (рідкі)	к (кадансові)
Одочасні				
Двочасові				
Тричасові				
Чотиричасові				
П'ятичасові				
Шестичасові				
Семичасові				
Восьмичасові				

Виходячи з цього, М. Кондратьєв стверджує, що ритмічна система чуваської народної пісні має «... всі основні ознаки цілісної квантитативної системи». На підтвердження цього автор наводить ряд доказів: «принцип складання малюнків з елементарних одиниць-осередків»; «Збереження однопланової регулярності (термін В. Холлопової) в одиниці відліку»; наявність в «осередках-стопах» внутрішньої структури та ін. Найважливішим висновком дослідження М. Кондратьєва стає наступне емпіричним шляхом підтверджене положення: вичерпна класифікація можливих ритмічних комбінацій властива тільки квантитативній ритміці, на противагу акцентно-

тактовій, де поєднання тривалостей нескінченні за різноманітністю, і тим самим, не можуть піддаватися систематизації [9, с. 92].

На основі сказаного, музичний ритм може бути представлений як ритм макропорядка (частини форми, більш великі відрізки музичного твору) і мікропорядка (співвідношення тривалостей).

Ритм – явище широкого значення, яке може включати в себе «всі співвідношення тимчасового параметра, бути сукупністю всіх часових параметрів» [21, с. 4]. Прояв ритмічності (повторення через певні інтервали часу тих чи інших явищ) виявляється на всіх рівнях музичного твору.

На наш погляд, типологія музичного ритму може бути пов'язана з обговоренням наступних чотирьох категорій.

Ритмічні особливості музичного твору проявляються на рівні синтаксичного ритму, який включає в себе співвідношення різного роду тривалості і акценти, ритмічні малюнки, ритмоформули, такти, метри.

На композиційному рівні ритм проявляє себе в злети та спади мелодики, в посиленні або ослабленні гучності динаміки, у змінах темпу, в алогічних перервах (уповільненнях в зоні акцентування звуку), в змінах: тембру (інтенсивності тембрового наповнення), гармонійної функціональної наповнюваності, фонічній фарби, тональності, фактури. Саме композиційні елементи формують музичну форму в цілому. За словами І. Браудо, «... як не існує артикуляції поза ритміки, так не існує і ритміка поза артикуляції» [7, с. 15].

Драматургічний ритм показує частоту подієвих і образних змін, їх конфлікт і розвиток (те, що можна лише уявити або відчуті). На думку В. Бобровського, різного роду душевні рухи втілюються в музиці через певні типи драматургії, які мають шкалу якісних характеристик: від безконтрастні до «контрасту» і «конфлікту» [4, с. 58].

Три вищезгаданих рівня музичного цілого (синтаксичний, композиційний, драматургічний) підводять нас до більш високого рівня – жанрово-стильовому. Як пише А. Самойленко, взаємозв'язок «жанру і стилю утворюють" великий "текст і" велике "час музики – її історичний ритм». Музична стилістика містить просторове вираження закономірностей музичної темпоральності, обумовлене жанровими факторами музичної творчості. Саме вона в «діалозі з музикою, формує час як вибір і розподіл, координацію значущих моментів музичного звучання, ритмізацію проявів сенсу» [13, с. 30].

Автор акцентує свою увагу на тому, що «сенса і часу у музиці ототожнюються, і сенс можна визначати як відношення музичного звучання до часу і часу – до звучання з тим же правом, що і визначати час як відношення сенсу до звучання і звучання до сенсу; по-друге, сенс, знаходячи символічну форму (причому, не тільки в музиці і не тільки в мистецтві, а й у семантиці культури), так само схильний явищу гіпостаз-спатіалізації (опространствовання), як і час» [13]. Сполучною ланкою у часі і сенсу в музиці можна вважати саме ритм, який стає головною сутнісною характеристикою і часу, і сенсу.

Отже, жанрово-стильовий ритм знаходить своє вираження через динаміку розвитку певного жанру, становлення і розвитку його семантики, рух музичних образів, їх трансформації в різних стильових відносинах. Отже, ритм в такому випадку відтворює послідовну зміну різних жанрово-стильових проявів.

Виходячи з цього, наша типологія музичного ритму охоплює всі чотири зазначених вищерізновиди ритму – синтаксичний, композиційний, драматургічний і жанрово-стильовий. Дані типи ритму в сукупності «відкривають доступ» до пізнання сенсу музичного цілого і складаються в ієрархічну систему:



Література

1. Аркадьев М. Временные структуры новоевропейской музыки : Опыт феноменологического исследования / М. Аркадьев. – М. : 1992. – Изд. Второе, доп. – 168 с.
2. Аркадьев М. Ритм в музыке / М. Аркадьев // Ритмология культуры : очерки / [Ред. В. Ветютнева, А. Макарова, Д. Яворского]. – СПб. : Алетей, 2012. – С. 178–201.

3. Афонина Н. Метрическая переменность и ее значение в творчестве западноевропейских композиторов XIX века / Н. Афонина // Теоретические проблемы классической и современной музыки / сборник трудов. – М. : 1997. – Вып. XXXV. – С. 182–209.
4. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы / В. Бобровский. – М. : Музыка, 1973. – 332 с.
5. Беляев В. Ритмика узбекской народной музыки // Виктор Михайлович Беляев. Сб. статей / [Сост. А. В. Беляев, ред.-сост. И. К. Травина]. – М., 1990. – С. 94–223.
6. Беляев В. Ритмика таджикского эпоса // Виктор Михайлович Беляев. Сб. статей / [Сост. А. В. Беляев, ред.-сост. И. К. Травина]. – М., 1990. – С. 75–94.
7. Браудо И. Артикуляция (о произношении мелодии) / И. Браудо. – Л. : Музгиз, 1961. – 198 с.
8. Бычков В. *Aesthetica Patrum*. Эстетика Отцов Церкви. I. Апологеты. Блаженный Августин / В. Бычков. – М. : Ладомир, 1995. – 593 с.
9. Кондратьев М. К проблеме типологии ритма / М. Кондратьев // Советская музыка. – 1983. – Вып. 7. – С. 89–94.
10. Мазель Л. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм / Л. Мазель, В. Цуккерман. – М. : Музыка, 1967. – 751 с.
11. Пospelова Р. Трактат «О мензуральной музыке» Иоанна Гарландского, поэта и музыканта / Журнал Общества теории музыки. – 2013 / 1. – № 1. – С. 120–133.
12. Рима́н Г. Систематическое учение о модуляціи, какъ основа учения о музыкальныхъ формахъ / Г. Рима́н // [Пер. с нем. Ю. Энгеля]. – Москва : П. Юргенсонъ, 1898. – 243 с.
13. Самойленко А. Время или пространство музыки : полемические аспекты проблемы музыкальной темпоральности / А. Самойленко // Київське музикознавство. – К., 2007. – Вип. 21. – С. 11–37.
14. Святого Аврелия Августина епископа иппонийского шесть книг о музыке / [Пер. с лат., предисл. и коммент. Е. Двоскиной] // Муз. академия. – 1995. – № 1. – С. 131–139.
15. Харлап М. Тактовая система музыкальной ритмики // Проблемы музыкального ритма : Сборник статей / [Сост. В. Холопова]. – М. : Музыка, 1978. – С. 48–104.
16. Харлап М. Ритм и метр в музыке устной традиции / М. Харлап. – М. : Музыка, 1986. – 104 с.

17. Харлап М. Ритмика Бетховена / М. Харлап // Бетховен. Сборник статей / [Ред.-сост. Н. Л. Фишман]. – М. : Музыка, 1971. – Вып. 1. – С. 370–421.
18. Холопова В. Русская музыкальная ритмика / В. Холопова. – М. : Советский композитор, 1983. – 281 с.
19. Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века / В. Холопова. – М. : Музыка, 1971. – 304 с.
20. Холопова В. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм / В. Холопова. – Санкт-Петербург : Лань, 2002, – 368 с.
21. Холопова В. Музыкальный ритм : Очерк / В. Холопова. – М. : Музыка, 1980. – 71 с. (Вопросы истории, теории, методики).
22. Холопов Ю. Метрическая структура периода и песенных форм / Ю. Холопов // Проблемы музыкального ритма : Сборник статей / [Сост. В. Холопова]. – М. : Музыка, 1978. – С. 105–163.
23. Холопова В. О психологизации теоретических учений о музыке // Трансформація музичної освіти : культура та сучасність / Матеріали музикологічного семінару (23–25 квітня, I частина). – Одеса, 1998. – С. 32–36.
24. Шеллинг Ф. Философия искусства / Ф. Шеллинг. – М. : Мысль, 1966. – 496 с. 1 л. Порт. ; 7 илл.

Фурдуй Ю. В. Проблемы типологии музыкального ритма.

В данной статье рассматриваются понятия синтаксического, композиционного, драматургического и жанрово-стилевого ритмов. Установлено, что синтаксический ритм характеризует ритмические особенности произведения, композиционный ритм формирует музыкальную форму, драматургический ритм отражает смену событий и образов в музыкальном целом, жанрово-стилевой указывает на последовательную смену жанрово-стилевых проявлений. Данная типология складывается в иерархическую систему и в совокупности «открывает доступ» к познанию смысла музыкального целого.

Ключевые слова: синтаксический ритм, композиционный ритм, драматургический ритм, жанрово-стилевой ритм, типология.

Furduj J. V. Problems of typology of a musical rhythm.

In this article the attention is concentrated on the features of typology of a musical rhythm allowing to reveal rhythmic characteristics and regularities musical whole at various levels – syntactic, composite, dramaturgic, genre and style.

The problem of a rhythm is widely covered in musicological works. Scientific interests are in the field widely presented by various theories of a rhythm (G. Riemann, G. Catoire, O. Messiaen, K. Stockhausen, P. Boulez, V. Holopova, M. Arkadyev, N. Afonina) and attempts of his systematization (B. Yavorsky, V. Tsukkerman, Yu. Holopov, V. Holopova, G. Konyus, V. Braudo, M. Kondratyev, M. Harlap, Yu. Kohn), researches national (V. Belyaev, V. Holopova), and also style specifics of a rhythm (V. Holopov), finding of communications of a rhythm and shape (V. Bobrovsky) the analysis of a ratio in music with the word of "verbal" and actually musical rhythms (M. Harlap, V. Vasina-Grossman, A. Ogolevets), consideration of a role of a rhythm in a performing shaping (B. Demenko, K. Mostras), studying of psychological influence of a musical rhythm (B. Teplov, O. Agarkov, E. Nazaykinsky, V. Holopova, I. Yudkin), translations of ancient treatises of theories of a rhythm and meter (R. Pospelova, E. Dvoskina).

Analyzing process of formation of the theory of a rhythm, it is possible to draw a conclusion that initially (in antique times) rhythmic musical was perceived only in synthesis with a poetic metrics. Ancient thinkers sought for search of systematization of all types rhythmic structures. During an era of the Middle Ages the polar position when musical rhythmic is perceived separately from the verbal text is traced that considerably increases her independence. A classical era becomes the center of search of the general metric and rhythmic regularities in musical and poetic texts.

Already in the second half of the XIX century in the West European theory the tendency to establishment of interdependence between meter, a rhythm, harmony, dynamics and an agogics in a shaping was defined.

We will note that if before the XX century the rhythm was considered in synthesis with harmony, further it finds independence and becomes the major, quite self-sufficient form-building means.

The particular interest to a problem of a rhythm is shown in theoretical works of the second half of the XX century: are developed the doctrine about feet (V. Tsukkerman), it is analyzed form-building opportunities of a rhythm, various rhythmic systems (V. Holopov) are studied, develops the historical structural and stadial theory of a rhythm (M. Harlap). The new theory of a rhythm of M. Arkadyev according to which the rhythm is considered in interrelation with musical time moves forward. M. Kondratyev addresses to questions of typology of a rhythm. The musicologist proves in the research that existence of a kvantitativnost is possible and without verse support. The confirmed situation following in the empirical way becomes the most important conclusion of its research: exhaustive classification of possible rhythmic

combinations is inherent only in quantitative rhythmic, as opposed to *aktsetno*-clock where a combination of *dlitelnost* are infinite on a variety and by that, can't give in to systematization.

On the basis of told, the musical rhythm can be presented as a macroorder rhythm (parts of a form, larger pieces of a piece of music) and a microorder (a ratio of *dlitelnost*).

In our opinion, the typology of a musical rhythm can be connected with discussion of the following four categories.

Rhythmic features of a piece of music are shown at the level of a syntactic rhythm which includes different ratios of *dlitelnost* and accents, rhythmic drawings, rhythmic structures, steps, meters.

At the composite level the rhythm proves in rises and recessions of a melodic, in strengthening or weakening of loudness of dynamics, in speed changes, in the *agogicheskikh* changes (delays in a zone of the accented sound), in changes: timbre (intensity of timbre filling), harmonious functional fullness, phonic paint, tonality, invoice. Composite elements form a musical form in general.

The dramaturgic rhythm shows the frequency of event and figurative changes, their conflict and development (that it is only possible to present or feel).

Three above-mentioned levels musical whole (syntactic, composite, dramaturgic) bring us to higher level – genre style.

Therefore, the genre and style rhythm finds the expression through dynamics of development of a certain genre, formation and development of its semantics, the movement of musical images, their transformations in various style relations. Therefore, the rhythm in that case reproduces consecutive change of various genre and style manifestations.

Proceeding from it, our typology of a musical rhythm covers all four above-mentioned kinds of a rhythm – syntactic, composite, dramaturgic and genre and style. These types of a rhythm in total "open access" to knowledge of sense musical whole and develop in hierarchical system.

Keywords: syntactic rhythm, composite rhythm, dramaturgic rhythm, genre and style rhythm, typology.