

Трибуна Молодого Дослідника

ПРИНЦИПИ СИМЕТРИЇ У ФОРМІ НАРОДНОГО НАСПІВУ

Симетрія — поняття не нове в музикознавстві і музичній фольклористиці. Воно давно і досить часто зустрічається в дослідженнях про народну музику. Отже, чи правомірно нині ставити питання про вивчення симетрії в народному наспіві? Гадаємо, що не тільки правомірно, а й необхідно. Ця необхідність викликана кількома обставинами.

По-перше, термін «симетрія» в різних роботах трактується неоднаково. Чітко диференціювати ці погляди складно, бо визначення самого поняття симетрії в літературі з музичної фольклористики, як правило, не дається, і значення його виявляється тільки в контексті робіт.

В найчіткішому, а також найвужчому значенні симетрія окреслюється як особливість метричної, тактової побудови форми народного наспіву. «Щодо симетрії, — писав М. В. Лисенко, — то можна виразно помітити, що мелодія виявляє явне стремління до правильного, парного, симетричного розподілу тактів»¹. Правильним симетричним співвідношенням частин форми М. В. Лисенко вважав також «запитання-відповідь», тобто типову для класичного періоду послідовність двох частин з домінантовим і тонічним кадансом у метрично подібних або однакових побудовах².

Деякі дослідники знаходять симетрію в самій наявності такту, існуванні періодичного акценту, чергуванні сильних і слабких метричних долей.

Такі уявлення про симетрію в музиці, що обмежуються розглядом музичного метра і ритму, беруть початок від праць Г. Вебера і Г. Рімана. Пов'язане з цією традицією розуміння симетрії і нині найбільш поширене у музичній фольклористиці.

Можна було б навести багато висловлювань, що свідчать про різноманітність, а інколи й суперечність відтінків значення терміну «симетрія».

Отже, необхідність уточнення і узгодження різних понять про симетрію в музикознавстві й музичній фольклористиці на основі їх підпорядкування загальному визначенню — це перше, що зумовлює необхідність постановки питання, сформульованого в заголовку статті.

Відзначимо також другу причину, яка робить актуальним спеціальне вивчення симетрії у творах народного музичного мистецтва.

Відомо, що поняття симетрії вперше сформулювалося в античну епоху як категорія естетична (дослівно грецьке слово «Σиметρία» означало розмірність), яка за значенням наближається до категорії гармонії. Потім воно дістало теоретичний розвиток у геометрії і кристалографії, а нині, вже в єдності ряду категорій та основних положень, тобто у вигляді теоретичної концепції, ідея симетрії проникає в найрізноманітніші галузі природознавства, логіко-математичних, соціальних і гуманітарних наук.

Музикознавство і музична фольклористика не становлять винятку з цієї загальної тенденції у поширенні фундаментальних наукових знань. Деякі дослідники вже звертаються до теми симетрії і застосовують новий підхід до проблеми. (Наве-

¹ Лисенко М. В. Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Остапом Вересаєм. — К.: Мистецтво, 1955, с. 23.

² Там же, с. 28.

демо для прикладу роботи М. Ломанова³ і Л. А. Александрової⁴, що свідчать про оригінальність, перспективність і важливість нового методу вивчення музики).

Можна припускати, що внаслідок використання методу вивчення симетрії, експлікованого з галузі логіко-математичних і природничо-наукових знань, наука про музичний фольклор також збагатиться новими відомостями, фактами, висновками.

В найзагальнішому значенні симетрію визначають як цілісність, або інваріантність ознак об'єкту відносно його певних змін⁵. Щодо музичних форм, це визначення можна конкретизувати. Симетрією називатимемо незмінні, інваріантні характеристики процесу інтонування. Наслідком динамічної симетрії музичного інтонування є відповідна архітектонічна впорядкованість форми (тобто сталість розташування частин форми відносно певних архітектонічних елементів)⁶.

В даній статті розгляд симетрії в народному наспіві підпорядкований двом завданням: перше — сформулювати загальні методичні положення, пов'язані з встановленням і описом (класифікацією) симетрії в музичній формі; друге — висловити деякі міркування відносно композиційного і художньо-виразового значення різних видів симетрії в формі народного наспіву. Початковою методичною вимогою вивчення симетрії в народному наспіві є визначення предметних меж дослідження: по-перше — з погляду особливостей звукової матерії і фізіології слуху (періодичність звукових коливань, гармонічна структура звуку, стереофонія, бінауральний слух і т. п.); по-друге — як феномена музичного інтонування (цьому підходу, зокрема, відповідає вивчення принципів симетрії в будові музичної форми наспіву: в ритмічній, мелодичній, динамічній структурах, а також у структурах строю, звукоряду, ладу тощо); по-третє — у зв'язку з його сприйняттям. Після визначення предметних меж вивчення симетрії необхідно встановити аспекти форми наспіву, в яких спостерігаються симетрія елементів і частин.

Розглянемо у цьому зв'язку два найважливіших з погляду симетричної впорядкованості структурні аспекти музично-інтонаційної форми наспіву.

Перший аспект визначається звуковисотною структурою наспіву (тобто звукорядами та ладами), яка не відтворює конкретного інтонаційного образу музичного твору. Вона характеризує так званий «склад» наспівів і зв'язки між елементами теоретичної моделі цього звуковисотного складу.

Структура другого аспекту, що вже безпосередньо відтворює композиційну єдність твору, так би мовити, просторово-архітектонічна. На ній варто зосередити увагу, оскільки вивчення цього структурного аспекту дає можливість повніше висвітлити якості музичного часу і в результаті позитивно відповісти на питання про наявність симетрії, в тому числі дзеркальної, у виконуваний музиці. Архітектонічну структуру складають: порядок або дотримання черговості частин музичного твору, а також потенційна часова характеристика цих частин, що визначає їх як тривалість. При виконанні твору дотримання черговості частин стає послідовністю фаз процесу, а їх часова характеристика — реальним часом звучання, тобто архітектонічна структура стає часовою.

Уточнимо, що, слухаючи музику, сприйняття відтворює архітектонічну структуру, зводячи звукові елементи та їх утворення, що з'являються в кожний новий відрізок часу, в просторовий образ. Таким чином, архітектонічна структура твору виражає статичну сторону музичної форми і характеризує музичний час розгортання форми.

Визначені аспекти, на наш погляд, передають основні стабільні, кількісно і якісно визначені зв'язки між істотними компонентами музичного інтонування. (В принципі можна було б так само розглядати динамічну, артикуляційну та темброву структури, що значно розширило б межі дослідження).

Тепер варто з'ясувати, як слід визначати симетричність того чи іншого елемента форми відносно певних перетворень?

³ Див.: Ломанов М. Элементы симметрии в музыке.— Сб.: Музыкальное искусство и наука.— М.: Музыка, 1970, вып. 1.

⁴ Див.: Александрова Л. Про принципи симетрії в композиторській техніці Б. Бартока. Автореф. дис.— Л., 1972.

⁵ Див.: Урманцев Ю. Симметрия природы и природа симметрии.— М.: Мысль, 1974, с. 9; Вейль Г. Симметрия.— М.: Наука, 1968, с. 33.

⁶ Див.: там же.

Симетрію у формі наспіву для більшої наочності й зручності аналізу можна визначити як своєрідну закономірність у розміщенні структурних елементів. Симетричною називатимемо таку форму, в якій рівні або подібні елементи розміщені однаково, як відносно один одного, так і структурного цілого, яке вони складають. (Саме така форма виникає внаслідок інваріантних змін в процесі інтонування).

В зв'язку з цим, аналізуючи форми народного наспіву, особливу увагу слід приділяти відношенню рівності або подібності між елементами, що складають симетричну форму. Фактична ж рівність визначається на основі загального вимірюючого еталону відповідної структури: тривалості, інтервалу.

Ці, здавалося б, чіткі методичні вимоги інколи ігноруються музикознавцями, що призводить до неточних висновків відносно симетрії в структурі народних наспівів. Так, наприклад, О. Бочкарєва, аналізуючи наспіви (приклади 1 і 2), відзначає, в першому «абсолютно чудовий приклад інтервальної симетрії двох початкових мотивів — висхідного іонійського пентахорду і низхідного фрігійського тетрахорду...», яку «виявляє іонійсько-еолійський лад від соль... У наступній мелодії виникає аналогічна симетрія початкового і заключного мотивів»⁷.



По-перше, лад не може виявляти симетрію мотивів, як пише автор про перший приклад. Це по суті різні структури: теоретично мотиви не можуть розглядатися як елементи структури ладу, а отже і елементи ладової симетрії. По-друге, в «іонійсько-еолійському ладі» пентахорд і тетрахорд, які розглядаються, також не можуть бути взаємно симетричними елементами, бо вони не рівні один з одним в інтервальному відношенні, що найбільш істотно для даної структури. У другому ж наспіві, як це добре видно, наведені мотиви зовсім не рівні між собою відносно інтервальної будови, наприклад, руху мелодії, ритму, тобто знову ж таки стосовно найістотніших властивостей для «мотивного» структурного рівня.

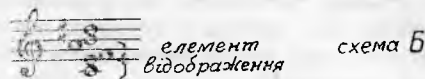
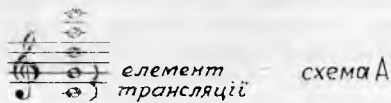
В обох випадках варто було б говорити про інтервальну симетрію в звуковисотній структурі, а точніше, в структурі звукорядів першого наспіву і двох крайніх мотивів другого.

Теоретично можна встановити, що будь-яке відношення симетричності в музичних структурах становить собою з архітектонічного погляду або трансляційну симетрію (Т), або симетрію дзеркального відображення (В), або ж сполучення цих видів симетрії.

У звуковисотній структурі трансляційна симетрія (позначимо її — T^v , де індекс «v» вказує на те, що відношення симетрії стосуються висот звуків) є результатом «переносів» елементарної структурної ланки на ту саму «відстань» у «просторі висоти». Або, інакше кажучи, транспозицію якого-небудь елемента звуковисотної структури на той самий інтервал (див. схему А).

Такого роду симетрія характерна, наприклад, для звукоряду рівномірно темперованого дванадцятиступінного строю. Трансляційна симетрія спостерігається також

⁷ Бочкарєва О. О некоторых формах диатоники в современной музыке. — Сб. Музыка и современность, вып. 7. — М.: Музыка, 1971, с. 225.

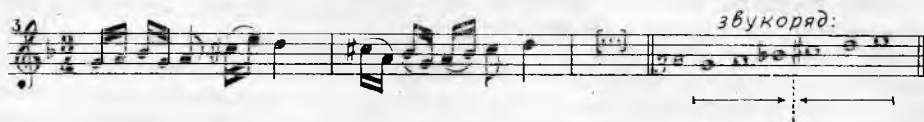


у деяких «штучних» звуковисотних системах професіональної музики, в теоретично створених звукорядах⁸.

У звуковисотних структурах поряд з T^a може бути симетрія дзеркального відображення (позначимо її як V^a), як відображення елементарного структурного елемента від певної точки звуковисотного простору інтуювання (див. схему Б). Саме таку симетрію спостерігаємо у звукорядах наспівів, наведених в прикладах 1 і 2.

Додамо, що теоретики давно помітили наявність дзеркальної симетрії в розміщенні інтервалів діатонічного звукоряду (центр симетрії — другий ступінь іонійського звукоряду). Ця ж симетрія, певною мірою поширена на різні види діатонічних ладів (першої, другої і третьої гептатоніки), відзначається в названій вище праці О. Бочкарьової.

Наведемо тепер приклади українських народних наспівів, де спостерігаються співвідношення симетрії, які ми розглянули (приклади 3, 4).



Українська народна пісня «Летять галочки». — В кн.: Історія української доживотної музики. — К.: Музична Україна, 1969, с. 46.



Українська народна пісня «Ой у неділеньку рано-пораненьку». — В кн.: Українські народні пісні. Книга 1, К.: Мистецтво, 1955, с. 25.

Цікаві приклади видів симетрії в звукорядах народних наспівів наводяться у працях З. Кодаї та Є. Цірікуса⁹. Симетричний звукоряд (гексахорд) у прикладі, що характерний для української народної пісні, описаний у статті В. Дубравіна «Из истории ладовых структур восточнославянской народной музыки»¹⁰.

Особливо важлива і цікава наявність симетрії в архітектонічній структурі наспіву тому, що вона свідчить про певні композиційні принципи народної музичної творчості.

Симетрія в такому аспекті розглядатиметься в одноголосному наспіві на рівнях структури мелодії та її субструктур: ритмічної та звуковисотної. Тут можливі такі співвідношення симетрії: 1) трансляційна і дзеркальна симетрія в архітектонічному розміщенні тривалостей (тобто симетрія ритмічна K , T^a і $K V^a$; 2) трансляційна і дзеркальна симетрія в будові звуковисотної лінії ($K T^a$ і $K V^a$)¹¹.

⁸ Див.: Холопов Ю. Симметричные лады в теоретических системах Яворского и Мессяна. — Музыка и современность. — М.: Музыка, 1971, выпуск 7.

⁹ Див.: Кодаї З. Венгерская народная музыка. — Будапешт: Корвина, 1961, Цірікус Є. Особливості ладоутворення в народній пісні. — К.: Музична Україна, 1961.

¹⁰ Див.: Дубравин В. Из истории ладовых структур восточнославянской народной музыки. — 3б. Славянский музыкальный фольклор. — М.: Музыка, 1972, с. 151—156.

¹¹ Для скороченого позначення цих симетрій користуватимемося вже відомими знаками, перед якими ставиться показник «К», який означає контекстове упорядкування висот або тривалостей. Наприклад, симетрія відображення в ритмічній структурі позначається як $K V^a$.

Симетрію у формі наспіву для більшої наочності й зручності аналізу можна визначити як своєрідну закономірність у розміщенні структурних елементів. Симетричною називатимемо таку форму, в якій рівні або подібні елементи розміщені однаково, як відносно один одного, так і структурного цілого, яке вони складають. (Саме така форма виникає внаслідок інваріантних змін в процесі інтонування).

В зв'язку з цим, аналізуючи форми народного наспіву, особливу увагу слід приділяти відношенню рівності або подібності між елементами, що складають симетричну форму. Фактична ж рівність визначається на основі загального вимірюючого еталону відповідної структури: тривалості, інтервалу.

Ці, здавалося б, чіткі методичні вимоги інколи ігноруються музикознавцями, що призводить до неточних висновків відносно симетрії в структурі народних наспівів. Так, наприклад, О. Бочкарьова, аналізуючи наспіви (приклади 1 і 2), відзначає, в першому «абсолютно чудовий приклад інтервальної симетрії двох початкових мотивів — висхідного іонійського пентахорду і низхідного фрігійського тетрахорду...», яку «виявляє іонійсько-еслійський лад від соль... У наступній мелодії виникає аналогічна симетрія початкового і заключного мотивів»⁷.



По-перше, лад не може виявляти симетрію мотивів, як пише автор про перший приклад. Це по суті різні структури: теоретично мотиви не можуть розглядатися як елементи структури ладу, а отже і елементи ладової симетрії. По-друге, в «іонійсько-еслійському ладі» пентахорд і тетрахорд, які розглядаються, також не можуть бути взаємно симетричними елементами, бо вони не рівні один з одним в інтервальному відношенні, що найбільш істотно для даної структури. У другому ж наспіві, як це добре видно, наведені мотиви зовсім не рівні між собою відносно інтервальної будови, наприклад, руху мелодії, ритму, тобто знову ж таки стосовно найістотніших властивостей для «мотивного» структурного рівня.

В обох випадках варто було б говорити про інтервальну симетрію в звуковисотній структурі, а точніше, в структурі звукорядів першого наспіву і двох крайніх мотивів другого.

Теоретично можна встановити, що будь-яке відношення симетричності в музичних структурах становить собою з архітектонічного погляду або трансляційну симетрію (Т), або симетрію дзеркального відображення (В), або ж сполучення цих видів симетрії.

У звуковисотній структурі трансляційна симетрія (позначимо її — Т^В, де індекс «в» вказує на те, що відношення симетрії стосуються висот звуків) є результатом «переносів» елементарної структурної ланки на ту саму «відстань» у «просторі висоти». Або, інакше кажучи, транспозицію якого-небудь елемента звуковисотної структури на той самий інтервал (див. схему А).

Такого роду симетрія характерна, наприклад, для звукоряду рівномірно темпованого дванадцятиступінного строю. Трансляційна симетрія спостерігається також

⁷ Бочкарева О. О некоторых формах диатоники в современной музыке. — Сб. Музыка и современность, вып. 7. — М.: Музыка, 1971, с. 225.

Телер розглянемо, як проявляються і яке композиційне навантаження несуть-указані види симетрії в структурі народного наспіву. Трансляційна симетрія в звуковисотній лінії (КТ^в) досить часто зустрічається у наспівах обрядових народних пісень (приклад 5).



Українська народна пісня (веснянка) «Ой весна». — В кн.: *Рубець*. 216 народних українських напевов. — М., 1872, № 30.

Дзеркальна симетрія КВ^в найяскравіше виявляється в дуже поширеному типі мелодійної побудови, коли йде поступове наростання, а потім спад у напрямку мелодичного руху, або навпаки (див. приклад 6).



Українська народна пісня «Котилася бочка». — В кн.: *Пісні Поділля*. — К.: Наукова думка, 1976, с. 288.

Не можна обминути ту обставину, що деякі музикознавці, зокрема, Л. Мазель¹² такий тип упорядкування мелодичної лінії не вважають у повному розумінні слова симетричним. Як аргумент наводиться абсолютно правильне з погляду сприйняття положення про те, що ряд тонів у висхідному напрямку створює враження наростання напруження, а зворотний рух сприймається як спад. Проте, незалежно від того, чи йде мова про висхідні або низхідні ряди тонів, або про послідовність інтервалів, що утворюють мелодію складнішого контуру, симетрія визначається на підставі структурної рівності та відповідності елементів мелодії. Факт такої звуковисотної рівності в даному випадку відкидати неможливо. Отже, тут наявна дзеркальна симетрія у відношенні архітектонічного розміщення тонів, рівних один до одного відносно звуковисоти.

Щодо нерівності в сприйнятті частин дзеркально-симетричної побудови наспіву (або частини наспіву), які ми порівнюємо, то її можна визначити за допомогою поняття антисиметрії¹³.

Антисиметрія означає, що взаємно симетричні частини фігури мають взаємно протилежні додаткові якості. У теорії симетрії якісні відміни частин позначаються як плюсове і мінусове значення величини. Як бачимо, розуміння антисиметрії, а також принцип її формальної фіксації (згадаємо танеєвський метод позначення висхідних і низхідних інтервалів) відповідають описуваному типу мелодики.

Коріння цього типу мелодичної симетрії варто, мабуть, шукати в закономірностях вокального інтонування. За припущенням деяких вчених (Б. Асаф'єв, М. Харлап), закономірний характер інтонування, особливо помітний у старовинних наспівах, безпосередньо залежав від процесу дихання і фізіологічно-природного зниження висоти інтонації наприкінці однієї фази інтонування. Можливо, що ця фізіологічна закономір-

¹² Мазель Л. Проблемы классической гармонии. — М.: Музыка, 1972, с. 329.

¹³ Положення про антисиметрію розроблене А. Шубниковим. Див. наприклад, його роботу «Антисимметрия». — Избранные труды по кристаллографии. — М.: Наука, 1975.

мірність перетворилась на більш високому ступені розвитку музичної свідомості у логічну, тобто в принцип упорядкованості мелодичної структури наспіву.

«Механізм» утворення дзеркально-симетричної мелодичної побудови не залежить від того, чи усталені моделі звуковисотної організації інтонування вироблені даною системою музичного мислення або ж інтонування тільки «приблизне», певною мірою упорядковане на основі якого-небудь принципу (наприклад, чергування «арсису» і «тезису» в наспівах билинного типу¹⁴). В кожному випадку при утворенні дзеркальної лінійної симетрії передбачається досягнення певної точки звуковисотного простору, а потім відбувається повернення до кінцевого тону (найчастіше сталого в ладовому відношенні) через ті ж самі точки згаданого простору. При цьому елементи всієї мелодичної побудови порівнюються в музичному мисленні не тільки за своїми звуковисотними положеннями відносно крайніх елементів послідовності, але й за ладовими значеннями.

Логічний і психологічний ефект завершеності, який досягається такою симетрією, на перший погляд, здається не завжди бажаним у наспіві. Статичність дзеркально-симетричного типу вступає тут у суперечність з динамікою розвитку наспіву. Разом з тим, у ряді випадків ця суперечність ніби спеціально використовується на практиці як драматургічний імпульс, як стимул до розвитку наспіву.

З очевидною закономірністю це проявляється у зіставленні початкового мотиву або фрази, що мають мелодичну симетрію $K V^B$ з наступною побудовою, яка визначається іншими принципами формоутворення. Не тільки заспіви, але й інші частини музичного тексту наспіву (приспів, кадансовий зворот), виділені в драматургічному відношенні, часто виявляють з тієї причини ознаки симетрії $K V^B$ (приклад 7).



Українська народна пісня «Розлилися круті бережечки». — В кн.: Українські народні пісні, т. I. — К.: Мистецтво, 1955, с. 48.

Трансляційна симетрія відповідно черговості тривалостей ($K T^A$) — можна сказати напевне — є головним принципом ритмічної організації народного наспіву. (Поняття «ритм» взагалі не можна визначити без залучення категорій вірності, сумірності, симетрії).

Спочатку пов'язана з періодичними, симетричними рухами (трудовими процесами, танцем, драматичною дією), а також з ритмом дихання при співі, трансляційна симетрія в послідовності тривалостей дістала особливо широке розповсюдження у наспівах танцювального характеру, в трудових, жанрових піснях (приклад 8).



Коломійка. — В кн.: Українські народні пісні, т. II. — К.: Мистецтво, 1955, с. 198.

Зворотний порядок у послідовності тривалостей найчастіше поєднується з трансляційною симетрією, коли дзеркально організований ритмічний зворот сам виступає як елемент трансляційної симетрії (приклад 9).

¹⁴ Див.: Харлап М. Народно-русская музыкальная система и проблема происхождения музыки. Ранние формы искусства. — М.: Искусство, 1972.



Українська народна пісня (щедрівка).— В кн.: *Квітка К. Українські народні мелодії.*— К.: 1922, с. 213, № 672.

У зв'язку з тим, що дзеркальна симетрія виділяє мелодичну побудову з контексту, дзеркально-симетричний ритм в українській народній пісні зустрічається так само, як і симетрія типу К В^в, в драматургічно виділених зворотах, а саме: заспівах, приспівах-зв'язках, кадансових зворотах (приклад 10).



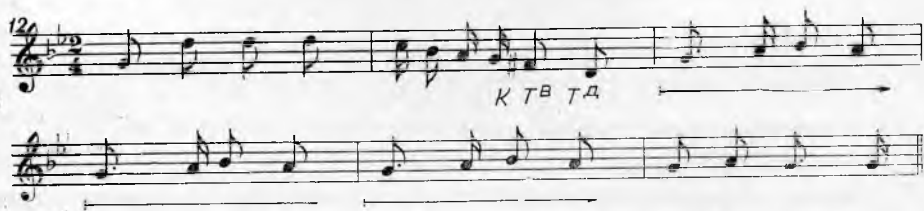
Українська народна пісня «Розцитай нас, хазяїне».— В кн.: *Пісні Поділля.*— К.: Наукова думка, 1976, с. 279.

Трансляційна симетрія в архітектонічній структурі тонів і тонових єдностей (К Т^в Т^д) цілкомито превалює в стародавніх фольклорних наспівах. З повним правом С. Скребков пов'язує перший стилістичний період у розвитку світової музичної культури з принципом остінато¹⁵. Остінато або повторення, усвідомлені в аспекті симетрії, становлять собою переносу (трансляційну) симетрію в послідовності тонів, мотивів, фраз тощо (приклад 11).



Українська народна пісня «Меланка».— В кн.: *Квітка К. Українські народні пісні.*— К., 1922, с. 59, № 194.

В еволюції музичної форми наспіву трансляційна симетрія набула подвійного значення. З одного боку, вона, як завжди, визначає принцип організації і є фактором єдності всього наспіву в піснях строфічної будови. З другого — в межах елементу трансляції (мелодичної строфи) вона набула локального значення. В строфах народних наспівів спостерігається, як правило, не більше трьох-чотирьох послідовних повторів елементу трансляційної симетрії (приклад 12).



Українська народна пісня «Ой сивая та і зозуленька».— В кн.: *Історія української доживотної музики.*— К.: Музична Україна, 1969, с. 29.

¹⁵ Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей.— М.: Музыка, 1974.

В процесі укрупнення та ускладнення елемента трансляції (в архітектонічній структурі всієї пісні) важливішого значення набуває дзеркальна симетрія, яка сприяє композиційній завершеності періоду наспіву (приклад 13).

13

Схема: А В В→А

Українська народна пісня «Стоїть явір над водою». — В кн.: Українські народні пісні, т. I. — К.: Мистецтво, 1955, с. 113.

Така симетрія стає можливою при умові, що музична свідомість народного композитора користується певним запасом музично-мовних цілісностей різного рівня (можна говорити про «інтонаційний словник» композитора, якщо розуміти інтонацію в значенні одиниці музичної мови), а також при умові, що вона спроможна охопити всю музичну строфу або навіть увесь наспів як архітектонічну цілісність. Тому дзеркальна симетрія такого типу в усному народному наспіві свідчить про високий рівень розвитку музичної свідомості народу.

В будові мелодії наспіву на рівні послідовності тонів точна дзеркальна симетрія зустрічається дуже рідко. Композиційне значення і виразові якості цієї симетрії ті самі, що і в наведених вище випадках дзеркальних відношень у ритмі та звуковисотній лінії.

Вона також визначає певні функції частин музичного тексту. Наведемо приклади заспівів (початкових мелодичних утворень волочєбних пісень, де дзеркальна симетрія проявляється з деякими відхиленнями) (приклади 14, 15).

14

К 3В 3А

15

Паський І. Волочєбные песни в Белоруссии и на Украине. — Сб.: Проблемы муз. фольклора народов СССР, № 3. — М.: Музыка. 1973, с. 72.

Там же, № 2, с. 71.

Не можна не відзначити, що саме ці мінімальні відхилення надають наспіву живості та індивідуальності на відміну від ідеально-симетричної мелодичної побудови, яка є теоретичним інваріантом наведених мелодій.

Звернемо тепер увагу на те, що в цілому ряді наспівів, наведених у статті, зустрічаються, як би мовити, випадки «порушення» симетрії. Було б неправильно оцінювати численні випадки вияву неточної симетрії в наспіві як недосконалість форми, як недоробку і творчий прорахунок.

У порушенні симетрії є значний естетичний смисл, не менш важливий, ніж смисл самої симетрії. Тому питання про «приблизну» симетрію, про співвідношення симетрії

і асиметрії в структурі предмета має велике значення для дослідження народного наспіву.

Потрібно відзначити, що в сучасній науці, в межах загальних положень теорії симетрії, вже сформувалися поняття і методи вивчення деяких видів неточної симетрії в структурах природних об'єктів. Мова йде передусім про принцип П. Кюрі, універсальний для форми всіх природних об'єктів, а також про симетрію подібності, розроблену А. Шубніковим, про теорію дисиметричних типів, про «криволінійну симетрію», яку відкрив Д. Наливкін у побудові природних форм. Можна припустити, що ці напрямки в теорії симетрії відкриють широкі можливості для вивчення народного наспіву в його реальній структурній складності, але це вже тема іншого дослідження.

Таким чином, ми розглянули найбільш прості і поширені прояви трансляційної і дзеркальної симетрії в побудові народного наспіву.

Виявлення і опис тільки одного факту існування симетрії (до яких поки що по суті зводяться більшість музикознавчих досліджень про симетрію) є лише першим кроком у вивченні симетрії в структурі наспіву. В подальшому, на основі накопиченого досвіду конкретних досліджень народного наспіву, слід ставити більш загальні питання як спеціального музично-теоретичного, так і музично-естетичного характеру. Наприклад: а) як взаємопов'язані ті або інші типи симетрії з якостями єдності і цілісності форми народного наспіву? б) як еволюціонувала музична форма наспіву з погляду її симетричності і реалізованих типів симетричних відношень в його структурі? в) яким чином пов'язані між собою симетрія в архітектонічній структурі наспіву і симетрія його звукоряду (строю, ладу)? г) як взаємодіють симетричні структури музичного і поетичного тексту?

Ми вважаємо також необхідним згадати про загальну природу симетрії в народному наспіві.

На нашу думку, симетрія в формі народного наспіву належить до загальних, неспецифічних принципів упорядкування музичного твору. Закономірності симетрії проявляються також і в організації літературно-поетичного тексту пісень, в рухомо-пластичній формі її виконання. Ідея та принципи симетрії, які різноманітно проявляються в художній творчості, є наслідком сприйняття та усвідомлення закономірностей будови (часо-просторової організації) природних об'єктів та процесів. Як принцип упорядкування, симетрія проявляється майже в усьому, що зв'язано з продуктивною діяльністю людини, в тому числі з художньою діяльністю.

Народних творців навряд чи можна запідозрити в спеціальному, навмисному введенні симетрії в наспів. Але внаслідок того, що будь-яке мистецтво починається з організації, впорядкування матеріалу, з оволодіння його пластичними якостями, музичне мислення народних митців мимоволі і в цілому неусвідомлено звертається до принципів симетрії. Останні дають можливість оволодіти «плинним» матеріалом музичного звучання, створювати в усному виконанні композиційно логічні, завершені цілісні твори. Таким чином, симетрія в народному наспіві зумовлена об'єктивними вимогами художнього музичного мислення і сприйняття.

Саме тому вивчення симетрії в побудові народного наспіву дає можливість по-новому розглянути ряд важливих проблем музичної творчості, наприклад проблему закономірності і випадковості, проблему залежності митця від певних правил і свободи їх порушення. Ідея симетрії, нарешті, просто надає можливість по-новому подивитися на народний наспів, який є невичерпним джерелом не тільки художнього, а й наукового натхнення в пошуках розгадок таємниць мистецтва музики.

НАШІ АВТОРИ

БРИЦИНА О. Ю., молодший науковий співробітник Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР.

ГУДЧЕНКО З. С., кандидат архітектури, старший науковий співробітник Київського науково-дослідного інституту історії, теорії і перспективних проблем радянської архітектури.

ГУЦЬ Г. Є., кандидат філологічних наук, викладач Київського політехнічного інституту.

ДЕЙ О. І. доктор філологічних наук, завідуючий відділом фольклористики Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР, автор праць «Українська радянська народна пісня» (1950), «Іван Франко — дослідник народнопоетичної творчості» (1953), «Іван Франко і народна творчість» (1955), «Українська революційно-демократична журналістика» (1959), «Принципи класифікації і наукового видання української словесно-музичної народної творчості на сучасному етапі» (у співавторстві) (1968), «Словник українських псевдонімів та криптонімів (XVI—XX ст.)» (1969), «Сторінки з історії української фольклористики» (1975), «Народнопоетичні жанри. Вип. I» (1977), «Поетика української народної пісні» (1978) та ін.

ЛУГАНСЬКА К. М., молодший науковий співробітник Інституту мистецтвознавства фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР.

НАУМЕНКО Г. П., кандидат історичних наук, автор праці «Дозвілля молоді» (1973).

ПІАНІДА Б. М., кандидат мистецтвознавства, доцент Київського художнього інституту, автор праці «Матвій Олексійович Донцов» (1962).

ПОНОМАРЬОВ А. П., кандидат історичних наук, вчений секретар секції суспільних наук АН УРСР, автор книги «Сімейний побут робітників Донбасу (1950—1973 рр.)» (1978).

СЕМЕНЧУК І. Р., доктор філологічних наук, зав. кафедрою теорії літератури Київського державного університету ім. Т. Г. Шевченка, автор праць «Вогонь творення (з творчої лабораторії Олеся Гончара)» (1968), «Художня майстерність Михайла Стельмаха» (1968), «Григорій Тютюнник (Майстерність письменника)» (1971), «Романи Михайла Стельмаха» (1976), «Олесь Гончар» (1976), «Українська література (підручник для 10 класу)» (у співавторстві, 1978) та ін.

СЛИВКА І. М., завідуючий редакцією видавництва «Карпати», дослідник народної творчості Закарпаття.

СКРИПНИК Г. А., аспірантка відділу етнографії Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР.

СТЕЛЬМАХОВИЧ М. Г., кандидат педагогічних наук, завідуючий кафедрою педагогіки і методики початкового навчання Івано-Франківського педагогічного інституту ім. В. Стефаника.

ШИП С. В., заступник директора Одеської музичної школи № 4.

НА ОБКЛАДИНЦІ: 1 стор. *В. І. Пасівенко*. Весна. Фрагмент розпису готелю «Україна» в Москві. 1978. Фоторепродукція автора. 4 стор. *В. І. Пасівенко*. Збір урожаю. Фрагмент розпису готелю «Україна» в Москві. 1978. Фоторепродукція автора. **НА ТИТУЛІ:** *М. Г. Пономаренко*. Урожай. Філігрань. Київ. 1978. **У РУБРИКАХ:** Зразки орнаментів сучасної народної вишивки і ткацтва.

Редактори відділів: *І. М. Власенко, В. Т. Скуратівський, Г. М. Тищенко, К. М. Шпак*.

Художні редактори *М. І. Стратілат, Б. В. Сушко*.

Технічний редактор *Д. Н. Березовська*

Коректор *Л. М. Шевченко*

Здано до набору 11.06.79. Підп. до друку 20.07.79. БФ 09161. Формат 70×108/16. Вис. друк. Ум. друк. арк. 10,15. Обл.-вид. арк. 11,11 + вкл. 0,38—11,49. Тираж 9500 пр. Зам. К-79.

Видавництво «Наукова думка», 252001, Київ, МСП, вул. Репіна, 3.
Друкарня видавництва «Київська правда», 252030, Київ-30, вул. Леніна, 19.

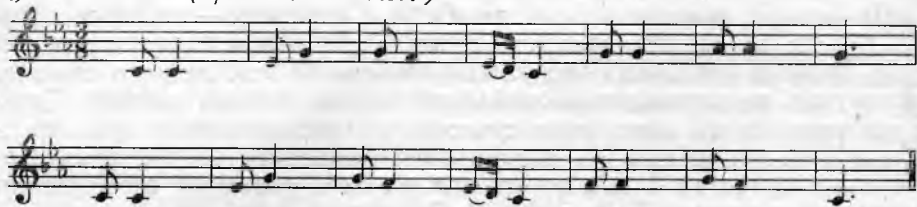
«НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО И ЭТНОГРАФИЯ», № 4 (158), 1979. (На українском языке). Научно-популярный журнал Института искусствоведения, фольклора и этнографии им. М. Ф. Рильского АН УССР и Министерства культуры Украинской ССР. Основан в 1925 г. Выходит 6 раз в год.

Адрес редакции: 252001, Киев-1, ГСП, Кирова, 4. Типография издательства «Київська правда», 252030, Киев-30, ул. Ленина, 19.

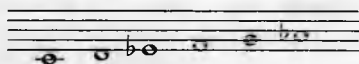
ташування в мелодичній лінії. Саме з таких позицій автор цієї статті розглянув один із яскраво виражених специфічних зворотів у молдавській музиці.³

Підкреслимо, проте, що сам по собі той чи інший мелодичний зворот, яким би він характерним не був, не може вважатись єдиним критерієм національної своєрідності музики. Тут необхідно врахувати сукупність факторів, тобто контекст, в якому мелодичний зворот знаходиться. До того ж, характерні мелодичні звороти часто з'являються не в «чистому» вигляді, а бувають розширеними, скороченими, поєднаними з—іншими зворотами і т. д. Але як би там не було, роль мелодичних зворотів, як носіїв певного національного колориту, дуже важлива. Порівняльна характеристика мелодій переконливо свідчить про це.

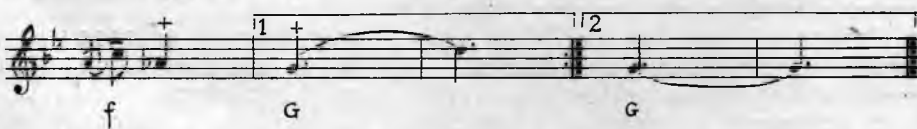
„Піють півні“ (оригінал в *d moll*)



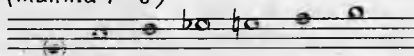
звукоряд



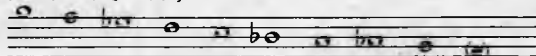
„Бате-й, доамне, пе чокой“



Звукоряд 1-го речення (такти 1-8)



Звукоряд 2-го речення (такти 9-16)



³ Див.: Советская музыка, 1972, № 11, с. 107—109.