

The background of the entire page is a musical score on a grid of red lines. The score is written in black ink and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'ppp' and 'pp'. The score is arranged in multiple staves, with some staves containing more complex rhythmic patterns and others containing simpler notes. The overall appearance is that of a professional musical manuscript.

**САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
ИМЕНИ Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА**

Н. Ю. АФОНИНА

РИТМИЧЕСКИЙ РИСУНОК

**САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
2017**

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
имени Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

Н. Ю. АФОНИНА

РИТМИЧЕСКИЙ РИСУНОК

Учебное пособие



Санкт-Петербург
2017

ББК 85.31

А 947

А 947 Афонина Н. Ю.

Ритмический рисунок / Учебное пособие по дисциплине «Ритмический практикум» – Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, СПб.: Скифия-принт, 2017. – 172 с.

Учебное пособие по дисциплине «Ритмический практикум» посвящено общим свойствам и особенностям ритмических рисунков в музыке разных эпох. Адресовано студентам музыковедческого и исполнительских факультетов консерватории, а также всем интересующимся вопросами музыкального ритма.

Рецензенты:

доцент кафедры теории музыки Н. И. Кузьмина
доцент, кандидат искусствоведения В. В. Горячих

*Печатается по решению Редакционно-издательского совета
Санкт-Петербургской государственной консерватории
имени Н. А. Римского-Корсакова*

ISBN 978-5-98620-280-8

© Н.Ю. Афонина, 2017 г.

© Санкт-Петербургская государственная консерватория
им. Н.А. Римского-Корсакова, 2017 г.

ОГЛАВЛЕНИЕ

| | |
|--|-----|
| Предисловие..... | 4 |
| Введение..... | 8 |
| I. УСЛОВИЯ ФОРМИРОВАНИЯ РИТМИЧЕСКОГО РИСУНКА И ЕГО ОСНОВНЫЕ СВОЙСТВА | |
| 1. Предпосылки образования ритмического рисунка..... | 22 |
| 2. Акцент в ритмическом рисунке. Пан-акцентность..... | 26 |
| 3. Темпоральность ритмического рисунка и его темповые свойства..... | 50 |
| II. ОБЩАЯ КЛАССИФИКАЦИЯ РИТМИЧЕСКИХ РИСУНКОВ | |
| 1. Критерии классификации. Упорядоченность и неупорядоченность, соизмеримость и несоизмеримость ритмических единиц..... | 60 |
| 2. Равномерные (однородные) и неравномерные (неоднородные), контрастные и неконтрастные ритмические рисунки..... | 76 |
| 3. Формулы прогрессии и симметрии в ритмическом рисунке..... | 95 |
| III. РИТМИЧЕСКИЙ РИСУНОК В НОТАЦИИ | |
| 1. Континуум и фоническая дискретность в спасиальной форме..... | 110 |
| 2. Ритмические рисунки барочной нотации, фиксированные петитом и графическими символами. Неполно нотированный текст..... | 116 |
| 3. Ритмические рисунки в некоторых континуальных знаках современной нотации..... | 143 |
| Заключение..... | 165 |
| Рекомендованная литература..... | 166 |
| Список нотных примеров..... | 167 |

РИТМИЧЕСКИЙ РИСУНОК

*Тяжесть вязкой смолы в аромате мечтает излиться,
Аромат навсегда в смоле затвориться готов.
И мелодия просит движенья и к ритму стремится,
И торопится ритм к переключке певучих ладов.*

*Ищет смутное чувство и форму, и четкие грани.
Форма меркнет в тумане и тает в бесформенном сне.
Безграничное просит границ и тугих очертаний,
И предел растворяется вновь в беспредельной волне.*

*Кто в веках утвердил законы старинного спора:
Созидание — в смерти, в покое — огонь мятежа?
Все стесненное молит свободы и жаждет простора,
А свобода — ищет жилища и ждет рубежа.*

Рабиндранат Тагор

Предисловие

Данное учебное пособие по дисциплине «Ритмический практикум» посвящено ритмическому рисунку. Связанные с ним вопросы опираются на общие положения теории ритма, изложенные в издании «Время. Событие. Ритм»¹, что объясняет необходимые ссылки на него, и ставятся в аспекте

¹ Афонина Н. Ю. Время. Событие. Ритм. Учебное пособие по дисциплине «Ритмический практикум». СПб., 2015.

систематики. Теоретические положения, выдвинутые в данной работе, «испытываются» практическим анализом (подчас – «атомарным»), что потребовало определенного объема нотных примеров и подробных аналитических комментариев. Представленные в пособии музыкальные образцы принадлежат инструментальной музыке XVIII – XX вв., это позволяет избежать дискуссионных вопросов истории до-тактовой ритмической нотации. Основу анализа ритмических рисунков составляют одноголосные сочинения либо один фактурный план многоголосных произведений, в ряде случаев автор обращается и к ритмике многоголосной ткани. Эти ограничения обусловлены главной задачей: определить наиболее общие и относительно простые формы организации ритмических рисунков, рассмотреть их, в основном, в фактурно одноплановой линейной проекции².

При анализе ритмического рисунка перед исследователем, как и перед раскрывающим эту тему преподавателем, встают две фундаментальные трудности: тесная взаимосвязь ритма и его метрической организации, что, казалось бы, требует их совместного анализа, и дистанция между нотированным ритмическим рисунком и его реальным звучанием. Первая из названных проблем коренится в различии природы ритма: универсального закона движения, следствия его событийности, и метра – стилистически обусловленного норматива соизмерения, упорядочивания ритмических элементов, существующего в различных формах. Музыкальный метр во всей полноте его функций и структуры, особенно в разных направлениях музыки современности, требует самостоятельного рассмотрения³. Однако отдельные признаки

² Ритмический строй многоголосия, в частности в вокальной музыке, усложнен взаимодействием разных ритмических рисунков в одновременности, что в аспекте ритма выходит за рамки данной работы.

³ Приведем, в качестве дополнительного аргумента о необходимом абстрагировании одной из сторон ритма и его временной организации, высказывание выдающегося медиевиста П. М. Бицилли: «... никакой анализ невозможен без изолирования его объекта ... никто не поставит в упрек исследующему направление линий мелодического рисунка то, что производя свое исследование, он отвлекся от гармонического сопровождения мелодии: ибо хотя в музыкальном произведении и мелодия, и гармония, и инструментальное облачение их являются обычно связанными органической

ритмических рисунков обнаруживают отчетливые метрообразующие свойства, которые и находятся в поле аналитического внимания.

Вторая проблема: соотношение звучащего музыкального ритма и его нотации – касается более общих вопросов структуры художественного текста, систем его «кодирования», функций и строения художественного произведения. С нотированным ритмом связана также одна из фундаментальных проблем проявления в искусстве, в музыке разных сторон пространства и времени: темпоральность (от лат. *Tempus* – время) и спациальность (от лат. *Spatium* – пространство), темпорализация и спациализация как взаимное отражение, «перевод» свойств времени в пространственные формы, пространства – во временные. Особенности отображения в нотации временной специфики, а также – преломление ритма в пластических искусствах, речи и письменности обсуждались ранее в издании «Время. Событие. Ритм»⁴. Здесь отметим, что в отличие от устного жанра лекции, в письменном тексте нет возможности представить ритмический рисунок и его составляющие, не прибегая к нотным символам – то есть к знакам-переводам звучащего, развертывающегося во времени ритма в пространственно-застывшую – спациальную – форму. Принципиально важным исходным пунктом в этом вопросе является приоритет нотно фиксированного композитором ритмического рисунка, очерчивающего как интонационные свойства тематического материала, так и потенциал и границы его исполнительской интерпретации; вопросы художественного воспроизведения нотированного ритма также затрагиваются в анализе.

Тематика пособия имеет для автора двойное содержание: «явная» тема непосредственно связана с материей ритма – ритмическими рисунками, их свойствами и разновидностями. О скрытой, глубинной теме можно судить по поэтическому

связью – однако каждый из этих элементов сам по себе обладает присущими ему одному специфическими свойствами». Бицилли П. М. Элементы средневековой культуры. СПб., 1995. С. 35–36.

⁴ *Афонина Н. Ю.* Цит. изд. С. 44–50.

эпиграфу. Одна из главных идей прекрасного стихотворения Рабиндраната Тагора – взаимодействие полюсов: упорядоченное↔стихийное, оформленное↔аморфное. Эти полюса определяют природу ритма: в его «ограниченной» форме ритмического рисунка действуют противоположные силы миропорядка, как основа процесса движения, самой жизни. Непосредственно эти силы проявляются в «атоме» ритма – звуке, неподвижность-дление которого богато микропроцессами; они проступают во взаимодействиях разных ритмических элементов, сказываются в противоречиях графической «геометрии» пространственно нотированных форм ритма и развернутого во времени, художественно свободного исполнения. Исходной точкой для систематики ритмических структур в теории и практике анализа и служат заложенные в ритмическом рисунке полярные свойства ритма.

Автор выражает искреннюю благодарность рецензентам Н. И. Кузьминой и В. В. Горячих, коллегам Л. П. Ивановой, В. П. Широковой и О. П. Сайгушкиной за внимание к работе, обсуждение вопросов музыкального ритма и ценные замечания, моим друзьям Т. В. Шабуриной и И. Е. Алексеевой, коллегам М. А. Долговой и Е. Ш. Давиденковой-Хмара за помощь на разных этапах подготовки текста; а также моим студентам оркестрового и музыковедческого факультетов за плодотворные совместные изыскания в области ритмического анализа.

Введение

Рисунок – вид графики, «совокупность линейных элементов»⁵, изображение на плоскости посредством сочетания точек и линий, теней, штрихов – в отличие от средств живописи (колорит, цвет и т.д.). Итальянский гуманист Леон Баттиста Альберти (1404 – 1472) в трактате о живописи относит элементы рисунка к «природным первоначалам»⁶: «точка есть некий знак, который не может быть разделен на части. Знаком я называю все то, что находится на поверхности, будучи доступно нашему зрению... Точки же, соединенные друг с другом в непрерывном ряду, вырастают в линию, и у нас линия будет знаком, длина которого делима, но который в ширину настолько тонок, что не может быть рассечен»⁷.

Фундаментальное различие условий существования: двухмерного пространства в рисунке, одномерного времени в ритме – говорит о метафоричности понятия «ритмический рисунок». В то же время можно наблюдать известное подобие графических и музыкально-ритмических средств. Условной нерасчлененности точки и линии соответствуют столь же условная (если принять во внимание насыщенность акустических процессов в составе звука) неделимость «первозлементов» музыкального ритмического рисунка. Звуковой импульс-«точка» в доступной слуху форме не делится на части; соединение музыкальных точек в их чередовании образует цельную цепочку – линию, абстрагировано от музыкальной конкретики не имеющую «толщины»,

⁵ Ожегов М. И. Словарь русского языка. М., 1964. С. 672.

⁶ В. Кандинский прибегает к аналогичному понятию «первозлементов» (точка, линия, пятно). См. об этом: Кандинский В. Точка и линия на плоскости. СПб., 2003. С. 65.

⁷ Альберти Л. Три книги о живописи // Рисунок. Живопись. Композиция: Хрестоматия. М., 1989. С. 8.

горизонтально «не-рассекаемую». Более того: как посредством линий на плоскости может быть изображена пространственная трехмерность, так и ритмические «линии» способны воссоздать некую «массу» движения в разноритмическом многоголосии. Есть, однако, важное отличие. Графическая линия условно одномерна как «край», контур не-измеряемой ширины; в музыкальной реальности «линия» ритмического рисунка, протекая во времени с его единственным асимметричным измерением (из прошлого через настоящее в будущее, или так называемая «стрела времени»), никогда не бывает одномерной. В ее временных свойствах заложены ресурсы объемов: уровней, планов движения, как в многоголосии, так и в одноголосии. Эти ресурсы обусловлены фундаментальным свойством музыкально-ритмической структуры: ее многоплановостью.

Прежде чем перейти к анализу разнообразных ритмических рисунков в музыке, их признаков и свойств, обратимся в поисках общих закономерностей к обширной группе звуковых немusикальных ритмов⁸, противоположных по своим формам: выражению упорядоченных и хаотических процессов. Цепочки чередования ритмических единиц в части из них можно уподобить бесконечным ровным рядам-линиям, либо – неровным, прерывающимся штрихам-«пунктирам», либо нерасчлененному тембро-звуковому пятну, подобно «тени», «пятну» в графике.

Из всего необозримого ритмического универсума человек прежде всего выделяет ряды повторяющихся импульсов, в восприятии они соединяются в цепочку, линию; не случайно понятия повторности, равномерности включаются в содержание

⁸ Область немusикальных ритмов определена ранее как часть звучащего немusикального универсума. См. об этом: Афонина Н. Ю. Цит. изд. С. 29–31.

широко понимаемого ритма⁹. Такие ритмические рисунки – из тех, что доступны чувственному восприятию, – наиболее отчетливы, легко вычлняются из окружающего ритмического континуума, оцениваются как целостные, непосредственно схватываются одним актом внимания и кратковременной памятью. Почему? Причин несколько, среди них одна из важнейших – фундамент физического существования человека: его собственные биологические часы, базирующиеся на многократном воспроизведении физических, химико-биологических, психологических и иных процессов в организме и психической деятельности человека (вообще живого существа); биологические часы есть результат приспособления живого существа к повторяющимся на протяжении его эволюции факторам, процессам и явлениям природы. Со времен античности такие биоритмы, как пульс и дыхание, служат ориентиром для музыкальных и поэтических ритмических рисунков, для темпа.

В повторяемости и периодичности выражает себя улавливаемая живым существом закономерность. Повторность ритмических единиц позволяет перенести их ожидание – экстраполировать – в ближайшее «будущее». «Равномерность

⁹ Приведем ряд определений ритма: 1) «Равномерное чередование каких-нибудь элементов (звуков, речевых единиц), размеренность в развитии чего-нибудь». Ожегов С. И. Словарь русского языка. М., 1964. С. 672; 2) «...мерное чередование равновеликих групп гармонического движения в динамических искусствах – в музыке, в танце и в метрическом стихе. Внутренние законы ритма для этих искусств (периодичность и кратность) – едины, материя же ритмообразования различна, чем и определяется микроструктура ритмов музыкального и стихотворного». Квятковский А. Поэтический словарь. М., 1966. С. 245; 3) «...временная организация музыки; в более узком смысле – последовательность длительностей звуков, отвлеченная от их высоты (ритмический рисунок в отличие от звуковысотного) ... нередко его признают особым качеством, отличающим ритмичные движения от неритмичных. С одной стороны, ритм понимается как равномерное повторение или чередование и основанная на нем соразмерность временных величин [статическое понимание ритма]...». Харлап М. Г. Ритм // Музыка. Большой энциклопедический словарь. М., 1998. С. 463;

– как пишет философ Я. Ф. Аскин, – действительно есть характеристика ритма при условии неизменности закона, лежащего в основе данного процесса»¹⁰. Среди упорядоченных ритмов человеческих движений это, например, энергичные повторяющиеся мышечные импульсы, пронизывающие трудовой фольклор (о чем впервые писал еще в конце XIX века К. Бюхер: в заключительном разделе его труда «Работа и ритм» мы находим настоящий гимн миру, утраченному человеком индустриальной городской культуры: миру «радостного труда», «веселой работы» с их размеренными ритмами¹¹), а также мерность шага, отражаемая в рисунке хореографии, и т.д.

Формы движения, в основе которых лежат иные законы – апериодичность либо нарушение установленной периодичности – образуют область неравномерных, неповторяемых, апериодических ритмических рисунков. Они оцениваются как таковые именно на фоне заложенного в восприятии чувства размеренности, основы соизмерения ритмических импульсов. Ритмы универсума, от постоянного воздействия которых «человек практически не может уклониться...»¹², и располагаются в диапазоне от остигатной повторности до апериодичности. Они перетекают в музыку, «вплавляются» в ее ритмический строй, воплощаются в искусстве как выражение экспрессии; внемузыкальный ритмический «фонд» как объект обобщения включает взаимодействие ритмических полюсов – упорядоченных и неупорядоченных ритмических рисунков.

В научной и художественной литературе встречаются описания звуковых ритмических рисунков сельской природы (пения птиц, шелеста листвы), городской среды («Мостовая –

¹⁰ Аскин Я. Ф. Проблема времени. Ее философское обоснование. М., 1966. С. 159.

¹¹ Бюхер К. Работа и ритм. М., 1923. С. 308.

¹² Лапин В. Запахи и звуки Санкт-Петербурга // Звезда. СПб., 2007. № 3. С. 187.

порождение мирской суеты, высокой плотности населения и ограничения жизненного пространства. Грохот колес по ней – исконно городской звук»¹³), звуковой «картины» времени суток (ритмы просыпающегося мегаполиса в рассказе М. Антониони «С тридцать седьмого этажа над центральным парком. Звуковая дорожка к фильму о Нью-Йорке»¹⁴). Примечательна реконструкция В. Лапиным исторического облика Москвы и Санкт-Петербурга через их звучащую атмосферу: автор представляет целую «симфонию» различных ритмических фигур, в их тембровом разнообразии и специфике для каждого города. Звуковому облику Москвы, насыщенному, помимо «дробя» городского транспорта, характерным ритмом колокольного звона, противопоставлена ритмика столичного, военизированного и «мужественного» Санкт-Петербурга, звуковой фон которого определялся дробью барабана и военными сигналами: «...ружейная и пушечная пальба – акустическая доминанта столицы...»¹⁵; при пожарах «...первопрестольная звала на помощь заполошным пожарным набатом, а град Петра, согласно морскому уставу, палил из пушки, как терпящий бедствие корабль»¹⁶; «Город звучал как полковой двор и как завод ... К этому можно прибавить грохот камня, звон металла ... А для оппозиции деревянной Москвы чего только стоит каменный звук петербургского эха, совершенно не похожего на отклик леса»¹⁷. В Петербурге отчетливо выделялись ритмы движений городского транспорта:

¹³ Лапин В. Цит. изд. С. 184.

¹⁴ Антониони М. С тридцать седьмого этажа над центральным парком. Звуковая дорожка к фильму о Нью-Йорке // Антониони об Антониони. М., 1986. С. 353–356.

¹⁵ Лапин В. Цит. изд. С. 188.

¹⁶ Лапин В. Цит. изд. С. 185. Колоритна и следующая цитата: «Поговорка “Питер будит барабан, Москву – колокол” отражает разницу в акустической атмосфере двух столиц ... В белокаменной явно главенствовала церковь с колокольным звоном, подавляющим все остальные звуки». Цит. изд. С. 186.

¹⁷ Лапин В. Цит. изд. С. 188.

«Разнообразные виды мощения превращали некоторые улицы и площади в своеобразный клавесин. Окованные железом колеса при пересечении, например, Невского проспекта по набережной Мойки сначала громко по булыжнику, потом мягко гроыхали по известняковым плитам тротуара и выдавали *короткую дробь* на булыжной полосе, отделявшей его от торцовой мостовой, где шум от колес (*ровный гул* и скрип песчаной посыпки) был почти не слышен. Затем вновь следовала громкая *беспорядочная дробь*, в которую вплетались *два звонких металлических удара*. Это была однопутная линия конки, где между рельсами укладывался утробованный щебень, а на полметра по обе стороны от них – булыжник. На другой стороне проспекта повозка издавала *звуки в обратном порядке*. Чуткое ухо могло отметить *несколько акцентированных ударов*: колесо встречалось с линией крупной гранитной брусчатки, которой отделяли один вид мостовой от другого»¹⁸ [курсив мой: Н.А.]. – На первом плане этого «звукового портрета» – тембровая характеристика, но ритмика также привлекает внимание своим разнообразием: здесь и мелкие почти нерасчленимые импульсы (*дробь*), упорядоченные и беспорядочные, ритмическая педаль (*ровный гул*). Текст можно представить как настоящую программу – к примеру, для образца конкретной музыки, либо произведения для ударных инструментов: короткая *дробь* как «вступление», переходящая в *ровный гул-скрип-шорох* (или звучащая на его фоне), затем – несколько звонких ударов...

Приведем пример, отдаленно ассоциирующийся по тембрам и типам ритмических фигур с приведенной «программой», хотя и не имеющий к ней отношения: начало знаменитой пьесы «Ионизация» Э. Вареза для 13-ти ударных (Пример 1). Общая ритмо-звуковая картина вступительных

¹⁸ Лапин В. Цит. изд. С. 184–185.

тактов в вариантах аудиозаписей ¹⁹ отличается темпом и временем звучания, интерпретацией рельефа инструментов и их ритмических рисунков; сравним две из них, обе под управлением Пьера Булеза. В записи 1988 г. ²⁰ тремолирующие (шуршащие) педали с нарастанием-убыванием динамики, отдельные молниеносные удары создают образ тревожного, вызывающего ожидание звукового фона, разрываемого двумя мотивами барабанов. В иной интерпретации (2009) ²¹ на первом плане оказывается не педальный фон, а краткие, внезапные и контрастные ритмические фигуры – звонкие «рассыпающиеся» и гулкие звучности, непрерывно «взрывающиеся» вязкий шорох педалей. Ритмические фигуры в партитуре, вопреки «суммарной» звуковой картине первого варианта исполнения, очень дифференцированы (что отчетливо выявляет второй вариант исполнения): в них очерчены континуумы педальных нот (темброво разнородных линий без дискретных событий) и несколько мелких ритмических фигур. И педали, и фигуры вступают разновремененно, они асимметричны, отдалены друг от друга во времени (паузами), их длительности внепропорциональны (есть слигванные ноты, повисшая в окружающих ее паузах триоль, квинтоль и др.), контрастны по тембру.

¹⁹ Здесь и далее ссылки на аудиозаписи даются по материалам электронного ресурса Classic-online: <http://classic-online.ru/ru/production/13429#>

²⁰ McGill Percussion Ensemble, дирижер Пьер Булез. Recorded at Pollack Hall, McGill University, Montréal (Québec), Canada, 1988.

²¹ Chicago Symphony Orchestra, дирижер Пьер Булез. Chicago, Orchestra Hall, 26 February 2009.

Заключение

Общая классификация ритмических рисунков и аналитические комментарии призваны помочь сориентироваться в безграничном ритмическом универсуме, бесконечных комбинациях музыкально-ритмических элементов. Типы движения: упорядоченное, соизмеримое по длительности ритмических элементов и долготной однородности, и неупорядоченное, из несоизмеримых по долготе элементов, долготно неоднородное и контрастное – позволяют, в самых общих очертаниях, охватить это ритмическое многообразие. К общезначимым признакам ритмического рисунка относится выражение в нем темпа, корректируемого многоплановой ритмической структурой («объемом» движения на низших уровнях музыкальной формы). Суммируя сказанное, можно предложить итоговое определение ритмического рисунка:

Выражение в музыке характерных признаков разных типов движения является ритмическим рисунком. Ритмический рисунок многопланов, реализуется в линиях нижних уровней ритмической структуры (фоническом, элементных, синтаксических). «Расщепление» звуковой ритмической последовательности объединяет ритмические единицы рисунка. Линейный признак ритмического рисунка отражает его развертывание во времени (темпоральное свойство) и реализует темповый потенциал. Ритмический рисунок допускает специализацию как перенос части временных (темпоральных) свойств ритма на двухмерное пространство.

Рекомендованная литература

1. Афонина Н. Ю. Время. Событие. Ритм. Учебное пособие по дисциплине «Ритмический практикум. СПб., 2015.
2. Афонина Н. Ю. Малые формы в музыке Высокого Ренессанса и Барокко. СПб., 2006.
3. Афонина Н. Ю. Парадоксы ритма музыкальной формы // Журнал Общества теории музыки. Вып. 6. 2014/2. С.50-74.
http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/Afonina_2014_2.pdf
4. Бодки Э. Интерпретация клавирных произведений И. С. Баха. М., 1989.
5. Бюхер К. Работа и ритм. СПб., 1899.
6. Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М., 1986.
7. Дубинец Е. Знаки звуков. О современной музыкальной нотации. Киев, 1999.
8. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века: принципы, приемы. М., 1983.
9. Копчевский Н. А. Клавирная музыка. Вопросы исполнения. М., 2011.
10. Куперен Ф. Искусство игры на клавесине. М., 1973.
11. Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. М., 1967.
12. Майкапар А. Уолтер Эмери и его концепция орнаментики Баха // Уолтер Эмери. Орнаментика Баха. М., 1996.
13. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. М., 1972.
14. Ручьевская Е. А. Классическая музыкальная форма. СПб., 2004.
15. Ручьевская Е. А. Функции музыкальной темы. Л., 1977.

16. Соколов А. С. Введение в музыкальную композицию XX века. М., 2004.
17. Спасов В., Холопова В. Н. Ритмические прогрессии и серии // Проблемы музыкального ритма. М., 1978.
18. Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов XX века. М., 1971.
19. Холопова В. Н. Ритмика // Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм. СПб., 2002.
20. Холопова В. Н. Ритмические новации // Русская музыка и XX век. Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века. М., 1997.
21. Эмери У. Орнаментика Баха. М., 1996.

Список нотных примеров

Пример 1. Э. Вarez. Ионизация.

Пример 2. Д. Шостакович. Антракт из оперы «Нос».

Пример 3. У. Сарджент. Наложение однородных структур разной протяженности.

Пример 4. В. Д. Конен. Некоторые ритмические рисунки рэгтайма.

Пример 5. Т. Waller, Н. Brook. Мелодия песни Black And Blue и ее аранжировка Луи Армстронгом.

Пример 6. Б. Бриттен. «Пан» из цикла «Метаморфозы (по Овидию)» для гобоя соло.

Пример 7. Б. Барток. Музыка для струнных, ударных и челесты. III ч.

Пример 8. Г. Берлиоз. «Реквием». № 6. Lacrimosa.

Пример 9. И. С. Бах. Фуга *cis-moll* (ХТК I).

Пример 10. И. С. Бах. Фуга *dis-moll* (ХТК I).

Пример 11. И. С. Бах. Фуга *dis-moll* (ХТК I).

Пример 12. Р. Шуман. Немецкий вальс из фортепианного цикла «Карнавал» op.9.