

Борис Деменко

РОЗУМІННЯ І ВИЗНАЧЕННЯ РИТМУ В МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

В статті дається продуктивний аналіз розуміння й визначення поняття ритму в музичному мистецтві, широкому культурологічному, філософсько-естетичному, мистецтвознавчому контексті розвитку музичної науки та практики.

Ключові слова: ритм, Зевс, мистецтво, поняття музичного часу, логіка, діалектика.



Ритм (гр. ῥυθμός – ритм, малюнок, креслення, міра) ми визначаємо як матриця (схема, таблиця, цілісність, спалах) часо-просторової сукупності сонорних величин долей тривалості, що утворюється способом фактурного розташування її тактово-мензуральних складових. З'ясовуючи сенс та визначення глибоко парадоксального поняття ритму і на підтвердження висловленої нами щойно думки саме про парадоксальність поняття ритму, варто нагадати, що воно не є специфічно музичним, його зміст не вичерпується загальною мистецькою музичальністю, як і тісно пов'язані з ним такі поняття як метр, тривалість, доля, мензура, такт тощо. Їх вживання у різних текстах і контекстах не дає автоматично можливості й підстав дедукувати з них специфічно лише музичні явища. Однобічна специфікація чи однобічне узагальнення перетворюють кожне з них на

свою протилежність в предметній невизначеності та анігіляції форм визначуваного¹. Приміром, в античному світі блискавка вважалася атрибутом могутності і зброєю Зевса у боротьбі проти титанів. Але, як зауважив ще Ціцерон, блискавки, не напружені ритми, блищали б слабкіше. Ми переконалися, що, на тлі інших найвизначніших речей давньогрецького життя й ментальності, природи й мистецтва, зображення на великому Пергамському фризі Зевса (іл. 1), озброєного схопленням його руками багаторитмічним пучком поліритмічно поєднаних різних ритмоблискавок, в котрий раз свідчило й свідчить про шанування Зевса передусім як верховного божества – правителя всіх небесних сил світу і світла. Зазначене спонукає, зрештою, уявляти специфіку ритму як зигзаго-подібний знак блискавки.

Так само і перші уявлення про музичний ритм формувалися спонтанно, гомеомерійно холічною синкрезою характеристик існуючих та можливих якостей світу, архаїчних мистецтв, обрядів, магії та міфології земних явищ, теогонії «заселеного»

¹ Деменко Б. В. *Категорія часу в музичній науці: Теорії специфікацій*: Монографія. – Київ: КДІК 1996. – С. 168–169.

богами космосу, що надавало речам їх відповідні назви, сенс яких епіфеноменально змінювався і втрачався, набуваючи навіть нового змісту, конструктивної візуалізації. Очевидно, йшлося про структуру певної функціональності, усвідомлення якої було можливим лише опосередковано – крізь довершенішу за міфологічну, в нашому випадку, космогонічну систему такої функціональності, як вона постала у натурфілософському світосприйнятті. В такому випадку застосувалися загальні категорії, поняття, емблематика символів (приміром, ієрогліфічних, геометричних, числових), що віддзеркалювало найпростіші уявлення людей про закономірності, властивості та функційний зміст речей навколишнього світу, серед яких мистецтво, музика сприймалися в колі цих речей. В загальному осмисленні людиною богів природи та природи богів як ідей та законів свого існування винайдені характеристики і назви речей допомагали виявляти і суттєві моменти ритму, а в мистецькому спеціалітеті – закономірності часової артикуляції сонорно-фонічних і тембрально-рухових форм фіксації їх постійності та змінності, зокрема в музиці.

Етнологічно, музично-історично, етимологічно й термінологічно основний пучок філософської, теїстичної, природничої, естетичної, культурно-історичної, лінгвістичної, літературно-художньої, освітньої, музикознавчої та інших загальних і спеціальних ланок розвитку коректного осмислення й визначення ритму знаходимо в творах геніального українського мислителя, письменника, просвітителя, поета й музики XVIII ст. Григорія Сковороди. Способи їх подальших предметно-наукових деталізацій, розширення, поглиблення та розвитку – в культуро-творчому житті та діяльності В. Хлебнікова, працях П. Флоренського, О. Лосєва, І. Франка, Л. Українки, М. Зерова, О. Мандельштама, В. Маяковського. Дивною зараз сприймається вражаюча суголосність думок і термінології сучасного французького лінгвіста Е. Бенвеніста і розуміння ритму Григорієм Сковородою.

У власне українському музикознавстві думки й тексти Сковороди про ритм ще не ставали приводом їх входження в коло наукового дискурсу. Ведучи мову про ритм у контексті зв'язків з іншими часовими поняттями наукового, теософського, мистецького та музичного знання й практики, що завше розглядалися самі по собі, окремо одне від одного, Сковорода писав: «Бог часто в Біблії означається годом, погодою, благоденством, наприклад: “Лѣто господнѣ пріятно”, “Се нынѣ время благопріятно”. Прочти начало Соломонова проповѣдника о времени. Время – римски *tempus*, оно значит не только движение в небесных кругах, но и мѣру движения, называемую у древних греков *ῥυθμός*. Сіє слово значит то же, что такт; и сіє греческое ж от слова [*τάσσω* (располагаю) происходит. Да и у нынѣшних музыкантов мѣра в движеніи пѣнія есть то же, что в красках рисунок. Теперь видно, что значит *ῥυθμός* и *tempus*. И премудро пословица говорит: “В полѣ пшеница годом родится”. Премудро и у римлян говаривали: “*Annus producit, non ager*” (рік виробляє, не поле – лат.). Рисунок и темпо есть невидимость. Басня наша заключится сими Аристотеля о музыкѣ словами: “[У ритмі нам дає насолоду відомість і порядок”. Кто сіє разжует, тот знает, что значит рифм. Сіє слово в Росіи во многих устах, но не во многих умах». У XX–XXI ст. вже «розжували», що звичайне розуміння часу повинно бути доповнено своїм ще й четвертим виміром –

простором, «полем». Звернення Г. Сковороди до надбань давніх греків у розв'язанні навіть вузько фахових проблем не стало винятковим в Україні прикладом, що не повинно дивувати і музик XXI ст. Шукаючи підвалини своєрідності українського мелосу саме в дослідженні побудов давньогрецьких тетраходів, трохи більше 100 років по тому аналогічний методологічний поворот здійснив і Микола Лисенко².

Фактично ж думки Григорія Сковороди містять в собі основну траєкторію тлумачень і визначень ритму в історії як української, так і світової музичної науки, естетики й дидактики. Очевидно, завдання їх з'ясування «во многих умах» полягає в культурно-мистецькій деталізації й узагальненні відповідного «ураження», термінологічних уточнень і доповнень. На цьому шляху виникають можливості віднайти й загальне визначення музичного ритму, що безпосередньо в нотних текстах у такий спосіб не дається. Наразі матимемо на увазі, що поняття «рік» належить до однієї зі специфікацій категорії часу, тоді як поняття «поле» – категорії простору взагалі, а не до творчості окремого композитора чи музикознавця-систематика. Натомість порушується фундаментальна проблема, особливість якої полягає в осяганні своєрідного сплетіння простоти й складності їх одиничних метроритмічних проявів як з зовнішнього („в небесных кругах”), так і з внутрішнього боків («мѣру движения, называемую у древних греков ρυθμός... Да и у нынѣшних музыкантов...»).

Простота їх як явищ тактовості зумовлюється властивою їм невідокремлюваною власною ознакою розмірного руху, за яким адекватне розуміння поняття такту може даватися уже в його звичайному формальному визначенні. Але відповідаючи на питання "що є такт?", відповідають, звичайно таким чином, що розгортають опис зовнішньо, тобто фрагментарно ускладненої реальності форм чи видів існування тактів, їх позначень або історичного розвитку (простих, складних, мішаних, старих, нових, сучасних тощо). Останнє ж в якості відокремлюваної власної ознаки тактовості у її розмірно постійних зовнішніх проявах не вичерпує саме поняття такту, яке в різні епохи або в різних концепціях певним чином пов'язується до того ж з поняттями тривалості, дольності, ритмічності, метричності тощо, навіть з ними іноді ототожнюючись, і багатомірність форм існування та розвитку якого повинна усвідомлюватися лише з осяганням їх сутності та конкретності, в єдності абсолютного та відносного моментів останньої.

Недосконалість традиційних методів у розумінні тактовості пов'язана, на нашу думку, не лише з логікою окремого, власне кажучи, абстрактного розгляду і визначення явищ тактовості та її поняття (бо в таких способах відбивається і позитивний момент науково-теоретичного їх осягання), але і з певною методологією усвідомлення поняття часу в музичному мистецтві взагалі та музично-часових понять в його теорії, зокрема, поняття тактовості. В такому разі час у музиці розглядається лише на фоні "часу", інших реалій людського буття й мистецтва, відповідно по-іншому специфікованих, зовсім або майже не враховуючи пов'язаності цього "фону" зі структурами часу у музично-часових поняттях й одиницях

² Лисенко М. В. *Листи* / упоряд. Остап Лисенко. Київ 1964.

виміру. Найближче це стосується моментів виникання й зникання мензуральності й розміреності у творенні тактовості, зміст яких опосередковується переходом дольності у тривалість і навпаки³, які, в свою чергу, також у відповідних дослідженнях розглядаються як суцільний приклад того або іншого їх абстрактного сприйняття поза цілісним усвідомленням. Дійсно, аналогічно до традиційної методології зовнішнього розгляду музичного часу на тлі інших "часів" або ресстрації їх прикладів (фізичного, хімічного, соціального, професійного часу... години "розкидання каміння" або його збирання, години селянина чи городянина), послідовно розглядаючи ритм як явище і як сутність, спробуємо все ж дійти усвідомлення і розкриття його конкретності, що в цілому і повинно прояснити логічну структуру внутрішньої специфікації ритму саме у музично-теоретичному усвідомленні його змісту як моменту спалахового розмірювання часу в музиці: усталеної мензуральності разом з її рахівною іноформою взагалі й тактовості, зокрема, не ототожнюючись з ними, але й від них не відриваючись, що становило й досі становить неабияку проблему в музичній теорії та практиці.

Складність полягає в тому, що лічба, як епістемологічний момент, є не лише одноразовим актом. Як один із шляхів осягання сутності музичного твору, лічба є багаторазовою, рефлексивно «тиражованою» по тактовій горизонталі й мензуральній вертикалі фактурного часу ритмізуючою процедурою, оскільки складається з багаторазових актів вимірювання руху музичного звучання. Це і повтор тактових розмірів по горизонталі з такту в такт, і мензуральне багатопшарове рахування-диригування його основних долей по вертикалі для утримання оптимальної пропорційності ("рівності") й виконавської пластики часового руху в процесі конкретного, цілісного озвучування нотного тексту. В процес рахівних вимірювань входить також робота над окремими фрагментами з розшифрування ритмічно й метрично складних сполучень, хоча самі ці мензурно-рахівні вимірювання зникають у тактових перерахуваннях вже за іншими долями навіть тих самих фрагментів фактурних форм (як **риштовання** при спорудженні архітектурно-інженерних форм у будівництві).

Важливо також зазначити наступне. Якщо мензурація відноситься до субстратних форм рахівних вимірів тривалості долей цілої ноти і постає ґрунтом єдності можливих її поділів у тактових та всезагальнорозмірних структурах як постійна плинна пропорційність, то тактове перерахування є вже інтерпретацією мензурації і відноситься до суб'єктивного моменту озвучуваного часу, що далі його констатації не входить в предмет аналізу як ознаки суто індивідуальної організації руху часу, який не є субстратним, фактурно фіксованим елементом музичної композиції. У протилежному випадку мова йшла б про спотворення авторського тексту відносно дійсної основи так званого наукового аналізу та відповідних оцінок (редакції творів Баха Егоном Петрі, Белою Бартоком та ін.). В такому разі риштовання стає неправомірним, стає матеріалом самої споруди як начебто елемент самої композиції.

³ Деменко Б. В. *Полиритмика*: Монографія. – Київ: Музична Україна 1988.

Зрештою, наведені матеріали з приводу конкретизації мензуральності в достатній мірі вказують на необхідність в ній рахівного моменту як такого, оскільки одна і та сама нотна тривалість є водночас мензурною в поділі і рахівною у синтезі долей тривалості, відбиваючи тим самим теоретичний і практичний моменти вимірювання часу в музиці. Отже, рахування є те саме, що й мензура, але в його (рахуванні) музично-теоретичному сенсі (тобто в практичному виконавському вимірюванні музичного часу за допомогою мензури). Мензура також є лічба, рахування, але в музично-практичному сенсі.

Звідси виходить, що в рахуванні мензура ноти завжди є знак (цифра, літера, невма, маюнок тощо), а у мензурі рахуванням тієї ж ноти є завжди число. Це є закон мензурно-рахівних відношень тривалості долей, за яким будь-який відтинок (інтервал) у самовимірюванні шляхом накладання довжини (тривалості) на саму себе набуває таким чином статусу визначеного цілого в усіх своїх частинах і визначення кожної частини в кожному своєму цілому – одиниці або модулю виміру всіх поділів і синтез у системі будь-яких позначень. Приміром, у лічбі на "раз-раз-і-і" ритмічної фігури з чотирьох шістнадцятих мензурний вираз цих нотних долей має математично-числове позначення "0 – 1 – 2– 3". Або, приміром, рахівний знак "14" 16-дольного синтезу ритмічної фігури у 25-дольному поділі її цілого має математично числове значення "20,31". Відповідні математично-числові значення мають положення часових ліній та їх ритмічних сукупностей у позначеннях музичного часу в нотній писемності стародавньої Греції; чотирикутні, круглі, чорні й білі голівки нот у пізніших нотаціях часу в музиці, як і літерні позначення висотних мензур звука. З цих прикладів видно, що цифра рахівного й число мензурного позначень однієї і тієї ж ноти практично не обов'язково співпадають у їх значеннях. Навіть у спільній початковій долі мензурне число позначається цифровим знаком "0", а рахівне – "1".

Таким чином, лічба виступає в цілому як нотно-цифровий (отже, музично-специфікований) час. Мензура, навпаки, виступає як реальний, а тому і нотно-числовий час музичного руху. Природно, що реальний час може бути лише один, як і відповідна йому одна абсолютна форма існування (аналогією тут може слугувати швидкість світла, відносно якої, як прийняту за абсолютну, вираховуються інші, відносні швидкості), що знайшло, зрештою своє втілення в абсолютизації Мензури 2 цілої ноти, відносно якої отримали своє значення й інші форми фіксації часу в музиці – мензурні, підмензурні, рахівні, тактові, дольні тощо. Очевидно, у відомій "боротьбі" перфектної та імперфектної мензур 2 і 3 тривалості нот відбилася проста інтуїція абсолютного й відносного у мензуральній специфікації часу в музиці взагалі.

Отже, лічбу в музиці ми визначаємо як нотно-цифровий час мензурно-часового змісту й відповідного позначення. В мензурному плані ставання музичного часу – це процес шкалювання тривалості в інтенсивних значеннях поділу її цілого, що можна порівняти зі встановленням пунктів циферблату звичайного годинника. В рахівному плані ставання музичного часу – це процес шкалювання дольності в екстенсивних значеннях синтезування її цілого, що можна порівняти відповідно зі встановленням стрілок на тому ж самому годиннику (циферблаті). Праця встанов-

леного годинника взагалі і музичного зокрема і є роботою рахівної мензурації часу взагалі й музичного, зокрема, тактова й всезагальномірна форми якого і складають предмет подальшого розвитку сутності ритму в системі його категоріального визначення.

Мензуральність, таким чином, визначається як форма нотної специфікації геометричної концепції часу в музиці, пов'язана з етнічно-висотною (ладовою) єдністю сонорної інтервальності і дольної тривалості у творенні модулю її подільно-синтезуючої мірності. Абсолютним моментом мензуральності є подільність одиничної мірності нотного модулю дольно-тривалісного взаємозв'язку – мензури 2 цілої ноти, а відносним – синтезованість одиничної мірності нотного модулю дольно-тривалісного взаємозв'язку – мензури 2 цілої ноти.

Та що мається на увазі, коли йдеться про ритм як явище? Безперечно, відповідь на це питання пов'язана як з апеляцією до конкретних форм ритміки в музиці, так і до спроб дати визначення типових її явищ за допомогою тих чи інших абстракцій, оскільки спиратися лише на перелік існуючих чи вірогідних явищ ритму практично неможливо і теоретично невиправдано. Вже зазначалося, що у перспективі просте збирання й реєстрація явищ ритміки, її конкретних проявів і прикладів загрожує теорії втратою свого предмета⁴, як це можна спостерігати у спеціальних працях.

Очевидно, питання тут полягає в тому, щоб звернути увагу на вже існуючі напрямки досліджень музичного ритму та їх визначальні мистецькі й наукові джерела осягання, на основі чого сприйняття тих чи інших його проявів постає спрямованому науковому підході справою дедукції. За умови, зрозуміло, взаємодії зовнішнього та внутрішнього специфікування в цьому процесі.

Проте, і в такому випадку деякі обмеження також уявляються небезпідставними. Мається на увазі певний мистецтвознавчий менталітет досліджень музичного ритму в радянську добу, який увійшов у "плоть і кров" і сучасної науки, її історико-теоретичних, методологічних, спеціально-наукових засад.

Як приклад предметно й лінгвістично некоректного тлумачення однієї з історичних ланок визначень ритму, можна нагадати ідею про т. зв. «зонну» (тобто, не часову, не тривалісну, а суто просторову) природу ритму і темпу⁵. Така ідея в арифметичній інтерпретації та позначенні будь-якої з існуючих в «зоні» нотних долей тривалості (приміром, коли $Q = 120, 121$, а наступна чи попередня $Q = 119, 118$ й т. п.) є застарілою – метафізично заангажованим перекрученням категоріального сенсу поняття часу взагалі, темпоральних ідей в розвитку наукового мислення, в тому й давньогрецьких пропорцій. Чи доречно застосовувати популярний пенітенціарний термін 30–80-х років ХХ ст. «зона» стосовно реалій музичного мистецтва? В будь-якому разі «зона», «резервація» і т. п. – це однорідні,

⁴ Деменко Б. В. *Полиритмика* – С. 10.

⁵ Гарбузов Н. А. *Зонная природа темпа и ритма*. – Москва 1950; перевиданн: *Н. А. Гарбузов – музыкант, исследователь, педагог: Сборник статей / сост. О. Сахалтуев, О. Соколов, О. Соколов, ред. Ю. Рагс*. – Москва 1980. – С. 146–283.

проте зовсім не музичні терміни. Тому в музичних, лінгвістичних, філологічних та інших словниках вони не застосовуються.

В сучасній музичній науці термінологічне розуміння, знакова система фіксації явищ музичного часу, його категорій і понять взагалі та змісту поняття ритму зокрема розкриваються й формулюються теоріями зовнішньої та внутрішньої специфікацій категорії часу в музиці, запропонованих в останній чверті ХХ ст.⁶ На відміну від механічно продовжуваної і зараз традиції обмеження засобів осмислення ритму, з не суттєвих, вигадуваних основ поділу його поняття, з довільно тому прив'язуваними до цього безмежними кількостями різновидів т. зв. «ритмічних» форм, «груп», «стилів» та їх «класифікацій» у запропонованих нами теоріях зовнішньої та внутрішньої специфікацій категорії часу в музичній науці розуміння ритму в музиці ґрунтується на з'ясуванні діалектики його явища. Ще Платон наголошував, що в процесі переходу від незнання до знання розум працює за діалектичним принципом, накопичуючи подробиці й роблячи стрибок у нову цілісність, котра механічно не виводиться з чергового розгляду деталей. Таким чином, у дослідницькій праці діє засада єдності протилежностей всупереч метафізичним догмам і розташуванню ейдосів в іншому світі. У нашій концепції пропонується музично-теоретичне обґрунтування розміру тривалості долей в музиці та його практичні нотно-писемні інтерпретації у розв'язанні зазначених проблем за запропонованими зразками. Це має вирішальне значення в удосконаленні праці музиканта. Виконавська ілюстрація на матеріалі модерної української музики на основі концепції ритму й музичного часу подається в інтернет-ресурсі⁷: <http://www.umka.com.ua/ukr/singer/borys-demenko.html/>

Таким чином, в проведених дослідженнях про поліритміку (1978–1988), а також запропонованих теоріях зовнішньої та внутрішньої специфікацій категорії часу (1996–1997) нам вперше вдалося побачити, простежити реально рухомий музичний час як у можливій синхронізації його моментів, так і в їх різноспрямованих тяжіннях, що має безсумнівне значення в удосконаленні практичної праці музиканта-фахівця.

Borys Demenko. The understanding and definitions of rhythm concepts in the art of music. *In article a constructiv analysis of understanding and definitions of rhythm concepts in the art of music in a broad cultural-historical, philosophical and aesthetic context of the development of music and the arts, science and practice is given.*

Key words: *rhythm, Zevs, arts of music, musical time's concepts, logic, dialectics.*

⁶ Деменко Б. В. *Категорія часу в музичній науці: Теорії специфікацій*: Монографія. – Київ: КДІК, 1996; Деменко Б. В. *Трансмодуляції термінів і понять музичного часопростору в категоріях наукових знань* (друкується).

⁷ Див. також: Кашкадамова Н. Б. Борис Деменко митець аналітичного експресіонізму // *Музика*. – 2013. – № 4. – С. 36–37.

Література

1. Вахромеев В. А. Ритмическое деление // *Музыкальная энциклопедия*. – Т. 4. – Москва, 1973. – С. 666–668.
2. Гарбузов Н. А. *Зонная природа темпа и ритма*. – Москва: Изд-во АН СССР, 1950. – 73 с.
3. Гегель Г. В. Ф. *Наука логики*, в 3-х томах. – Т. 1. – Москва: Мысль, 1970. – 501 с.
4. Деменко Б. В. *Полиритмика*: Монографія. – Київ: Музична Україна, 1988. – 120 с.
5. Деменко Б. В. *Категорія часу в музичній науці: Теорії специфікацій*: Монографія. – Київ: КДІК, 1996. – 294 с.
6. Деменко Б. В. *Трансмодуляції термінів і понять музичного часо-простору в категоріях наукових знань* (друкується).
7. Кашкадамова Н. Б. Борис Деменко – митець аналітичного експресіонізму // *Музика*. – 2013. – № 4. – С. 36–37.
8. Лисенко М. В. *Листи* / упоряд. Остап Лисенко. – Київ 1964. – 533 с.
9. Н. А. Гарбузов – музыкант, исследователь, педагог: Сборник статей / сост. О. Сахалтуев, О. Соколов, ред. Ю. Рагс. – Москва, 1980. – 304 с.
10. Орлов Г. *Древо музыки*. – Вашингтон – Санкт-Петербург: Frager & Co, Сов. Композитор, 1992. – 408 с.
11. Риман Г. *Музыкальный словарь*. – 5-е изд. – Москва – Лейпциг, 1904. – 1532 с.
12. Сковорода Г. С. *Літературні твори*. – Київ: «Наукова думка», 1972. – 436 с.
13. *Сучасний тлумачний словник української мови*: 100 000 слів / заг. ред. В. В. Дубічинський. – Харків: ВД «ШКОЛА», 2009. – 1008 с.
14. Холопова В. Н. *Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века*. – Москва: Музыка, 1971. – 304 с.
15. Чанышев А. Н. *Итальянская философия*. – Москва: МГУ, 1975. – 215 с.
16. Шевчук О. Ю. Спостереження над ритмічною організацією української церковної монодії 17 ст. // *Метроритм – 1*: Колективна монографія / ред. І. М. Юдкін / ІМФЕ. – Київ 2002. – С. 35–40.
17. Юдкін-Ріпун І. М. Поліритмія як романтична категорія дзвону // *Метроритм–2*: Колективна монографія / ред. І. М. Юдкін / ІМФЕ. – Київ, 2005. – С. 5–10.
18. Юдкін-Ріпун І. М. Ритм як музична механіка // *Метроритм–1*: Колективна монографія / ред. І. М. Юдкін / ІМФЕ. – Київ 2002. – С. 5–13.

