

Тетяна Вікторівна Самая

Ритмічна мова епох та релятивний дисонанс її музичного сприйняття

УДК 785.161:781.62:378.6

DOI <https://doi.org/10.24195/artstudies.2025-3.24>

Тетяна Вікторівна Самая
кандидат мистецтвознавства, доцент,
заслужена артистка України,
професор кафедри естрадного співу
Київська муніципальна академія
естрадного та циркового мистецтва
ORCID: 0000-0002-1429-2951

Стаття надійшла в редакцію: 15.07.2025

Стаття прийнята: 02.08.2025

Опубліковано: 14.10.2025

Стаття присвячена проблемі методологічної актуалізації педагогічних підходів до вивчення ритму в музичному мистецтві в умовах радикальної трансформації культурно-стильових контекстів ХХІ століття. Мета дослідження – виявити причини релятивного розриву між традиційними уявленнями про ритм, закріпленими в педагогічних методиках ХХ століття (Е. Жак-Далькроз, К. Орф, З. Кодай, С. Судзукі, Е. Гордон, В. Брайнін) і сучасними ритмоінтонаційними формами, властивими актуальним жанрам естрадної, джазової, електронної та гібридної музики. Методологічну основу роботи становить міждисциплінарний підхід, що охоплює музично-теоретичний аналіз, ритмологію, когнітивну та нейропсихологічну теорії сприйняття, а також культурологічну та семіотичну інтерпретацію ритму. Розглянуто як історико-методичні аспекти формування канонічних педагогічних систем, так і обмеженість їх застосування в умовах сучасного звукового середовища. Проведено зіставлення традиційних метроритмічних конструкцій історичного періоду з контекстуально забарвленими ритмічними мовами сучасних музичних стилів, в яких ритм втрачає універсальність і набуває функцій експресивно-психологічного коду. Наукова новизна дослідження полягає у виявленні феномену «ритмічного релятивізму» – зміщення у сприйнятті й аналізі ритму, зумовленого невідповідністю культурних кодів і стильового середовища. Уперше запропоновано концепцію ритму як динамічної, багатовимірної культурно-музичної мови, що інтегрує тілесність, мовленнєву інтонацію, гравітацію, мікроакцентуацію та варіативну пульсацію. Аргументовано необхідність переходу від універсалізованих методик до поліфонічної моделі ритмічного виховання, яка враховує жанрову специфіку й особливості медійно-урбаністичного контексту. У процесі дослідження встановлено, що традиційні педагогічні системи демонструють методологічну інерцію, яка виявляється у збереженні архайчних метричних схем минулого та відсутності орієнтації на освоєння ритмічної гнучкості сучасних стилів. Такий підхід обмежує формування звукового кругозору, пригнічує імпровізаційне мислення і перешкоджає повноцінному сприйняттю ритму як живого й органічного елемента художньої структури. Зроблено висновок про необхідність переосмислення парадигми представлення ритму в напрямі інтеграції історичної спадщини з актуальними ритмоінтонаційними формами, що дозволить сформувати цілісну систему музичного сприйняття, здатну ефективно функціонувати в умовах мінливого соціокультурного середовища. Практичне значення роботи виражається в обґрунтуванні принципів проектування сучасних методик ритмічного виховання, орієнтованих на актуальні музичні жанри, розширенні аналітичного апарату музичної теорії, а також розвитку міждисциплінарного підходу в музичній педагогіці.

Ключові слова: музичне мистецтво, естрада, методичні підходи, традиційна ритміка, ритмологія, ритмоінтонація, стилістичний контекст, гравітація, релятивізм сприйняття.

Постановка проблеми. Як часто ми, зайняті наукою або іншими сферами інтелектуальної праці, раптово усвідомлюємо, що справді проривні, передові ідеї приходять до нас із запізненням. Причому йдеться не про складні чи важкодоступні концепції, що потребують тривалої підготовки або глибокого занурення, а, навпаки, про ідеї, які згодом видаються очевидними. Це зумовлює закономірне питання: чому ми не прийшли до них раніше?

Поширена відповідь на питання, чому й досі деякі педагогічні підходи до вивчення ритму спираються на канонічні методики, створені у ХХ ст. Е. Жаком-Далькрозом, К. Орфом, З. Кодай, С. Судзукі, Е. Гордоном, В. Брайніном, звучить приблизно так: «не бачимо різниці в підходах», «усьому свій час» тощо. Спрощені пояснення зазвичай лише маскують глибшу проблему: річ не в тому, що ми не помічаємо різниці, а в тому, що ці методики від початку не мали підґрунтя для подальшого розвитку в сучасних умовах – вони втратили й актуальність, і привабливість.

Саме методологічна та стильова ритмічна обмеженість робить їх сьогодні неспроможними. Вони були створені в контексті та під впливом музичної культури своєї епохи, де ритм осмислювався загалом як явище позастильове, формалізоване, універсальне. Проте в сучасній музичній естрадній практиці стиль розглядається у взаємозв'язку з багатограним поняттям «теорії ритму», що охоплює ритмологію, ритмоінтонацію, поліритмію, поліметрію, агогіку, тілесну й емоційну залученість, у межах яких традиційний підхід постає архайчним.

Аналіз актуальних досліджень. Автори минулого століття прагнули до універсалізації методу вивчення ритму, абстрагуючись від особливостей сприйняття, індивідуальності учня, культурних і етнічних відмінностей музичного відчуття. Ритм сучасної естрадної музики – це не абстрактна категорія, а живий стилістичний код, в якому емоція формує ритмічну структуру, а не навпаки. Саме тому методики минулого, якими б привабливими не були у своєму часі, не знаходять відгуку в нового

покоління із прогресивним поглядом. Вони не відповідають мові сучасної музики та ритміці нових стилів, де на перший план виходять гнучкість, варіативність, імпровізаційність і внутрішня слухова свобода, а ритм має першочергове значення.

У дослідженнях музичної освіти відзначають низку авторів, які розробляли власні методики ритму: Е. Жак-Далькроз з тілесною ритмічною гімнастикою (Jaques-Dalcroze, 1920), К. Орф з елементарними ритмічними структурами та мовними формулами (Orff, 1960), З. Кодай із системою вокальної сольмізації (Kodaly, 1974), С. Судзукі з методом слухової імітації (Suzuki, 1969), Е. Гордон з теоріями аудіації (Gordon, 1968) та В. Брайнін із мовними моделями ритмічної організації (Brainin, 1999). Попри різні підходи, усі вони виходили з одного: ритм універсальний і його можна опанувати поза стилістичними та гештальтними структурами сприйняття, розглядаючи його як автономну категорію, яку можна викладати абстрактно й ізольовано від культурної інтонації та виразної інерції часу.

Мета статті – виявити та проаналізувати причини релятивного дисонансу між традиційними уявленнями про ритм, закріпленими у класичних методиках ХХ ст., та сучасними потребами естрадної, джазової, електронної та гібридної музики. Дослідження спрямоване на розуміння взаємодії історичних підходів із новими музичними тенденціями, зумовленими змінами в художній практиці та культурному контексті ХХІ ст.

Методологія дослідження, викладена у статті, ґрунтується на міждисциплінарному підході, що поєднує музично-теоретичний аналіз, ритмологію, когнітивну та нейропсихологічну теорії сприйняття, а також культурологічну й семіотичну інтерпретацію ритму. Автори розглядають історичні методики навчання ритму ХХ ст., розроблені Е. Жаком-Далькрозом, К. Орфом, З. Кодаем, С. Судзукі, Е. Гордоном і В. Брайніном, які спиралися на універсальне й абстрактне розуміння ритму, відокремлене від стилю, культурного й індивідуального контексту учня. Сучасний підхід до ритму в естрадній, джазовій, електронній і гібридній музиці потребує врахування стилістичної, емоційної та тілесної складових частин ритму, багаторівневої поліритмії, поліметрії, агогіки, імпровізаційності та взаємозв'язку із соціокультурним контекстом, що робить необхідним переосмислення парадигми викладання ритму. Методологія дослідження поєднує аналіз історичних джерел, сучасних музичних практик і когнітивних процесів сприйняття ритму, що дозволяє визначити дисонанс між традиційними методиками та сучасними вимогами музичної освіти й сформувати основу для розроблення нових методологічних рамок навчання ритму, адаптованих до сучасної музичної культури та медіасередовища.

Результати та їх обговорення. Сучасна аудіальна реальність потребує принципово іншого підходу. Для молодого покоління ритм перестав бути абстрактною метричною схемою чи одиницею рахунку, він сприймається як невід'ємний елемент музичного стилю, носій «груву», енергетичного імпульсу та пульсу часу. Нині відчуття ритму тісно пов'язане з контекстом конкретних жанрів і субкультурних кодів: блюз, джаз, соул, рок, джаз-рок, ф'южн, фанк, регі, хаус, латина, естрадні попритми, електронна музика, мінімал-техно, хіп-хоп, треп та інші стилістичні форми, що створюють власні унікальні ритмічні мови, неможливі для досягнення без занурення в їхню виразну тканину. Саме ці стилі формують у слухача нове відчуття «драйву», ритмічної інтонації та пластики, радикально відмінне від моделей сприйняття музики минулих століть.

Ті ритми, які нині пронизують тіло, рух, мовлення, мислення та емоційно-психічну сферу дитини, підлітка чи дорослого, не є універсальними або усталеними. Це ритми, глибоко відтінені стилістичним і культурним кодом сучасності. Вони не існують як абстрактні метроритмічні конструкції, відірвані від контексту, а укорінені в конкретних музичних практиках, медійних форматах, соціальних ритуалах і естетиці звукового середовища, що оточує людину тут і зараз.

Саме тому навчальні підходи, засновані на «чистих» метричних схемах, знеособлених ритмічних вправах або умовних зразках, позбавлених стилістичного контексту, виявляються не просто методично застарілими, а й стають концептуально неадекватними сучасному музичному досвіду. Такий матеріал сприймається не як нейтральний, а як стилістично чужорідний; він не резонує з актуальною чуттєвою реальністю учня і не створює міст між особистим сприйняттям ритму та його музично-художнім сенсом.

Концептуальний ритм сучасності вже не обмежується класичним розумінням метра, такту, групування чи фрази – це багатоплановий музично-культурний код, що включає такі компоненти, як грув, свінг, пульсація, фразування, брейки, мікросинкопіювання, офф-біт, зміщення пульсу (pulse displace) та інші явища, які майже невідомі або відсутні в методичних системах вітчизняних навчальних закладів ХХ ст. Якщо в педагогічних практиках минулої епохи акцент робився на марш, польку, вальс, мазурку й інші метрично передбачувані форми, то актуальне ритмічне середовище орієнтоване на інші джерела виразності: афро-кубинський ритм, ритм усного слова (spoken word), імпровізаційну спонтанність хіп-хопу та його похідних жанрів, мікроакцентуацію та синкопування в trap-ритміці й інших актуальних напрямках. Ці зміни свідчать про радикальну трансформацію самого поняття ритму: він перестає бути фіксованою структурою і стає живою, гнучкою мовою музичної виразності, тісно

пов'язаною з тілесністю, урбаністичним контекстом і цифровим медіасередовищем.

Проблема полягає зовсім не у «провині» авторів, які створили численні трактування та методики викладання музичного ритму. Вони працювали в координатах свого часу, формували педагогічні системи, тісно пов'язані з музичною естетикою своєї епохи – тієї звукової реальності, у якій вони жили, творили та навчали. Їхні підходи відзначалися глибиною, цілісністю та деякою універсальністю, проте, як і будь-яке культурне явище, залишилися обмеженими часовим горизонтом, на який були зорієнтовані.

Варто розуміти, що обмеженість історичних методик зумовлена не втратою їхньої змістовної цінності, а неспроможністю повною мірою охопити реальність, нові умови та виклики сучасності. Нині важливо не стільки механічно адаптувати підходи Е. Жака-Далькроза або К. Орфа до теперішніх умов, скільки переосмислити саму парадигму сприйняття та викладання ритму.

Відповідно до цього, музична культура, звукове середовище, темпоритмічна мова, а також соціокультурний пульс зазнали докорінних змін. Ці трансформації потребують не адаптації застарілих моделей, а вироблення нових методологічних рамок, у яких ритм розглядається не як абстрактна величина, а як динамічна форма буття звуку – стилістично забарвлена, фізично відчутна, пов'язана з мовленням, танцем, тілесним імпульсом і сучасною естетикою. Саме в цьому і є справжній виклик часу.

Ідеться про необхідність створення методики ритму сьогодення – такої, що виходить за межі простого опанування стилю чи груву й передбачає глибше розуміння ритму як просторово-часового та культурного коду. У цьому сенсі ритм постає не лише музичним елементом, а багатовимірним явищем, вплетеним у тканину сучасного мистецького та соціокультурного життя.

Створення такої методики потребує принципово нових підходів і компетенцій – інтеграції міжжанрового аналізу, розвитку стильової імпровізації, активного залучення електронної та гібридної ритміки, освоєння фрагментованого та нелінійного часу, роботи з поліритмією, ритмічною семантикою, тілесною ритмопластикою, а також із мікротамакрорівнями синкопування, включно з елементами електронної музики. Лише за умови такого багатопланового та гнучкого підходу педагогіка ритму зможе знову набути актуальності й життєздатності, стаючи співзвучною мисленню, сприйняттю та художнім потребам виконавця і творця.

Прогресивна наука, розділена на дисциплінарні ніші, заохочує глибину пізнання, але здебільшого робить це ціною широти поглядів на споріднені спеціалізації. Біолог-спеціаліст може не помічати очевидних соціологічних паралелей, фізик – інтуїтивно

відкидати філософські узагальнення, музикант – не відчувати вплив сучасної доби.

Звуження поля зору створює ефект своєрідного «когнітивного тунелювання», коли науковець рухається вперед, але лише за заздалегідь прокладеним коридором. Усе, що виходить за межі його «стін», сприймається як чуже, недоречне, а подекуди навіть дратівливе – яскравий приклад когнітивного дисонансу. У результаті спостерігається не лише уповільнення прийняття нових ідей, а і їх активне відторгнення, особливо якщо вони надходять зовні академічної спільноти або пов'язані з новим баченням меж дисципліни.

Особливу іронію ситуації додає те, що чимало таких ідей насправді елементарні за своєю суттю, але стають очевидними лише з висоти нового розуміння. Їх не помічають не через прихованість, а через брак уваги – потрібної миті на них просто не зосереджуються. Перелом перспективи – чи то міждисциплінарний діалог, філософська рефлексія чи навіть проста життєва інтуїція, що раптом спонукає зазирнути туди, куди раніше навіть і не спадало на думку дивитися, – відкриває потрібний нам елемент, образ, сенс. А якщо припустити, що передові ідеї народжуються «на порожньому місці» і не відповідають раніше сформованим законам загальної теорії, вони не зможуть функціонувати як «інструмент мислення».

Затримка у сприйнятті простих, але водночас інноваційних ідей – не вада інтелекту, а наслідок інституційної та ментальної інерції. У цьому виявляється один із найважливіших уроків: зростання знань потребує не лише поглиблення, а й постійної готовності переосмислювати очевидне. Інакше передові ідеї, як це не парадоксально, приходять до нас останніми або з відчутним запізненням...

Що ж стало поштовхом до актуалізації такого питання? Чому саме сьогодні, а не, скажімо, півстоліття тому? Важко припустити, що дослідники минулого не володіли достатнім рівнем музичної чи аналітичної підготовки, щоби здійснити тонкий аналіз ритмоінтонаційної структури своєї епохи, виявити ключові проблемні зони й окреслити напрями їх подальшого теоретичного осмислення. Варто визнати: у той історичний момент інтелектуальний і методологічний інструментарій, як і загальний рівень філософського розуміння музичного часу та ритму, відповідали своєму часові й рівню музичного розквіту, за якого такий аналіз міг би здійснюватися з належною повнотою та глибиною, але в межах оцінювальних критеріїв тієї доби, а не наших сучасних. І йдеться тут не стільки про глибину філософського змісту музичного матеріалу, скільки про еволюцію якісного складника ритмічного елемента, адже ритм не існує поза людиною і неминуче вдосконалюється або занепадає разом із нею.

Лише з розвитком когнітивних наук, нейропсихології, теорії перцепції, а також міждисциплінарних досліджень часу та тілесності стало можливим по-новому поглянути на феномен ритму – не як на абстрактну метричну структуру, а як на живу форму музичного мислення, пов'язану із внутрішнім слухом, рухом, мовою та інтонацією. Саме це стало підґрунтям для переосмислення педагогічних підходів, які тепер потребують не просто відпрацювання ритмічних схем, а формування цілісного сприйняття музичного часу.

Одним із найтипівіших і водночас деструктивних проявів опору новаторським тенденціям в теорії ритму виступає розрив змістовно-аналітичного зв'язку з інноваційними підходами. Це зумовлено як відсутністю комплексного та системного їх опрацювання, так і формуванням оціночних суджень на основі поверхових чи опосередкованих уявлень. У таких випадках нова методика, концепт чи ритміко-інтонаційна парадигма розглядаються крізь призму запозиченого, так званого колегіального досвіду, за принципом «чутюк» або шляхом зіставлення з моделями, що свідомо ґрунтуються на інших засадах. Унаслідок чого відбувається суттєве викривлення змісту або цілковите відторгнення інновацій.

Така реакція значною мірою зумовлена глибоко вкоріненою прихильністю до архаїчних методологічних настанов – бачити в межах такту кальку метроритмічної конструкції, усередині якої все вже вирішено й не потребує зайвих роздумів, як факт самоочевидний, що не потребує активного аналітичного чи когнітивного втручання. Досить оглянути навчальні програми з елементарної теорії, щоб помітити: розділи, присвячені метру та ритму, майже не відрізняються один від одного. Як під копірку, у них подано коротке й скромне викладення, покликане лише переконати здобувачів у тому, що в музиці, окрім мелодії та гармонії, існує ще й ритм. У деякому сенсі така лаконічність зрозуміла: підручники з елементарної теорії музики й не передбачають глибокого філософського аналізу такого складного феномену, як ритм. Їхнє завдання – дати базові визначення, закріпити правила, окреслити мінімальні рамки, де ритм можна зрозуміти та застосувати на початковому етапі навчання. Однак така стислість водночас обмежує сприйняття ритму, зводячи його до набору технічних положень, тоді як він за своєю природою належить до фундаментальних категорій музичного мистецтва, що потребують ширшого осмислення.

Цей погляд, успадкований від давньої педагогічної традиції, виявляється надто вузьким, коли ми стикаємося з ритмами нашого часу – гнучкими в диханні, мінливими в найдрібніших долях часу, що живуть у русі тіла та набувають стилістичних забарвлень. Саме такі ритми становлять живу тканину, яка визначає музичне мислення сучасної

епохи. Нині, коли ритм у низці напрямів (від джазу до трепу) функціонує як ритмоінтонаційний код, що об'єднує тілесне, часові та семантичні виміри, традиційні системи аналізу й опису виявляються методологічно неадекватними й малопереконливими.

Наукова інерція, що проявляється в небажанні або нездатності відмовитися від застарілих категоріальних систем, які бачать лише метр, такт, долю, тривалість нот і пауз, синкопу – у їхньому класичному розумінні, призводить до того, що нові ритміко-інтонаційні форми, з їхнім зміщеним пульсом, нестабільним мікрофразуванням, багаторівневою пульсацією, ритмічними колізіями й асиметріями не знаходять відповідного мовного опису. Замість переосмислення теоретичного апарату спостерігається адаптація ретроспективного матеріалу під умовно нові формати, методологічне насильство над новим баченням естетичних пропорцій, унаслідок чого порушується не лише розуміння ритму, а й сама можливість його змістовного освоєння.

Це особливо помітно при спробі наукової інтерпретації таких феноменів ритму, як:

- ритмоінтонаційна динаміка у вокально-мовленнєвих жанрах;
- грув як тілесно-смилова категорія, що не вкладається у строги метричні схеми;
- лінійні груви, нерівномірна пульсація та часові флуктуації¹ музичного параметра;
- мікроартикуляція та синкопування на рівні субдолі;
- поліметрія з використанням такту вищого порядку та просторова організація ритму в партії соліста щодо акомпанементу оркестру;
- респонсорний принцип і його особливості;
- риф, стомпінг, вторинний рег, агогіка та інші (Самая 2, 2020).

Прихильність до попередніх парадигм, навіть за умови зовнішньої коректності теоретичних викладів, маскує «глибоку методологічну неспроможність», коли ритм розглядається як щось відокремлене від інтонації, тіла, слухового сприйняття та часу як такого. Проте в сучасній музичній культурі ритм та інтонація злиті в нерозривний «ритмоінтонаційний континуум», де кожна ритмічна структура несе в собі не лише метричний, а й експресивно-смиловий і естетичний складники.

Отже, відмова від критичного та самостійного освоєння нових ритмоінтонаційних моделей (у межах практики, аналізу, міждисциплінарного дослідження чи стилістичної рефлексії) формує замкнуте поле риторичної самодостатності, у якому «нове» сприймається як загроза, а не як ресурс розвитку, – чого найчастіше уникають ті педагоги, які «програмовані» недовірою, невпевненістю у власних силах або побоюванням помилитися.

¹ Флуктуація (лат. fluctus – хвиля) – коливатися, плисти хвилею. Ф. ритму в музичному творі створюють ефект непередбачуваності.

Для подолання такого стану потрібне переналаштування музично-теоретичного мислення, що полягає не стільки у відриві від традиції, скільки у глибокому усвідомленні її кордонів та готовності відкривати нові ритмічні мови – мови сучасності.

Будь-яке покоління висуває нові вимоги до осмислення часових мистецтв: ритмічні структури стають дедалі складнішими, нестабільнішими, часто не вкладаються у звичну метричну сітку та традиційне розуміння. У такому разі необхідне оновлення інструментів сприйняття та аналізу. Однак це не означає автоматичну відмову від існуючих систем. Нові підходи, навпаки, мають доповнювати традиційні, створювати умови їх багатовимірної перцепції.

Розуміння та інтерпретація музики завжди залежать від того, якими засобами та підходами ми користуємося. Коли нову музику розглядають через призму старих, звичних методів, існує ризик втрати або спотворення її смислів – новаторські ідеї можуть бути зведені до спрощених ординарних схем. Проте зворотна ситуація не менш складна: застосування сучасних прийомів до музики минулого та її інтерпретація потребують особливої обережності й точності. Тут важливо враховувати історичний контекст і стилістичні особливості, щоб уникнути стихійного поєднання елементів, яке перетворює інтерпретацію на хаотичний колаж, а не на осмислений діалог між різними епохами.

Явище неприйнятного колажу в музичній практиці нерідко виникає через неналежне врахування культурно-стильового контексту вихідного матеріалу під час аранжування. Прикладом може бути ситуація, коли елементи музичного стилю з яскраво вираженим орієнтальним характером звучання необачно поєднують із текстами слов'янської групи мов, що мають фонетичні особливості, нехарактерні для Сходу. Унаслідок такого змішування виникає стилістична та семантична дисгармонія, зумовлена невідповідністю кодів сприйняття культурних конвенцій, що призводить до втрати цілісності художнього образу та спотворення автентичності. Такий колаж не лише деформує початкові смислові й емоційні параметри музики, а й ставить під сумнів етичний аспект творчої практики, яка потребує шанобливого ставлення до культурної спадщини етносу (Самая 1, 2020).

У зв'язку із цими проблемами склалася парадоксальна ситуація: з одного боку, формується багата звукова реальність, що потребує власного понятійного опису; з іншого – зберігаються наукова інерція та опір, які виявляються у відсутності достатньої категоріальної основи. Це породжує своєрідний методологічний релятивізм – спробу розв'язати фундаментальні питання засобами часткових, здебільшого емпірично обмежених підходів. У цьому релятивізмі простежується не стільки свідома стратегія, скільки симптом неусталеного

метамовлення, неологізмів замість професійної термінологічної бази. Унаслідок цього виявлялася неспроможність виробити універсальні категорії аналізу ритмоінтонаційної структури, особливо в її філософсько-часових аспектах.

Ми не прагнемо радикального розриву із традицією, але, перебуваючи у процесі осмислення переходу в майбутнє, вважаємо важливим переглянути не самі основи музичності, а інструменти сприйняття, розуміння та навчання. Це поступова адаптація, в якій минуле й сьогодення вступають у науковий і освітній діалог, а не в конфлікт. Водночас варто визначити, що сучасна музична культура ще не виробила завершених форм, здатних спричинити різкий перехід до принципово нових питань. Розмаїття ритмічних парадигм, що відокремилися від джазової традиції і розвивалися в межах численних стилів і напрямів, тривалий час залишалося поза академічною увагою або розглядалося як явище маргінальне, естетично та концептуально табуоване.

Висновки та перспективи подальших наукових розвідок. Нині в музикознавчій думці ритм усвідомлюється не лише як центральна категорія організації музичного часу, а і як фундамент стильової ідентичності. Його роль виходить за межі метричної впорядкованості, перетворюючись на сенсоутворювальний механізм, що формує характер звукового потоку та сприйняття форми. У ритмоінтонаційному вимірі ритм постає носієм культурно-історичних кодів і сполучною ланкою між авторською манерою, виконавською інтерпретацією та стильовою приналежністю. Музичний час-ритм не є об'єктивно фіксованою величиною: він існує як психологічна й емоційна тривалість, здатна змінювати щільність та напрям течії, створюючи ілюзію зміненого часу. У цьому контексті ритм поєднує мікрорівень метричних пульсацій і акцентів із макрорівнем композиційного розгортання, формуючи цілісний художній простір. Сучасні жанри, гібридні стилі й електронні технології вимагають переосмислення традиційних підходів до вивчення ритму. Він постає як знакова тріада, що поєднує художню інтенцію композитора, імпровізаційний імпульс виконавця та перцептивний досвід слухача.

ЛІТЕРАТУРА

1. Самая, Т. (2020). До питання специфіки сучасного виконавства вокальної естради України. *Культура та мистецтво: сучасні тенденції та перспективи: матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції* (с. 283–285). Одеса.
2. Самая, Т. (2020). Особливості музичного метроритму в естрадному вокальному виконавстві. *АРТ-платФОРМА*, (2), 366–385.
3. Brainin, V. (1999). Development of musical thinking – Brainin teaching method. URL: <https://brainin.org/Method/archiv.html>

4. Gordon, E. (1968). The Use of the Musical Aptitude Profile with Exceptional Children. *Journal of Music Therapy*, 5 (2), 37–40.

5. Jaques-Dalcroze, É. (1920). *Le rythme, la musique et l'éducation*. Paris: Fischbacher. 234.

6. Kodaly, Z. (1974). *Foundations of music education*. Boosey & Hawkes. 98.

7. Orff, C. (1960). *Orff-Schulwerk: music for children – teacher's manual*. Tutzing: Hans Schneider Verlag. URL: <https://pdfcoffee.com/orff-schulwerk-pdf-free.html>

8. Suzuki, S. (1969). *Nurtured by love: The classic approach to talent education*. Alfred Music. 112.

REFERENCES

1. Samaya, T. (2020). Do pytannia spetsyfiki suchasnoho vykonavstva vokalnoi estrady Ukrainy [On the Specifics of Contemporary Vocal Variety Performance in Ukraine]. *Kultura ta mystetstvo: suchasni tendentsii ta perspektyvy: materialy Vseuk. nauk.-prakt. konf.* (pp. 283–285). Odesa. [in Ukrainian].

2. Samaya, T. (2020). Osoblyvosti muzychnoho metrorhythmu v estradnomu vokalnomy vykonavstvi [Features of Musical Meter-Rhythm in Variety Vocal Performance] *ART-platforma*. Kyiv: KMAETsM, 2, 366–385 [in Ukrainian].

3. Brainin, V. (1999). Development of musical thinking – Brainin teaching method. Retrieved from: <https://brainin.org/Method/archiv.html>

4. Gordon, E. (1968). The Use of the Musical Aptitude Profile with Exceptional Children. *Journal of Music Therapy*, 5, 37–40.

5. Jaques-Dalcroze, É. (1920). *Le rythme, la musique et l'éducation*. Paris: Fischbacher [In French].

6. Kodaly, Z. (1974). *Foundations of music education*. Boosey & Hawkes.

7. Orff, C. (1960). *Orff-Schulwerk: music for children – teacher's manual*. Tutzing: Hans Schneider Verlag. Retrieved from: <https://pdfcoffee.com/orff-schulwerk-pdf-free.html>

8. Suzuki, S. (1969). *Nurtured by love: the classic approach to talent education*. Alfred Music.

Rhythmic language of epochs and the relative dissonance of its musical perception

Tetiana Victorivna Samaya
PhD in Arts, Associate Professor,
Honored Artist of Ukraine,
Professor at the Department
of Variety Singing
Kyiv Municipal Academy of Circus
and Performing Arts
ORCID: 0000-0002-1429-2951



The article is devoted to the problem of methodological actualization of pedagogical approaches to the study of rhythm in musical art amid the radical transformation of cultural and stylistic contexts of the 21st century. The aim of the research is to identify the causes of the relative gap between traditional concepts of rhythm, established in 20th-century pedagogical methods (Émile Jaques-Dalcroze, Carl Orff, Zoltán Kodály, Shinichi Suzuki, Edwin Gordon, Valery Brainin), and contemporary rhythm-intonation forms characteristic of current genres such as variety, jazz, electronic and hybrid music. The methodological basis of the work is an interdisciplinary approach that includes music-theoretical analysis, rhythmology, cognitive and neuropsychological theories of perception, as well as cultural and semiotic interpretation of rhythm. Both the historical-methodological aspects of the formation of canonical pedagogical systems and the limitations of their application in the context of the modern sound environment are considered. A comparison is made between traditional metrorhythmic structures of the historical period and the contextually colored rhythmic languages of contemporary musical styles, in which rhythm loses its universalism and acquires functions of an expressive-psychological code. The scientific novelty of the research lies in identifying the phenomenon of "rhythmic relativism" – a shift in perception and analysis of rhythm caused by the mismatch of cultural codes and stylistic environments. For the first time, the concept of rhythm as a dynamic, multidimensional cultural-musical language integrating corporeality, speech intonation, groove, micro-accentuation, and variable pulsation is proposed. The necessity of transitioning from universalized methodologies to a polyphonic model of rhythmic education that takes into account genre specificity and features of the media-urban context is argued. The study establishes that traditional pedagogical systems demonstrate methodological inertia, manifested in the preservation of archaic metric schemes of the past and the lack of focus on mastering the rhythmic flexibility of modern styles. This approach limits the formation of the auditory outlook, suppresses improvisational thinking, and hinders full perception of rhythm as a living and organic element of the artistic structure. The conclusion is drawn on the need to rethink the paradigm of rhythm representation towards integrating historical heritage with current rhythm-intonation forms, which will allow the formation of a holistic system of musical perception capable of effectively functioning in a changing socio-cultural environment. The practical significance of the work is expressed in substantiating principles for designing modern methods of rhythmic education oriented toward current musical genres, expanding the analytical apparatus of music theory, and developing an interdisciplinary approach in music pedagogy.

Keywords: musical art, variety music, methodological approaches, traditional rhythmic, rhythmology, rhythm-intonation, stylistic context, groove, perceptual relativism.