

УДК 781.7.24(477)

Ілля Фетисов
(Київ)

«ПЕРІОДИЧНА НЕРІВНІСТЬ» ЯК МАРКЕР АВТЕНТИЧНОЇ НАРОДНОЇ МУЗИКИ

У статті розглянуто питання реальної часової організації народної музики, продемонстровано неможливість точної фіксації музичного ритму засобами нотного письма та подальшого достеменного відтворення музики з нотних транскрипцій, уперше поставлено питання про неізохронність музичних ритмів в українській народній танцювальній музиці.

Ключові слова: асиметричний грув, довжина часток, LMS-аналізатор, українська народна танцювальна музика.

В статье рассмотрен вопрос о реальной временной организации народной музыки, продемонстрирована невозможность точной фиксации музыкального ритма средствами нотного письма и дальнейшего подлинного воспроизведения музыки по нотным транскрипциям, впервые поставлен вопрос о неизохронности музыкальных ритмов в украинской народной танцевальной музыке.

Ключевые слова: асимметричный грув, длина долей, LMS-анализатор, украинская народная танцевальная музыка.

The question of a real *temporal organization of folk music* (musical structure creation with the help of time) is considered in the article. The impossibility of the *musical rhythm precise fixation by the means of notation* (the process of the symbols (music) writing down to represent musical elements) and the further accurate music reproduction according to musical transcription is shown. The issue of *non-isochronous* (subdivided into uneven unites) organization of Ukrainian folk dancing music is raised for the first time.

Keywords: asymmetrical groove, beat length, LMS-analyzer, Ukrainian folk dancing music.

Чи рівно виконують музику автентичні виконавці? Це питання не надто важливе, коли ми фіксуємо твори народної музики засобами європейської нотної системи, але надзвичайно важливе, якщо ми намагаємося виконувати твори народної музики – як з нот, так і на слух. Якщо ми окремо поставимо це питання стосовно музикування народних виконавців-співаків і народних виконавців-інструменталістів, а потім уточнимо його для солістів та ансамблів (можна також уточнити і для певних жанрів), здаватиметься, що відповісти на нього значно легше. Якщо, наприклад, на питання, «чи рівно виконують музику автентичні співаки-солісти», більшість відповідей, вочевидь, буде «ні», то у відповіді на питання, «чи рівно виконують музику автентичні співаки, які співають гуртом», думки можуть розійтись. Якщо ми скажемо «так» у відповідь, то явно згрішимо супроти істини, оскільки всім транскрипторам народної музики відомо, що «пульс основної ритмічної одиниці» [1, с. 310] твору не буде постійно збігатися з пульсом метронома («звичайно, збігатиметься більш-менш, бо людина – не механізм, і точної відповідності майже не буває» [1, с. 310]). Але якщо ми скажемо «ні», то стане питання, чому при гуртовому виконанні добре зіспівані автентичні вокальні ансамблі виконують пісню синхронно, якщо вони виконують її нерівно?

Якщо розглянемо це саме питання в контексті інструментальних капел і уточнимо, що нас цікавить рівність виконання музики до танцю, то, найімовірніше, усі відповіді на нього будуть одноставними: «Так, музика виконується рівно». Але чи справді це так? Чи не можна уявити собі, що інструментальні гурти грають танцювальну музику синхронно нерівно? Імовірно, що відповіддю стануть слова сучасного норвезького дослідника, професора-стипендіата (Professorstipendiat) Університету в Осло (University of Oslo) Матса Йоханссона, написані ним стосовно виконання норвезької танцюваль-

ної музики: «Факт демонструє, що можливі як різні ступені варіації в довжині часток (в оригіналі – «beat»), так і різний ступінь синхронності між музикантами... Ураховуючи певну міру імпровізованої варіативності у зміні довжини часток (beat), досконала синхронізація між музикантами, або між музикантом та танцівником, здається неможливою. Але навіть якщо фактичне досягнення цього може бути віднесене до утопії, воно може вважатися ідеалом і демонструвати майже безмежну шкалу потенційної віртуозності чи майстерності у музичній взаємодії» [11, с. 3].

Таким чином, норвезькі виконавці-інструменталісти грають танцювальну музику, змінюючи довжину музичних часток, і синхронізуються між собою, залежно від ступеня віртуозності та майстерності. Детальний аналіз організації часової періодичної нерівності ритму (що названа дослідником «асиметричним грувом») М. Йоханссон здійснив у своїй кандидатській дисертації [12], у якій показав закономірності організації тричасткових тактів (періодичну нерівність часток у межах 3-чверткового такту) у танцювальному жанрі *springar* та закономірності в тривалості різних тактів у межах танцювального періоду.

На існування періодичної нерівності в танцювальній музиці зі своєї «румунської колекції» вказував і Бела Барток, який зазначав: «Серед моїх фонограм-записів були танці, які я нотував, як правило, на $4/4$ з рівними чвертями. Але робив це я з неспокійною душею. Тому додавав таке зауваження: “Закінчення тактів подовжене по-циганськи”» [5, с. 91].

Дослідник ритму молдавського фольклору П. Стоянов, провівши за допомогою осцилографа дослідження реальних часових співвідношень між звуками спершу в пісенному жанрі дойни [6], а потім і в жанрах інструментальної музики [5], дійшов висновку, що «у молдавському мелосі наявний асиметричний п'ятичастковий [в оригіналі – «пятивременной». – *І. Ф.*] такт», типовий саме для інструментальної танцювальної музики [5, с. 68]. 5-частковий такт, описаний П. Стояновим (який він нотує в розмірі $5/16$), має замінити такт $3/8$, що застосовувався до того при нотації таких самих мелодій. При перевірці осцилографом виявилось, що реальна тривалість суми перших двох вісімок стабільно менша за реальну тривалість третьої вісімки, помножену на 2, і співвідношення часток у такті (якщо рахувати шістнадцятими) має вигляд 3:2, а не 4:2 [5, с. 60–61, 68, 126]. При всій переконливості досліджень, проведених П. Стояновим, немає сумніву в тому, що народні музиканти при виконанні мелодій з таким складним ритмом керуються певним ритмічним відчуттям, а не рахунком.

Незважаючи на те, що факт існування періодичної нерівності в народній музиці треба доводити, ідея періодичної рівності музики сприймається як аксіома, хоча на захист цієї думки не було наведено жодного факту, який би підтверджував, що народні виконавці представляють музику періодично рівно. Цей факт сприймається як такий, що не потребує підтвердження, але підкріплений він лише теорією європейської музики (точніше, він підкріплений лише наявністю нотацій народної музики, зроблених засобами європейської нотної грамоти). Але, як показує практика, при виконанні народної музики з нот завжди виходить щось інше, аніж звуковий оригінал. Про це слушно написав професор Анатолій Іваницький: «Будь-яка нотація не тотожна звучанню фонограми; розучування нотного тексту з метою подальшого виконання не веде до відтворення звукового оригіналу» [1, с. 293].

Теорією європейської музики для нотації ритму передбачені лише тривалості, співвідношення між якими завжди кратне 2 (наприклад, ціла нота дорівнює двом половинним або восьми восьмим; чверть дорівнює чотирьом шістнадцятим; якщо ж трапляється поділ тривалостей на три («тріоль»), п'ять («квінтоль») тощо, все одно в такій групі з вісімок будь-які дві вісімки дорівнюватимуть одній чверті). Але при виконанні музики з нот ці тривалості не повинні бути еталоном реального часового співвідношення між звуками. Про це писав академік Борис Теплов: «Живий ритм музичного руху <...> не дає буквальної відповідності арифметичній схемі: чверті не завжди дорівнюють одна одній і восьми не завжди вдвічі коротші від чвертей. Нескладно показати, що відхилення від

арифметичної схеми при істинно [в оригіналі – «подлинно». – *І. Ф.*] ритмічному виконанні не тільки можуть, але й мають бути, і при цьому мають бути не тільки при більш чи менш вільному ритмі (*tempo rubato*), але й там, де вимагається строга рівномірність руху» [7, с. 207]. Ритм, отриманий шляхом арифметичного рахунку, Б. Теплов називав «шкідливим сурогатом музичного ритму» [7, с. 207]. Однак автор не дав відповіді на питання, «яким повинне бути правильне почуття ритму?» і «чим усвідомлена й упорядкована нерівність виконання музики відрізняється від просто неякісного, некоректного виконання ритму?».

Одним з різновидів періодично нерівного ритму є свінг. Словник «Музична естрада» подає таке визначення свінгу: «Свінг – виразний засіб у джазі, характерний тип пульсації, яка заснована на постійних відхиленнях ритму (з випередженням або запізнюванням) від опорних долей»¹ [3, с. 337]. При всій об'єктивності існування цього явища, ми можемо лише слуховим способом визначити, чи коректно відхилився від метричної «сітки» той чи інший виконавець, чи він просто схибив.

Систематизуючи сказане, можна вибудувати певну низку засадничих ідей одного напрямку, пов'язаних з існуванням періодичної нерівності в музиці: 1) арифметична схема ритму європейської нотної системи не відповідає справжній ритмічній організації музики в принципі (окрім музики, створеної під метрономом); 2) для правильного виконання музики необхідне правильне відчуття ритму; 3) правильне відчуття ритму передбачає правильно організовану ритмічну нерівність музики; 4) неможливо достеменно виконати твір народної музики за нотною транскрипцією; 5) відчуття ритму може носити груповий характер, що дозволяє виконувати музику більш-менш синхронно й періодично нерівно групою людей (співаків чи інструменталістів); 6) не існує науково обгрунтованого критерію, який би дозволив відрізнити ритмічну помилку від періодичної нерівності, натомість помилка дуже добре ідентифікується на слух; 7) слуховим способом важко визначити, як виконується музика – періодично рівно чи періодично нерівно, і якщо періодично нерівно, яким способом ця періодична нерівність організована.

Розглядаючи існування періодичної нерівності в музиці, не можна обійти увагою базис, на який спирається ідея періодичної рівності музики. Ця ідея нерозривно пов'язана з ідеєю метронома, тобто ідеєю застосування технічного приладу, який би збігався з виконанням музики людиною. У свою чергу ідея метронома нерозривно пов'язана з ідеєю годинника як приладу для зручного обліку часу. Метроном визначає тривалість однієї ритмічної одиниці щодо загальноприйнятої системи обліку часу, прив'язуючи, таким чином, виконання музики до роботи годинника. А ось механічний чи електронний годинник відображає оберт Землі навколо своєї осі щодо Сонця. Однак тривалість доби у 24 години (1 440 хв.; метроном визначає кількість ударів за 1 хв.) є умовною, оскільки реальна тривалість доби коливається впродовж року й ніколи не становить суто 24 години, тому що Земля та Сонце рухаються нерівномірно. «Полудень, який відзначається за сонячним годинником, в одні пори року випереджає полудень, що відзначається звичайним годинником, а в інші – відстає від нього, іноді на декілька хвилин. Істинний рух Сонця за екліптикою неоднаковий упродовж року: Сонце рухається швидше взимку <...>. У русі Місяця спостерігаються ще більш складні нерегулярності» [4, с. 29–30]. Окрім того, число 24 виникло із 24 секторів астрономічних спостережень за Сонцем по 15° (12 секторів видимих і 12 – уявних), що разом становить 360° повного обертну Землі навколо осі, тобто наша система обчислення часу походить від просторових вимірів.

Тож від винайдення сонячного годинника в прадавні часи й до появи механічного годинника в 1657 році [9, с. 1476] про жодні рівні відрізки часу не йшлося. Як не могло йтися і про рівне виконання музики, оскільки не було критерію визначення рівності.

Відповідно, виконання музики під метроном є абсолютно штучним явищем, яке не має ніякого об'єктивного підґрунтя. Так само і немає ніякої об'єктивної причини вважати, що музика повинна виконуватися рівно. Але якщо від моменту свого створення Йоганном Мельцелем на початку XIX ст. (метроном був запатентований ним у

1816 році [2, с. 574]) метроном використовувався як засіб для приблизного визначення темпів творів, наприклад, Л. ван Бетховеном, то в сучасній поп-музиці, а почасти і рок-музиці, метроном став основою, під яку музика виконується та записується. Не зайвим буде згадати тут даоську притчу про городника, який не хотів застосовувати водяного колеса для поливу свого городу, а витягував воду з криниці глеком. Своє небажання «модернізуватися» він пояснив так: «Я чув від свого вчителя, що той, хто працює з машиною, сам усе робить, як машина, у того, хто все робить, як машина, серце теж стає машиною. А коли серце стає, як машина, зникає цнота й чистота» [10, с. 132]. Це застереження дивовижно точно передає духовний стан сучасного суспільства, головною музикою якого стала музика, створена під машинні (комп'ютерні) ритми, де в основі лежить метроном.

Уже згадувалося, що абсолютно всі транскриптори народної музики, якщо вони використовували під час транскрипції метроном, стикалися з тим, що пульс музики народних виконавців ніколи не збігається повністю з пульсом метронома – він завжди відхиляється. Але питання, чи це коливання агогічне, чи періодичне, *a priori* вирішувалося в бік агогіки. А якщо подивитися на це явище не через призму метронома?

Упродовж останніх 5 років фольклорний ансамбль «Божичі» перетворився на лабораторію з перевірки й апробації конструкцій асиметричних ґрувів, що використовуються українськими автентичними виконавцями. Опис цих ґрувів, процесу їх ідентифікації та методики їхнього навчання заслуговує на окрему публікацію. Важливою складовою цієї роботи було спільне музикування автора статті з автентичними виконавцями-інструменталістами. Варто зазначити, що, незважаючи на високу самооцінку власної виконавської майстерності (на той час я вже записав 2 CD з мелодіями народних танців²), автентичні виконавці, які чули мою гру, були безапеляційно жорсткими. Наприклад, відомий на Київщині майстер гармонік Микола Петрович Моргун (1918 р. н.) із с. Кухарі Іванківського району, який славився також як гармоніст-віртуоз (завдяки своїй виконавській майстерності йому навіть вдавалося тривалий час уникати відправки на фронт у роки Другої світової війни), почувши гру автора цієї статті сказав: «А чути, що хлопець тільки вчиться». Але найвідвертішим був автентичний скрипаль, родом із с. Бірки Любомльського району Волинської області, Леонід Степанович Марчук (1941 р. н.), який так і сказав: «Ілля, у Вас зовсім немає відчуття інструменту» (однозначно, що йшлося не про «відчуття інструменту», а про відчуття музики загалом). Звичайно, після таких оцінок людей, які, безперечно, прекрасно володіли своїми інструментами й відповідали всім критеріям «автентичності» в уявленні фольклориста, довелося «почухати потилицю» й подумати, що ж у моїй грі не так. Здавалося, і перебори роблю («переборами» у грі на гармоні народні виконавці називають обігрування основних тонів мелодії шістнадцятими тривалостями), й імпровізую, і технічно володію інструментом. Однак «за свого» мене не визнають.

На той момент «Божичі» вже експериментували з нерівною організацією двох сусідніх часток (які при нотації позначаються однаковими тривалостями, але на практиці виконуються по-різному) у протяжних і жартівливих (рухливих) піснях, але переносити цей принцип на інструментальну музику в мене не було й гадки, бо я був конче впевнений, що чим рівніше граєш танці, тим краще. А якщо інструментальну музику треба грати нерівно? Після перших спроб організувати танцювальні мелодії періодично нерівно, з перенесенням гучності на другу чверть у такті, Л. Марчук, з яким я мав можливість раз у 2–3 місяці спільно практикувати гру, відзначив, що я вже став грати краще. Це було добрим підтвердженням правильності напрямку моїх пошуків. Після його смерті мені вдалося налагодити постійний творчий контакт з віртуозом-барабанщиком Валентином Михайловичем Давиденком (1950 р. н.), родом із с. Підгайне Іванківського району Київської області, який проживав у Києві. В. Давиденко почав грати на барабані у своєму селі з 12–13 років і грав з найкращими гармоністами-віртуозами, такими як Іван Якович Ткач (орієнтовно, 1924 р. н.), чия гра в середовищі сільських музикантів уважалася еталоном енергійності та веселості. Після переїзду до Києва в 1970-х роках

В. Давиденко припинив грати на барабані й працював тривалий час майстром «Київзеленбуду». Повернувся він до музикування у 2000-х роках, епізодично граючи у своєму селі з товаришем, виконавцем на гармоні віденського строю Володимиром Якимовичем Сергієнком (1941 р. н.), а також із гармоністом-віртуозом (гармонь віденською строю) із сусіднього села Тетерівське Іванківського району Київської області Миколою Уляновичем Личем (1927 р. н.), який широко славився своєю грою.

В. Давиденко грає, виходячи зі своєї практики і власного відчуття будови танцювальних ритмів. Половина награвань, які ми вже кілька років виконуємо з ним кожної середи для учасників «Школи танців ансамблю “Божичі”», походять із с. Тетерівське та Підгайне, де були записані мною в декількох експедиціях, тобто добре йому знайомі. Інша половина награвань є новими для нього, і в них він шукає застосування свого музичного відчуття.

Головними етапами мого навчання були:

1. Максимальна синхронізація з автентичним виконавцем шляхом підлаштування під його гру.

2. Усвідомлення закономірностей організації музики автентичним виконавцем та експериментальна перевірка під час спільної гри.

3. Самостійне застосування виявлених закономірностей організації музики у своїй грі.

4. Максимальна синхронізація з автентичним виконавцем без підлаштування, а лише на основі власного внутрішнього відчуття музики.

На кожному із цих етапів мною застосовувався постійний самоконтроль шляхом записування нашої спільної та моєї сольної гри. Цікаво, що експеримент продовжується й дотепер, оскільки що краще я починаю грати, то краще й цікавіше починає грати Валентин Давиденко, і можна стверджувати, що тією мірою, якою я синхронізуюся з ним, він також синхронізується зі мною. Також варто зазначити надзвичайно цікавий факт: перед початком практичної роботи над нерівною часовою організацією ритму танцювальної народної музики, тобто над освоєнням «асиметричного груву» (за Матсом Йоханссоном) української танцювальної народної музики, я міг грати з будь-яким бубністом чи скрипалем із числа вторинних виконавців. Зараз зі мною синхронно можуть грати лише учасниці ансамблю «Божичі» – Ганна Скрипка (на бубні) та Сусанна Карпенко (на скрипці), які зрозуміли й освоїли відповідний принцип нерівної часової організації ритму. Інші ж виконавці або весь час відстають, або, відчуваючи відставання й намагаючись наздогнати, починають прискорювати темп (це є цікавим явищем, що побіжно демонструє принципи організації рівної музики й організації «асиметричного груву»).

Але як організований «асиметричний грув» у нашому з В. Давиденком випадку? Для того, щоб дати відповідь на це питання, мною, під керівництвом старшого наукового співробітника Інституту механіки ім. С. П. Тимошенка НАН України, доктора фізико-математичних наук Володимира Максимюка, були проведені і тривають нині дослідження на надточному бельгійському обладнанні – аналізаторі акустичних, вібраційних і тензосигналів (сигналів деформації поверхні) LMS SCADAS Mobile, що розташоване у вищезазначеній установі. Об'єктом досліджень виступає гра на барабані В. Давиденка. Для проведення досліджень до мембрани й тарілки барабану були прикріплені датчики тензосигналів. В. Давиденко вибивав під гру на гармоні віденського строю автора статті. Переважна більшість награвань походила з батьківщини барабанщика. Запис В. Давиденка здійснювався двічі (25.11.2016 та 08.06.17). Необхідність повторного запису була викликана постановом питання про часові процеси, які мали відбутися після свідомої зміни стилю гри автором статті внаслідок практичного застосування даних, отриманих після запису від 25.11.2016, а також додаванням ще одного тензодатчика до мембрани барабану (знизу; перший тензодатчик був розташований над мембраною). LMS-аналізатор дозволяє побачити час і силу нанесення ударів, з точністю 0,0001 одиниці вимірів (секунди та мікрострейна – покажчика міри деформації, за якою можна оцінити силу удару по поверхні).

Для отримання порівняльних даних, на цьому обладнанні також була записана гра двох вторинних виконавців на барабані під гру двох вторинних виконавців на скрипці. Після здійснення запису, програмне забезпечення LMS SCADAS Mobile автоматично робить аналіз отриманих сигналів і відображає їх у таблиці Excel, з якою вже вручну необхідно вибирати початки сигналів, тобто моменти нанесення ударів.

На цьому етапі досліджень мною аналізуються лише сигнали, отримані з поверхні мембрани. В. Давиденко більшість ударів наносить булавкою по мембрані, кількість ударів тарілкою по тарілці – суттєво менша. Приблизне співвідношення, у награваннях з тактовим розміром 4/4, становить 3 удари булавкою на 2 удари тарілкою.

Наразі об'єм опрацьованого матеріалу є надзвичайно малим, у силу великої часомості. Але деякі спостереження заслуговують на те, щоб бути оприлюдненими. Ідеться про спостереження за часовою організацією награвання «Український гопак» (див. транскрипцію). Це награвання в місцевій традиції має специфічну форму (АВСВАВСВА і т. д.), яку можна трактувати як чотиричастинну, де 2-га частина повторюється як рефрен. Тональний план також є своєрідним. Якщо вважати, що 1-ша частина виконується у D-dur (бо на гармоніках різної висоти тональності будуть відрізнятися), то 2-га частина виконується в A-dur, а 3-тя, що є мелодичним варіантом 1-ої, виконується у G-dur.

Мною були опрацьовані дані, які демонструють часові закономірності організації кожного коліна награвання («коліном» народні виконавці-інструменталісти називають мелодичну побудову, що має ознаки завершеності й може цілісно повторюватися [8, с. 255–271]) при його проведенні за другим разом (кожне коліно в цьому награванні повторюється двічі). Кожне коліно має 8 часток (за нотацією – чвертей), які, за мелодичною та ритмічною фразою, розподіляються у два такти по 4 чверті (на відміну від загальноприйнятої практики записувати награвання «Український гопак» у розмірі 2/4, аналіз групування ритму автентичним виконавцем свідчить, що цілісний ритмічний сегмент охоплює саме 4/4). Награвання «Український гопак» записувалося як 25.11.2016, так і 08.06.2017 року. Для демонстрації «асиметричного груву» вибрані часові співвідношення між 1-ою та 4-ою чвертями кожного такту коліна (див. схеми). Якщо виходити з нотації, вони повинні бути однаковими, але треба цілком погодитися з румунським фольклористом К. Бреїлою, котрий нарікав на «недосконалість нашої нотації, що не може позначити тривалості, яка б не ділилася на два» [цит. за: 5, с. 98].

Порівняння записів 25.11.2016 та 08.06.2017 переконливо демонструє, що, незважаючи на зміни у сталості часового співвідношення між 4-ми та 1-ми частками 4-чверткового такту (в обох записах у будь-яких парах 4-та чверть є меншою, ніж наступна за нею 1-ша чверть; але якщо в записі від 25.11.2016 частотність випадків коливається від 75 % до 87,5 %, то в записі від 08.06.2017 – від 55,5 % до 67 %), часова архітекtonіка лишилася незмінною: спостерігається стискання (вилучення) часу до середини коліна (яку також можна окреслити як «часову середину», або «часовий центр» коліна) і його розтискання (повернення) в міру наближення до завершення коліна (наприклад, при розтисканні різниця тривалості середньої пари «4-та чверть і наступна 1-ша чверть» 25.11.2016 наближувалася до 1/32, а 08.06.2017 коливалася навколо 1/64). Вочевидь, це розтискання входить у ще більшу часову архітекtonічну конструкцію, тому що пара «8-ма чверть коліна за другим разом і 1-ша чверть наступного коліна» в 75–78 % випадків є більшою, ніж пара «8-ма чверть коліна за першим разом і 1-ша чверть коліна за другим разом», і можливо, що «часовий центр» («часова середина») кожної частини награвання знаходиться на межі повторів кожного коліна.

Сповільнення темпу, яке однозначно відбувається до кінця кожного коліна, у жодному з виконань не ідентифікується на слух. Це дозволяє припустити, що воно здійснюється за рахунок вилученого раніше часу.

У записі від 08.06.2017 стискання часу середньої пари має більш виражений характер – ми це бачимо по зміні тривалості 4-ої чверті 1-го такту, що стала меншою, ніж 8-ма чверть коліна за 1-м разом (під час запису 25.11.2016 вона була більшою). Також

статистично збільшилося число випадків, коли 1-ша чверть 2-го такту є меншою за 1-шу чверть наступного коліна (від 81 % до 89 %) і коли 4-та чверть 1-го такту є меншою за 4-ту чверть 2-го такту (від 62,5 % до 89 %).

Зміни, що відбулися в часовій конструкції награвання від 08.06.2017, відображають зміни, які відбулися в характері музики. Порівняно із записом від 25.11.2016, музика стала більш енергійною та запальною, що було пов'язано зі свідомою зміною принципу організації музики виконавцем на гармоні – автором статті.

Дослідники народної музики з різних країн указують на невідповідність ритмічних одиниць європейської нотної системи реальним тривалостям, що трапляються в танцювальної музиці усної традиції.

Це ставить під сумнів правдивість виконаної з нот народної музики, якою б точною не була її транскрипція. Спроби врахувати наявність асиметричних співвідношень шляхом зменшення часової одиниці, якою обраховується тривалість такту, не роблять нотацію більш придатною для відтворення, лишаючи питання про відчуття ритму, притаманне народному виконавцю.

Поки що єдине дослідження справжнього часового співвідношення ритмічних одиниць в українській танцювальній музиці підтвердило невідповідність європейської нотації справжнім часовим музичним процесам і продемонструвало, що реальна тривалість кожної музичної частки залежить від її місцезнаходження в коліні. Також є очевидним, що виконавці під час гри керуються певним відчуттям організації музики, яке проявляється в більш-менш стабільній архітектонічній часовій моделі, у цьому випадку – коліна награвання.

Надзвичайно цікавим є те, що відчутні на слух зміни в характері музики (музика стала більш енергійною, запальною) проявилися в часових показниках: більшому (порівняно зі спокійнішим варіантом) стисканні часу середньої пари 4-ої та наступної 1-ої частки й у гнучкішому перетіканні часу між 4-ою та наступною 1-ою часткою в усіх парах, можливо й тяжінні до їхньої часової рівноваги. Утім, такі зміни не вплинули на архітектонічну часову модель.

Можна говорити про існування в часовій архітектоніці награвання таких явищ, як «вилучений час», «перетікання часу» та «часова середина».

На основі власного слухового досвіду та виконавської практики, можна висунути припущення, що періодична нерівність в організації ритму в автентичних виконавців носить тотальний характер, тоді як періодична рівність в організації ритму носить такий самий характер у виконавців вторинних (тобто музичних реконструкторів). І це має бути логічним наслідком гегемонії музики, що виконується під метроном, в оточуючому інформаційному середовищі, при системі музичної освіти, у якій арифметичний рахунок займає ключову роль в організації музичного ритму.

¹ У сучасних публікаціях, особливо в мережі Інтернет, поняття «свінг» і «грув» набули синонімічного значення, хоча, все ж таки, «грув» є більш широким терміном, що означає специфічне ритмічне відчуття в музиці, незалежно від її стилю.

² Українські танці. Частина 1. – Lavina Music, LM CD 539. – 2008 ; Українські танці. Частина 2. – Lavina Music, LM CD 587. – 2011.

1. *Іванницький А. І.* Українська музична фольклористика. – Київ, 1997.
2. Метроном // *Музыкальная энциклопедия.* – Москва, 1976. – Т. 3.
3. *Откидач В. М.* Музична естрада. Словник. – Харків, 2004.
4. *Роджерс Э.* Физика для любознательных. – Москва, 1970. – Т. 2.
5. *Стоянов П. Ф.* Молдавский мелос и проблемы музыкального ритма. – Кишинев, 1985.

6. *Стоянов П. Ф.* Ритмика молдавской дойны. – Кишинев, 1980.
7. *Теплов Б. М.* Психология музыкальных способностей // *Теплов Б. М.* Избранные труды : в 2 т. – Москва, 1985. – Т. 1.
8. *Фетисов І. Б.* Форма танцювальних награвань в контексті фольклорного поняття «коліно» // *Проблеми етномузикології.* – Київ, 2004. – Вип. 2.
9. Часы // *Советский энциклопедический словарь.* – Москва, 1985.
10. Чжуан-цзы. Ле-цзы. – Москва, 1995.
11. *Johansson M.* Interpreting micro-rhythmic structures in Norwegian traditional fiddle music [Digital source]. – Paper to be presented at the conference Rhythm and Micro-rhythm : Investigating musical and cultural aspects of groove-oriented music 2005, hosted by the project Rhythm in the Age of Digital Reproduction, September 22–24, University of Oslo, Norway. – Mode of access : <http://www.hf.uio.no/imv/english/research/projects/rhythm/dok/mjohansson.pdf>.
12. *Johansson Mats.* Rhythm into Style : Studying Asymmetrical Grooves in Norwegian Folk Music [Digital source]. – PhD thesis, 2009, Department of Musicology, The University of Oslo. – 284 p. – Mode of access : <ps://brage.bibsys.no/xmlui/handle/11250/2438130>.

SUMMARY

The researchers of folk music from different countries have agreed upon the fact that there is a *discrepancy* between the rhythmic units of European music system and *real length* occurring in the dancing music of oral tradition.

It means that there is no way to perform folk music accurately, using only the printed music. Even if we get to measure the time of music (or length of music) in very small rhythmical units (like 16th), we will not be able to recreate mechanically the same musical pattern exactly all the time. Thus, there has to be some sense of music apart from the printed music to get a vivid and natural performance.

There is no research on measuring the real length of beats in Ukrainian folk dancing music. This investigation shows that each length of the beat depends on the place of it in the structure of the tune (look to the scheme proposed below).

The *architectonic model of time* (the manner of the beats positioning in the time framework in the way that creates a balanced and logical composition, pleasing for ear) is sufficiently stable. It proves that a folk performer has a permanent feeling (sense) of music.

The architectonic model of tune keeps the same pattern, though the changes in the character of music (its vividness, etc.) are related to the changes in time structure. This happens when the time moves within one pair of adjacent beats (look to the scheme given below). This process is called *gliding of time*.

There are two ways to work with the time: the compensating way (time glides from one note-length to another) and the non-compensating way (time is subtracted (taken away) without the compensation of its length). There is also the time's center – a place in the middle where the time contracts and the beats are the shortest ones.

Basing on my own sense of music and practical experience, I can conclude that all the authentic musicians perform folk music using the same kind of the non-isochronous (uneven) rhythm, and their followers (the ones who try to recreate folk music repeatedly) perform it mostly in an even, in a less dynamic way.

Keywords: asymmetrical groove, beat length, LMS-analyzer, Ukrainian folk dancing music.

ДОДАТКИ

Український гопак

аналізований сегмент музики

А коліно за 1-м разом коліно за 2-м разом

В коліно за 1-м разом

аналізований сегмент музики

коліно за 2-м разом С коліно за 1-м разом

аналізований сегмент музики

коліно за 2-м разом

аналізований сегмент музики

В коліно за 1-м разом коліно за 2-м разом

А

Схема 1

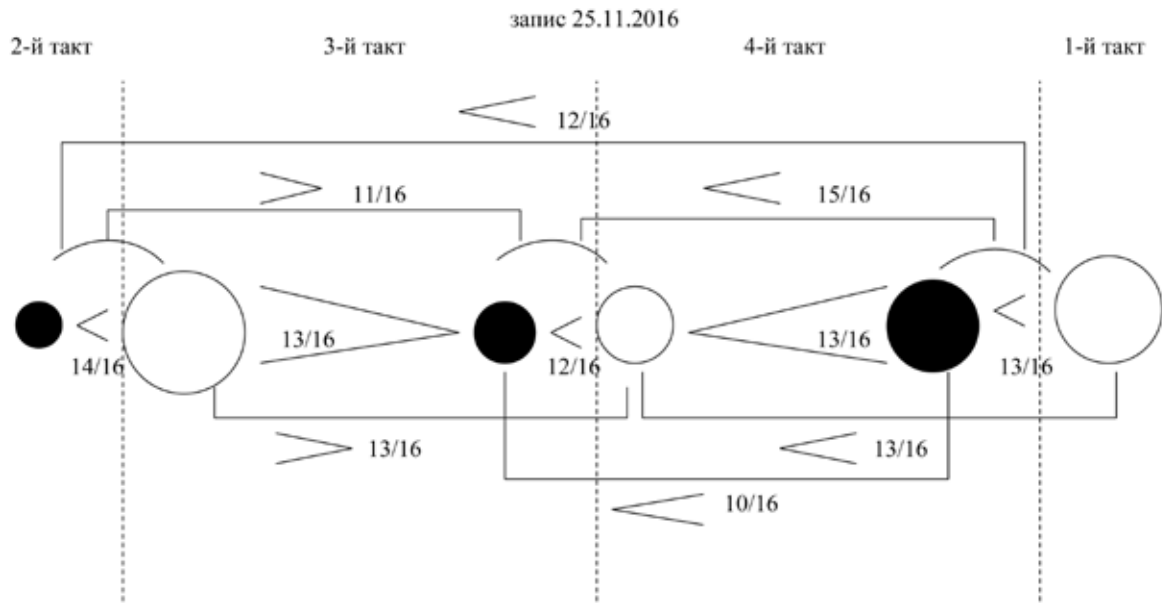
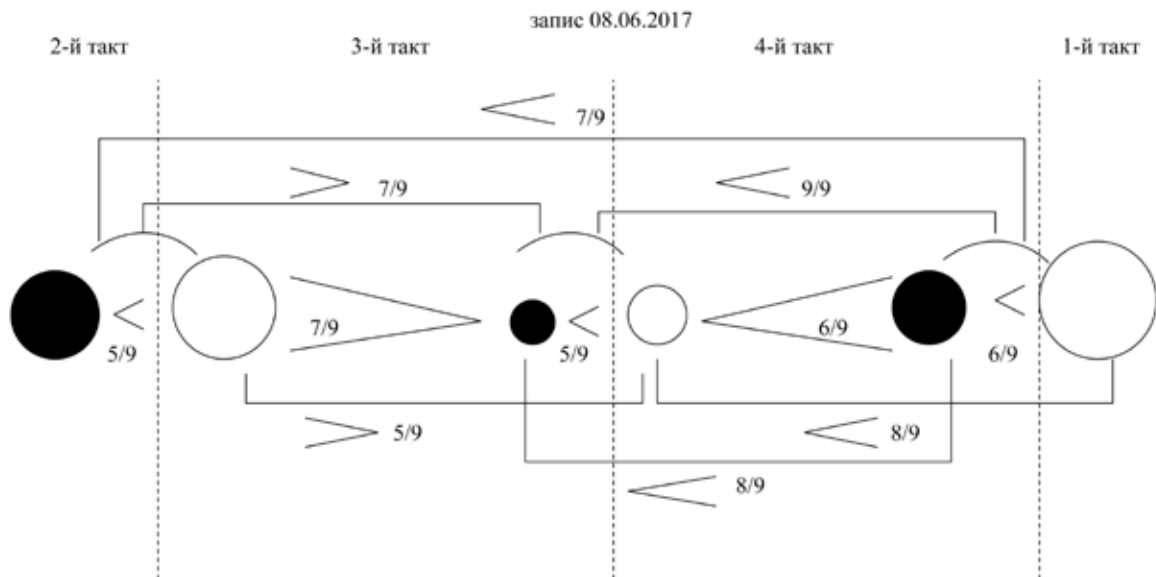


Схема 2



Умовні позначки

- – 4-та чверть; розмір кружалець умовно відповідає реальній тривалості.
- – 1-ша чверть; розмір кружалець умовно відповідає реальній тривалості.
- ⤿ – дуга, що виражає суму часової тривалості 4-ї та 1-ї чвертей.
- ┌──┐ – з'єднувальна дужка між об'єктами, що порівнюються.
- <> – більше, менше; відображає часове співвідношення між об'єктами, що порівнюються.
- ┆┆┆ – кордони 4-чверткових тактів.

11/16, 7/9 – частотність явища: 1-ша цифра позначає, скільки разів зустрічається дане явище, 2-га цифра демонструє, скільки однакових відрізків музики проаналізовано.