

Ольга Мироненко-Міхейшина

аспірантка кафедри теорії музики Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського

Olha Myronenko-Mikheishyna

postgraduate student at the Theory of Music Department, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

e-mail: [mimollka@ukr.net](mailto:mimollka@ukr.net) | [orcid.org/0000-0002-7271-848X](https://orcid.org/0000-0002-7271-848X)

## «Цілісність» як нове поняття теорії ритму:

## Спроба визначення змісту

“Integrity” as a New Concept of the  
Theory of Rhythm:

## An Attempt of Determining the Meaning

**Анотація.** Розглянуто явища метричної організації, які функціонують в музиці різних історичних періодів — «цілісність» (елемент метричної системи у творах В. Лютославського 1960–1970-х років), тактус і такт. Панорамний огляд цих явищ спричинений пошуком підходів до аналізу часового аспекту в композиціях В. Лютославського 1960–1970-х років, які складають об’єкт дослідження. Явище «цілісності» зіставляється із тактом і тактусом у різних аспектах. Побіжно, в історичному ракурсі, розглянуто питання сильної і слабкої долей, метричної регулярності та періодичності. Окреслено фактори утворення «цілісності». Висловлюється думка, що у творах В. Лютославського 1960–1970-х років співіснують такі явища метричної організації, як тактус, такт і «цілісність». Визначено основний зміст понять «цілісності», виявлено елементи змісту понять такту і тактусу, які мають різні таумачення у теорії і потребують подальшого дослідження; також прокоментовано питання термінології. Термін «цілісність», запропонований автором статті, демонструє донаукову стадію знання про явище, потребує подальших уточнень, а можливо — й заміни на більш адекватний означник.

**Ключові слова:** такт, тактус, цілісність, сильний і слабкий час, метрична регулярність і періодичність, ритміка В. Лютославського, теорія ритму.

**Постановка проблеми.** Сучасна музикознавча наука потребує ретельного вивчення нових явищ часової організації, пояснення їх, а відтак — розвитку та доповнення окремих положень теорії ритму, уточнення термінології.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Нині з різною мірою повноти розглянуто такі поняття ритмічної системи, як акцент (В. Холопова [19], Н. Афоніна [5], праці автора цієї розвідки [15; 14]), тривалість (В. Холопова [18; 19], Н. Афоніна [4; 1], С. Чашина [20; 21; 22]), такт (В. Холопова [18; 19], Н. Афоніна [4; 5]), сильний і слабкий час (Н. Афоніна [4], Дж. Лондон [26]), метр (Н. Афоніна [2; 3; 4], В. Холопова [18; 19], Б. Шеффер [34]), темп (Н. Афоніна [4; 6], В. Холопова [18]), регулярність (В. Холопова [18; 19]), періодичність (В. Холопова [18; 19], Р. Маунтейн [29]), рух (К. Ручьєвська [17], В. Вишинський [7]). Тим не менш, понятійний апарат теорії ритму є водночас струнким та — хитким. Якщо спостерігати всі перелічені явища в історичній перспективі, виявляється, що вони потребують додаткового вивчення. Кожен новий твір ХХ–ХХІ століть викликає питання, які не завжди мають відповідь у тих дослідженнях, що вже існують, тож підштовхують до розробки нових аналітичних підходів та спричиняють необхідність узагальнення спостережень.

Наразі одними з найпроблемніших для теорії ритму є питання: як організовується, впорядковується рух у часі в музиці ХХ–ХХІ століть, в який спосіб часовий потік в умовах нерегулярності структурується?

Творчість В. Лютославського є яскравим прикладом пошуків нових можливостей техніки композиції та, відповідно, — засобів часової організації. Саме складність та різноманіття способів структурування у часі в композиціях В. Лютославського зрілого творчого періоду спричинили звернення, передусім, до цього музичного матеріалу. Зокрема, в творах В. Лютославського 1960–1970-х років, які є об’єктом нашого дослідження, є ділянки, де діє класичний метр, та побудови, що містять метричні одиниці абсолютно іншого типу. Ці чарунки (умовно — «цілісності») є різні за тривалістю (від пів секунди до приблизно 15–20 секунд), а також — за просторовими об’ємами (охоплюють всі голоси фактури або ж — певну частку). Всередині більш тривалих цілісностей містяться дрібніші, через що формується різноякісна та різнорівнева пульсація. Що є основою формування цих метричних одиниць, чим вони характеризуються, чи існують ієрархічні співвідношення між ними — запитання, на які ми частково намаємося відповісти.

У багатьох партитурах XX–XXI століть є ділянки, які мають чіткий тактовий поділ, проте він не завжди відповідає метричній пульсації. Тому нові посттактові явища необхідно розглядати в порівнянні з іншими історичними формами часоструктуруючих одиниць — докласичним тактусом і класичним тактом. Аналіз дефініцій цих понять, на нашу думку, необхідний для чіткішого розуміння специфіки «цілісності» та виявлення елементів її змісту. **Отже, предметом дослідження є зміст усіх цих понять. Мета** полягає у виявленні властивостей «цілісності» та визначенні основного змісту цього поняття.

**Виклад основного матеріалу.** Питання ритму та часу у творчості В. Лютославського зрілого періоду творчості майже не розглянуті. Основним джерелом авторської концепції ритму В. Лютославського є теоретичні праці самого композитора. Серед музикознавчих розвідок — монографія Д. Кравчик «Час і музика» [25] (підрозділ, присвячений В. Лютославському в розділі II «Композиція як процес, тобто динамічна концепція музичного твору»), дипломний проект А. Томаса [36], наразі для нас недоступний, а також — статті та магістерська праця автора цього тексту [15; 14; 13; 30; 12]. Метрична одиниця та її властивості у творах В. Лютославського не є предметом досліджень. Частково це питання розглянуто автором цієї розвідки у статті «Три поеми Анрі Мішо» В. Лютославського: значення взаємодії композиторського тексту та його виконавських версій у виявленні властивостей ритмічної організації твору»<sup>1</sup>. В зазначеній праці проаналізовано чотири виконання твору «Три поеми Анрі Мішо», зокрема — в аспекті змінності меж цілісності в залежності від швидкості виконання. Цей досвід спричинив необхідність визначення, хоча б «робочого», поняття цілісності. Недостатня вивченість теми зумовлює **актуальність дослідження.**

Аналіз дефініцій такту і тактусу, представлених у науковій літературі, а також у статтях з енциклопедично-словникових видань, які віддзеркалюють поточний стан знання про предмет, свідчить про плутанину у визначеннях.

Серед дефініцій поняття такту дуже цінними можна вважати позиції Н. Афоніної: «Такт — це головна одиниця метричної пульсації в музиці XVI–XX століть, в структурі якої найбільш яскраво виражаються часові та акцентні ритмічні співвідношення» [4, с. 27] [виділення — О. М.]. Визначення є влучним, емним, акцентує увагу на зв'язку такту з метричною пульсацією, яка має, за Афоніною, різні масштабні плани, що «спираються на найменшу кратну метричну одиницю» [4, с. 22]. Такт, за Афоніною, — це елемент метричної пульсації, тобто структура, яка вміщує певну кількість підпорядкованих одна одній долей.

<sup>1</sup> “Trzy poematy Henri Michaux” W. Lutosławskiego: znaczenie współdziałania kompozytorskiego tekstu i jego wersji wykonawczych w ujawnieniu właściwości rytmicznej organizacji utworu (стаття надіслана для друку до редакції збірника «Wieloznaczność dźwięku») [30].

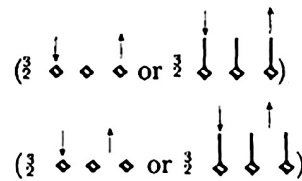
У контексті питання про пульсацію звернімося до визначення тактусу. У статті з «Енциклопедії Гроув» зазначається, що тактус — «це термін XV–XVI століть для удару, тобто одиниці часу, яка вимірювалася рухами руки, вперше застосований Адамом де Фульдою (*De musica*, 1490). Один тактус зазвичай складався з двох рухів руки, вниз та угору. Ці рухи були однаковими за тривалістю у бінарному часі; в тернарному часі сильна доля вдвічі довша за слабку. В теорії, тактус в музиці XVI століття вимірювався семібревісом нормальної тривалості, бревесом у димінуції та мінімою в аугментації. Гаффуриус (*Practica musica*, 1496) писав, що *tactus* дорівнювався пульсу людини, яка нормально дихає, та пропонував для нього незмінювану швидкість [*tempo — O. M.*] за М.М. — *ca 60–70* для семібревісу в *integer valor*»<sup>2</sup> [24].

Зауважимо, що існують і інші, відмінні від наведеної, дослідницькі точки зору стосовно способів відбиття тактусу в тернарному часі. Зокрема, вони представлені в дослідженнях К. Закса та Р. І. ДеФорда, які базуються на інформації зі старовинних трактатів. Продемонструємо їх схематично<sup>3</sup>:

Курт Закс [33, с. 243]:



Рут І. ДеФорд [32, с. 3]:



Співставлення усіх цих теоретичних визначень порожде запитання: як насправді тактус функціонував у виконавській практиці? Складність знаходження відповіді на це запитання посилюється тим, що в нотних текстах того часу можуть у різних голосах сполучатися різні мензури (часові сигнатури). Отже, в який спосіб тактувати

<sup>2</sup> «The 15<sup>th</sup> — and 16<sup>th</sup>-century term for a beat, i.e. a unit of time measured by a movement of the hand, first discussed in detail by Adam von Fulda (*De musica*, 1490). One tactus actually comprised two hand motions, a downbeat and an upbeat (positio and elevatio, or thesis and arsis). Each motion was equal in length in duple time (tempus imperfectum); in triple time (tempus perfectum) the downbeat was twice as long as the upbeat.

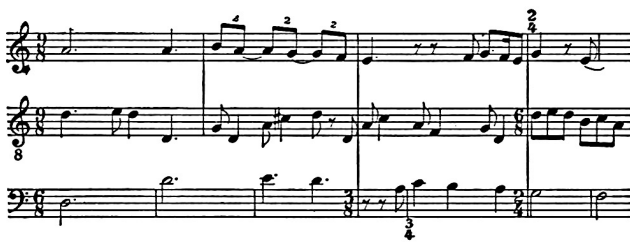
In theory the tactus in 16<sup>th</sup>-century music measured a semibreve of normal length (integer valor notarum), a breve in diminution (proportio dupla), and a minim in augmentation. Gaffurius (*Practica musica*, 1496) wrote that one tactus equalled the pulse of a man breathing normally, suggesting that there was an invariable tempo then of M.M. = c60–70 for a semibreve in integer valor» [24].

<sup>3</sup> Схема К. Закса відтворена за аналогією до наведеної схеми зі статті Рут І. ДеФорд [32, с. 3]; в оригіналі вона має такий запис:  $\frac{1\ 2\ 3}{\downarrow\ \uparrow\ \downarrow}$  [33, с. 243].

такі композиції? На яку тривалість припадає жест у разі сполучення голосів із різними сигнатурами? Як співвідносяться докласичний тактус, часова сигнатура (тобто мензура) та класичний такт у відповідних розшифровках? Відповіді є неоднозначними у різних дослідників.

Не з теоретичних праць, а з практики, зокрема — з практичних порад співачки Т. Польт-Луценко, яка отримала спеціальну освіту з історично орієнтованого виконавства у Schola Cantorum Basiliensis і є представницею Базельської школи, вдалося усвідомити сутність та центральні ознаки явища тактусу. Сенс явища полягає у позначенні пульсаційного елементу музики з метою синхронізації голосів (тільки тоді, коли в останньому є потреба). Тактус, висловлюючись сучасною термінологією, фактично виконує функцію спільної долі відліку для всіх голосів.

У сучасній розшифровці рондо Бода Кордьє «Belle dame», створеного 1400 року, спостерігається справжня поліметрія. З прикладу стає очевидним, що тактувати музику, яка має тернарні метричні структури (6/8, 9/8), неможливо, якщо на один жест давати коротшу тривалість, на інший — довшу. Сенс явища, який полягає у синхронізації, руйнується. Тактус — це рух руки, сувою, палиці, батути, ноги, тощо, що допомагає скоординувати голоси через відбиття пульсу. Тому можливий лише простий, рівномірний, регулярний рух, який позначає спільний для всіх голосів пульс. Тривалість одиниці пульсації залежить від ритмічної організації музичної тканини та, крім цього, як зазначає дослідник М. Гірфанова<sup>1</sup>, — від технічної спроможності музикантів співати в певному темпі. В рондо Бода Кордьє (див. приклад 1) найбільш зручною одиницею пульсації є чвертка з крапкою, яка приблизно відповідає 66 уд. ММ.



Приклад 1. Бод Кордьє, рондо «Belle dame», 1400. (Ars subtilior).  
Опублік.: В. Апель. Нотація поліфонічної музики 900–1600 [23, с. 193]

Виходячи з власного виконавського досвіду, дослідниця Н. Даньшина, представниця Київської школи, стосовно вибору тривалості пульсаційної долі для музики XV–XVI століть зазначає: «Відчуття пульсації дрібними тривалостями спотворює справжню, властиву давнім творам ритмічну основу інтонаційного процесу. Адже тут пульсація повинна відбуватися великими тривалостями. Якщо ансамбль виконавців примушений опрацювати твір за сучасним виданням його нотного тексту, в якому

<sup>1</sup> «... Звичайний такт *alla Semibreve* міг заміщуватися під час роботи з “ненадійними” співаками тактом *alla Minima*, який виступав ніби як такт *minor* відносно звичайного *alla Semibreve* (відбивався вдвічі частіше, “на кожен одиницю часу”, за Дальхаузом» [8, с. 185].

редактор скоротив нотні тривалості в 2 або в 4 рази, одиницю пульсації необхідно визначити за логікою побудови музичної фрази. Найчастіше такою одиницею має бути ціла або половинна нота, яка може відповідати бревісу (такту) або семібревісу (півтакту)» [9, с. 109] [виділення — О. М.]. Отже, можна зрозуміти, що, на думку дослідниці, тактус є не просто ударом, а елементарною ритмічною структурою. Ця риса споріднює явища тактусу та такту.

Підсумуємо: у статті з Енциклопедії Гроув переплітаються поняття простої, однорівневої пульсації, **дометричної**, та багаторівневої, із супідрядними долями, **метричної**. Тактус визначається, з одного боку, як удар, що свідчить про його належність до однорівневої пульсації, та, з іншого, як часова одиниця, яка вміщує два жести. Якщо удар є явищем ритмічної пульсації, тобто наслідком співвідношення певних тривалостей, які формують просту пульсацію, то останнє є атрибутом метричної пульсації, яка базується на ієрархії долей, їхній кратності та супідрядності. А отже, постає питання — тактус є ударом чи тактометричною чарункою (яка базується на певному співвідношенні долей)? Як зазначалося, відповіді на це запитання різні у музикантів, які належать до різних дослідницьких шкіл. Очевидно, що визначення в «Енциклопедії Гроув» є доволі некоректним.

Повертаючись до дефініцій такту, прокоментуємо другу статтю з «Музичного словника Гроува» за ред. Л. Акоюна [16, с. 839], яка потребує уваги. Головна думка полягає у тому, що для формування такту потрібні сильна доля та хоча б одна слабка. Центральними елементами змісту поняття є сильний і слабкий час. Це — обмежені історичними рамками категорії ритмічної організації, проте власне розуміння їхньої генези допомагає з'ясувати спільне та відмінне між явищами тактусу, такту та — «цілісності». Так, у музичних творах XIV століття можна простежити дію квазісильної долі. Більший або менший ступінь її виявлення залежить від жанру та стилю, у межах яких перебуває композиція. В баладі Гільома де Машо «Je suis aussi», створеній у XIV столітті (нагадаю, що лише через століття — 1490 року — з'являється перша праця про тактус А. де Фульди), добре відчувається квазісильний час завдяки синкопованості, пунктирній ритміці, певній повторюваності ритмічного малюнку. Виходячи з розшифровки, можна припустити, що тактус у цьому творі — не цілотактова одиниця, а більш дрібна тривалість, яка відповідає швидкості ММ=66<sup>2</sup>, половинній тривалості за сучасними розшифровками. Але один удар (тактус) сприймається як сильніший, а другий (тактус) — як слабший. Тобто спостерігається співвідношення, яке властиве такту. У зв'язку з цим ми припускаємо, що сильний і слабкий час є складовими не тільки змісту поняття такту, але, можливо, і тактусу як елементарної ритмічної структури, проте ця гіпотеза потребує подальшого дослідження.

<sup>2</sup> Нагадаємо, що в процесі вивчення твору тривалість тактусу могла змінюватися. Про це пише дослідниця М. Гірфанова, посилюючись на Дальхауза (див. виноску 1).

3. Basse dance 2  $\phi$  + o o o o o

18

3 Soprano  
3 Alto  
3 Tenor/Alto  
Bass

4. Basse dance 3 (P 16) → à 5 voix  $\phi$  + o o o o o  
[vergl. Nr. 1]

3  
3  
3  
3

Приклад 2. Розшифровка з видання «Паризька танцювальна книга 1530 для хору блокфлейт або інших мелодичних інструментів» Ф. Гісберта [31, с. 18]

Для того, щоб точніше окреслити зв'язок тактису із тактометричною чарункою, ми маємо простежити співвідношення тактусів на прикладах ширшого кола композицій.

У більшості ж композицій XIV–XV століть, відмінних за стилістикою від щойно розглянутих (приміром, Меса «Prolationum» Йоганнеса Окегема, балада Маттео да Перуджіо «Le Greygnour bien»), кожна доля пульсації є самостійною, відокремленою, не підпорядковується іншій, суміжній, що відчувається навіть попри виставлені тактові риси за сучасними розшифровками. Цю закономірність зауважує й Н. Даньшина стосовно опрацювання вокальних ансамблевих творів XV–XVI століть за їхніми сучасними партитурними редакціями та роз'яснює: «Якщо в одному такті сучасної партитури наявні два таких удари, то їх не можна сприймати як сильну чи слабку доли. Вони мають бути абсолютно рівноцінними» [9, с. 109].

Безумовно сприятливим середовищем для формування явища сильного часу є танцювальна музика. Але у танцях XV–XVI століть відчуття сильного часу ще не є стабільним. Про це свідчить, приміром, поширена тоді практика переметризації одного й того ж танцю з дводольного на тридольний та навпаки, як це відбувалося у бас-дансі (див. приклад 2), павані та гальярді<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Детальніше про взаємодію гальярді та павани в аспекті ритму див. монографію О. Зубової та Т. Кюреган [10].

Очевидно, що це питання є маловивченим та потребує спеціального історичного дослідження, яке значно поглибить деякі положення сучасної теорії ритму.

Незважаючи на те, що явище сильної доли повністю сформоване в музиці епохи класицизму, а відповідно — і явище класичного такту, можна говорити про те, що тактус як удар активно функціонує аж до початку XIX століття. Приміром, Л. Кириліна у своєму фундаментальному дослідженні привертає увагу до такої цікавої інформації з твору Ж. Ж. Руссо «Юлія, або Нова Елоїза»: «Головним завданням керівника оркестру повсюдно вважалася чітка вказівка або буквальне відбиття такту: способи ж варіювалися. У паризькій опері аж до кінця XVIII століття такт голосно відбивали важкою палицею, через що дотепники глузливо іменували диригента «лісорубом» (Руссо 1961)» [11, с. 237] [виділення — О. М.].

На нашу думку, функція тактису і нині залишається такою ж, як і в музиці попередніх часів: синхронізація голосів через відбиття спільної для всіх голосів доли відліку. Чи тактус виходить з виконавської практики? — на нашу думку, ні. Зараз цей термін не застосовують, але явище існує і далі. Адже досвід використання під час репетицій одноманітного биття метронома чи вистукування ногою під час виконання музики, яка належить до системи тактового метру, — це власне і є прояв означеного явища. У творах В. Лютославського тактус також присутній.

Нагадаємо, що в композиціях 1960–1970-х років функціонує зовні подібний до класичного такт (приміром, у Віолончельному концерті — цифри 49–55). Він має традиційну форму фіксації — тобто тактові риси та метричний розмір. Але в одному випадку він відповідає метризації (цифри 49–55 Віолончельного концерту), в іншому — тактові риси є лише орієнтиром для диригента, який має синхронізувати голоси. Крім цього, в творах Лютославського є ділянки *Ad libitum*, початок яких містить позначки для диригента (трикутники і риси, див. приклад 3). Ці графеми відповідають конкретним рухам руки, які мають бути *регулярними, синхронізувати у часі та налаштувати на певний темп* усіх виконавців чи окрему їх групу задля злагодженого виконання протягом певного проміжку часу секції *Ad libitum*. У цьому виявляється спорідненість тактування на ділянках *Ad libitum* із тактусом.

Зробімо невеликий відступ та прокоментуємо різні позиції В. Лютославського та диригента В. Міхневського стосовно практики застосування додаткових тактів у партитурах Лютославського на ділянках *Ad libitum*, яка виникла в період адаптації диригентів до нової форми запису, розробленої композитором задля фіксації творів в техніці контрольованої алеаторики. Призначення трикутників і вертикальних рисок у секціях *Ad libitum* виконавці-практиканти інтерпретували абсолютно у різний спосіб. Це відображено у таких цитатах.

В. Лютославський: «Запис у формі партитури деякі диригенти, які додають непередбачені тактові риси у моїх партитурах, метр тощо, можуть зрозуміти цілковито неправильно. <...> Це призводить до повного спотворення намірів композитора, до перетворення твору на його карикатуру» [28, с. 83].

Диригент В. Міхневський: «Пів стрілки, які він використовує, накладають на часовий перебіг метричний (за своєю суттю) імпульс. *Немає нічого поганого* в перетворенні імпульсу стрілок на метричний пульс, якщо він стає в нагоді на практиці» [28, с. 83] [виділення — О. М.].

Ці цитати провокують до дискусії, адже свідчать про різне бачення ритмічної організації секцій *Ad libitum*: В. Лютославський не має на меті формування тактометричної організації на цих ділянках, натомість Міхневський її там знаходить, він сприймає початковий імпульс, який умовно фіксується стрілками та трикутниками, як *метричний*. Хоча, підкреслимо, на нашу думку, ці стрілки є набагато ближчими не до явища такту, а до *тактусу*. Незважаючи на те, що обидва митці мали такі відмінні позиції, зауважимо, що одним із найбільш вдалих записів твору «Три поеми Анрі Мішо» є спільне виконання В. Лютославського та В. Міхневського.

Звернімося знову до аналізу визначень такту та зосередимося на двох аспектах дефініції з «Польської енциклопедії музики»: «... Замкнена в собі метрична одиниця, яка постійно повторюється, завжди через однаковий час, з однаковою тривалістю ритмічною, з акцентами, регулярно розташованими»<sup>1</sup> [27, с. 757].

В музиці В. Лютославського *повторюваність* як одна із закономірностей часової організації є доволі важливою. А саме: в його творах функціонує відносна регулярність, а також періодичність у чергуванні дрібних та більш тривалих метричних структур. Ці властивості

<sup>1</sup> «... zamknięta dla siebie jednostka metryczna, stale się powtarzająca, o zawsze jednakowym czasie trwania, a więc o jednakowej wartości rytmicznej, z akcentami regularnie rozmieszczonymi» [27, с. 757].

Приклад 3. В. Лютославський. Віолончельний концерт, цифри 13–15<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Цит. за: W. Lutosławski. Concerto for Cello and Orchestra. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1972, s. 6

метру утворюються через дію формотворчих принципів контрасту та подібності на різних масштабних рівнях. Відповідно, їхньою дією визначаються й межі цілісностей.

Другий акцент — на властивості «замкненості», зміст якої залишився не розкритим у наведеному визначенні такту. Але замкненість є однією з суттєвих характеристик цілісності. Через відсутність тактометричної регулярності у творах Лютославського цілісність як замкнена, самостійна, відокремлена, цілісна метрична одиниця утворюється завдяки фактурній, гармонічній, ритмічній однорідності. Надзвичайно важливо, крім цього, що часовий об'єм цілісності, відповідно — її межі, залежать багато в чому від **швидкості виконання твору** — чинника, який ніколи не розглядався в теорії ритму в аспекті формування метричної чарунки. Приміром, уповільнене виконання фрагменту з цифр 98–131 під орудою Ф. Чижевського та Р. Абдуллаєва призводить до того, що кожна з «хвиль пульсації», яка в інших записах сприймається як єдина цілісність, подрібнюється. Значне відхилення від авторських вказівок темпу призвело до формування набагато більшої кількості цілісностей у наведеному фрагменті, ніж за умови дотримання партитурних позначень. Ці цілісності утворюються на найдрібнішому масштабному рівні — мотивному. Для ритміки класико-романтичної традиції таке явище аморфності тактової чарунки є абсолютно нехарактерним. У виконанні під керівництвом Ф. Чижевського та Р. Абдуллаєва цілісність утворюється на рівні мотивів, які є подібними за часовим обсягом і тематизмом. Натомість в авторському виконанні — одному з найвидатніших — під орудою В. Лютославського та В. Міхневського, цілісності формуються на рівні побудов, які дуже умовно можна порівняти з фразами (а саме, початок кожної репліки певної групи хору сприймається як початок цілісності). В обох випадках принцип подібності спрацьовує на рівні побудов, приблизно рівних за часовими обсягами та подібних за тематизмом, і стає фактором утворення цілісності. Проте часовий об'єм цілісності коливається. Отже, якщо в музиці класико-романтичної традиції недотримання бажаного темпу виконавцем не призводить до спотворення структури часового потоку на такти, то в композиціях Лютославського, внаслідок заміни темпу, виникає інший розподіл на цілісні метричні чарунки. Чинник швидкості виконання в утворенні метричної чарунки вперше розглядається автором цього тексту в розвідці, про яку йдеться у вступі. Стисло основна думка того тексту викладена вище. Чи існують між цілісностями ієрархічні

співвідношення? Це питання є ключовим та становитиме предмет наступної розвідки.

**Висновки.** Отже, підсумуємо, які складові входять у зміст понять тактусу, такту та цілісності.

Тактус — це удар, призначення якого полягає у координації та *синхронізації* у часі партій. Тактус позначає долю *пульсації* в музиці, його приблизна тривалість — 66 уд. ММ, що відповідає пульсу здорової людини. Тривалість тактусу залежить від метро-ритмічних умов та технічної підготовки музикантів.

Чого бракує сучасним визначенням поняття такту? В них майже не йдеться про такі властивості класичної тактової чарунки, як *цілісність* і *виокремленість*. Тільки після роботи з музикою, яка не належить до класико-романтичної ритмічної системи, стає зрозумілим, наскільки важливими є ці параметри. Якщо підсумувати, елементи змісту поняття такту визначаються розумінням його як одиниці метричної пульсації, яка вирізняється виокремленістю, цілісністю, замкненістю, метричною регулярністю, певним співвідношенням сильної і слабкої долей, наявністю сильного і слабого часу та тактової риси як засобу зовнішньої фіксації об'єму і меж чарунки.

Складовими змісту поняття «*цілісності*» як метричної одиниці у творах В. Лютославського «Три поеми», «Книга для оркестру», Віолончельний концерт є квазісильний і квазіслабкий час, властивості цілісності та відокремленості, функціонування на різних рівнях пульсації. (Зауважимо, що аспект зв'язку із квазісильним та квазіслабким часом ми ще повинні окремо дослідити). Через те, що тривалість, обсяг цілісності певною мірою залежать від умов виконання (зокрема, від його темпу), її межі визначаються контекстуально. У творах В. Лютославського 1960–1970-х років *цілісність є синтаксичною структурою*.

Явища тактусу та цілісності об'єднуються належністю до простої, однорівневої пульсації. Тактус, так само як і цілісність найдрібнішого масштабу, функціонує на рівні найпростішої пульсації.

Отже, ми маємо явища й поняття тактусу, такту та — метричної одиниці, яку умовно називаємо «цілісністю». Всі зазначені явища функціонують у сучасній музичній практиці, зокрема — у творах В. Лютославського 1960–1970-х років. Термін тактус використовується лише стосовно старовинної музики, такт — є активно уживаним, «цілісність» — перебуває на донауковій стадії знання про явище, потребує подальших уточнень, а можливо — й заміни на більш адекватний означник. Це є перспективою подальшого дослідження.

## Література

1. Афонина Н. Ю. *Время. Событие. Ритм: учеб. пособ.* Санкт-Петербург: Скифия-принт, 2015. 79 с.
2. Афонина Н. Ю. *Метрическая переменность, ее формообразующее и выразительное значение: на материале классической и современной музыки: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.02.* Ленинград: Ленинградская гос. конс. им. Н. А. Римского-Корсакова, 1993. 18 с.
3. Афонина Н. Ю. *О взаимосвязи метра и синтаксиса (от барокко к классицизму) // Форма и стиль: сб. науч. тр.: В 2 ч. / ред. Е. А. Ручьевская.* Ленинград: Ленингр. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 1990. Ч. 2. С. 39–71.
4. Афонина Н. Ю. *Ритм, метр, темп: временная организация в музыке.* Санкт-Петербург: Союз художников, 2003. 48 с.
5. Афонина Н. Ю. *Ритмический рисунок: уч. пос. по дисциплине «Ритмический практикум».* Санкт-Петербург: Санкт-Петербургская гос. конс. им. Н. А. Римского-Корсакова, 2017. 172 с.
6. Афонина Н. Ю. *Темповый аспект музыкальной формы // Искусство и образование.* 2009. № 2. С. 119–124.
7. Вышинский В. В. *Симфонизм Д. Шостаковича и Г. Малера: движение как структурирующий и музыкально-драматургический фактор: дисс. ... канд. искусствовед.: 17.00.03.* Киев: Нац. муз. акад. Украины им. П. И. Чайковского, 2011. 223 с.
8. Гирфанова М. Е. *Мензуральная теория и практика XIV–XV ст.: дисс. ... канд. искусствовед.: 17.00.02.* Казань: Казанская гос. конс., 2015. 298 с.
9. Даньшина Н. В. *Специфика виконання ренесансної вокальної музики в умовах вітчизняної хорової практики: дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03.* Київ: Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, 2013. 299 с.
10. Зубова О. В., Кюрегян Т. С. *Средневековые и ренессансные танцы: музыка в движении.* Москва: Московская конс., 2018. 276 с.
11. Кириллина Л. В. *Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX веков: в 3 ч.* Москва: МГК им. П. И. Чайковского, 1996. Ч. 3. *Поэтика и стилистика.* 376 с.
12. Мироненко-Михейшина О. Ю. *Особенности тактового структурирования музыкальной ткани в Концерте для виолончели с оркестром В. Лютославского // Київське музикознавство: зб. ст. Київ: Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського; Київський ін-т музики ім. Р. М. Глієра, 2014. Вип. 49. С. 63–76*
13. Мироненко-Михейшина О. Ю. *Трансформация такта в современной музыке — закономерность или единичные инвенции? (на материале Виолончельного концерта В. Лютославского) // Музыка в современном мире: культура, искусство, образование: Мат. Международных науч. конференций студентов 27–28 ноября 2012 года и 27–28 ноября 2013 года.* Москва: Российская акад. музыки им. Гнесиных, 2014. С. 11–23.
14. Мироненко-Михейшина О. Ю. *Виолончельний концерт та «Три поеми Анрі Мішо» Вітольда Лютославського: специфіка часової організації: дипломна робота на здобуття наук. ступеня магістра музичного мистецтва: спец. 025 «Муз. мистецтво» / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського.* Київ, 2018. 166 с.
15. Мироненко-Михейшина О. Ю. *Зміст явища акценту в сучасній музиці (на матеріалі творів Вітольда Лютославського).* Київське музикознавство: зб. ст. Київ: Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського; Київський ін-т музики ім. Р. М. Глієра, 2019. Вип. 59. С. 14–31. DOI: <https://doi.org/10.33643/kmus.2019.59.02>

## References

1. Afonina, N. (2015) *Vremya. Sobyitie. Ritm.* Saint-Petersburg: Skifiya-print.
2. Afonina, N. (1993) *Metricheskaya peremennost, ee formoobrazuyushchee i vyrazitelnoe znachenie: na materiale klassicheskoy i sovremennoy muzyki.* Extended abstract of PhD thesis. Leningrad: Leningradskaya gos. kons. im. N. A. Rimskogo-Korsakova, 18 s.
3. Afonina, N. (1990) *O vzaimosvyazi metra i sintaksisa (ot barokko k klassitsizmu).* *Forma i stil.* Ch. 2. Leningrad: Leningr. gos. konservatoriya im. N. A. Rimskogo-Korsakova. S. 39–71.
4. Afonina, N. (2003) *Ritm, metr, temp: vremennaya organizatsiya v muzyke.* Saint-Petersburg: Soyuz hudozhnikov, 48 s.
5. Afonina, N. (2017) *Ritmicheskiy risunok: uch. pos. po distsipline «Ritmicheskiy praktikum».* Saint-Petersburg: Sankt-Peterburgskaya gos. kons. im. N. A. Rimskogo-Korsakova, 172 s.
6. Afonina, N. (2009) 'Tempovyy aspekt muzyikalnoy formy', *Iskusstvo i obrazovanie*, 2, pp. 119–124.
7. Vyishinskiy, V. (2011) *Simfonizm D. Shostakovicha i G. Malera: dvizhenie kak strukturiruyushchiy i muzyikalno-dramaturgicheskiy faktor.* PhD thesis. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music.
8. Girfanova, M. (2015) *Menzuralnaya teoriya i praktika XIV–XV st.* Kazan: Kazanskaya gos. kons.
9. Danshina, N. (2013) *Spetsifika vikonannya renesansnoyi vokalnoyi muziki v umovah vitchiznyanoi horovoyi praktiki.* PhD thesis. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music.
10. Zubova, O., Kyuregyan, T. (2018) *Srednevekovyye i renessansnyie tantsyi: muzyka v dvizhenii.* Moscow: Moskovskaya konservatoriya.
11. Kirillina, L. (1996). *Klassicheskii stil v muzyke XVIII — nachala XIX vekov.* Ch. 3. *Poetika i stilistika.* Moscow: MGK im. P. I. Chaykovskogo.
12. Mironenko-Miheyshina, O. (2014) 'Osobnosti taktovogo strukturirovaniya muzyikalnoy tkani v Kontserte dlya violoncheli s orkestrom V. Lyutoslavskogo', *Kyivske muzykoznavstvo*, 49, pp. 63–76
13. Mironenko-Miheyshina, O. (2014) 'Transformatsiya takta v sovremennoy muzyke — zakonornost ili edinichnyie inventsii? (na materiale Violonchel'nogo kontserta V. Lyutoslavskogo)' in *Muzyka v sovremennoy mire: kultura, iskusstvo, obrazovanie.* Moscow: Rossiyskaya akad. muzyki im. Gnesinyih, pp. 11–23.
14. Myronenko-Mikheishyna, O. (2018) *Violonchel'nyi kontsert ta "Try poemy Anri Misho Vitolda Liutoslavskoho: spetsyfika chasovoi orhanizatsii.* M.A. thesis. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music.
15. Myronenko-Mikheishyna, O. (2019) 'Zmist yavlyshcha aktsentu v suchasniy muzytsi (na materialy tvoriv Vitolda Liutoslavskoho)', *Kyivske muzykoznavstvo*, 59, pp. 14–31. DOI: <https://doi.org/10.33643/kmus.2019.59.02>
16. Akopyan, L. (Ed.) (2001) *Muzyikalnyy slovar Grouva.* Moscow: Praktika.
17. Ruchevskaya, E. (2011) 'Dvizhenie i ritm', in Ruchevskaya E. *Raboty raznykh let*, vol. 1. *Stati. Zаметki. Vospominaniya*, Goryachih V. (Ed.). Saint-Petersburg: Kompozitor — Sankt-Peterburg, pp. 451–455.
18. Kholopova, V. (2002) *Teoriya muzyki melodika, ritmika, faktura, tematizm.* Saint-Petersburg: Lan.
19. Kholopova, V. (1971) *Voprosy ritma v tvorchestve kompozitorov pervoy poloviny XX veka.* Moscow: Muzyka.
20. Chaschina, S. (2013) 'Muzyikalnaya dlitelnost': ot ponyatiya k kategorii' in Okuneva E. (ed.) *Tekst hudozhestvennyiy: grani interpretatsiy.* Petrozavodsk: Verso, pp. 84–93

16. Музыкальный словарь Гроува / ред., пер. с англ., доп. Л. О. Акопяна. Москва: Практика, 2001. 1095 с.
17. Ручьевская Е. А. Движение и ритм // Ручьевская Е. А. Работы разных лет: сб. статей: в 2 т. Санкт-Петербург: Композитор, 2011. Т. I. Статьи. Заметки. Воспоминания / отв. ред. В. В. Горячих. С. 451–455.
18. Холопова В. Н. Теория музыки мелодика, ритмика, фактура, тематизм. Санкт-Петербург: Лань, 2002. 368 с.
19. Холопова В. Н. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. Москва: Музыка, 1971. 304 с.
20. Чащина С. В. «Музыкальная длительность»: от понятия к категории // Текст художественный: грани интерпретаций: сб. науч. ст. / [отв. ред. Е. Г. Окунева]. Петрозаводск: Verso, 2013. С. 84–93.
21. Чащина С. В. Инструментальное творчество Клода Дебюсси: от звука-атома к звуку-процессу. URL: [www.gnesin-academy.ru/sites/default/files/docs/Chashchina-2Mb.pdf](http://www.gnesin-academy.ru/sites/default/files/docs/Chashchina-2Mb.pdf) (дата обращения: 5.05.2018).
22. Чащина С. В. Концепция музыкальной длительности: на примере инструментального творчества Клода Дебюсси: дисс. ... канд. искусствовед: спец. 17.00.02. Санкт-Петербург: Российский ин-т истории искусств, 2000. 348 с.
23. Apel W. *The Notation of Polyphonic Music 900–1600*. Cambridge: Mediaeval Academy of America, 1953. 433 p.
24. Brown H. M., Bockmaier C. *Tactus* // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*: CD ROM: in 29 vol. / eds. S. Sadie, J. Tyrrel. New York: Grove Oxford University Press, 2001.
25. Krawczyk D. *Czas i muzyka: koncepcje czasu i ich wpływ na kształtowanie formy w muzyce współczesnej*. Warszawa: Łośgraf, 2007. 214 s.
26. London J. *Rhythm* // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*: CD ROM: in 29 vol. / eds. S. Sadie, J. Tyrrel. New York: Grove Oxford University Press, 2001.
27. *Mała encyklopedia muzyki* / pod red. S. Śledzińskiego. Warszawa: Państwowe wydawnictwo naukowe, 1960. 922 s.
28. Michniewski W. *Teksty: pisma, wypowiedzi, rozmowy*. Bydgoszcz: Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego, 2017. 310 s.
29. Mountain R. *Time and Texture in Lutoslawski's Concerto for Orchestra and Ligeti's Chamber Concerto*. URL: <http://www.ex-tempore.org/mtn/mtn.htm> (Accessed: 02.06.2018)
30. Myronenko-Mikheishyna O. “Trzy poematy Henri Michaux” W. Lutosławskiego: znaczenie współdziałania kompozytorskiego tekstu i jego wersji wykonawczych w ujawnieniu właściwości rytmicznej organizacji utworu // *The Sound ambiguity*. Wrocław: The Karol Lipiński Academy of music in Wrocław, 2020. [Pre-print]
31. *Pariser Tanzbuch 1530 für Blockflöten-Chor oder andere Melodie-Instrumente*. Band 1 / von Attaignant Pierre [Komponist] und F. J. Giesbert [Autor]. London: Schott & Co, 1950. 33 S.
32. DeFord R. I. *Tempo Relationships between Duple and Triple Time in the Sixteenth Century* // *Early Music History*. 1995. Vol. 14, pp. 1–5. URL: <https://www.jstor.org/stable/853929> (access date: 18.07.2020)
33. Sachs C. *Rhythm and tempo: a Study in Music History*. New York: W.W. Norton, 1953. 391 p.
34. Schäffer B. *Wstęp do kompozycji*. Krakow: Polskie wydawnictwo muzyczne, 1976. 76 s.
35. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*: CD ROM: in 29 vol. / eds. S. Sadie, J. Tyrrel. New York: Grove Oxford University Press, 2001.
36. Thomas A. *Rhythmic articulation in the music of Lutoslawski, 1956–1965*: M.A. thesis / University of Cadriff. Cardiff, 1970. 143 p.
21. Chaschina, S. (n. d.) *Instrumentalnoe tvorcestvo Kloda Debyussi: ot zvuka-atoma k zvuku-protsessu* [online]. Available at: [https://gnesin-academy.ru/wp-content/documents/nauka/muz\\_forum/ChashchinaMF12.pdf](https://gnesin-academy.ru/wp-content/documents/nauka/muz_forum/ChashchinaMF12.pdf) [Accessed: 5 May 2018].
22. Chaschina, S. (2000) *Kontsepsiya muzykalnoy dlitelnosti: na primere instrumentalnogo tvorcestva Kloda Debyussi*. PhD thesis. Rossiyskiy institut istorii iskusstv.
23. Apel, W. (1953). *The Notation of Polyphonic Music 900–1600*. Cambridge: The Mediaeval Academy of America.
24. Brown, H., Bockmaier, C. (2001). ‘Tactus’ in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*: Sadie S., Tyrrel J. (Eds.) [CD-ROM]. New York: Grove Oxford University Press.
25. Krawczyk, D. (2007) *Czas i muzyka: koncepcje czasu i ich wpływ na kształtowanie formy w muzyce współczesnej*. Warszawa: Łośgraf. ISBN 83-87572-26-8
26. London, J. (2001) ‘Rhythm’ in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*: Sadie S., Tyrrel J. (Eds.) [CD-ROM]. New York: Grove Oxford University Press.
27. Śledziński, S. (Ed.) (1960) *Mała encyklopedia muzyki*. Warszawa: Państwowe wydawnictwo naukowe.
28. Michniewski, W. (2017) *Teksty: pisma, wypowiedzi, rozmowy*. Bydgoszcz: Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego.
29. Mountain, R. (n. d.) *Time and Texture in Lutoslawski's Concerto for Orchestra and Ligeti's Chamber Concerto* [online]. Available at: <http://www.ex-tempore.org/mtn/mtn.htm> [Accessed 2 June 2018].
30. Myronenko-Mikheishyna, O. (2020) “Trzy poematy Henri Michaux” W. Lutosławskiego: znaczenie współdziałania kompozytorskiego tekstu i jego wersji wykonawczych w ujawnieniu właściwości rytmicznej organizacji utworu’ in *The Sound ambiguity*. Wrocław: The Karol Lipiński Academy of music in Wrocław.
31. Attaignant, P. and Giesbert, F. (eds.) (1950) *Pariser Tanzbuch 1530 für Blockflöten-Chor oder andere Melodie-Instrumente*. Band 1. London: Schott & Co.
32. DeFord, R. (1995) ‘Tempo Relationships between Duple and Triple Time in the Sixteenth Century’, *Early Music History*, 14, pp. 1–5 [online]. Available at: <https://www.jstor.org/stable/853929> [Accessed 18 July 2020].
33. Sachs, C. (1953) *Rhythm and tempo: a Study in Music History*. New York: W. W. Norton.
34. Schäffer, B. (1976). *Wstęp do kompozycji*. Krakow: Polskie wydawnictwo muzyczne.
35. Sadie, S., Tyrrel, J. (2001) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* [CD-ROM]. New York: Grove Oxford University Press.
36. Thomas, A. (1970) *Rhythmic articulation in the music of Lutoslawski, 1956–1965*. M. A. thesis. University of Cadriff.



Myronenko-Mikheishyna O.

**“Integrity” as a New Concept of the Theory of Rhythm: An Attempt of Determining the Meaning**

**Abstract.** The study examines the issue of the metric organization phenomena that function in the music of different historical periods, i.e. “integrity” (the element of the metric system in the W. Lutosławski’s works of the 1960s and 1970s), tactus and measure. The panoramic overview of these phenomena is caused by the search for the analytic approaches to the temporal aspect in the W. Lutosławski’s compositions of the 1960s and 1970s. The subject of research is the meaning of all mentioned concepts. The main objective is to outline the properties of “integrity” and to reveal the basic meaning of this concept, as the metric “integrity” phenomenon is not well researched in the modern musicology. Besides, the aspect of temporal structuring in W. Lutosławski’s works is insufficiently explored. The phenomenon of integrity is compared with tactus and measure in various aspects. In a historical perspective, the issues of down-beat and up-beat, metric regularity and periodicity are considered. The factors of integrity formation are outlined. It is revealed that such structural metric phenomena as tactus, measure and integrity coexist in the Lutosławski’s works of the 1960s and 1970s. As a result of research, the main content of the integrity, measure and tactus concepts is defined; also, the elements of the content of measure and tactus concepts are revealed that have different interpretations in theory and require, in our opinion, further research. The issue of terminology is commented. The term “integrity” proposed by the author of the article demonstrates the pre-scientific stage of knowledge of the phenomenon. It needs further clarification and possibly replacement with a more adequate definition.

**Keywords:** measure, tactus, integrity, down-beat and up-beat, metric regularity and periodicity, rhythm of Lutosławski’s music, theory of rhythm.

Мироненко-Михейшина О.

**«Целостность» как новое понятие теории ритма: попытка определения содержания**

**Аннотация.** Рассмотрены явления метрической организации, которые функционируют в музыке разных исторических периодов — «целостность» (элемент метрической системы в произведениях В. Лютославского 1960–1970-х годов), тактус и такт. Панорамный обзор этих явлений обусловлен поиском подходов к анализу временного аспекта в композициях В. Лютославского 1960–1970-х годов, являющихся объектом исследования. Предметом исследования является содержание всех обозначенных понятий. Очерчены свойства «целостности», выявлено основное содержание понятия. Явление «целостности» сопоставляется с тактом и тактусом в разных аспектах. Также в историческом ракурсе рассматриваются вопросы сильной и слабой долей, метрической регулярности и периодичности. Очерчиваются факторы образования «целостности». Выявлено, что в произведениях В. Лютославского 1960–1970-х годов сосуществуют такие явления метрической организации, как тактус, такт и «целостность». В выводах определяется основное содержание понятий «целостности», такта и тактуса, выявляются элементы содержания понятий такта и тактуса, имеющие различные толкования в теории и требующие дальнейшего исследования; также комментируется вопрос терминологии. Подытоживается, что термин «целостность», предложенный автором статьи, демонстрирует донаучную стадию знания о явлении, требует дальнейших уточнений, а возможно — и замены на более адекватное определение.

**Ключевые слова:** такт, тактус, целостность, сильный и слабый время, метрическая регулярность и периодичность, ритмика В. Лютославского, теория ритма.

Стаття надійшла до редакції 30.07.2020