

УДК 784+781.62

DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2025-3-54-10>

Самая Тетяна Вікторівна
заслужена артистка України,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри естрадного співу,
Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв,
<https://orcid.org/0000-0002-1429-2951>

Макієвський Станіслав Олександрович
музикант, продюсер, педагог, методист,
автор вітчизняної рудиментальної теорії та
практики гри на ударній установці
<https://orcid.org/0009-0006-5544-4401>

МЕТРОНОМ – КОГНІТИВНА КРИЗА МУЗИЧНОГО ЧАСУ

Мета статті – критично осмислити психофізіологічні й когнітивні аспекти стандартизації музичного часу через використання метронома, а також обґрунтувати потребу в переоцінці його функціональної ролі в музичному навчанні. Методологія дослідження ґрунтується на міждисциплінарному підході, який поєднує положення музичної педагогіки, виконавської практики та когнітивної психології. У процесі аналізу розглянуто музичний час як живу перцептивну категорію, протиставлену його фіксації у вигляді зовнішнього метричного шаблону. Проаналізовано формування моторної пам'яті, ритмічної інтенції та внутрішнього відчуття темпу в музикантів, зосереджено увагу на типових методичних помилках, що перешкоджають розвитку органічного ритмічного мислення. Особливу увагу приділено аналізу явища надмірної орієнтації на метроном у педагогічній практиці, що набуло характеру «метрономоманії» – тенденції до механічної регламентації ритму на шкоду природній пластичності темпу та ритмоінтонаційної виразності виконання. Наукова новизна полягає у введенні поняття «метрономічний догмат», що позначає когнітивне обмежене й виразно репресивне використання метронома, яке деформує ритмічну інтонацію та гальмує розвиток виконавської індивідуальності. У статті обґрунтовано необхідність переходу від метрономозалежної моделі ритмічного виховання до підходу, заснованого на латентній хронометрії, тілесно-руховій координації, голосовій артикуляції ритму та внутрішньому слуховому уявленні часу. У висновках доведено, що формування стійкого ритмічного відчуття можливе не через підпорядкування зовнішньому аудіальному сигналу, а завдяки розвитку автономного темпорального сприйняття, здатності до імпровізації та ритмічній варіативності. Підкреслено значення ритмічної інтенції як засобу смислової та емоційної організації музичного часу. Зроблено висновок, що професійне виконавське мислення потребує переходу до гнучкої, феноменологічно обґрунтованої інтерпретації ритмічної структури, де музичний час розглядається як насичена, динамічна й суб'єктивно переживана категорія. Це відкриває перспективи для формування виразного та цілісного ритмічного мислення в музичній освіті.

Ключові слова: музичне мистецтво, музичний час, метроном, ритмічне мислення, виконавський задум, темп, когнітивна перцепція, моторна пам'ять.

Samaya Tetiana, Makiyevskiy Stanislav. The Metronome: A Cognitive Crisis of Musical Time

This article sets out to examine the psychophysiological and cognitive aspects of musical time standardisation through the use of the metronome, along with a critical evaluation of its excessive popularity in educational practice. This phenomenon has reached what may be described as 'metronome mania': an obsessive reliance on the metronome as a universal tool for regulating and

correcting rhythm in music pedagogy and performance. It reflects a pathological drive towards mechanical standardisation of musical time, suppressing the natural fluidity of tempo and the expressive rhythmic-intonational qualities of performance.

An interdisciplinary approach is employed, drawing on principles of music pedagogy and performance practice to enable a comprehensive analysis of the phenomenon under consideration. The study explores musical time as a living perceptual process, as opposed to its fixation through metronomic measurement. Particular attention is given to the formation of motor memory, rhythmic intention and the internal sense of tempo in novice musicians. Common pedagogical errors that hinder the development of organic rhythmic thinking are identified. The study finds that excessive use of the metronome fosters dependency on external pulsation, thereby impeding the development of autonomous temporal perception. The notion of a 'metronomic dogma' is introduced to describe an inflexible approach that distorts rhythmic intonation and obstructs the attainment of musical expressiveness. The article argues for the replacement of the metronome-centred model of rhythmic training with an approach based on motor perception: latent chronometry and internal temporal organisation. It is demonstrated that a stable rhythmic sense is not developed through submission to external auditory cues, but through the cultivation of an internal perception of time, bodily-motor synchronisation, vocal articulation of rhythm and the capacity for improvisational variation. The role of rhythmic intention is emphasised as a means of semantic and emotional structuring of musical time. The development of professional performance thinking, it is argued, requires a shift towards a flexible, phenomenologically grounded interpretation of rhythmic texture. Musical time is thus conceptualised as a dynamic and richly layered phenomenon, shaped by the performer's sensory experience and offering new pathways for cultivating expressive rhythmic thought.

Key words: *musical art, musical time, metronome, rhythmic thinking, performance intention, tempo, cognitive perception, motor memory.*

Вступ. Так влаштоване життя: усе розставляє на свої місця час. Ця, на перший погляд, банальна істина насправді містить у собі фундаментальний філософський і науковий принцип – будь-яка система, процес або форма організації життя й мислення розгортається в часі. Час – це не просто фізична координата або лінійний перебіг подій, а форма існування матерії, міра мінливості, причинності та основа організації досвіду.

Зрозуміти час – означає досягнути його мінливу природу та процес розгортання. У контексті музичної спеціалізації ми неминуче стикаємося з категоріями темпоральності, складної системи взаємодії, яка проявляється у формах метра, ритму, тривалості, циклічності, темпу, прискорення й уповільнення, агогіки та інших елементів. У сукупності вони формують емоційне сприйняття часу як руху в музиці.

На відміну від фізичного часу, що піддається вимірюванню за допомогою технічних приладів, музичний час має внутрішню структуру та якісне наповнення. Його існування нерозривно пов'язане із суб'єктивним сприйняттям і не може бути повністю охоплене метрологічними системами чи термінами. Незалежно від наших зусиль утримати час у межах власних відчуттів залишається приреченою невдалою спробою. Зокрема, проблема збереження сталої, передбаченої швидкості темпу музичного твору в контексті сучасної виконавської практики виходить за межі стійких механізмів моторної пам'яті.

У виконавській практиці музичний час формується під впливом множини взаємопов'язаних чинників – від психофізіологічних реакцій виконавця до емоційного стану слухача. Його специфіка полягає в тому, що час постає не лише як вимірювана тривалість, а і як організація звукового простору в чуттєво та когнітивно значущі форми. Тут у перцептивному процесі беруть участь моторна пам'ять і внутрішній слух, і відчуття форми, і ритмічна інтуїція, і навіть культурні патерни сприйняття часу, щоб знайти «таємничий» ключ до їх узгодженої дії в контакт з глядацькою залогою.

Матеріали та методи. З огляду на це, видається необхідним дослідити передумови виникнення невідповідності між емоційною реакцією та моторною сферою людського організму.

З моменту першого дотику учня до музичного мистецтва розпочинається його знайомство з елементарними засадами часу та ритму. Проте цей етап зазвичай обмежується доволі спрощеним і часто схематичним уявленням про сутність музичного часу.

Відома фраза Ганса фон Бюлова «*Спочатку був ритм*»¹ у педагогічній практиці набуває дещо іронічного забарвлення, де провідним носієм змісту постає дієслово «був», що акцентує увагу на втраті живого досвіду ритму внаслідок сучасної формалізації музичного часу.

Саме дієслово «був» є маркером так званого історичного, але вже втраченого підходу до музичної ритміки минулого як до явища, пов'язаного з архаїчним баченням ритму як чогось «незначущого» порівняно із сучасними ритмічними патернами. При цьому залишаються поза увагою глибини тілесної моторики, фізіології, дихання, а також емоційно-психологічних імпульсів. Натомість дієслово «став» у сучасній педагогіці дедалі частіше відсилає до поняття «метроном» – технічного пристрою, що уособлює стандартизацію, механізацію та еталонізацію музичного часу в європейській музичній культурі, починаючи із часів Й. Н. Мельцеля – винахідника метронома (1816 р.), яка започаткувала епоху «метрономічного догмату»². Так, спостерігається переміщення акценту від феноменологічного та інтуїтивного сприйняття ритму до строго раціоналізованої, зовнішньо заданої моделі темпу, що веде до втрати гнучкості й виразності музичної тканини.

Результати. Метроном, як символ об'єктивного музичного часу, входить в освітню практику як універсальний критерій «правильного» виконання. Проте це призводить до парадоксального результату: учень починає сприймати час не як внутрішньо органічне переживання музики, а як зовнішньо регламентовану конструкцію метроритму, у якій навіть нюанси не пов'язані з динамічними відтінками, позбавлені емоційності, підпорядковані східчастій механічній градації, а не тонкому пластичному відчуттю звукових відтінків. Така підміна сутнісного розуміння культури музичного часу його метричною абстракцією негативно впливає на розвиток синхронної взаємодії моторної пам'яті з агогічними відхиленнями, інтонаційним слухом, емоційною стриманістю та тонкою чутливістю перцептивних якостей внутрішнього сприйняття ритму.

Перехід від поняття «був» (ритм) до «став» у контексті музичного ритму є не просто метафорою, а глибинною трансформацією музичного мислення. Замість органічного становлення часової структури, пов'язаної з природною тілесною моторикою, виникає шаблон, нав'язаний ззовні. У результаті авангардом знань про ритм стає не ритмоінтонаційна практика, її естетичне осмислення, а метроном – прилад, що розподіляє музичний час на раціональні одиниці. Така ситуація потребує критичного переосмислення з урахуванням сучасних досліджень у галузі музичної психології та когнітивної естетики сприйняття часу.

Питання використання метронома в процесі музичного навчання потребує глибшого й логічно виваженого аналізу, що виходить за межі його утилітарної функції фіксації темпу. У цьому контексті не йдеться про заперечення необхідності метронома в самостійній роботі учня; навпаки, акцент зміщується на проблему його функціонального та практично обґрунтованого застосування.

¹ Макієвський С. Ритміка для всіх. Школа постановки барабанщика. Київ: Музична Україна, 2005. С. 30.

² Meinel C. Das Regensburger Mälzel-Metronom von 1816: Biographie eines Objekts. Musiktheorie: Zeitschrift für Musikwissenschaft, 2023, 38(2), pp. 293–304.

Якщо на початковому етапі музичного навчання метроном використовується виключно як абсолютний орієнтир – еталон темпу та часу, то така практика неминуче сприяє формуванню умовного рефлексу, опосередкованого реакцією на зовнішній слуховий подразник. Подібний вплив хоч і може забезпечити короткотривалий результат у засвоєнні базових моторних навичок, однак з фізіологічного боку переважно пов'язаний із механізмами *короткочасної пам'яті*. Відповідно, за таких умов метроном не сприяє сталому формуванню мнестичних процесів, орієнтованих на довготривале запам'ятовування часової пульсації, внутрішньої ритмічної організації та розвитку здатності до самостійного відтворення музичного часу в заданому темпі.

Інакше кажучи, метроном виконує роль зовнішнього «поводиря» музичного *зруву* – він спрямовує, але не формує внутрішнє кінестетичне відчуття в поєднанні з евристичним мисленням, яке є попередником імпровізації. Такий стан справ не сприяє розвитку пам'яті стійкого відчуття пульсу, а навпаки – закріплює залежність від зовнішнього ритмічного сигналу.

Постійне звернення до метрономного супроводу, тим паче його безперервне використання, перетворює метроном не на каталізатор творчого метроритмічного мислення, а на зовнішній регулюючий чинник. Це сприяє формуванню залежності, а в окремих випадках – фобії, зумовленої недовірою до власних здатностей контролювати плин часу або, що трапляється частіше, нездатністю досягти точного співпадіння з його звуковим сигналом. Із цього випливає необхідність перегляду методологічних засад застосування метронома не як універсального засобу формування структурованої організації музичного темпу, а як допоміжного, тимчасового інструмента, що потребує свідомого та дозованого використання в процесі музичного навчання.

Варто усвідомити, що проблема полягає не в наявності метронома в навчальній практиці, а в способі його використання. Тому в роботі з ним доцільно переходити від механістичного прив'язування ритмічного подразника на користь формування усвідомленої музичної часовості, де метроном не відіграє домінуючої ролі.

Дослідження в галузі фізіології сприйняття та музичної педагогіки сходяться на думці, що людина не має вродженого абсолютного відчуття часу, як і здатності до точного відтворення строго організованого музичного темпу³.

У цьому аспекті особливої ваги набуває початковий етап музичного виховання, під час якого закладаються первинні психомоторні патерни і встановлюються стабільні механізми часової саморегуляції. Так звана *моторна пам'ять* формується на основі повторюваних тілесно-рухових реакцій у відповідь на акустичні або тактильні стимули, які згодом актуалізуються у свідомості виконавця без потреби в зовнішніх звукових подразниках (наприклад, метрономі).

Ці реакції залишають в організмі стійкі сліди-відбитки на основі темпорального відчуття (типу *step by step*) – нейрофізіологічні кореляти, що фіксують закономірності руху в часі. Саме вони слугують підґрунтям для подальшого формування ритмічної стійкості, інтуїтивного відчуття пульсації та темпу.

Важливо підкреслити, що такі механізми не виникають спонтанно, а вимагають цілеспрямованого педагогічного втручання, особливо на стадії перших занять. Елементи встановлення внутрішнього темпу пов'язані із численними факторами постановки (зокрема, положенням тіла, характером дихання, внутрішньою перцептивною взаємодією з координацією рухів, кінестетичними відчуттями) і відіграють ключову роль у

³Hebb D. The Organization of Behavior: A Neuropsychological Theory. New York: Wiley, 1949. 334 p.

структуризації внутрішнього часового простору виконавця та ритмічної інтенції – організації і вираженні ритмічного руху в музиці. Через послідовне й методично виважене формування цих елементів створюється база для розвитку в мозку стійких «часових відбитків», які забезпечують як відтворення заданого темпу, так і гнучкість його корекції залежно від музичного контексту⁴.

Так, хоча абсолютне відчуття часу не є вродженою характеристикою людини, можливості його засвоєння та розвитку в процесі музичного навчання відкривають перспективи формування точної темпоральної чутливості. Ключову роль у цьому процесі відіграє початковий етап занять, що визначає фундамент усієї подальшої ритмічної підготовки.

У професійному підході до вивчення людських функцій, пов'язаних із відтворенням ритму, немає дрібниць – кожна деталь має вагоме значення для виконання комплексного завдання формування стійкого відчуття музичного часу та темпу. Особливу увагу при цьому приділяють когнітивному аспекту ритміки й пов'язаній з ним ритмічній інтенції.

Когнітивний компонент ритміки становить сферу дослідження, зосереджену на вивченні взаємозв'язку між музичним ритмом і вищими психічними функціями – увагою, пам'яттю, сприйняттям і моторикою. *Ритмічна інтенція*, своєю чергою, полягає в цілеспрямованому застосуванні ритмічних патернів з метою вираження конкретного художнього задуму або досягнення функціонально значущого результату в музичному виконанні. Вона відображає механізм взаємодії між внутрішньою мотивацією і зовнішньою ритмічною реалізацією, формуючи підґрунтя для виразної та осмисленої музичної активності.

Формування стійкого моторного відчуття в музичній діяльності слід розпочинати із чіткого окреслення завдання, орієнтованого на досягнення конкретної виконавської мети. Основою цього процесу є усвідомлення базових часових параметрів, що проявляються через рухову активність музиканта. На початковому етапі особливого значення набуває розв'язання ключового питання: *яка форма невербальних рухів визначає тривалість кожної долі такту і як вона співвідноситься з відчуттям латентного (незвучного) часу?*

Ідеться про формування здатності інтерпретувати латентні, але структурно значущі часові сегменти через моторні акти, зокрема плавні рухи руки, аналогічні диригентському жесту, що відповідають тривалості дольового циклу такту⁵. Кожна ритмічна тривалість має супроводжуватися голосовою артикуляцією, ідентичною до ритмічного звучання, що в подальшому створює підґрунтя для заміни зовнішньої моторики (рухи руки) функцією внутрішнього відчуття метричної структури. Подібні жести виконують не лише комунікативну, а й когнітивно-моторну функцію, будучи засобом формування внутрішньої хронометрії. Так, латентна тривалість між ударами пульсу в такті має усвідомлюватися не лише як абстрактна одиниця часу, а і як просторово-руховий патерн, що слугує основою стабільного метроритмічного відтворення.

Розвиток моторного відчуття потребує системної роботи, під час якої відбувається навчання узгодження внутрішнього відчуття часу із зовнішньо реалізованими рухами. Такий підхід створює надійну основу для послідовного формування темпової стабільності, метричної точності та виразності виконання.

У процесі опанування музичної ритмікою, як і будь-якої діяльності, пов'язаної з руховими реакціями, виокремлюють два етапи формування виконавської техніки. Перший

⁴ Loeser F. *Gedächtnistraining*. Leipzig/Jena/Berlin: Urania-Verlag, 1976. 157 p.

⁵ Мурза, С.А. Диригентський жест як інструментально-виконавський феномен: компаративно-технологічний підхід: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2021. 196 с.

етап – постановочний – характеризується активним свідомим контролем, спрямованим на розвиток моторної пам'яті та точну ритмочасову артикуляцію за допомогою ітеративних вправ. Другий етап передбачає перехід до автоматизованого виконання, під час якого знижується ступінь жорсткого контролю над часовими параметрами. Саме на цьому рівні стає можливою реалізація творчої ініціативи: агогіки, ритмоінтонації та інтерпретаційної свободи завдяки вивільненню когнітивних ресурсів оперативної пам'яті⁶.

У такий спосіб розвивається кінестетична чутливість, за якої моторна пам'ять спирається на відчуття амплітуди рухів в тісному взаємозв'язку зі слуховою, що забезпечує сприйняття звуку через рухову активність. Музикант опановує співвідношення між моторними діями та результатом звукоутворення, формуючи стійкий зв'язок «рух – звук». За реалізацію цього зв'язку відповідає еферентний механізм, який спрямовує сигнали від центральної нервової системи до виконавчих органів для контролю звучання, у взаємодії з аферентним зворотним зв'язком – системою сенсорного моніторингу, що забезпечує мозок інформацією про якість звукового результату. Ця двостороння регуляція дає змогу точніше координувати м'язові дії. За відсутності такого зв'язку моторика втрачає виразність і стає несвідомою, механічною.

Розглядається перехід від *оперативної пам'яті*, заснованої на свідомому вольовому контролі, до *підсвідомого рівня* виконавства, де контроль трансформується в латентну форму й стає внутрішнім імпульсом, гнучко керований виконавцем. Музикант самостійно формує метричну організацію, імпровізуючи з різними метричними структурами, створюючи поліметричні конфлікти в музичній тканині. При цьому застосовуються прийоми: *алла бреве*, *такти вищого порядку*, *геміола*, *вторинний рег*, різноманітні *столп-патерни* та інші метроритмічні засоби. На цьому етапі для виконавця точне дотримання дольової структури тактового розміру вже не є пріоритетом, навпаки, надмірний контроль може порушити його органічний зв'язок з музичним образом.

Аналізуючи ключові чинники формування музичного часу з урахуванням фізіологічних особливостей людського організму, важливо відзначити стійку тенденцію до застосування спрощених підходів у навчанні ритму, що є характерною рисою багатьох педагогічних практик. Подібна методика, яка нерідко зберігає ознаки так званої дитячої пісочниці, зазвичай свідчить про недостатньо глибоке розуміння природи часових процесів у музиці та сприяє зниженню методологічної точності у викладанні основ теорії ритму.

Зокрема, не проводиться чіткої різниці між розподілом ритмічних тривалостей, що відображають музичний час та їх побутовими демонстраціями розрізання яблука, торта або хліба. На межі методологічної помилки залишається непоміченою принципова відмінність між демонстрацією пірамідальної таблиці ритмічних значень (рис. 1), де ціла нота розташована на вершині, а нижче, з подвоєнням кількості, розміщуються половинні, четвертні та ін., – і лінійною діаграмою часового континууму (рис. 2), у якій тривалості не просто розподіляються, а співвідносяться між собою в часовій послідовності, зумовленій метричною сіткою та контекстом музичного розвитку:

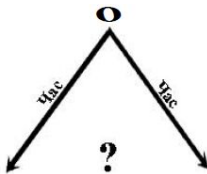


Рис. 1. Пірамідальна схема часу

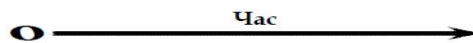


Рис. 2. Лінійна діаграма часу

⁶Макієвський С. Ритміка для всіх. Школа постановки барабанщика. Київ : Музична Україна, 2005. 102 с.

Один із найбільш авторитетних сучасних представників «ритмічної професії», німецький барабанщик Бенні Греб (Benny Greb), у своїй відеошколі «The Art and Science of Groove»⁷ пропонує ще більш радикальний підхід: він ілюструє побудову метричної сітки такту шляхом вимірювання інтервалів між долями за допомогою звичайної будівельної рулетки. Такий метод демонструє навмисну вільність й умовність у трактуванні метроритмічної організації, що суперечить як професійному музичному досвіду, так і загальноприйнятим теоретичним уявленням про її природу. Подібні приклади можна розглядати радше як прояв псевдонаукового підходу або елемент медійного хайпу.

Відсутність чітко сформованого порядку темпорального сприйняття часу (внутрішньої організації ритмічних і метричних структур) зумовлює те, що музикант-початківець, не усвідомлюючи релятивної природи музичної часової протяжності та її зв'язку з метричною організацією, формує звичку до механічного, шаблонного відтворення. Надалі подібні деформації, закріплюючись у виконавській практиці, нерідко стають бар'єром на шляху розвитку виразності, інтерпретційної гнучкості та музичного мислення загалом.

Якщо серйозно підходити до аналізу виконавської майстерності з позицій критеріїв її досконалості, то стає очевидним, що так звані дрібні деталі, які на перший погляд здаються незначними й часто залишаються поза увагою, насправді відіграють критично важливу роль у формуванні професійного музиканта. Ці елементи, будучи неусвідомлено засвоєними на початковому етапі навчання, проникають у глибинні шари когнітивної та сенсомоторної системи, де фіксуються в довготривалій ментальній пам'яті. У разі відсутності своєчасної корекції вони зберігаються у вигляді неусвідомлених, примітивних відбитках, формуючи спотворені уявлення про моторну організацію виконання. Під їх впливом виникають ледве вловимі лакуни – смислові розриви в тих місцях, де розвиток музичної думки має здійснюватися без найменшої ритмічної фальші.

Внаслідок таких викривлень технічний апарат розвивається в умовах латентних функціональних обмежень, що надалі негативно позначається на становленні вільного, виразного виконавського мислення. Такі «мікродефекти» набувають системного характеру: вони формують стійкі патерни рухової реакції та сприйняття, які безпосередньо впливають на здатність інтегрувати емоційний зміст у виконавський процес. Так, недостатня увага до деталей на початковому етапі навчання може призвести до глибоких структурних деформацій музичного мислення та виконавської практики.

Поняття музичного метра в сучасному музичному середовищі, особливо серед виконавців без глибокої теоретичної підготовки, здебільшого інтерпретується у відриві від науково-дидактичної основи. Ці міркування часто мають розпливчастий, полемічний характер, що призводить до втрати базових принципів метричної організації та ігнорування її зв'язку з моторною природою. У межах побутового розуміння уявлення про метр, як правило, зводиться асоціацій із звукоорієнтованими приладами, на кшталт метронома. Метроному приписують виняткову функцію забезпечення «чіткості», рівномірності, «відповідності квадрату» та «стабільності» тактового розміру.

Нерідко сигнали-кліки метронома починають використовувати в надмірній кількості, аж до поділу такту на 16/16 долей у розмірі 4/4, що призводить до повної нівеляції часових інтервалів між основними долями. На практиці ж ці часові інтервали не повинні нівелюватися, адже вони призначені для реалізації ритмічних прийомів, як-от *офбіт*, завдяки чому й формується метрична напруженість – основа *свінгового* відчуття в будь-якій жанровій стилістиці.

⁷Greb B. The art and science of groove [DVD]. Hudson Music, 2015.

З огляду на це, постає логічне питання: чи можливе формування свінгу в межах механічно виставлених шістнадцятих долей? Вочевидь, що ні. Не варто ототожнювати інструментальну ритміку з танцювальною. Навпаки, джазові музиканти у своїх *solo* часто вдаються до прийому *half-time* (фрагментарного використання 2/2, аналогічного *алла бреве*), що посилює виразність мікроритмічних відхилень, офбітової артикуляції та агогіки шляхом зменшення домінантного впливу регулярної метричної пульсації. Така метрична трансформація надає фразуванню еластичності та виразності, підсилюючи емоційне сприйняття музичного матеріалу.

Цей процес здійснюється на латентному рівні, у якому свідомість виконує функцію коректора автоматизованої діяльності підсвідомості. При цьому втручання зовнішнього звукового подразника (метронома), «відміряючого метр», стає неможливим, оскільки в ситуації метричного конфлікту вже формується ментальна тріада: основний (титольний) метр, штучно сконструйований (суб'єктивний) метр та вихідний звуковий варіант їх бінарного поєднання, характерного для внутрішньотактової полімерії (рис. 3):

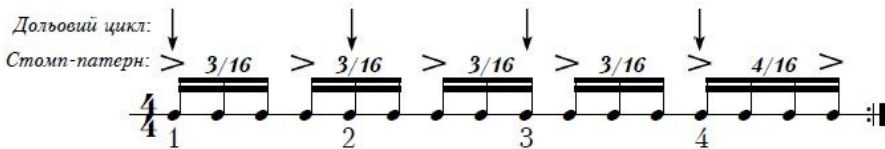


Рис. 3. Приклад внутрішньотактової полімерії

Слід підкреслити, що ефективне використання метронома можливе лише за умов сформованої у виконавця здатності до латентного (несвідомого) моторного відчуття пульсу сильних та слабких метричних одиниць такту. Це становить окремий аспект музичної науки, без опанування якого повноцінне сприйняття й інтерпретація поліметричних структур є неможливими. У цьому контексті метроном може бути осмислений як «автономна метрична одиниця», здатна формувати у свідомості виконавця додаткову метричну прогресію, актуальну під час роботи з поліметриєю⁸. Водночас за відсутності стабільного внутрішнього моторного пульсу, встановленого на несвідомому (латентному) рівні як своєрідний «модулятор» або «чип», зовнішній метричний вплив метронома втрачає свою функціональність, оскільки не знаходить опори в психофізіологічній структурі виконавця.

Висновки. Метроном, що використовується як абсолютний еталон темпу, пригнічує розвиток індивідуальних когнітивних та психофізіологічних особливостей виконавця. Його необґрунтоване застосування в освітній практиці призводить до знецінення ритмічної інтуїції та нівелювання значення внутрішньої свободи переживання музичного часу.

Автоматичне підпорядкування ритмічному імпульсу метронома сприяє формуванню спрощених, механістичних уявлень про ритм і темп. Така підміна внутрішніх виконавських механізмів зовнішнім джерелом знижує емоційну виразність, пластичність та осмисленість музичної інтерпретації.

Темп і ритм у музичній практиці є результатом складної взаємодії моторної пам'яті, слухового контролю, ритмічного передчуття та емоційної чутливості. На відміну від механічного ритму метронома, суб'єктивне переживання музичного часу ґрунтується

⁸ Самая Т., Макієвський С. Ритміка вокаліста: професійний курс. Київ : 7БЦ, 2021. 60 с.

на гнучкій і природній синергії всіх складових музичної пам'яті виконавця, що не піддається жорсткій стандартизації.

Розвиток ритмічної стабільності базується на тілесно-моторному досвіді, голосовій артикуляції, слуховому аналізі та сенсомоторній координації. Особливо важливо формувати ці навички на початковому етапі музичного навчання, коли закладаються нейрофізіологічні основи інтуїтивного сприйняття темпу на підсвідомому рівні. Використання метронома виправдане лише в окремих випадках – як допоміжний засіб у контексті вже сформованої моторної стабільності.

Отже, когнітивна криза, пов'язана із застосуванням метронома в музичній практиці, виявляється в порушенні балансу між усвідомленим та інтуїтивним регулюванням часових процесів. Ефективне навчання сприйняттю музичного часу можливе лише за умови гармонічної взаємодії внутрішніх моторних імпульсів, при цьому метроном має використовуватися як засіб контролю, а не як інструмент формування метричної структури. До цього можна додати переконливий аргумент К. Майнеля – дослідника винаходу Й. Мельцеля, який зауважує, що «природне водночас є раціональним і що норми та цінності можуть бути обґрунтовані лише шляхом звернення до авторитету природи»⁹.

Література

1. Мурза С. А. Диригентський жест як інструментально-виконавський феномен: компаративно-технологічний підхід : дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2021. 196 с.
2. Макієвський С. Ритміка для всіх. Школа постановки барабанщика. Київ : Музична Україна, 2005. 102 с.
3. Самая Т., Макієвський С. Ритміка вокаліста: професійний курс. Київ : 7БЦ, 2021. 60 с.
4. Greb B. The art and science of groove [DVD]. Hudson Music, 2015.
5. Hebb D. The Organization of Behavior: A Neuropsychological Theory. New York: Wiley, 1949. 334 p.
6. Loeser F. Gedächtnistraining. Leipzig/Jena/Berlin: Urania-Verlag, 1976. 157 p.
7. Meinel C. Das Regensburger Mälzel-Metronom von 1816: Biographie eines Objekts. Musiktheorie: Zeitschrift für Musikwissenschaft, 2023. Vol. 38(2). pp. 293–304.

Дата надходження статті: 11.07.2025

Дата прийняття статті: 20.08.2025

Опубліковано: 23.10.2025

© Самая Т. В., Макієвський С. О., 2025

Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

⁹ Meinel C. Das Regensburger Mälzel-Metronom von 1816: Biographie eines Objekts. Musiktheorie: Zeitschrift für Musikwissenschaft, 2023, 38(2), P. 304.

