

## ОНТОЛОГІЧНІ ТА ГНОСЕОЛОГІЧНІ ПРИЧИНИ ПОЯВИ МЕТРОНОМА В МУЗИЦІ

*В статті розглядаються деякі аспекти проблеми музичного темпа, в частности, попытки и возможность ее решения с помощью метронома.*

**Ключевые слова:** *музыкальный темп, способы измерения темпа, метроритмические расшифровки.*

Ось вже майже два століття існує метроном в музиці, а музиканти все ще сперечаються щодо його використання. Особливо незвичайною така ситуація виглядає в наш час з його неухильно зростаючим прагненням точності, адже й музиканти «звертаються до метрономічних позначень, коли виникає необхідність указати або визначити точний темп» [11, с.15]. Проте, якщо в точних науках вимірювальні прилади – це досить надійна опора дослідника, то в музиці саме з темпом «часто трапляються непорозуміння та курйози, в основі яких, очевидно, лежить певне протиріччя між природою музичного темпу та спробами точної фіксації швидкостей виконання» [9, с.100]. Л.А.Мазель вірно зазначив сторони протиріччя, однак питання про його сутність та причини виникнення залишається відкритим.

В 1816 р. Й.Н.Мельцель запропонував свій варіант метронома, і з цього часу композитори – першим був Л.Бетховен – почали до словесних позначень темпу додавати метрономічні. Здавалося б, можливість точної фіксації однієї з найважливіших сторін звучання відкриває перед музикою нові перспективи, проте реакція музикантів була далеко не одноставно позитивною.

Так, у 1823 р. Л.Бетховен писав Ф.Рису, що «механізм у фортепіанній грі ..., зрештою позбавляє музику всієї правди почуття» [17, с.7]. Зрозуміло, що одне висловлювання не може дати досить повного уявлення про бетховенське ставлення до метронома, складне й суперечливе. Більш послідовно воно виявилось у творчості композитора. Позначивши метроном у 29-й сонаті (єдиній з фортепіанних творів!), яку було написано в 1817 – 1818 рр., Бетховен відмовився від нього в наступних трьох. Разом з тим метрономічні вказівки поставлено не тільки в 9-й симфонії (1822 – 1823 рр.), але й в попередніх, створених до 1816 р., а також в квартетах, багатьох вокальних та ансамблевих творах, що начебто цілком відповідає словам з іншого бетховенського листа (1826 р.): «В наш час метрономізація вкрай необхідна» [14, с.197]. Чому ж Бетховен не метрономізував свої фортепіанні твори?

Шукаючи найвірогіднішу відповідь на це питання, слід враховувати, що композитор міг перевірити ефективність використання метронома двома способами: безпосередньо, в процесі власного виконання, та опосередковано, оцінюючи чиєсь виконання його творів. Відсутність метрономічних вказівок у фортепіанних творах переконує в тому, що Бетховен відмовився від метронома як виконавець, як музикант-практик. Безперечно, таке рішення було прийнято ним на підставі власного досвіду, адже, незважаючи на глухоту, він грав на фортепіано майже до останніх днів життя. Бетховен-ансамбліст не міг застосувати цей спосіб, бо хвороба, що прогресувала, змусила його залишити будь-яку концертну діяльність (і диригентську теж) ще до появи метронома. З тієї ж причини була неможливою для нього й оцінка чийогось виконання.

Вироком метроному звучать слова Р.Вагнера: «...свої ранні опери, які виконувалися на сцені, я наділяв досить докладними вказівками темпу, фіксуючи його, як мені здавалося, безпомилково за допомогою метронома. Коли ж я був незадоволений яким-небудь безглуздим темпом при виконанні, наприклад, «Тангейзера», диригенти у відповідь на мої докори говорили, що якнайсуворіше дотримувалися моїх вказівок. Тоді я зрозумів, наскільки ненадійні позиції математики в музиці, і з того часу відмовився від метронома» [5, с.96].

Але метроном як музичний прилад продовжував існувати. При цьому деякі автори не звертались до метрономічних позначень (Шопен, Ліст, Брамс, Рахманінов, Прокоф'єв), наче нехтуючи можливістю вказати точний темп, інші вводили їх майже в кожний твір (Стравінський, Шостакович, Хіндеміт). Характерно, що серед перших переважають імена видатних виконавців, другі тяжіли до «чистої» композиції, займаючись виконавською діяльністю епізодично та граючи виключно власні твори.

Відсутність єдиного підходу до метрономічних позначень з боку композиторів загострює питання про ставлення до них виконавця, адже уважне прочитання нотного тексту, врахування та аналіз усіх без винятку авторських вказівок – це аксіоматична вимога сучасної музичної практики.

З цієї точки зору приголомшує заява М.А.Римського-Корсакова: «Метрономічні вказівки я ставлю для немусикальних диригентів, інакше вони казна-що нароблять; диригенту-музиканту метроном не потрібний, він по музиці відчуває темп» [2, с.299]. Виявляється, що композитор використовує такі позначення, дотримуючись яких виконавець визнає власну немусикальність! Дезорієнтує виконавця і міркування такого переконаного прихильника обмеження виконавської свободи, яким вважається І.Стравінський: «Вказівки метронома, проставлені сорок років тому, були сучасними сорок років тому... Я був би здивований, якщо хоча б один з моїх записів дотримувався проставлених метрономічних вказівок» [13, с.294]. Резонним є запитання: навіщо в нотах ставити вказівки, яких не треба дотримуватися?

Порівнюючи музичні позначення, можна помітити, що темпові – словесні та метрономічні, «якісні» та «кількісні», за висловом Є.В.Назайкінського [11, с.15], – відрізняються від інших своєю подвійністю. Якщо поява метронома в музичній практиці була прогресивним явищем, то чому не отримали кількісного відбиття інші сторони музичного звучання?

Відомий французький теоретик XIX століття М.Люсі в усіх непорозуміннях звинуватив музикантів – автора та виконавця. Першому заважає вірно оцінити темп творче натхнення, другому – емоційний стан у момент виконання. Критерієм темпу М.Люсі наділив слухача, який у багатьох випадках визначає темп вірніше, ніж автор [8, с.150]. Звідси й рекомендації: композитор повинен ставити середній з метрономічних показників, отриманих після неодноразового власного виконання; виконавець, в свою чергу, – зіграти кілька тактів під метроном, а через деякий час знов почати п'єсу вже без метронома, прагнучи скопіювати колишній рух [8, с.154].

В одній зі своїх фундаментальних праць, присвяченій проблемі темпу, Є.В.Назайкінський спирається на експериментальні дані, отримані в ході метроритмічних розшифровок різних виконань. Справедливо вважаючи, що «темп не привноситься в твір ззовні, а виявляється як внутрішній органічний компонент самої музики» [11, с.17], дослідник тим самим, як нам здається, висловлює сумнів щодо можливості використання метронома в музиці, адже метрономічні вказівки – це, власне кажучи, спроба нав'язати темп виконавцю. Переходячи до практичних порад, Є.В. Назайкінський, як і М.Люсі, підкреслює, що метрономічні вказівки композитора повинні базуватися на реальному звучанні. Він відзначає велику шкідливість гри під метроном і саме тому радить виконавцю спочатку послухати метроном, подумки уявляючи звучання твору, а потім, вимкнувши метроном, грати [11, с.19-20].

Наведені рекомендації свідчать, що теорія вважає застосування метронома в музиці цілком природним, хоча питання про те, чи може бути метроном вимірвальним засобом в музиці, в теорії ще й досі не розглядалося.

Отримані в ході метроритмічних розшифровок дані виявили чимало цікавих особливостей виконавського процесу. Графік розшифровки складається з двох ліній. Одна з них – пряма лінія середнього темпу, що інформує про середню тривалість лічильної долі, друга, примхливо ламана, – відображує реальні тривалості виконання. Відзначимо важливу деталь: середня тривалість лічильної долі встановлюється *після* виконання.

Найбільшою несподіванкою для дослідників стало те, що графік розшифровки разуче відрізнявся від ідеального порядку нотного запису: відхилення в окремих випадках досягали п'яти- і навіть шестикратних величин. «Дивовижно при цьому, – пише Є.В.Назайкінський, – що в хорошому виконанні навіть найбільші відхилення від середнього темпу протягом порівняно короткого відтинку часу слухачі аж ніяк не сприймають як порушення логіки руху, порушення темпу й ритму, хоча часто однакові в нотному запису тривалості, що стоять майже поряд, фактично виявляються відносно одна одної різко несхожими і могли б бути записані, наприклад, як чверть і шістнадцята» [11, с.21].

Звичайне пояснення цього явища полягає в тому, що «одні відхилення слух оцінює як правильні, а інші – як такі, що суперечать природному перебігу музичного розвитку» [11, с.21]. Але що таке «природній перебіг музичного розвитку»? Графік не дає відповіді на це запитання, він не допомагає ані підтвердити, ані спростувати слухацьку естетичну оцінку. Відносно графіка всі виконання виявляються однаково істинними й хибними, тому що тут відсутні будь-які художні критерії. Мабуть, саме тому метроритмічні розшифровки так і не знайшли практичного застосування у виконавстві. Проте отримані дані можна тлумачити інакше.

Легко помітити, що в основі методу розшифровок, опису та пояснення явищ, що спостерігаються, лежить визнання первісності нотного запису по відношенню до музики. Дослідники, мабуть, виходили з того, що виконавець, вивчаючи музичний твір, спочатку бачить нотний текст, де всі позначення тривалостей пов'язані між собою чіткими співвідношеннями. Бачення виконавця, таким чином, відповідає лінії середнього темпу на графіку. (Як з'ясувалося, візуальне сприйняття нотного тексту в процесі гри носить не рівномірно-поступальний, а складний, нелінійний характер: виконавець то «забігає очима вперед», то повертається далеко назад [6, с.23]).

Насправді ж нотний текст – це сполучна ланка між автором та виконавцем. Композитор спочатку створює музику, а потім записує її, користуючись загальноприйнятою системою нотації. Слухові враження кожного музиканта базуються на навколишній музичній дійсності, в якій механічна рівномірність відсутня. Це підтверджують і метроритмічні розшифровки.

Рациональні співвідношення довгого та короткого, що лежать в основі сучасної нотації, являють собою теоретичні абстракції, які були запозичені близько тисячі років тому з античної метрики і належали до словесного тексту, з яким нерозривно тоді була пов'язана нотована музика. Характеризуючи модальну нотацію (попередницю мензуральної), К.Закс зазначає, що організація середньовічного модусу поетична, а не музична, бо модус «являв певне розташування довгих і коротких складів, але не певні тривалості» [16, с.160, 168].

В цьому зв'язку особливого змісту набувають парадоксальні, на перший погляд, слова Б.М.Теплова, який, визначивши ритмічну досконалість виконання як «виключно точне відтворення часових співвідношень», підкреслив, що це зовсім не означає «точного виконання вказівок нотного запису» [14, с.213]. Розходження лінії реального звучання з лінією середнього темпу на графіку якнайяскравіше свідчить про умовність системи нотації.

Які ж відхилення у виконанні відзначає та оцінює слухач? Якщо прийняти звичайне пояснення, то необхідно припустити існування у слухача «внутрішнього метронома», відносно якого провадиться фіксація та наступна оцінка відхилень як правильних або неприродних. Таке припущення, однак, нічого не дає. Як вже відзначалося, показник середнього темпу виводиться *після* гри. Навіть маючи гіпотетичний «внутрішній метроном», слухач просто не зможе настроїти його на потрібний середній темп *до* виконання.

Крім того, слухач обов'язково повинен бути обізнаний з нотним записом твору або хоча б з нотацією взагалі, щоб він міг уявити собі його можливий запис, адже розшифровка в її двохлінійному вигляді може бути застосована тільки для нотованої музики. Знання або незнання нотації не є розрізняльною ознакою. Сприйняття музики професіоналом і

звичайним слухачем відрізняється лише тим, що «у першого в свідомості набагато більший запас готових, суворо *систематизованих звукоспіввідношень*» [2, с.33].

Слухач відзначає відхилення у виконанні, але не від нотного запису і, відповідно, середнього темпу, а від того уявлення про звучання твору, яке формується у нього на основі попереднього музичного досвіду й безпосереднього сприйняття. «Насправді, – пише Б.М.Теплов, – засобом, який дозволяє музиканту-виконавцю давати досконало виняткову точність в установленні часових співвідношень, а слухачеві з тією ж точністю оцінювати ці співвідношення, є *сама музика*» [14, с.213]. Такий висновок підкреслює глибоку спорідненість та нерозривність трьох сторін музичної діяльності: композиції, виконання та сприйняття. Узагальнення слів Б.М.Теплова трансформується у відомий ще з античних часів принцип, згідно з яким міра повинна бути того ж роду, що й вимірюване. Розуміючи під «точністю» не однозначність, а відповідність до певної міри, треба сказати, що метрономічні позначення в музиці не можна вважати ні точними (тому що міра іншого роду), ні неточними (інакше їх можна було б уточнити).

Використання годинника в музиці начебто підкреслює часовий характер цього виду мистецтва. На цій же підставі в живопису, наприклад, могли б існувати циркуль і лінійка. І справді, свого часу А.Дюрер (1471 – 1528 рр.) доклав чимало зусиль, щоб вивести правила раціонального побудування людської фігури за допомогою геометричних інструментів. Однак створені за цими правилами фігури настільки відрізнялися від реальних, що А.Дюрер після кількох десятиліть безрезультатних пошуків дійшов висновку, що «людське тіло не може бути накреслене за допомогою лінійки та циркуля, але повинно бути намальоване від точки до точки» [7, с.196]. І музика, зображуючи механічно рівномірні процеси (цокання годинника, музичні табакерки, скриньки тощо) користується власними, притаманними їй засобами.

Спроби застосування фізичного приладу в музиці робилися задовго до Мельцеля. Ще на початку XVIII ст. М.Мерсенн, французький філософ, фізик, музикант, друг і послідовник Декарта, спираючись на відкриття Г.Галілеєм ізохронність коливань маятника, спробував використати його для вимірювання музичного процесу. Протягом усього XVIII ст. пропонувалися різні конструкції метрономів [16, с.312-313], але ніхто з відомих композиторів не зацікавився нововведенням. Поява метронома в музиці саме на початку XIX ст. дозволяє припустити, що за його допомогою музиканти намагалися вирішити деякі проблеми, що виникли на певному етапі розвитку музичного мистецтва.

Музикування в XVII – XVIII ст. мало свої особливості. Як і раніше, звучала переважно сучасна музика, що виконувалася або самими авторами, або музикантами, добре обізнаними з їхньою творчою манерою. Основною формою сольного музикування була імпровізація. За таких умов нотний запис твору призначався не стільки для його виконання, скільки для створення нової музики.

Розвиток суспільних відносин і пов'язане з ним розширення соціальної бази музичного мистецтва, «розростання музичного життя» [2, с.300]), призвели до поступового розділення композиторських і виконавських функцій. Виявилось, що нотний запис далеко не завжди забезпечує належне виконання, що виконавець іноді грає зовсім не так, як задумав автор. Відокремлення виконавства у відносно самостійну сферу музичної творчості викликало потребу уточнення нотного запису.

Виділяючи найважливішу для музикантів XVIII ст. сторону виконання, необхідно враховувати значення клавішних інструментів для розвитку європейської музики. Їх фіксована звуковисотність та великий діапазон, можливість передавати всю поліфонічну фактуру твору в сольній грі багато в чому визначали мислення музикантів протягом кількох століть.

Завдяки конструктивним особливостям органа та клавесина музикант в процесі виконання практично не впливав на динаміку та тембр звучання. Тому не дивно, що найпомітнішим фактором у виконанні був час. Й.С.Бах, характеризуючи гру на органі, говорив, що «...треба тільки своєчасно попадати на відповідні клавіші, тоді інструмент грає

сам по собі» [10, с.498]. В.А.Моцарт в листі до батька (1778 р.) так визначив вимоги до виконавця: «...грати п'єсу в правильному темпі, як належить; передавати, як указано, всі ноти, форшлаги тощо; виконувати з експресією та смаком, так, щоб здавалося, нібито п'єсу створив той, хто її грає» [3, с.37]. Перша частина моцартівського висловлювання повністю відповідає бахівському, друга свідчить не тільки про відокремлення виконавця від автора. Під експресією, очевидно, слід розуміти особливу виразність виконання, пов'язану з новим різновидом клавішних інструментів – фортепіано, яке вигідно відрізнялося від заданої звучності органа та клавесина можливістю тонкого динамічного нюансування. Проте фортепіано ще мало вдосконалитися, щоб поступово витіснити звичні для музикантів орган та клавесин.

Отже, з усіх можливих причин розходжень між автором і виконавцем залишався тільки темп, який до того ж позначався непевними словесними вказівками. На початку XIX ст. проблема темпу в музиці мала вже досить солідний стаж. Значення її підкреслюється й особливостями диригентського мистецтва, яке в цей період бурхливо розвивалося. Для диригента музика постає наче «чистий» час.

В музичному мистецтві існують різні способи відліку часу. Деякі з них несуть на собі відбиток давнього зв'язку музики зі словом і танцем (усне рахування, рухи тіла або його частин), інші (пульс, дихання) ґрунтуються на фізіологічних процесах. Ці зовнішньо несхожі способи об'єднує одна дуже важлива властивість – усі вони зв'язані з людиною та її музичними уявленнями. Завдяки цьому вони так само вимірюють музику, як і музика вимірює їх. Така взаємодія дозволяє цим процесам бути мірою часу в музиці, складати з нею функціональну систему, в якій музика та, наприклад, диригентські жести повинні розглядатися як її складові. Одне з фундаментальних положень теорії функціональних систем полягає в тому, що «компоненти, входячи в систему, втрачають свої надмірні ступені свободи; залишаються тільки ті з них, котрі сприяють отриманню саме даного корисного результату» [1, с.37]. Це означає, що складові взаємно обмежують одне одного.

Раціональне співвідношення нотних величин наводило на думку, що проблема часу може бути вирішена, якщо задати виконавцю часовий інтервал, що відповідає тій чи іншій нотній величині, і таким чином мало не автоматично отримати чітко визначену тривалість звучання твору. Оскільки вищезгадані способи відліку часу в музиці мали явно суб'єктивний характер, музиканти звернулися до незалежної від суб'єкта міри часу – метронома, щоб уточнити часову сторону нотного запису. (Застосовували й інші способи уточнення. Один з них полягав у використанні національної мови для словесних позначень. Наприклад, позначення німецькою мовою в 26-й, 27-й, 28-й сонатах Бетховена. В 29-й їх немає (але є метрономічні), востаннє вони з'являються в двох варіаціях фіналу 30-ї сонати. Іншим способом можна вважати встановлення певного зв'язку між масштабом нотних величин і темповими вказівками: композитори записували повільну музику меншими тривалостями, а швидко – більшими.)

Але метроном має лише один ступінь свободи, «...в подібній системі кожна з її рухомих точок невідривно прив'язана до однієї визначеної траєкторії...» [4, с.82]. Метроному нічого втрачати, бо в нього немає надмірних ступенів свободи, він не складає з музикою функціональну систему. За його допомогою нічого не можна виміряти в музиці та відповідно передати виконавцю, тому що в момент вимірювання зникає об'єкт вимірювання – музика. Незалежно від того, чи буде композитор в процесі такого вимірювання грати, подумки уявляти собі звучання або тактувати, він принципово нічого не вимірює, бо вже нічого вимірювати. Метроном ні про що інше, крім часу, повідомити не може. Способи відліку часу, пов'язані з людиною, взаємодіють з музикою в цілому. Саме тому, наприклад, диригентські рухи несуть інформацію не тільки про час, а й про динаміку, артикуляцію, характер звука тощо, даючи цілісне уявлення про музику.

Звукозапис, фіксує виконавський акт, дав можливість зіставити два незалежних один від одного процеси. Однак вихідна теоретична позиція дослідників визначала й відповідну інтерпретацію отриманих даних: за норму приймалася лінія середнього темпу,

тобто абстрактне виконання, відносно якого реальне звучання мало вигляд суцільного відхилення. Треба також відзначити, що в такому зіставленні музика перестає відрізнятися від усіх інших процесів, існуючих в природі, втрачає свою якісну визначеність.

Зведення музичного звучання до фізичного процесу змушує вбачати одну з причин звернення музикантів до метронома в блискучих успіхах ньютонівської фізики, які поступово привели до уявлень про її універсальність. Вплив механіцизму на різні сфери людської діяльності був величезний (крім метронома, проявом такого впливу в музиці слід вважати також різні механічні пристрої для «вдосконалення» ігрового апарату піаністів, широко розповсюджені в першій половині XIX ст.).

Використання метрономічних позначень, в яких час існує начебто окремо від музичного твору та задається зовнішнім способом, знаходить своє теоретичне обґрунтування в ньютонівській концепції часу, яка безроздільно панувала в науці майже до кінця XIX ст. «Абсолютний, істинний, математичний час сам по собі та за своєю сутністю, без всякого відношення до будь-чого зовнішнього, протікає рівномірно та інакше називається тривалістю», – писав І.Ньютон [12, с.30]. Можна сказати, що використання метронома в музиці являє собою практичну реалізацію та перевірку ньютонівської ідеї абсолютного часу. Дійсно, метроном ніяк не відноситься до музичного звучання, рівномірність його цокання приймається музикантами за аксіому. Насправді, ньютонівське твердження про рівномірність абсолютного часу набуває змісту тільки тоді, коли є більш рівномірний процес, за допомогою якого ця рівномірність вимірюється. Але в такому випадку абсолютний час перестає бути абсолютним. Це означає, що вічні, незмінні еталони неможливі. Щось може бути мірою лише стільки, оскільки воно припускає існування іншої, більш точної міри. Метроном як фізичний вимірювальний прилад відповідає цій умові, а як музичний – ні.

І сучасні загальнонаукові погляди переконують в тому, що метроном не може бути вимірювальним приладом в музиці. Класична фізика або не враховувала зміни, які вносив процес вимірювання в об'єкт, або нехтувала ними. Розвиток науки викликав необхідність розглядати процес вимірювання як взаємодію між приладом і об'єктом вимірювання. Метроном, з одного боку, не змінює свого стану в процесі вимірювання, тобто не може вважатися вимірювальним приладом, а з іншого – вносить настільки значні зміни в музичний об'єкт, що музика, позбавлена «правди почуття» (Бетховен), перестає бути музикою. В такій ситуації, як не дивно, метроном виглядає скоріше як об'єкт вимірювання в дусі класичної фізики, а музика – як засіб вимірювання.

Отже, на початку XIX ст. склалися всі необхідні внутрішні та зовнішні передумови для появи метронома в музиці:

- відокремлення виконавства у відносно самостійну сферу музичного мистецтва та виникнення в зв'язку з цим проблеми відносин між автором і виконавцем;
- особливості інструментарію, зокрема, клавішних інструментів, як матеріальної основи формування теоретичних уявлень про сутність процесу музикування, що зумовило зведення проблеми відношень між автором і виконавцем до проблеми темпу;
- успіхи класичної фізики, методи й прилади якої музиканти спробували використати для вирішення проблеми темпу.

Крім цих об'єктивних причин, існував ще один, суб'єктивний фактор. Дружні стосунки, що зв'язували Мельцеля та Бетховена, відіграли значну роль в тому, що поява метронома в музиці була освячена ім'ям великого німецького композитора. Бетховен підтримав Мельцеля всією міццю свого авторитету, почавши використовувати метрономічні позначення, що змушувало музикантів, виконавців його творів, звертатися саме до мельцелівського приладу.

Ситуація, що склалася в музичній практиці навколо метронома, давно та настійливо вимагала свого теоретичного осмислення. Метроном і метрономічні позначення були покликані дати виконавцю інформацію про вірний темп, допомогти йому створити копію авторського виконання. Але питання полягає скоріше в тому, що визначає, з одного боку, вибір виконавцем того чи іншого темпу, а з другого – слухацьку оцінку цього темпу.

### *Література*

1. *Анохин П.К.* Очерки по физиологии функциональных систем. – М., 1975.
2. *Асафьев Б.В.* Музыкальная форма как процесс. – Л., 1976.
3. *Бадюра-Скода Е. и П.* Интерпретация Моцарта. – М., 1972.
4. *Бернштейн Н.А.* Очерки по физиологии движений и физиологии активности. – М., 1966.
5. *Вагнер Р.* О дирижировании. – В кн.: Дирижёрское исполнительство. Практика, теория, эстетика. – М., 1975. - С. 87-138.
6. *Горелашвили Л.И.* Некоторые особенности визуального восприятия и оперативной памяти пианиста в процессе игры с листа: Автореф. дис... канд. искусствоведения. Тбилиси, 1978.
7. *Дюрер А.* Дневники, письма, трактаты. В 2-х т. Т.2 – М. – Л., 1957.
8. *Люси М.* Теория музыкального выражения. – СПб., 1888.
9. *Мазель Л.А.* Вопросы анализа музыки. – М., 1978.
10. *Материалы и документы по истории музыки.* В 2-х т. Т.2 – М., 1934.
11. *Назайкинский Е.В.* О музыкальном темпе. – М., 1965.
12. *Ньютон И.* Математические начала натуральной философии. – В кн.: Крылов А.Н. Собр. трудов. Т. VII. М. – Л., 1936.
13. *Стравинский И.* Диалоги. – Л., 1971.
14. *Теплов Б.М.* Проблемы индивидуальных различий. – М., 1961.
15. *Фишман Н.* Этюды и очерки по бетховениане. – М., 1982.
16. *Sachs C.* Rhythm and Tempo: A study in history music. – London, 1953.
17. *Talsma W.R.* Wiedergeburt der Klassiker. B.1.:Anleitung zur Entmechanisierung der Musik. – Innsbruck, 1980.

УДК: 398.8 (4УКР)

**Босик З.О.**

### **ВІДТВОРЕННЯ ТРАДИЦІЙНИХ УКРАЇНСЬКИХ ОБРЯДІВ ФОЛЬКЛОРНИМИ КОЛЕКТИВАМИ НА МЕЖІ ТИСЯЧОЛІТЬ**

*В статье рассматривается вопрос приоритетности традиционных украинских обычаев, их значение для изучения, сохранения, распространения и воссоздания фольклорными коллективами на рубеже тысячелетий.*

*Ключевые слова: украинский обряд, фольклор, фольклорный коллектив, традиция, аматорство, народное творчество.*

В умовах сьогодення пріоритети традиційних українських обрядів на межі тисячоліть є надзвичайно актуальними, оскільки відбулися зміни світогляду, а також роль держави в управлінні як культурою в цілому, так і народною творчістю. Їх відтворення сприятимуть не тільки теоретичному осмисленню тих проблем, що виникли, а й практичному оптимальному вирішенню. Пошуки виходу з сучасної кризи цінностей зумовлюють поступове викристалізування нової культурної парадигми. Саме через згасання обрядовості в житті народу на часі стало відтворення традиційних українських обрядів, фольклорними колективами. На цьому етапі необхідно підхопити естафету відтворення традицій, які залишаються у пам'яті носіїв, що проживають в переважній більшості у селах, молодому поколінню. Важливо також зазначити, що йдеться саме про історичну пам'ять, про збереження пісень та звичаїв. Для цього необхідно кожному фольклорному колективу зануритися у вивчення, із залученням молодого покоління, не фрагментарних місцевих традицій, а цілісного комплексу обрядів, і не обмежуватися реконструкцією лише окремих обрядових дійств, як це роблять нині майже всі фольклорні колективи, відтворюючи тільки