

Анатолій Іваницький
(Київ)

ЛОГІЧНІ ПІДСТАВИ РИТМІКИ В ДОСЛІДЖЕННЯХ ФІЛАРЕТА КОЛЕССИ

У статті проведено декодування логічних фігур, на які спирається ритм, форма народних пісень та їх моделювання. Основні логічні фігури, на яких заснована типологія народнопісенної ритміки, – бінарні опозиції, дипластії, класифікації, паратаксіс, гіпотаксіс.

Ключові слова: Філарет Колесса, ритміка, форма, логічні фігури.

In the article, the author conducts a decoding of the logical figures which a rhythm, a form of the folk songs and their modeling are based on. The basic logical figures which underlie the whole folk song rhythmic typology are as follows: binary oppositions, dyplasties, classifications, parataxis, and hypotaxis.

Keywords: Filaret Kolessa, rhythm, form, logical figures.

В статье проведено декодирование логических фигур, на которые опирается ритм, форма народных песен и их моделирование. Основные логические фигуры, обуславливающие типологию народнопесенной ритмики, – бинарные оппозиции, дипластии, классификации, паратаксіс, гипотаксіс.

Ключевые слова: Филарет Колесса, ритмика, форма, логические фигуры.

Перший розділ «Ритміки українських народних пісень»¹ Філарета Колесси присвячено оглядові тогочасних праць про ритміку українських, великоруських і сербських народних пісень. Огляд ґрунтується на аналізі версифікації пісенних текстів з використанням складочислових формул (5+5), (4+4+6) тощо.

Другий розділ (с. 42–85) охоплює виклад поглядів на розвиток ритмічності в українській поезії – від первісних часів до сучасності. Але до історії ритміки залучено також фінські руни, давньоруські літописи, творчість скоморохів, калік-перехожих, українських кобзарів, далматинців, латинську гімнодію, старонімецькі, староанглійські та інші джерела. Третій і четвертий розділи містять класифікацію музично-синтаксичних стоп і пісенної строфіки.

Мета здійсненого Ф. Колессою огляду – історія становлення пісенної форми, дослід тенденції до повільного вирівнювання складочислового розміру пісенних віршів, «якому пособляє мелодія» (с. 65), рима, сталі каденції. Якщо в думках, похоронних голосіннях, багатьох весільних піснях регулярність ритму виражена нечітко (у формі переважають строфоїди або тиради), то в піснях новішої доби (від пізнього середньовіччя) виробляється закінчена форма строфи – куплет (с. 54–55).

«Тому-то, – пише Ф. Колесса, – не можна приймати однакових норм ритмічних для всієї маси українських народних пісень, як якоїсь суцільної матерії, а класифікацію ритмічних форм мусить попередити загальний погляд на розвиток ритмічності в українській народній поезії» (с. 55).

Слід уточнити, що Ф. Колесса значною мірою ставився до пісні як до виду *поезії*. Однак вона *співана*. Тому необхідно залучити до аналізу також фактори *музичної ритміки*. При цьому для розуміння процесів опанування музичним часом варто опиратися на загальніші явища – *логічні фігури*. Вони працюють на рівні підсвідомості (інтуїції). Коротко охарактеризуємо їх.

Така логічна фігура, як дипластія (1 – 1, *те* – і *те*, швидко – і швидко), заснована на *тотожності* явищ і понять. У музиці дипластія проявляється як чергування (серіація) однакових ритмічних одиниць – переважно вісімок або чверток.

Наступна логічна фігура, яка, власне, і започаткувала людське мислення, дістала назву *бінарної опозиції* (0 – 1, швидко – повільно, холодно – жарко тощо). Ця фігура узагальнює різного роду *протиставлення*. У музиці – вісімки – чвертки, чвертки – половинні ноти. В інших видах мислення й діяльності – швидко – повільно, у зоровому ряді – біле – чорне та ін., у технічній праці – різні удари по каменю

тощо під різними кутами. Бінарні опозиції були опановані пітекантропами близько мільйона років тому.

У криміналістиці застосовується так званий трасологічний аналіз, коли визначають траєкторію руху стріли, списа, рушничної кулі, ножа чи іншого предмета. Археологи за допомогою трасологів досліджували макроліти – великі кам'яні знаряддя, які пітекантропи обтесували для зручності роздрібнювання кісток, щоб дістатися до кісткового мозку великих тварин. Вони застосовували два протилежні напрямки ударів по каменю з метою його загострити. Ці дослідження й дали підстави засвідчити оволодіння основоположною логічною фігурою, на якій заbazоване мислення (і наше з вами також), – *бінарною опозицією*. До речі, комп'ютер працює на тій самій основі: там є тільки дві цифри – 0 та 1. «Те» і «не те». Вони комбінуються на підставі використання наступного кроку в розвитку логіки мислення – *композиції бінарностей*.

На дипластії, бінарні опозиції та композиції бінарностей нашаровуються такі логічні фігури: серіація, групування, класифікація. Усі вони, за висловом філософа Бориса Поршнева, належать до так званих «підстилочних» фігур мислення. Вони перебувають на рівні *окремих понять* і «підстилають» вищий ступінь мислення – той, що діє вже на підставі *загальних понять*². «Щедрик» як строфічна пісня утворюється через серіацію музичних мотивів. Ці музично-ритмічні мотиви в «Щедрику» утворюються з комбінацій дипластій і бінарних опозицій. Вони групуються в рядки, а потім – у куплети (строфи). Пісня, з погляду логіки, є *серією куплетів*.

В обрядовому фольклорі Ф. Колесса зауважує повторення «піввіршів і груп силабічних – це характерна прикмета народної поезії взагалі» (с. 68). Він веде мову про стилістику віршування (повтори, рефрени, паралелізми тощо). Фактично ж під різного роду повторюваними поетичними засобами ховається така логічна фігура, як *серіація*. Але особливо чітко вона діє в музичній ритміці, де серіюються мотиви, фрази, сегменти, синтагми, куплети, строфи, музичні періоди. У часи Ф. Колесси не всі логічні фігури були достатньо опрацьовані. Тому Ф. Колесса емпірично вказував, зокрема, на *повторення*. А по-

вторення, з погляду логіки, і є різновидом серіації. Але повтор і серіація – поняття дещо різного змісту. Повтор – явище, яке ми спостерігаємо в неживій і живій природі. А серіація – категорія *логіки*.

Наступна логічна фігура – *класифікація*. Якщо у строфі серіюється один музичний мотив (фраза), а потім йому на зміну приходить серія іншого за будовою мотиву, тоді постає класифікація («Десь тут була подоляночка» – клас інтонацій А, а потім клас інтонацій Б).

Вищезгадані логічні фігури стали в музиці головним чинником формотворення обрядового фольклору.

Серіація (тип «Щедрик») як логічна фігура, заснована на повторності (або варійованій повторності), у неоліті привела до виникнення її якісно вищого аналогу – *паратаксису* (інакше – у мові виникає складносурядне речення, а в музиці – паратактична строфа, складена зі споріднених варіантів). Тоді й постають пісенні твори віршової та музичної строф будови типу AA¹A² («Ой брязнули ключі серед моря йдучи»³). Поняття паратаксису й гіпотаксису вперше вводить у фольклористику Ф. Колесса (с. 71–72). Паратак西斯, який передував гіпотаксису історично, був вищим проявом фігури *серіації* – як послідовність інтонаційно та синтаксично тотожних за будовою явищ комунікації (мовна тирада, заснована лише на складносурядних реченнях; у музиці – тирада або строфа, побудована на точному або варіативному повторі насамперед за ритмікою рядків-сегментів).

У XVI ст. завершується формування вищої синтаксичної форми мислення – *гіпотаксису* (складнопідрядне речення). Гіпотаксис заснований на причинно-наслідкових зв'язках – як у мовленні, так і в музиці («Копав, копав криниченьку», форма АБ, що особливо чітко проступає в арочних зв'язках кадансів половинного, недовершеного, і кінцевого, ствердного). Не випадково й респонсорний («вопросно-ответный» у російській теорії музики) музичний гомофонно-гармонічний період (і опера на його базі) виникає саме на межі XVI–XVII ст. (тоді, коли завершується формування гіпотаксису як логічної фігури).

Гіпотаксис – це прояв причинно-наслідкових зв'язків, притаманних мисленню і, отже, не обмежених видом мистецтва

чи іншої діяльності. Ф. Колесса подає такий приклад гіпотаксису в музиці (*див. приклад № 1*)⁴.

На сторінках 159–176 Ф. Колесса оглядає двовірші (строфи), складені з різних за складочисловою побудовою рядків. Особливої уваги заслуговує аналіз гетерометричної строфи, утвореної з першого *двоколінного* рядка (двосегментного за сучасною термінологією) та другого *трисегментного* (щойно поданий приклад пісні «Напиймося, кумко»)⁵. Якщо застосувати тактовий поділ (2+2)+(1+1+2), у цій пісні можна виокремити дію ще однієї логічної фігури – *дроблення з об'єднанням*. В українській етномузикології ця форма дістала назву «колісцева»⁶.

Пізніше Лев Мазель⁷, спираючись на тактовий поділ, так і охарактеризував цю форму: *дроблення з об'єднанням* (4+4)+(2+2+4). Л. Мазель зазначив також час її виникнення: пізні середньовіччя. Ф. Колесса і Л. Мазель (незалежно один від одного) засвідчили виникнення дроблення з об'єднанням в *логіці мислення* (хоч і не використовували поняття логіки). Фігура дроблення з об'єднанням (між іншим, як і інші логічні фігури) діє в усіх видах людської діяльності.

Професійна композиторська музика також ґрунтується на вищеназваних логічних фігурах. Але в авторській творчості вони глибоко занурені в тканину ритміки й форми. І базова основа «підстилочних» фігур логіки не простежується так прозоро, як у фольклорі. У європейській авторській музиці на перший план виступають інші, «надбудовного» (секундарного) плану закономірності. Музичні форми авторської творчості, основою яких є насамперед *музичний період*, зводяться до *композиційних* побудов: період (строфа) повторної будови (паратаксис); аорчні зв'язки каденцій 1 та 2 музичних речень (гіпотаксис); різні засоби розширення (рідше, – стискання, вичленування й розробки в сонатно-симфонічних формах) періоду.

Музичний період, як було зазначено, є логічним аналогом мовного речення. Зауважу, що при введенні в музикознавство поняття «музичний період» було допущено дві логічні помилки. Інтонаційний аналог мовного речення – музичний куплет (строфу) – було названо *періодом*, а половину музичного періоду – *музичним*

реченням. Насправді так зване музичне речення відповідає за синтаксичною структурою *складній мовній синтагмі* (або супідрядному реченню в паратаксісі чи головному або підрядному реченню в гіпотаксісі, у лінгвістиці їх називають *протазис* та *аподозис*⁸).

Я не випадково порушив питання термінології: саме Ф. Колесса в «Ритміці...» вживає поняття паратаксису й гіпотаксису щодо народнопісенного «музичного періоду» (або музичної строфи) у суворо логічній аналогії до мовного синтаксису. Річ у тім, що синтаксичні категорії (визначення) належать до сфери комунікації, і синтаксичний стрій мови й музики, з погляду логіки, ідентичний. Ф. Колесса також уживає поняття *респонсії* як аналогу «вопросно-ответности» в російській музичній термінології (арочних зв'язків каденсів між реченнями гіпотактичного музичного періоду).

Повернімося до «Ритміки...» Ф. Колесси.

В історичному огляді виділено «ледве слабкі зв'язки ритмічності» в думках, голосіннях тощо. А далі вчений виокремлює шар форм із «закінченою формою строфи» (с. 54–55). Це зроблено на підставі емпіричного спостереження й досвіду. Не можна погодитися з визначенням «слабких зв'язків ритмічності» в речитативних жанрах. Ф. Колесса спирався в такому судженні на сучасні (для його доби) загальноєвропейські стандарти кратності й симетрії і не брав до уваги такі різновиди ритму, як *регулярність* і *нерегулярність* (у той час ці категорії ще не були визначені). Речитативні жанри (нерегулярні) так само засновані на ритмічності. Але це ритмічність *синтагматики* – побудови мовного (чи іншого) повідомлення на підставі інтонаційно-семантичного ряду. Мовна синтагматика справді позбавлена часової *кратності*. Але це також ритм, однак *нерегулярний*, чітко не дозований у часі.

Розгляньмо прояв фігур логіки в речитативних жанрах за транскрипціями Ф. Колесси (*див. приклад № 2*)⁹.

Перше, що слід сказати, музично-словесний ряд думи складається з *мовних синтагм*. Це ритм синтагм, який забезпечує сприйняття змісту. Друге – слухач підсвідомо сприймає ритмічний ряд, який утворюється з наголошених і ненаголошених *складів тексту*. Акцентовані

склади отримують психологічне наголошення в мелодії, яке позначене Ф. Колессою *акцентами* над складами тексту. Відповідно в мелодії наголошені склади утворюють або висотні, або часокількісні опори. Ритмічна тканина думи, безумовно, нерегулярна, але в ній чітко простежуються на певних відтинках наспіву й моменти регулярності – зокрема, метрономічний пульс, зазначений над нотним текстом.

Справа не в тому, що Ф. Колесса наголосив теоретично на «слабких зв'язках ритмічності» в думках і голосіннях, а в тому, що він у своїх транскрипціях на емпіричному рівні насправді дуже вдумливо й переконливо визначив різні прояви ритмічності – *регулярної* (метрономічний пульс) та *нерегулярної* (синтагматику співомовлення, тобто мовної рецитації). І регулярність, і нерегулярність музики й мови дум виявляють дію такої логічної фігури, як *серіація*.

Серіація *тотожних* відтинків тканини твору (визначених метрономом) і *нетотожних* за дозуванням часу (мовна синтагматика, аналогічна словесному повідомленню) виявлена в транскрипціях зразково. Талант і працездатність, ретельність виконаної роботи засвідчують нерядову інтуїцію вченого до чуття *прихованих фігур логіки*, теоретичне ствердження яких стало можливим на базі наукових досягнень другої половини ХХ ст.¹⁰

Але справа не тільки в інтуїції. Ф. Колесса на початку ХХ ст. доклав до аналізу народних музично-пісенних форм такі категорії лінгвістики, як *паратаксис* і *гіпотаксис* (про що йшлося вище). Ці поняття були вже на той час опрацьовані. Але Ф. Колесса один з перших поширив їх дію і на фольклор.

Тепер розгляньмо логічні підстави систематики музично-синтаксичних стоп і пісенних (строфічних) форм Ф. Колесси в його «Ритміці...». За основу вчений узяв *музично-синтаксичну стопу* – «силабічну групу, сполучену з відповідною фразою мелодії» (с. 86). За сучасною термінологією, ми це утворення називаємо *сегментом* (надалі вживатимемо таке визначення). Цей сегмент (стопа) щодо розміру обіймає від 3-х до 8-ми складів тексту (складонот). Не будемо торкатися суджень Ф. Колесси щодо музичних метрів (розмірів), іктів, предиктів, акцентів.

Важливіше інше: Ф. Колесса виявив закономірності *інстинктивного* чуття логічних фігур – дозування музичного часу народними співаками і творцями музичного фольклору.

Ф. Колесса у своїй класифікації насамперед спирався на *складочислення*. Але складочислення – ніщо інше, як абстрагований прояв *дозування часу* – своєрідний зовнішній прояв підсвідомого чуття звукового (музичного) ряду. Складочислова формула є підставою для застосувань щодо народної інтуїтивної практики логіки дипластії та серіації (♫♫♫ | ♫♫♫ – «Ой поїхав я до млина»).

Наступний вияв дозування часу – опозиція вісімок і чверток, яка виникає у виконанні через подовження окремих складонот. Це прояв бінарної опозиції (♫♫♫ ♫ ♫ ♫ – «Бодай ся когут збудив»¹¹). Ці самі закономірності простежуються й далі при розгляді Ф. Колессою інших складочислових форм. Це те, що стосується внутрішнього устрою музично-ритмічних сегментів (музично-синтаксичних стоп).

У світлі вищесказаного класифікація *складочислових* форм у «Ритміці...» Ф. Колесси може бути охарактеризована коротко так: прийнятий ним за основу вираз музично-синтаксичної стопи від 3-х до 8-ми складів тексту (точніше – складонот) було забазовано на вияві дії таких логічних фігур, як дипластія (та – і те) та бінарна опозиція (те – і не те).

При розгляді *строфіки* (куплетних форм, музичних періодів) Ф. Колесса спирався на такі логічні фігури мислення, як паратаксис і гіпотаксис.

Аналіз *логічних підстав* систематики і класифікації народнопісенних форм українського фольклору Ф. Колесси доводить: учений (можливо, певною мірою на інтуїтивному рівні, як на той час) не просто створив зразкову класифікаційну працю, але й заклав основи виходу фольклористики на міждисциплінарні дослідження.

Викладені вище думки і спостереження є прикладом використання методологічних позицій моєї монографії «Історичний синтаксис фольклору». Одні з центральних ідей указаної праці, включно з монографіями Б. Поршнева, В. Іванова та інших учених, були підказані аналізом праці Філарета Колесси «Ритміка українських народних пісень».

Приклад № 1



На-пий-мо-ся, кум-ко, на-пий-мо-ся, люб-ко, на-пий-мо-ся, ку-ма-сень-ко, си-ва-я го-луб-ко.

Приклад № 2

(♩ = приблизно = 72 М. М.)



(...)Ой та у свя-ту-ю не-ді-лень-ку, Бар-зе ра-но-по-ра-нень-ко,



Ой до то ж то-то не си-зі-ї ор-ли за-кле-ко-та ли, - Як то бід-ні-ї не-воль-ни-ки



У тяж-кій ту-рець-кій не-во-лі за-пла-ка-ли, гей!..

...Ой та у святую неділеньку,
Барзе рано-пораненько,
Ой до то ж то-то не сизії орли заклекотали, –
Як то бідні невольники
У тяжкій турецькій неволі заплакали, гей!..

Примітки

¹ Колесса Ф. М. Ритміка українських народних пісень // Колесса Ф. М. Музикознавчі праці / підгот. до друку С. Й. Грица. – К., 1970. – С. 21–233 (перше видання – 1907 р.).

² Поршнев Б. Ф. Социальная психология и история. – М., 1979. – С. 202.

³ Пісні Явдохи Зухи. – К., 1965. – С. 48.

⁴ Колесса Ф. М. Ритміка українських народних пісень... – С. 164.

⁵ Там само. – С. 162.

⁶ Див.: Галицько-руські народні мелодії / зібрані на фонограф Й. Роздольським; списав і зредагував С. Людкевич // Етнографічний збірник НТШ. – Л., 1908. – Т. XXII. – С. 209.

⁷ Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм. – М., 1967. – С. 420.

⁸ Див. докладніше: Іваницький А. І. Історичний синтаксис фольклору. Проблеми походження, хронологізації та декодування народної музики. – Вінниця, 2009. – С. 173–177, 270.

⁹ Колесса Ф. М. Мелодії українських народних дум. – К., 1969. – С. 361–362.

¹⁰ Поршнев Б. Ф. Социальная психология и история... – С. 135–146.

¹¹ Зразки: Колесса Ф. М. Музикознавчі праці / підгот. до друку С. Й. Грица. – К., 1970. – С. 90–91. Див. теоретичні зауваги: Іваницький А. І. Історичний синтаксис фольклору... – С. 225.