



М. МОЛДАВИН

НАРОДНИЙ
ПІДГОЛОСКОВИЙ
СПІВ

М. МОЛДАВИН

НАРОДНИЙ
ПІДГОЛОСКОВИЙ
СПІВ



КИЇВ
«МУЗИЧНА УКРАЇНА»
1980

Предлагаемая работа М. Молдавина освещает характерные особенности украинского народного подголосочного пения, содержит методические советы по аранжировке, руководству народными хорами. Рассчитана на их руководителей, студентов-хормейстеров, любителей народного творчества.

*Світлій пам'яті
видатного українського фольклориста,
засновника й керівника славнозвісного
Охматівського народного хору
Порфирія Даниловича Демуцького
присвячується*

ВСТУП

В радянському суспільстві розвинутого соціалізму рясно розквітають культура і мистецтво як життєве підтвердження ленінського визначення: мистецтво належить народові, воно повинно входити своїм найглибшим корінням у саму товщу широких трудящих мас, об'єднувати їх почуття, думки й волю, пробуджувати в них художників і розвивати їх.

Зокрема, радянське музичне мистецтво містить в своєму жанровому багатстві самостійний вид хорової культури — народний спів, у якому виконавський хист сполучається з творчою обдарованістю співаків. Завдяки цьому народний спів і піснетворчість становлять єдиний мистецький процес (за виразом В. Стасова, народ не тільки виконавець, а й піснетворець).

Народна пісня відображає істотні елементи, жанрові ознаки, типові риси народного співу. Але їх не завжди можна виявити за готовими фольклорними записами. Ряд характерних явищ, художніх прийомів і виконавських засобів народного співу спостерігається під час самого співу — і тільки в ньому простежується, як саме формується, розвивається, набирає своєї високохудожньої досконалості чудовий взірєць колективної творчості — народна пісня.

Великого значення набуває глибоке наукове вивчення творчого процесу народного багатоголосся, його складових частин і типових рис. Тільки пізнавши самотутнє, своєрідне народне співоче мистецтво, можна сприяти збереженню його чудових традицій та їх дальшому творчому розвитку.

Радянські державні установи, музичні учбові, науково-дослідні й мистецькі заклади, громадські організації, музикознавці, фольклористи старанно вивчають музичну творчість народу. Ряд експедицій, споряджених за радянського часу і, зокрема, у післявоєнні роки, значно збагатили скарбницю музичного фольклору новими, свіжими записами, які досконаліше відтворюють стиль і характер народного гуртового співу. Тривалі дослідження показують, що в ньому розвиваються різні типи багатоголосся, з них основні: підголосково-поліфонічний і гомофонно-гармонічний (та й мішаний, де сполучаються ці обидва).

Гомофонно-гармонічний — це такий спів, у якому провідна мелодія звучить у верхньому голосі (рідше — у нижньому, басовому), а решта голосів править за гармонічний фон для нього. Голоси тут розподілено, як у звичайному хорі: сопрано, альти, тенори, басы.

Та найбільшого поширення в українському народному мистецтві набув підголосковий спів. Він неодмінний супутник святкового гуляння, народного обряду, заручин, весілля, проводів у армію, новосілля тощо. Свою радість, торжество люди висловлюють гуртовою піснею з підголосками, виводом, у звичному, улюбленому багатоголоссі.

Художньо-творчі традиції підголоскової поліфонії старанно зберігаються і творчо розвиваються в народних хорах (професіональних і самодіяльних). Якщо з таким колективом працює кваліфікований керівник, то його фахова обізнаність, зокрема в народному підголосковому співі, методична вправність, педагогічний такт і вміле, активне залучення творчого досвіду співаків-знавців можуть стати запорукою успішної навчально-виховної роботи.

Саме обізнаність у підголосковій поліфонії,— а на ній ґрунтуються жанрові ознаки, стильові особливості і характерні риси народного співу, що створюють його своєрідну неповторну красу, високу художню цінність,— допоможе керівникові правильно визначити вид, голосовий склад, художньо-виконавські можливості, творчий напрям дорученого йому колективу — жіночого, чоловічого, мішаного народного хору й вокального ансамблю, добирати для нього репертуар, а також — що дуже важливо — засвоїти метод підголоскового розспіву й на його творчих засадах робити перекладення для народного хору різного складу.

Підголоскова поліфонія корисна й тим, що відкриває мудру простоту, досконалість і переконливість народного голосоведення, полегшує складання творів для народного хору й народного вокального ансамблю.

У пропонованій праці «Народний підголосковий спів» мова йтиме про досвід вічно живого народного співочого мистецтва, про цю своєрідну «академію», яка діє безперервно і дійшла до наших днів; тут викладено й методичні поради керування народним хором та засади підголоскового перекладення для нього.

ХАРАКТЕРНІ ОСОБЛИВОСТІ ГУРТОВОГО СПІВУ

Мелодії-варіанти

Серед характерних рис народного підголоскового співу чи не найвизначніша — насиченість усіх голосів мелодизмом. Він ґрунтується на наспівній подібності, варіантності голосів. Це створює їх рівноправність.

Мелодії-варіанти не копіюють одна одну. Їх рух подібний, але не однаковий: він може бути однобічний або протилежний. Коли один голос рухається, другий на цей час спиняється, а потім знову йде поряд, але «власною дорогою». Та всі вони — носії єдиного музичного образу. Його основне втілення — провідний наспів (народна назва — «голос»).

Він найчастіше звучить у нижньому або середньому голосі, визначаючи характер усього багатоголосся:

I Неквапливо

я зі_ронь_ка яс_ на_ я.

Ой ти, мі_ся_цю,

Ой ти, па_ ру_ бок, я ді_вонь_ка крас_ на_ я.



Ти лі_та_єш ви_со_ко, ти бу_ва_єш да_ле_ко.

Від основного наспіву походять додаткові мелодії-варіанти (народна назва — підголоски), які прикрашають, збагачують музичний образ. Виразністю і художньою досконалістю підголоски не поступаються перед голосом, інколи навіть перевершують його мелодичною яскравістю. І все ж без основного наспіву підголоска не може бути. Народний співак веде його впевнено в гурті тільки тоді, коли добре чує основний голос. Якщо цієї опори немає, він кидає підголосок і переходить на провідний наспів. Можна навести такий цікавий приклад.

Влітку 1951 року у червоному кутку гуртожитку робітниць монтажного управління Міністерства геології співали дівчата. Співали так, як звикли, — на кілька голосів, з підголосками. Один, оригінально введений, зацікавив керівника. Його вела Галина Стельмах, дівчина з тонким слухом, розвиненою музичною пам'яттю, приємним тембром. Коли дівчата закінчили, керівник попросив Галю повторити те, що вона співала. Яке ж було його здивування й розчарування, коли він почув не підголосок, а основну мелодію.

— Не те, Галю. Ви інакше співали.

— Як інакше? — здивувалася співачка і навіть образилася. — Я нічого не пропустила.

Сумлінна дівчина подумала, що їй закидають порушення. А вона робила все правильно: в гурті співала підголосок, а поза гуртом — основний голос, тобто саме те, в чому закладено музичний зміст пісні.

Як відрізнити підголосок від основної мелодії? Якщо мелодія звучить завершено, не потребуючи підтримки знизу, а, навпаки, даючи відчуття, що сама може правити за надійну опору іншому голосу, то вона — основна:

3 Широко

Та болять руч — ки, та болять ніж — ки,
гей, та пше — ни — чень — ку жну — чи.
Та пше — ни — чень — ку жну — чи...
Гей, та у — же ж ме — ні на — до — ку — чи — ло,
гей, та ми — лень — ко — го жду — чи.

Пісню «Та болять ручки» починає нижній голос. Це видно з повторюваних поспівок заспіву, зокрема на слова «та болять ніжки, гей, та пшениченьку жнучи». Нижній голос зберігає їх в наступному куплеті (на словах «надокучило, гей, та миленько-

го ждучи»), але вже у двоголоссі. Він звучить завершено, стійко, так само, як в одноголосному заспіві. Верхня ж мелодія доповнює і прикрашає спів. Отже, вона — підголосок.

Коли в мелодії відчувається нестійкість, недовершеність, гостра потреба у підтримці знизу, то це значить, що звучить підголосок, позбавлений основи:



В сучасному українському народному співі є три види підголосків: верхній, середній та нижній.

Найрельєфніший підголосок — верхній. Його можна почути навіть не спокуюшеним у багатоголоссі вухом. Він завершує спів (не тільки пісню в цілому, але й окремі музичні фрази) октавою вгору, виводить пісню. Звідси й народні назви: вивід, тягло, горак. Вивід — вінець гуртового співу, головна його окраса.

Народні співаки, звичні до підголоскового розспіву, використовують будь-яку нагоду, щоб додати до мелодії вивід. Вони не миряться з унісоном і намагаються при будь-якій можливості прикрасити його октавним виводом.

Про цю звичку свідчать численні факти. Наведемо такий. Викладач Олександрійського культурно-освітнього училища на Кіровоградщині Ф. Г. Маковський зробив таке спостереження: дівчата-першокурсниці, знайомлячись з гамою до мажор, знаходили і до неї підголоски.

«Під час експедиційних робіт,— пише З. Василенко,— фольклористам неодноразово доводилось зустрічатися з явищами, коли окремі виконавці відмовлялися співати без колективу, мотивуючи це тим, що пісня не буде звучати по-справжньому»¹.

На Україні найпоширеніший вивід — жіночий (альтовий, сопрановий, фальцетний). Є також і чоловічий (теноровий, баритоновий), коли співають самі чоловіки:



Всі:

а дів-чи-на гір-ко пла-че.

¹ З. Василенко. Дещо про локальні особливості гуртового розспіву народних пісень у сучасному сільському побуті.— «Сучасна українська музика». К., 1965, с. 223.

Альтовий вивід застосовується переважно у співі великих гуртів,— на вулиці, коли люди йдуть на роботу чи з роботи. На відкритому просторі він цілком доречний. Здаля він м'якшає, скрадається притаманна йому різкість:

6 Помірно Двоє:

І по_ко_ти_ лись та_рі_лоч_ ки

II Один: По_ко_ти_ лись та_рі_лоч_ ки,

III Всі: з по_ли_ ці до_до_ лу, з по_ли_ ці до_до_ лу.

У закритому приміщенні, навіть у великому залі, зичний альтовий вивід не завжди знаходить сприятливі акустичні умови. Ті самі співачки, голоси яких тільки-но просто неба дзвеніли так, що відлунювало аж на край села, опинившись під дахом, переходять на м'який, «тонкий», сопрановий вивід:

7 Не дуже швидко Двоє: Всі:

І із До_ну до_ до_ му, під_ма_ну_ли

II Один: Ї_ха_ли ко_ за_ ки

III

Га_лю, за_бра_ли з со_бо_ю. Ой ти, Га_лю,

Га_лю мо_ло_да_я, під_ма_ну_ли Га_лю,

за_бра_ли з со_бо_ю. -бо_ю.

У весільних піснях можна почути фальцетний вивід. Він дублює октавою вище основну мелодію:

8 Помірно
Один:

Та на_зби_ ра_ ла збір по_ вен

Всі:

двір, виби_ра_ла дру_ же_ чок на ви_ бір.

Паралельний рух виводу октавами щодо основного наспіву трапляється в багатьох народних піснях, зокрема дублюються заключні звороти: з верхнього ввідного тону — до тоніки, з п'ятого ступеня — до четвертого, з першого — до сьомого. Завершення пісні, строфи чи окремої фрази паралельним рухом виводу та основного наспіву — улюблений прийом народного голосування:

9 Повільно

Що у по_ лі жи_ то по_ по_ лам з тра_ во_ ю.

ой жаль роз_ста_ва_ тись, ма_монь_ко, з то_бо_ю,

ой жаль роз_ста_ва_ тись, ма_монь_ко, з то_бо_ю.

Між основним наспівом і виводом розташовується середній підголосок. Він відгалужується від наспіву здебільшого в кандансових зворотах, завершує їх низхідними квартовими стрибками. На початку та в середині музичних фраз цей підголосок збагачує спів терцовими звуками (за його участю формуються тризвуки). Середній підголосок — найскладніший, його ведуть співаки з добре розвиненим гармонічним чуттям:

10 Не поспішаючи Двоє:
Один: кажуть лю_ди: го_ ре.
Я в се_ре_ду ро_ди_ла_ся,

Всі:

Не піду я за ста-ро-го — бо-ро-до-ю ко-ле.

2

бо-ро-до-ю ко-ле.

Свої функції середній підголосок виконує, додержуючись головного художньо-творчого принципу народного співу — мелодійної виразності. Його наспівність не поступається перед іншими голосами:

11

Повільно

Двоє:

Один:

Ду-бо-ва-я бо-чеч-ка, ой ду-бо-ва-я,

Всі:

а в бо_чеч_ці бра_жеч_ка ме_ до_ ва_ я, ме_ до_ ва_ я.

Середній підголосок стає неодмінним компонентом сучасного народного багатоголосся:

12 Помірно

Всі:

ту_ман до_ ли_ но_ ю, ту_ман я_ ром,

Один:

Ту_ман я_ ром,

ту_ман до_ ли_ но_ ю.

У повісті М. Стельмаха «Щедрий вечір» так описано гуртовий триголосний спів.

«...І хата вже стала не хатою — прижуреним степом з отією дорогою, що й тебе чи твою душу поведе до самого неба, з отією чайкою, що під крилами тримає ранковий туман, а в серці — материнську печаль. А над смутком струн уже сплеснувся зажурений голос дядька Себастьяна:

Ой горе тій чайці, чаєчці-небозі,
Що вивела діток при битій дорозі...

До дядькового низького заспіву припав тенор Федоренка і пішов понад хатою, понад селом, понад степом аж до тієї битої дороги, де людською журбою журиться чайка-небога і де вітряки перелопачують крилами її кигикання і вітри.

В це свято двох голосів, один з яких вів мелодію низом, а другий брав горою, вплітався і стихав третій — кобзарський, битий морозами і метелицями, січений дощами і громовицями»¹.

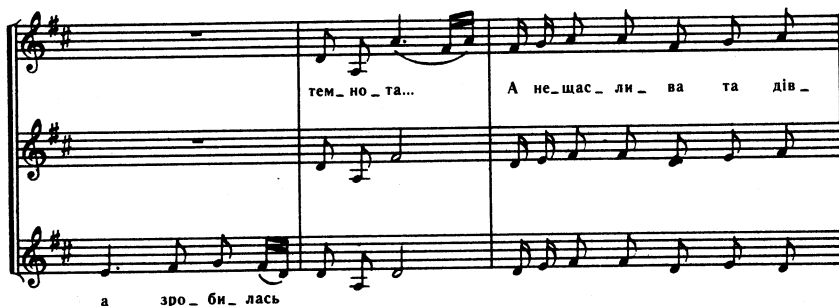
Триголоссям насичені зараз не тільки сучасні, але й давні пісні, які раніше були відомі як двоголосні. Цікавий приклад являє популярна українська народна пісня «А ще сонце не заходило», записана до Великої Жовтневої соціалістичної революції відомим фольклористом П. Д. Демуцьким, організатором і керівником Охматівського селянського народного хору². 10 березня 1960 року, коли відзначали сторіччя з дня народження П. Демуцького, учасники Охматівського хору (їх лишилося тоді 16) співали вже її на три голоси:

13 Широко

а зро_би_лась тем_но_та,
А ще сон_це не за_хо_ди_ло,

¹ М. Стельмах. Твори в шести томах. Т. IV. «Щедрий вечір». К., 1973, с. 694.

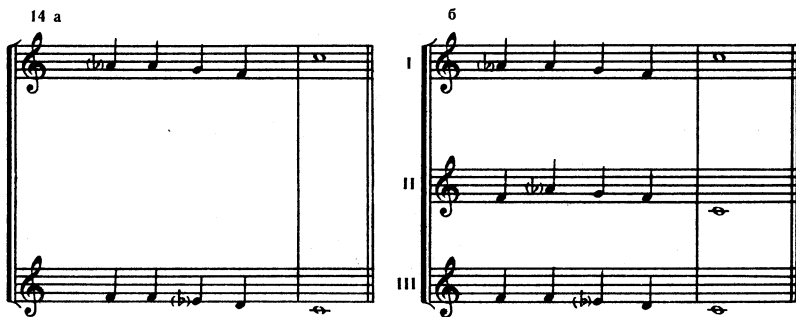
² Село Охматів Жашківського району Черкаської області (колись — Тарашанського повіту Київської губернії).



Збільшення кількості голосів у гуртовому співі відбувається, безперечно, під впливом професійної музики.

Середній підголосок, розташований між верхом і низом, не завжди вловлюється увагою слухача. Через те він не завжди фіксується. Недостатньо обізнаний у народному багатоголоссі записувач не помітить його, бо мелодичні звороти чи окремі звуки в ньому збігаються то з низом, то з виводом і в загальному плетиві багатоголосся наче зникають. «Невигідне» розташування середнього підголоска і неуважність або невправність записувача привели до заперечення його як неодмінного компонента сучасного гуртового співу.

Наведемо приклад кадансового звороту, який при поверховому ознайомленні видається двоголосним (прикл. 14а), а насправді містить низ, середину і верх. У реальному звучанні він складається з трьох голосів (прикл. 14б).



Крайні голоси цього прикладу розшифровуються легко. А середній — першим звуком збігся з низом, далі приєднався до виводу, в кінці ж, стрибнувши улюбленою плагальною квартою, злився знову з низом. Звуків, тільки йому належних, середній підголосок тут не має, але свою роль відіграє, бо вносить ще один мелодійний зворот до загального звучання. І хоч гармонічного збагачення він не дав, проте самий спів сповнився мелодійною соковитістю. Нехтувати роллю цього підголоска — значить, помітно збіднювати наше уявлення про народний багатоголосний спів, позбавляти його притаманної йому виразності, яка виходить за межі елементарних гармонічних уявлень.

Досвідчені співаки — знавці народного багатоголосся — відчують внутрішню художню потребу тримати середній підголосок. Його функції важливі: він утворює мажорний чи мінорний нахил ладу, підготовляє плагальний квартовий стрибок у кадансі, додає нову варіантну мелодію, заповнює простір між низом та верхом.

Тепер триголосний спів, ставши нормою сучасного народного багатоголосся, поширився не тільки в художніх колективах, а й у побуті трудящих.

Ось запис пісні, яку співали восени 1954 року троє дівчат з села Стаханового Любечського району на Чернігівщині. Кожна з них вела мелодію на свій смак: старша сестра — низ, молодша — середину, а подруга — виводила:



Всі:

Спо _ до _ ба _ лась ме _ ні, спо _ до _ ба _

_ лась ме _ ні та _ я дів _ чи _ нонь _ ка.

В народному виконавстві трапляється й таке: основна мелодія підноситься вгору, наближаючись до виводу на відстань терції. В такому разі відпадає потреба в середньому підголоску. Спів стає начебто двоголосним. І тоді для відновлення триголосся народжується нижній підголосок. Він іде під наспівом і подекуди несе в собі елементи гармонічної основи.

Нижній підголосок має появитись неодмінно тоді, коли основна мелодія розташована в середньому голосі.

16 Помірно: Один:

А в по _ лі бе _ ре _ за, а в по _ лі куд _ ря _ ва.

Всі:

Хто йде, не ми_на_є, бе_ре_зу ла_ма_є. бе_ре_зу ла_ма_є(є.)

Взагалі ж народний спів мінливий, не має сталої кількості голосів. Їх може бути два, три чи й більше, а то й унісон. У процесі невинного художнього вдосконалення гуртового співу народився новий його вияв — народне чотириголосся (основний наспів, вивід, середній та нижній підголоски). Воно зберігає всі характерні риси підголоскового складу:

17 Повільно

Всі:

там пла_ва_ли

Один:

Ой при луж_ку, при луж_ку,

сі_ рі гу_ си у круж_ ку.

Двое: сі_ рі гу_ си, до_ до_ му. Всі: Ой ги_ля, ги_ля сі_ рі гу_ си, до_ до_ му.

ой го_ре ж то_ му ле_ бе_ ди_ ку са_ мо_ му.

Народним чотириголоссям можуть співати жіночий, чоловічий та мішаний склади гурту.

У жіночому — основну мелодію веде перший альт, перше сопрано виводить, середній підголосок доручається другому сопрано, а нижній підголосок — другому альту.

У чоловічому — основна мелодія — баритон, вивід — перший тенор, середній підголосок — другий тенор, нижній підголосок — бас.

У мішаному — основна мелодія — другий альт (або альт з тенором), виводить — сопрано, середній підголосок — перший альт, нижній підголосок — бас (баритон).

Народне однорідне чи мішане чотириголосся може мати й інший вигляд. Це залежить від місцевих традицій, складу і вправності співаків. Кількість голосів може бути й більша:

18 Повільно, співуче

С. до_що_ ва ка_ лю_ жа.

А. Ой дощ і_ де, ой дощ і_ де,

Т. Ой дощ і_ де, ой дощ і_ де,

С. Чо_гось мо_ я ми_лень_ ка_ я цей ве_ чір не_ зду_ жа.

А. Чо_гось мо_ я ми_лень_ ка_ я цей ве_ чір не_ зду_ жа.

Т. Чо_гось мо_ я ми_лень_ ка_ я цей ве_ чір не_ зду_ жа.

С. Чо-гось мо-я ми-лень-ка-я цей ве-чір не-зду-жа.

А. Чо-гось мо-я ми-лень-ка-я цей ве-чір не-зду-жа.

Т. Чо-гось мо-я ми-лень-ка-я цей ве-чір не-зду-жа.

Б. Чо-гось мо-я ми-лень-ка-я цей ве-чір не-зду-жа.

У гуртовому співі завжди переважає основний наспів. Його ведуть голос із середнім або нижнім підголоском. Отже, основний наспів начебто підкреслюється.

Ця особливість зумовлює кількісну перевагу низьких груп над високими. Низ численніший за середину. Середина численніша за верх. А коли вивід зичний, альтовий, то його може вести й одна співачка.

Досвід багатоголосного гурту переймають невеликі ансамблі — тріо, квартети тощо. Коли верх веде один співак, середину співають два, низ — три-чотири. Наприклад, у народному кварталі може бути не тільки четверо, а й більше: по два — чотири в середньому й нижньому голосах. Такий ансамбль відповідає кількісному співвідношенню: низ численніший за верх.

Розподіл голосів у гурті (не тільки українському, але й російському та білоруському) утворює начебто конусоподібну, пірамідальну побудову: широкий, густий низ — опора співу; еластична, соковита середина; легкий, але рельєфний верх — вивід. «Поверхи» цієї споруди, особливо нижній і середній, сполучаються між собою плетивом підголосків, багатством протилежних і перехресних рухів голосів.

Вільний розспів

У багатоголосному розспіві кожен співак веде свою звичну мелодію, яка відповідає його художнім уподобанням та вокально-виконавським можливостям. А найчутливі-

ші й найдосвідченіші, пильно прислухаючись до звучання, помічають найменші відхилення у його плинні і спрямовують свій голос так, щоб запобігти збідненню краси гуртового звучання.

Наведемо епізод із розспіву жіночого народного хору села Лугинки на Житомирщині.

— Заводьте, тітко Олено,— каже Марія Самчук,— та невисоко.

— Я високо й не почну,— відповідає Олена Чижук.— А може б, ти сама завела?

— Хто ж тягтиме?

— Хай мати. Будеш виводити, Насте?

— Не можу сьогодні, щось у горлі дере. Ти вже виводь, дочко, сама. А Олена почне.

Заспівувачка повела: «Та червона калінонька...» За нею хор повторює перший рядок і продовжує далі:

19 Повільно
Один:

III Та чер_во_ на_ я ка_ ли_ нонь_ ка,

Всі:

I та чер_во_ на_ я да ка_ ли_

II

III

_ нонь_ ка, да на яр_ мо_ ре да



Катерина Дуб, Олена Тицька, Ганна Нечипоренко, Христина Бондар ведуть нижній голос. Між ними та виводчицею йдуть Марія Бондар, Федора Доротько і Настя Самчук. Олена Чижук пішла, було, спершу разом з ними, але, почувши, що й Надя Вакульська сюди ж пристає, навела вухо на «басів»¹: ой же ж і кволий якийсь низ сьогодні, не завадив би йому зайвий голос. Кинула середину,— мовляв, тут без мене вистачить,— і приєдналась до басів. А Горпина Доротько за звичкою йде своїм ходом: то до низу прихилиться, то в середину увійде та все якось по-своєму вверне. І виводити також вміє вона на всю силу...

Оця готовність і здатність народних умільців будь-коли перейти у співі туди, де вони найпотрібніші, являє чудову рису народної поліфонії — імпровізаційний хист. Його нагромаджено протягом віків творчого досвіду. Завдяки вмінню імпровізувати народ створив і продовжує створювати пісні неперевершеної краси.

З цього приводу П. М. Милославов, організатор і перший керівник Волзького народного хору, писав так: «Творча розробка пісень (імпровізація) — це життєва сила, яка надає пісні рух вперед шляхом удосконалення, це метод колективної творчості, шліфування пісні.

Саме така природа хорового співу породила велику російську (а на Україні — українську.— М.М.) пісню — гордість нашої пісенної культури. Коли б народ не проявляв творчого ставлення до знайденої одного разу мелодії, не шліфував би її, а просто копіював,— пісня, позбавлена животворної сили постійного збагачення, знецвітілася б, зів'яла і загинула.

¹ «Басами» в народному хорі називають альти, які ведуть нижній голос.

Російська народна пісня вічно молода, бо у справжньому народному виконанні вона кожного разу звучить по-новому, вічно оновлюється.

Принцип імпровізації виник у народному співі не випадково. Він розвивався століттями на основі певного способу музичного мислення народу, в природі якого лежить вільне ставлення до пісні, що витікає з творчого процесу співу.

Мистецтво імпровізації становить струнку систему, обмежену певними закономірностями: змістом пісні, її музичним образом, ладом, ритмом і музичною формою. Народні співаки прекрасно відчують ці закономірності і ніколи не переступають за їх межі. Вони тонко розрізняють, хто по-справжньому творить пісню, хто лише копіює наспів, а хто просто спотворює мелодію. Почуття художньої міри допомагає їм визначити, що виставив їй не владисте пісню, що прикрашає чи псує її. Майстри народного співу суворо стежать за собою і за іншими виконавцями і ніколи не дають спотворювати пісню.

В основі імпровізації лежить закономірність, заснована на сполученні двох прагнень. Вони виявляються ось в чому: з одного боку народ прагне збагатити, «оздобити» пісню, з другого — ретельно охороняє все, що знайдено, осмислено й закріплено¹.

Імпровізація починається з заспіву. Вже самим вступом заспівувач вдається до імпровізації: першим звуком «знаходить» потрібну тональність. Досвідчені заспівувачі не помиляються у її доборі, знаходять саме таку, що відповідає характеру пісні та уподобанням співаків.

«Особливий відбиток імпровізаційності,— пише З. Василенко,— несе в собі заспів пісні. Тут співак має повну можливість показати не тільки якості свого голосу, а й свою музичальність. У виконанні заспіву найяскравіше проявляється його творче обличчя, а оскільки колектив складається з різних за характером індивідуальностей, то часто-густо в одному й тому ж колективі у різних заспівувачів пісня звучить по-різному»².

Коли в гурті є кілька заспівувачів, то кожен з них має свої пісні. Один полюбає протяжні, другий — моторні. Колектив звикає до такого розподілу, стежить за точністю вступів, іноді й заміняє заспівувача. Адже він — своєрідний диригент народного співу: починає пісню, заспіває дальші строфи, доводить її до завершення, визначає темп і характер виконання. Ці люди добре обізнані в народних піснях своєї місцевості, мають гарний

¹ П. Милославов. Хоровой кружок. М., 1952, с. 67—68.

² З. Василенко. Дещо про локальні особливості гуртового розспіву народних пісень у сучасному сільському побуті, с. 225.

музичний смак, організаторські здібності. Кращі з них нерідко стають керівниками самодіяльних народних хорів, хорів-ланок, наприклад: Валентина Литвин з села Дрозди Сквирського району на Київщині; Марія Проценко з Малодівицького району Чернігівської області; Марія Самчук і Людмила Чижук з села Лугинки на Житомирщині; Віра Середа, Уляна та Ганна Лисенки з села Старосілля на Черкащині.

Заспів народної пісні не має застиглої форми, відзначається творчою мінливістю. Глибоко вникаючи у зміст твору, у тонкощі поетичних образів, заспівувач вносить при потребі в різні куплети варіаційні зміни.

20 а

Вільно, речитативом
Один:

Ой із-за го-ри та ще й з-за ли-ма-ну,
із-за зе-ле-но-го га-ю,

Протяжно
Всі:

ой крик-ну-ли слав-ні ко-за-чень-ки:
«Ой ті-кай-мо, Не-ча-ю!» - ча (ю!)»



Про чудове вміння народних співаків широко розкривати приховані в пісні почуття з допомогою імпровізаційного варіювання заспіву розповідає доктор мистецтвознавства М. Гордійчук.

«В народному побуті увесь пісенний текст співається на незмінну в своїй інтонаційній основі мелодію першого куплета. Проте розвиток поетичного образу, динаміка настрою вимагають відповідного музичного вираження. Адже в пісні може йти мова про такі різні настрої, як смutek і радість, горе й печаль. Перед співаками завжди постає проблема: як відтворити ці почуття незмінним наспівом? Звісно, усім відомо, що народна мелодія — це високохудожнє ідейно-образне узагальнення. Отже, розмаїтість почуттів може критися в ній у вигляді своєрідної мистецької потенції. Завдання народних співаків — відчувати приховане в мелодії, розкрити його і відтворити для слухачів.

Ніхто так безпосередньо, як народні виконавці, не переживає того, про що йдеться в пісні. Тонкою душею художника вони відчувають найнепримітнішу настроєву мінливість і широко передають її своїм голосом. Незмінний наспів обростає невеличкими мелодичними прикрасами, постійно змінюється динаміка емоційної подачі змісту, з'являються нові мотиви, які в патетичних, а може, в радісних чи сумних моментах правдиво відтворюють характер поетичного слова. Отже, й виходить, що кожен новий куплет — то нова, своєрідна варіація мелодії. Ця особливість виконавської практики найбільше характерна для гуртового народного співу.

Яскравим прикладом живого втілення даного принципу можуть бути два варіанти заспіву в багатоголосній народній пісні «Ой половина, ой та й саду цвіте». Порівнявши мелодичну будову обох варіантів, легко пересвідчитися, наскільки різні вони між собою, наскільки пристрась і патетика другого варіанту зумовлені змістом поетичного слова»¹.

¹ М. Гордійчук. Микола Леонтович. К., 1972, с. 35.

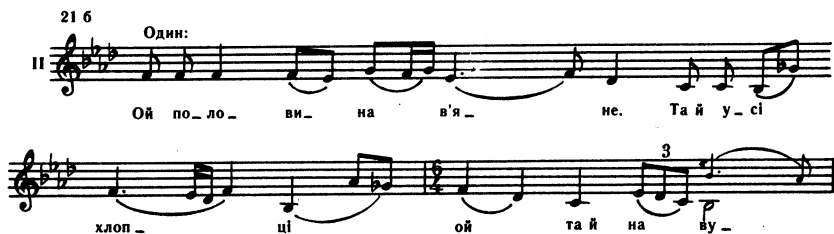
21 а Протяжно
Один:

Ой по-ло-ви-на, ой та й са-ду

Всі:

цві-те, ой по-ло-

- ви-на ж, ой по-ло-ви-на в'я (не-)



Зважаючи на те, що у підголосковому співі основна мелодія найчастіше проходить у нижньому або середньому голосі, пісню починають здебільшого альти. Коли заспів має великий діапазон, він ділиться: починає низький голос, далі його переймає середній або й верхній:

22 Повільно

Один:

Другий:

Всі:

Ой ти, зор-ка, та й ве-чір- ня-я, гей,

чом ти ра- но та й не схо-ди-ла, гей, та й не схо- ди-ла?

чом ти ра- но та й не схо-ди-ла, гей, та й не схо- ди-ла?

Другий прийом — поступове наростання заспіву: починає один, до нього приєднується другий — середній або виводчик, коли заспів закінчується високим звуком і його треба «витягти». За обома заспівувачами вступає весь гурт:

Не поспішаючи

ку_ди ми_ ло_ го за_вез_ ла?

Ти ма_ши_ на, ти за_ліз_ на,

Гей, гей, у_ ха_ ха, ку_ди ми_ ло_ го за_вез_ ла?

На початку пісні застосовуються й такі напластування голосів: заспівувач, за ним весь гурт; перший заспівувач, другий (переймання заспіву) і гурт; один, два, три заспівувачі й весь гурт; один заспівувач і зразу ж ще два, потім — гурт.

Вільний розспів переймають і розвивають усі голоси як виконавці та одночасно автори багатоголосної партитури. Співаючи, складають пісню.

Найяскравіше проявляє імпровізаційний хист виводчик (виводчиця). У виводі — головній окрасі народного співу — зосереджено найвиразніші мелодійні звороти й каданси та улюблені поспівки, поширені в певній місцевості.

Виводчик відзначається тонким слухом, високою музичальністю, міцною пам'яттю. Він так само, як заспівувач, проходить певний курс навчання в гуртовому співі, переймає досвід старших. Опановуючи мистецтво виводу, молода співачка спершу повторює почуте від старшої, потім, в міру набуття вправності, пробує й своє. Вдалий вивід вносить свіжий струмінь, пробуджує бажання співати якомога краще. Якщо за хорошим заспівувачем охоче іде гурт, то його успіх має закріпити виводчик.

Між ними існує тісний творчий контакт. Буває, що заспівувач навіть поступається перед виводчиком у заспіві: замість нього починає виводчик, обираючи ту тональність, у якій зручно виводити. Перша строфа стає ніби «пробою сил», а далі посідає своє місце заспівувач.

Покажемо це на живому прикладі, знову ж таки з творчого досвіду співочого села Охматова.

Вдень 5 березня 1960 року, коли готувалися до святкування 100-річчя з дня народження П. Д. Демуцького, до клубу прийшли бабусі й дідуся, які колись співали в Охматівському селянському народному хорі. А ввечері зібралась молодь. Хлопці й дівчата заспівали своїх пісень.

Ланкова Катерина Покотило заспівує українську народну пісню «Ходить орел понад морем». Добре заспівує. Хто ж тягтиме? — Тягне Катерина. Що за диво! Невже вона подужає починати і виводити? Як пов'яже фермату на останньому звукові (з якого має без перерви розпочатися заспів дальшого куплета) з передишкою для свого вступу на заспів? Адже вступити без передишки неможливо, а порушити фермату, відірвати від неї заспів наступного куплета — теж не годиться. Не порушує Катерина, не дихає — тягне. А другий куплет починає Софія Линець. Вона перейняла заспів, заспівує і третій, і далші куплети, до самого кінця. Катерина тільки виводить. А перший куплет почала «для себе».

Софія Линець знала, кому довірити початковий заспів. Катерина Покотило не тільки досвідчена виводчиця, а й заспівувачка і солістка. Вони з Софією та ще з Лідєю Пригодою співають народним вокальним ансамблем «Не тепер по гриби ходити», а втрюх — Катерина, Софія і Ліда Шмагой — «Козак од'їжджає, дівчинонька плаче».

Таке своєрідне переймання може бути, звичайно, тільки тоді, коли заспівувач і виводчик зіспівані, добре знають один одного. Товариське довір'я дозволяє заспівувачеві віддати виводчику вступ до пісні, не побоюючись, що той порушить темп, характер виконання.

Переймання виводу потрібне й для того, щоб запобігти втомі співаків.

...На святковому концерті з нагоди десятиріччя возз'єднання західних областей України в єдиній Радянській державі виступав у Києві восени 1949 року хор-ланка Марії Проценко з Малодівицького району Чернігівської області. Другого дня співачок запросили до Українського радіо. Під час запису виводчиця Варвара Петренко відчувла себе погано. Це помітила Олександра Халимоненко, нечуто посунулась ближче до мікрофона і перейняла вивід. На записі заміна не позначилась, у студії ніхто її навіть не помітив.

А тепер простежимо процес імпровізаційного варіантного розспіву.

Влітку 1953 року народний хор Київського овочево-молочного радгоспу «Поля зрошення» розспівував відому українську народну пісню «В кінці греблі шумлять верби».

Двос:

І

ІІ

ІІІ

Один:

ІV

В кін_ці греб_лі шум_лять вер_би, що я на_са_ди_ла.

що я на_са_ди_ла.

Всі:

Не_ма то_го ко_за_чень_ка, що я по_лю_би_ла.

Не_ма то_го ко_за_чень_ка, що я по_лю_би_ла.

Заспівувачка почала. У третьому такті до неї приєдналася виводчиця («що я насадила»). Вступив хор — низи продовжили пісню («нема того козаченька, що я полюбила»).

Виводчиця Ніна Довгаленко у слові «козаченька» не пішла паралельно з басами, а завернула другий склад з восьмої *ля* на восьму *сі*, тобто відійшла на квінту від *мі* нижнього голосу. Потім стрибком на кварту вниз узяла *фа-дієз*, відновивши інтервал терції між виводом і низом, а останній звук *сі* витягла октавою вгору.

Тут маємо улюблений рух виводу, добре відомий у гуртовому співі: коли основна мелодія йде плавно вниз з п'ятого ступеня на перший, то вивід не копіює цього руху, а з сьомого ступеня підіймається на секунду вгору, віддаляючись від низу на квінту, потім стрибком на кварту вниз знову наближається до нижнього голосу на інтервал терції, далі йде паралельним рухом і в кінці квінтою вгору виводить октаву.

На таку поспівку виводу звертав увагу студентів хормейстерського факультету Київського музично-драматичного інституту ім. М. Лисенка у 1925 році П. Демуцький в лекції з циклу «Українська народна пісня» і наводив як приклад пісню «Служила Настя в пана»:

25

слу_ жи_ ла На_стя в па_на,
два ро_ки не зго_дже_на.

Збереження вільного руху триває й далі (див. сьомий-восьмий такти прикладу 24).

Середній підголосок вступає разом з основним наспівом і відгалужується від нього на слові «полюбила». При повторенні він набирає дещо більшої виразності: відходить від низу («козаченька»), йде паралельно до виводу вгору, двічі зливається з ним і плагальною квартою стрибає вниз, до основного наспіву. А основний наспів (приклад 24, такт 11) переймає від середнього кілька звуків.

У другій строфі імпровізаційний розспів триває:

26

Трое:

по_ ї_ хав за Дес_ ну.

Один:

Не_ ма йо_ го та й не бу_ де, по_ ї_ хав за Дес_ ну.

Всі:

Ска_ зав: «Рос_ ти, дів_ чи_ нонь_ ко, аж на дру_ гу вес_ ну».

Ска_ зав: «Рос_ ти, дів_ чи_ нонь_ ка, аж на дру_ гу вес_ ну».

На початку третього такту нижній голос відгалужується від заспівувача, і заспів стає триголосний. На слові «сказав» у нижнього підголоска виникає свіжа барва (чвертки *сі й ля* малої октави). По-новому рухається й вивід. З'являються нові звуки, розспівуються попередні інтонації — зліговані восьмі *фа-дієз, ля, соль*. Утворилося чотириголосся: перший альт — основний наспів, перше сопрано — вивід, друге сопрано — середній підголосок, другий альт — нижній підголосок.

У третій строфі — найцікавіше: нижні голоси залишаються без суттєвих змін, виводчиця ж, розповідаючи про сум дівчини, досягає драматичної кульмінації. Її нова поспівка (*ля—ре—до-дієз—сі—ля-дієз*) органічно пов'язується з наступним кадансовим зворотом:

27

Трое:

Один:

Всі:

та й на по-рі ста-ла,

Рос-ла, рос-ла, дів-чи-нь-ка та й на по-рі ста-ла,

Жда-ла, жда-ла ко-за-чень-ка та й плака-ти ста-ла.

Жда_ла, жда_ла ко_за_чень_ка та й плака_ти ста_ла.

А ось зразок варіаційного розспіву радянської пісні. Жіночий хор будівельників Південно-Західної залізниці у липні 1950 р. розучував «Виводила дівчина» (вірші П. Безпощадного, переклад з російської В. Лефтія, музика Г. Архангельського).

28 Помірно

Ви_во_ди_ла дів_чи_на піс_ню у ко_пра:

«Ой жит_тя шах_тар_сько_го ти яс_на по_ра!»

Ця пісня підголоскового складу із заспівом. З третього такту автор вводить другий голос.

При розучуванні з хором застосовано вільний імпровізаційний розспів. Як завжди, почали з вивчення нижнього голосу всім

складом, сподіваючись, що вивід, передбачений композитором, з'явиться згодом сам собою.

Однак в хорі звучить лише один голос — ніхто не виводить. Співачки дещо змінюють мелодію в третьому такті:



Ці зміни пожвавлюють розспів. Зупинка на *до* стала трампліном для стрибка вгору до звука *фа* (улюблений в народному співі квартовий стрибок), з якого починається друга половина строфи.

П'ятий — восьмий такти розучують так само — гуртом. Але, повторюючи наспів, дехто помилився; на слові «шахтарського» взяли не *ля—до*, а навпаки — *до—ля*. Керівник втрутився, помилку виправили. Однак, коли виводчиця Марія Шматок потягла вгору, помилка відновилася, і вже не окремі дівчата, а весь хор співав *до—ля*:



В цьому була своя логіка. При переході з шостого до сьомого такту дівчата відчули потребу підготувати стрибок на кварту, тому й поміняли місцями звуки: замість *ля—до* взяли *до—ля*. Відомо, що в народі часто практикують стрибки вгору на різні інтервали — кварту, квінту, а інколи й ширші.

Далі відбулися ще деякі імпровізаційні «втручання» співачок в авторський текст. Коли після кількох повторень оформилось і закріпилось двоголосся (низ та вивід), з'явився і третій голос, середній. Його додали Олена Завадська і Галина Стегнюк. Він добре вписався між низом і виводом, додав пісні гармонічної соковитості й посилив мелодійну виразність:

«Ой жит-тя шах-тар-сько-го ти яс-на по-ра!»

Автор музики, композитор Г. Архангельський, прослухавши багатоголосний розспів, схвально відгукнувся: «Такі розумні дівчата!»

А заспів пісні так і лишився одноголосним. Значить, верх тут непотрібний. Бо коли пісня неодмінно вимагає виводу, то він будь-що виникне. Такий закон народного співу: що має бути — додасться, а що вже є — неодмінно збережеться.

Ще один приклад невеличкого, та цікавого розспіву в радянській пісні. Жіночий вокальний ансамбль «Зорянка» (Київ) розучував у листопаді 1974 року популярну пісню О. Білаша на вірші М. Ткача «Сину, качки летять». Заспівує альт Катерина Кисельова. До неї приєднуються й інші альти, перші й другі сопрано. Пісня розгортається за авторським викладом (із незначними змінами для співу без супроводу):

Помірно

На сві-тан-ку си-на спо-ви-ва-ла ма-ти,
в час, ко-ли про до-лю зо-рі ле-бе-дять:

А при повторенні другої частини куплета перше сопрано Алла Донцова замінює початкові три звуки *ля, сі, до* («глянь, моя»), спільні для обох сопрано, на *до, ре, мі*:

33

I
Глянь, мо-я ди- ти- но, че-рез У- кра- ї- ну,

II

III

че-рез на- шу ха- ту вже кач-ки ле- тять.

I
Глянь, мо-я ди- ти- но, че-рез У- кра- ї- ну,

II

III

Чим пояснити заміну? Насамперед тим, що пісня сподобалась і викликала уважне, творче ставлення до неї. Мотив секвенції запозичено у другого сопрано. (До речі, ця поспівка є в теноровій партії авторської партитури для мішаного хору.)

Імпровізаційний розспів додержує певного порядку творення багатоголосся: основний наспів, вивід, середній підголосок (тут може розспів спинитися), нижній підголосок. Далі можливі й нові відгалуження — триваліші й коротші.

Гуртовий спів застосовує такі прийоми імпровізації: варіювання заспіву, становлення основної мелодії, складання підголосків (виводу, середнього, нижнього), варіювання й переймання різних голосів.

Народні співаки прагнуть посісти корисне для колективу місце, внести до спільної справи все, на що кожен здатний. Вони й стоять у гурті лікоть до ліктя: виводчик біля того, за ким тягне; ведучий — якнайближче до горака; по той бік виводчика — середній підголосок, що в'яже верх з низом, а з протилежного краю нижній підголосок підводить основу під весь спів.

...Перед від'їздом додому хор-ланку Марії Проценко мали сфотографувати в редакції газети «Радянське мистецтво». Поки фотокореспондент Галина Копитець ладнала апарат, дівчата співали собі — кожна на своєму місці. Подавши, нарешті, знак до зйомки і помітивши всередині гурту, між ставною ланковою та рослою О. Халимоненко, невеличку виводчицю Варвару Петренко, кореспондент кинулась переставляти її на край, щоб «вирівняти лінію». А дівчина: — Не буду. Тільки коло Марії! — І погодилася стати з краю аж тоді, коли зрозуміла, що це тільки на час фотографування.

Ось деякі схеми розташування голосів.

Триголосся (перша схема)

Середній підголосок	Вивід	Основний наспів
(перший альт)	(сопрано)	(другий альт)
	або	
(друге сопрано)	(перше сопрано)	(альт)

Триголосся (друга схема)

Основний наспів	Вивід	Нижній підголосок
(перший альт)	(сопрано)	(другий альт)
	або	
(друге сопрано)	(перше сопрано)	(альт)

Чотириголосся

Середній підголосок (друге сопрано)	Вивід (перше сопрано)	Основний наспів (перший альт)	Нижній підголосок (другий альт)
---	-----------------------------	-------------------------------------	---------------------------------------

Підголосковий спів виховує в своїх учасників імпровізаційний хист. Він розвивається у вміння складати не тільки додаткові мелодії, варіанти, підголоски, а й основні, провідні наспіви, тобто творити нові пісні. Тому-то чимало народних хорів, де співають обізнані в імпровізаційному розспіві люди, стають колективними авторами нових радянських народних пісень.

За зразок може правити жіночий хор льонарок села Лугинки на Житомирщині¹.

Складання нових пісень поширилося по всій Україні. Вони звучать у Кирданах — Овруцького, Солотвині — Бердичівського, Юрівці — Радомишльського районів Житомирської області; в Залужжі Яворівського району на Львівщині; в Тимкові Кодимського району Одеської області; у Київській, Черкаській, Волинській, Закарпатській та інших областях України.

Своєрідність звучання

Ладо-інтонаційна яскравість, мелодійна осмисленість, виразність наспівів та варіантів, гнучке й рухливе багатоголосся, постійно оновлюване вільним розспівом,— все це живить художню натхненність народного гурту барвами національного колориту і формує його особливу, самобутню красу — своєрідність ансамблю. Вона ґрунтується на кількох, невідривних один від одного елементах: подвійній принадності, народному вокалі, місцевому колориті.

У гуртовому співі — злагодженому, врівноваженому, злитому — кожен голос зберігає свою наспівність, і всі мелодії-варіанти взаємно доповнюють, прикрашають одна одну. Цією життєдайною доброзичливістю досягається своєрідність загального звучання. І якщо одна мелодія, яскрава та барвиста, приносить співакові й слухачеві естетичну насолоду, то одночасне звучання кількох таких мелодій помножує, посилює насолоду, бо краса співу незміряно більшає.

Мелодії-варіанти, нашаровуючись одна на одну, породжують послідовність гармонічних сполучень. Кожне з них і всі вони

¹ Див.: М. Молдавин. Льонарки складають пісні. Житомир, 1958.

в своїй мінливості — теж безперечне джерело естетичної насолоди. Таким чином, підголоскова поліфонія вражає своєю подвійною принадністю — плином гармонічних сполучень і плетивом мелодійних візерунків. Саме тому вона стала улюбленим художнім засобом втілення в музичних образах творчої сили народу, його прагнення до краси.

В гуртовому співі беруть участь мільйони людей, бо він не ставить жодних попередніх умов перед бажаними. Єдина вимога — елементарний музичний слух (та й бажання співати). Переважна більшість народних пісень має невеличкий діапазон — октаву, рідше дециму. Окремим голосам ще легше: вони співають в межах квінти — септими (наприклад, «Туман яром», «Ой ти, місяцю»). Будь-хто може приєднатися до мелодії, де переважають звуки зручної для нього висоти. І в колективному співі, де один до одного пильно прислухаються, всі переймають та опановують вокально-виконавські навички.

Отже, вокальна техніка не привноситься ззовні, а відточується тут же, у відтворенні яскравих, сповнених глибокого музичного змісту мелодій. Завдяки цьому голоси стають виразними, світлими, дзвінками, рівними. Низькі й середні — сполучають грудний і середній регістри, високі — середній і голівний. Саме останнім вміло користувалися в Охматівському народному хорі. Записи П. Д. Демуцького містять чимало пісень, де високі жіночі голоси сягають *фа* і *соль* другої октави, наприклад:

34

Помірно

Двоє:

Один:

Всі:

Гей, у лі _ сі,

в лі _ сі сто _ ять два ду _ боч _ ки,

гей, схи _ ли _ ли _ ся верхи до ку _ поч _ ки.

Співоча манера — технічний, виконавський засіб, зовнішня, найпомітніша ознака гуртового співу. Якщо для виявлення інших його ознак (варіантності мелодій, імпровізаційного розспіву, ладових особливостей) потрібні обізнаність і старанний аналіз, то звукове забарвлення сприймається відразу. Внаслідок цього воно стало єдиною підставою розпізнавання й визначення народного співу. А важливі, істотні, характерні його ознаки залишилися в безвісті. Гуртовий спів ототожнюють з «народним» звуком — різким, безбарвним, безтембровим, відкритим, «білим», позбавленим будь-якого округлення, прикриття, культури звукоутворення, звуковедення. І цим зводять наклеп на народне мистецтво. До звукового бруду, вокального браку вдаються невімі, геть безголосі люди: вони не співають, а кричать «білим», потворним, небезпечним для співака і неприємним для слухача звуком.

Тим часом «білий» крик аж ніяк не характерний для народного співу, в якому є своя вокальна техніка й культура, виконавська манера, що відповідає змісту й формі народної творчості. Можна навести авторитетну думку засновника Державного українського народного хору Г. Г. Верьовки: «У кращих народних хорах крику я не чув. Це, як правило, дуже добре організований спів, дуже культурний, здоровий, легкий спів. Спів же на грудному регістрі не є крик»¹.

Помилкове твердження про «білу» манеру спростовується ще й тим, що народні співаки вдаються до різних манер, залежно від змісту й характеру пісні та акустичних умов її виконання.

...Жіночий народний хор лозоплетів селища Осокірки (Дарницький район м. Києва) співав тільки голосно, на повну силу, вивід був альтовий, зичний.

Керівник хору протягом певного часу не втручався у співочу манеру. Він чекав слушного моменту. І дочекався.

Якось приходить він на заняття. Дівчата ще працюють. Чує — співають:

Ой горе тому жити,
Хто пари не має...



¹ Г. Веревка. Народное хоровое искусство Украинской ССР. — Сборник статей по вопросам работы хоров художественной самодеятельности. М., 1957, с. 105.

Всі:

Ой хто йде, не ми на є, бе ре

зу ла ма є. ма (є.)

Не впізнати співачок — минулого тижня наче навмисно показували міць молодих голосів, а тепер так лагідно, ніжно розповідають про березу кучеряву, про травичку, що зеленіє, про жінку, яка за хорошим чоловіком молодіє...

Скінчилася пісня. Тим часом і роботу закінчено. Дівчата прибрали приміщення. Почалася репетиція. І заспівали голосно, різко — як завжди. Керівник спинив:

— Навіщо так кричати? Ви ж співали щойно тихо, вдумливо.

— То ж ми для себе,— відповідають дівчата.— А в хорі хіба можна тихо?

— Можна.

Того дня в Осокірському жіночому народному хорі співали не тільки голосно, а й тихо — ніжними голосами. І дівчата були задоволені з того, що став привабливішим, приємнішим і досконалішим їх спів.

А ввечері, після занять, коли відпровадили керівника до переправи, тільки-но переступили поріг майстерні — знову завели на весь голос:

Ой на горі та сухий дубик!..

36 Помірно Двоє:

Один:

Ой на го_рі та сухий ду_бик,

Всі:

ще й бі_ла бе_ре_за, ще й бі_ла бе_ре_за.

Питання про співочу манеру — не головне, не самостійне. Воно пов'язане з усіма ознаками та властивостями гуртового співу, які формують його техніку й культуру. Ця манера є не щось незмінне, а художній навик, що розвивається, вдосконалюється і, — відповідно до того, ким і для чого використовується, — вбирає в себе все нове, чим повниться навколишнє життя.

Наша сучасність, відбиваючись у народній пісенній творчості, вимагає нових засобів музичної виразності. Нові образи потребують більшого простору, а це викликає далі зростання вокальної техніки. Розвиток музичної освіти та популяризація класичної музики породжують в народному співі процеси, що впливають на його виконавську манеру.

Так само, як класична музика жила і живиться із джерел фольклору, — так і народна культура вбирає в себе ті досягнення професійного мистецтва, які доповнюють і збагачують її.

Влітку 1954 року для фонотеки Всесоюзного Будинку народної творчості ім. Н. К. Крупської записано кілька пісень від жіночого гурту села Хотянівки на правому березі Дніпра вище Києва. Гарним, міцним сопрано виводила голова сільради Ульяна Стеценко, брала досить вільно й округло звуки другої октави:

37 Помірно
Один:



III Ма- ру- сю, Ма- ру- сю, ску- чив за то- бо- ю:

Всі:



I не о-дин я ве-чір про-сто-яв з то-бо-ю.

II

III

IV

Отже, у сучасному підголосковому співі жіночі голоси прагнуть до розширення діапазону. Передусім ця тенденція властива художній самодіяльності, а звідси переходить і до побутового співу.

Нагромаджений в народній вокальній культурі цінний досвід дає хороші результати. Тисячі співаків зберігають свої голоси до глибокої старості. Народний вокал таїть в собі багато корисного, жде своїх дослідників.

Наведемо висловлювання знавців народного співу — Г. Г. Верьовки, засновника Українського державного народного хору, та Г. В. Рудневої, вченого-фольклориста, професора Московської консерваторії. «Народні голоси в українських хорах відзначаю-

ться особливою специфікою, своєрідністю звучання. Це якесь колоритне, яскраве, чисте, рівне, насичене, виразне звучання і, на думку наших українських фольклористів і мою особисту, дуже багатий і виразний спів. Звичайно, значну роль тут відіграло використання грудного регістру. Але якщо йдеться про регістр, то у співі народних пісень на Україні є, безумовно, й верхній. У записах Є. Ліньової, зроблених 50 років тому, трапляються подвоєння основного голосу в партії альт, на верхньому регістрі — підголосок.

В українських сучасних весільних піснях є високі ноти, що звучать у другій октаві. Якщо говорити про діапазон усього народного хору, то, безумовно, він має охопити і високі регістри. На мою думку, це виправдовується тією обставиною, що на Україні такі пісні, створені й поширені тепер у побуті¹.

Г. Руднева висловлюється так: «Природа й фізіологічна будова людського голосового апарата такі, що в кожній співаючій людини (йдеться про співаків, які не пройшли школи, яких не піддавали педагогічній обробці) загальний діапазон голосу охоплює в середньому півтори октави. У таких натуральних, природних голосів (жіночих або чоловічих, низьких або високих) різняться висотою і характером звука два основні регістри: нижній, грудний, насичений грудним резонатором, і верхній, голівний, насичений голівним резонатором. Між цими двома основними регістрами, що звучать природно, у співаків є кілька звуків, що звуться у співацькій практиці «мішаними» або «мікстовими».

У жінок мікстові звуки «розсікають» діапазон голосу майже посередині, охоплюючи п'ять-шість звуків (по півтонах), і різко відділяють нижній регістр від верхнього.

Натуральне звучання основних регістрів у народній практиці, особливо у жінок-сопрано, дуже контрастне: в нижньому регістрі голос звучить насичено, соковито, як альт, а в голівному регістрі — пронизливо, як жалійка.

В чоловічих голосах мікстові звуки перебувають у верхній частині діапазону і охоплюють лише три-чотири звуки...

Народні співачки, які мають хороше сопрано широкого діапазону, звичайно не користуються при виконанні однієї і тієї ж пісні і грудним і голівним регістрами. У кожному окремому випадку вони вибирають для себе якийсь один регістр. Унікаючи частого користування мікстовими звуками, вони обмежують свою партію в хорі або мелодію в сольному співі, прагнучи в основному співати у верхньому регістрі свого голосу, вільно

¹ Г. Веревка. Народное хоровое искусство Украинской ССР, с. 104.

розширюють мелодичні контури наспіву до дуодещими, користуючись для цього широкими інтервалами, із захопленням нижнього грудного регістру.

Народні співачки з природними високими сопрано користуються мікстовими звуками по-різному, залежно від того, в якому регістрі вони співають дану пісню — в голівному чи в грудному: якщо в голівному, то мікстові звуки — нижні і порівняно тихі, м'які; якщо у грудному — верхні, напружені (застосовуються вони в народному ансамблевому співі на відкритому повітрі)...

У співачок, які мають від природи сильне, гарного тембру сопрано, при подібному прийомі звукоутворення не втрачається дзвінкість і своєрідна привабливість голосу, але у співачок із посередніми голосовими даними подібні звуки нагадують скоріше крик, ніж спів, і не можуть приносити естетичне задоволення слухачам.

Постійне перенесення грудного звучання на мікстові звуки приводить до швидкої втоми, потім до псування голосу, а згодом до остаточної його втрати. Голос, експлуатований подібним способом, з часом грубішає, стає хрипким, втрачає темброву барву; робочий обсяг звуків поступово звужується...

Щодо користування мікстовими звуками як нижніми в голівному регістрі, то в сучасних умовах розвитку масової народної співацької культури, зосередженої в закритих приміщеннях (у клубах, будинках культури), цей спосіб розширення голівного регістру аніскільки не відбивається на голосі, не шкодить йому, а, навпаки, сприяє його зміцненню¹.

Народний підголосковий спів можна почути скрізь, бо нема куточка на Україні, де б люди не співали гуртом. Різні місцевості демонструють власні улюблені варіанти заспівів, виводів, розспівів, різні версії мелодій і сюжетів. Пісні ніколи не живуть в єдиному варіанті, бо кожен співак, кожен гурт вкладає в них власні почуття й розуміння. Порівняймо, наприклад, два варіанти кадансу відомої пісні «В кінці греблі шумлять верби»: перший — з друкованої збірки, другий — розспіваний народним хором радгоспу «Поля зрошення»:



¹ А. В. Руднева. Русский народный хор и работа с ним. М., 1960, с. 33—35.

6

Що я по-лю-би-ла.

Наведемо й два варіанти пісні «Посіяла огірочки» — один у дорійському, другий — у фрігійському ладі:

39

Помірно
Один:

По-са-ди-ла о-гі-роч-ки

Двое: Всі:

близь-ко над во-до-ю, по-ли-ва-ла

о-гі-роч-ки дріб-но-ю сльо-зо-ю.

40 Помірно
Один:

По-сі-я-ла о-гі-роч-ки близь-ко над во-до-ю,

Всі:

са-ма бу-ду по-ли-ва-ти дрібно-ю сльо-зо (ю.)

Фольклорні експедиції виявили на Україні багато місцевих варіантів пісень. Цікаві зразки, записані в різних областях, районах, селах, опубліковано у збірнику «Українське народне багатоголосся»¹. В записах виявляється своєрідність голосового складу гуртів різних місцевостей. Так, у центральних і східних областях України переважає жіночий спів. Тим-то й стали добре відомі вокальний ансамбль жінок Ганно-Требинівки на Кіровоградщині, жіночі хори сіл Лугинки і Кирдани Житомирської, села Рогозова Київської, старосільських буяководів Черкаської областей, диканських городниць на Полтавщині.

Чоловічий спів, за матеріалами фольклорних експедицій, поширеніший в західних областях. Але є добрячі співаки, наприклад, і в Дніпропетровській області, зокрема у колгоспі імені Чкалова Новомосковського району та в Кривому Розі; в селі Іванівка Чернігівського району та в самому Чернігові; серед київських трамвайників та будівельників; у Полтаві й Лохвиці; в Новоград-Волинському — Житомирської та Ромнах — Сумської області; в Охматові, Руській Полянні й Суботові на Черкащині.

Край відрізняється від краю, область від області, район від району, бува, й село від села,— в цій різнобарвності, у відмінності співочого гурту різних місцевостей і полягає спільна властивість народного підголоскового співу, що надає йому самотубної, неповторної краси.

¹ Українське народне багатоголосся. К., 1963.

Саме це стверджують тривалі спостереження фольклористів.

«У розвитку народного поліфонічного мистецтва величезну роль відіграють місцеві способи (стилі) розспіву багатоголосної пісні, яка завдяки цьому збагачується новими варіантами; поширюючись за межі «свого» району, пісня поступово набуває нових форм, колориту, а іноді й нового змісту. Нерідко в процесі розспівування вона настільки видозмінюється, що майже втрачає зв'язок із своїм початковим варіантом; лише подекуди в ній можна знайти елементи старих пісень, які сьогодні вже вийшли з масового вжитку.

При спільному для всієї України стилі відтворення гуртової (багатоголосної) пісні, особливо протяжної з її барвистою фактурою, народні колективи в процесі виконавської практики виробляють свою музичну лексику (найчастіше вживані мелодичні лади, ладові звороти, каданси тощо), власний виконавський і творчий стиль»¹.

Різні художньо-творчі, вокально-виконавські навички, прийоми, засоби,— яке ж воно чудове, невичерпне, невмируще народне мистецтво, цей букет народного багатоголосся з усіма його райдужними барвами!

Кожна область та й район вносять свій колорит, свою творчу частку до скарбниці народнопісенної творчості Радянської України. Їх усіх об'єднують глибока змістовність, висока ідейність і художня цілеспрямованість.

ПІДГОЛОСКОВЕ ПЕРЕКЛАДЕННЯ

Народні багатоголосні пісні являють зразок народної гармонізації. Високу оцінку дав їй засновник української класичної музики, композитор, фольклорист і хоровий диригент М. В. Лисенко.

У листі до Ф. Колесси від 24 вересня 1898 року М. Лисенко писав: «Народна гармонія складається з двох, найбільше — трьох голосів і до того в такій поліфонній атмосфері, де б кожен голос жив самостійним, окремим повним життям, а вкупі з усіма голосами мусить давати чудовий гармонійний ансамбль. Для того треба не тільки записувати мелодії, особливо ж помічати, занотовувати у загальному співові (адже ж народ ваш, гадаю собі, співа хором у селі) усі підголоски; от вони й ста-

¹ З. Василенко. Дещо про локальні особливості гуртового розспіву народних пісень у сучасному сільському побуті, с. 236—237.

новлять народний контрапункт, навдивовижу теоретикам німцям, котрі аж не стямляться, як це прості люди так оригінально контрапунктують, співаючи гуртом свої пісні. Цей контрапункт є найдосконаліший, бо усі співаки провадять кожен свою самостійну пісню в сукупному співові.

От якби доробитися до такого дивозного голосоведіння, здивували б світ»¹.

Вдумаймося: «здивували б світ»! А про що йдеться? Про народну гармонізацію, про гуртовий розспів. Саме він дає засади підголоскового перекладення.

Його мета полягає в тому, щоб намічена для розучування народним хором пісня набула такого вигляду, якого їй надав би імпровізаційний розспів за участю досвідчених співаків, добре обізнаних у народному багатоголоссі. Це означає, що пісні потрібні заспів, вивід, підголоски — найменше три виразні, осмислені, логічно розвинені мелодії, що не поступаються одна перед одною своєю переконливістю і створюють гармонічну милозвучність.

До цих характерних ознак підголоскового співу маємо додати важливу рису народнопісенної творчості — її ладові особливості.

Крім натурального мажору, натурального, гармонічного і мелодичного мінору, широко застосовуються міксолідійський, дорійський і фрігійський лади, їм віддається навіть перевага. Для вивчення мелодико-гармонічних закономірностей народної пісні потрібна обізнаність з її ладовою структурою. Передусім важливо визначити правильно ладотональність. У цьому головну роль відіграє найстійкіший звук — ладова опора. Наприклад, у пісні «Дубовая бочечка» (див. приклад 11) при ключі виписано три діези, проте тут не *ля* мажор чи *фа-дієз* мінор, а *сі* дорійський.

Як бачимо, ладові устої народної пісні можуть виявити не ту тональність, яку ми визначаємо за кількістю приключевих знаків (мажор або паралельний мінор), а інший, народний лад, — саме він примушує змінити й доповнити звичні межі визначення ладотональності.

Буває ще й так, що в одній пісні ладові устої раз за разом міняються. Наприклад, у пісні: «А ще сонце не заходило» (див. приклад 13) вони розташовуються симетрично, утворюючи по краях *сі* мінор і *ля* міксолідійський, а в середині — *ре* мажор. Це становить помітну рису народнопісенної творчості — ладову змінність.

¹ М. Лисенко. Листи. К., 1964, с. 297.

Почнемо з перекладення одноголосної пісні для триголосного жіночого хору:

41 Рухливо

Ой піду я до ста-воч-ку, до чи-сто-го бро-ду.

Ой по-гля-ну, по-див-лю-ся та на сво-ю вро-ду.

Визначаємо заспів. Він обіймає перші п'ять тактів. Початкові слова «Ой піду я» заспівувачка веде сама, а далі до неї міг би приєднатися верхній або середній голос. Однак, як це видно з запису, заспів охоплює досить високі звуки: від *соль* першої до *фа* другої октави. Коли цю мелодію прийняти за низ, то в інших голосах виникнуть теситурні труднощі для будь-якого хору.

Припустимо, що дана мелодія — верхній голос, тобто початок виводу. Тоді треба шукати наспів, над яким він виводить:

42

Ой піду я до ста-воч-ку, до чи-сто-го бро-ду.

Виходить досить штучна мелодія, не споріднена з першоджерелом. Можна зробити ще одну спробу:

43

Ой піду я до ста-воч-ку, до чи-сто-го бро-ду.

Цей варіант теж непереконаливий. Доводиться визнати, що початковий наспів є справжній носій музичного образу. А що він розташований високо, то це значить, що потрапив до нас у надто високій тональності. Для того, щоб доповнити основний на-

спів двома голосами, треба його записати на октаву нижче. Відразу знайшовся й легкий, зручний вивід. Разом із нижнім голосом він завершує заспів:

44

_ку, до чи_сто_го бро_ду.

Ой пі_ду я до ста_воч_

Ой по_гля_ну, по_див_лю_ся та на сво_ю вро_ду.

Вивід вдало доповнив спів, а також показав, що основна мелодія перебуває в нижньому голосі. Між низом і верхом може увійти середній підголосок:

45

I
II
III

Ой по_гля_ну, по_див_лю_ся та на сво_ю вро_ду.

Якщо діапазон співачок містить бодай два-три звуки другої октави, то пісню можна викласти (і заспівати) в сі мінорі, де вона звучить краще:

46

до ста-воч-ку, до чи-сто-го бро-ду.

Ой пі-ду я

Ой по-гля-ну, по-див-лю-ся та на сво-ю вро-ду.

Таким чином, при підголосковому перекладенні для народно-го хору може виникнути потреба зміни тональності для розта-шування голосів у зручній теситурі. Наведений приклад пока-зує, що підголоскове перекладення починається з аналізу наспі-ву та встановлення його співвідношення з іншими голосами.

Розглянемо перекладення для чоловічого хору (наспів ното-вано у басовому ключі):

47

Поволі, стримано

Ой ти, мі-сяцю-зо-ре, ти сві-ти на все по-ле,

ой там мо-я ми-лень-ка-я та пше-ни-чень-ку по-ле.

Починає бас. Заспів триває чотири такти. У третьому і чет-вертому повторюються ті самі інтонації, тому тут доречно дода-ти ще один голос:

48

Т. ти сві_ти на все по_ ле,

Б. Ой ти, мі_ ся_цю_ зо_ ре,

Кому ж належить доданий підголосок — верху чи середині? Відповідь дає його діапазон: *фа—до*. Верхній звук *до* не перевищує основної (басової) мелодії (її діапазон *до* малої—*до* першої октави), а коли так, то він більше скидається на середній підголосок, ніж на вивід. Отже, першу частину заспіву веде бас, а у третьому такті приєднується другий тенор.

У п'ятому такті від звука *до* (на вигук «Ой») бас іде вниз. Тут середній підголосок слід затримати на *до* аж до наступного такту, де він піде паралельними терціями слідом за басом (з незначною затримкою у слові «миленька»), а далі плагальною квартою (*фа—до*) зіллється з ним. Перший тенор поведе свою мелодію вгору, а вивід завершить октавою *до*.

49

Т. I ой там мо_ я ми_лень_ ка_ я та пше_ни_ чень_ку по_ ле.

Т. II

Б.

У наступному прикладі підголоскового перекладення використано переймання, застосовуване в імпровізаційному розспіві.

Кругом Ма-ринонь-ки хо-ди-ли ді-вонь-ки, сто-ро-но-ю до-щик і-
 де, сто-ро-но-ю та на мо-ю ро-жень-ку чер-во-ну.

Закінчення заспіву стрибком квартою вниз дає підстави для припущення, що початок належить середньому голосу. Справді, після перших двох тактів можна додати нижній підголосок, а з п'ятого такту приєднати верх (основний наспів увесь час — у середині):

Кругом Маринонь-ки хо-ди-ли дівонь-ки, сто-ро-но-ю до-щик і-де,
 сто-ро-но-ю та на мо-ю ро-жень-ку чер-во-ну.

Зміст другої строфи дає змогу варіювати заспів, з першого ж такту додати низ, далі — ще й вивід:

при до_лині ро_ са, сто_ро_но_ю до_ щик і_ де,
Ой на морі хви_ ля,

Потім третій голос переймає основну мелодію, другий голос — те, що вів у першій строфі верхній голос, а верхній — іде ще вище і витягає кінець строфи октавою вгору:

сто_ро_но_ю та на мій барві_ но_ чок зе_ ле_ ний.

У третьому куплеті заспів такий, як і в першому, але з незначними відмінностями. Нижній голос можна приєднати до середнього не з третього, а з другого такту (на словах «а завтра Купала»):

Сьо_го_ді і_ ва_ на, а завтра Ку_па_ ла, ра_но вранці сон_ це зій_ шло,

Як і в першій строфі, п'ятий — сьомий такти містять три голоси (основна мелодія в середньому голосі, верхній і нижній — підголоски). І всі так само повторюють другу половину строфи: «рано вранці та на мою роженьку червону».

На цьому пісня не кінчається. Хор співає другу строфу. І як раніше, перший такт двоголосний, решта — триголосні. Другий куплет перетворюється на приспів. Пісня набирає форми: куплет — приспів, куплет — приспів. Якщо хор, співаючи, веде танок, то можна після другого куплета і приспіву повторити перший куплет («Кругом мариноньки») з приспівом («Ой на морі хвиля»). Пісня-танок складатиметься з трьох куплетів — кожен з однаковим приспівом.

У наведених трьох прикладах перекладення зроблено з одноголосного наспіву. Є, однак, чимало українських народних пісень, де записано два голоси (здебільшого вивід і другий голос). Їх можна перекласти на три голоси. Та насамперед слід визначити, що являє собою другий голос: низ чи середину. Зрозуміло, що до виводу і низу додається середина, а до виводу і середини — низ.

Візьмемо відому українську народну пісню «Місяць на небі»:

55 Помірно

зі_ронь_ки ся_ють, ти_хо_по
Мі_сяць на не_бі.

мо_рю чо_вен_пли_ве. В_чов_ні дів_чи_на

піс_ню спі_ва_є, а_ко_зак чу_є — сер_день_ко мре.

Після одноголосного вступу в третьому такті починається дво-голосний виклад. Розташування голосів та їх рух вказує, що це верх і середина. Отже, до них можна додати нижній підголосок.

Але це народний романс, і його мелодика дещо відмінна від протяжної пісні. Зокрема, в романсах трапляються елементи гомофонно-гармонічного складу. Це видно і в пісні «Місяць на небі», де домінантовий струмільн загрожує збіднити мелодичні лінії голосів. Щоб уникнути цього, треба надати нижньому голосу достатньої мелодійної варіантності й рухливості. Тому введемо в нижній підголосок поспівки, подібні до зосереджених у виводі й середині:

56

I В чов_ні дів_чи_ на пісню спі_ва_є, а ко_зак чу_є — серденько мре.

II

III

Характер нижнього голосу наближений до інших двох. Пісня набула певної цілісності, збережено й гармонічну злагодженість.

Триголосне перекладення може знадобитися й для мішаного хору — як дублювання чоловічими голосами жіночих октавою нижче. Подвоєне триголосся звучить цілком задовільно тоді, коли його вистачає для повноцінного втілення музичного образу, наприклад, у піснях «Гей, у лісі, в лісі», «Туман ярмом» та багатьох інших.

Воно доречне, зокрема, у піснях-діалогах — спочатку як перегук чоловічих і жіночих голосів, а в кінці — спів мішаним хором, наприклад, у купальській — «Летіла зіронька»:

57

Помірно

I Ле_ті_ла зі_ронь_ка, та_впа_ла.

II — 3 то_бо_ю, Ми_ко_ло, з то_бо_ю.

— 3 ким же ти, Ган_ну_сю, сто_я_ла?
як яс_ний мі_сяць з го_ро_ю.

В наспіві дві частини, кожна по п'ять тактів. На початку — одноголосний заспів. З третього такту його можна імітувати квінтою вище.

58

Лє_ті_ла зі_ ронь_ ка.

Лє_ті_ла зі_ ронь_ ка та впа_ ла.

— З ким же ти, Ган_ ну_ сю, сто_ я_ ла?

Порядок чергування чоловічої і жіночої груп підказує зміст пісні: хлопець питає, дівчина відповідає. Отже, доцільно починати чоловікам. Початкуючий хор співатиме всі строфи в одній тональності — *мі* мінор. А досвідчений — може для запитання хлопця брати *ля* мінор, для відповіді дівчини — *мі* мінор:

Т. Ле-ті-ла зі-ронь-ка. Та впа-ла.

II Ле-ті-ла зі-ронь-ка. Та впа-ла.

Б. З ким же ти, Ган-ну-сю, сто-я-ла?

Подібне зіставлення тональностей уперше застосував у гуртовому співі Охматівський народний хор. Збірки П. Демуцького містять пісню «Коли б уже вечір», у якій чергуються *сі-бемоль* та *мі-бемоль*. Кварто-квінтові зіставлення використовує Закарпатський заслужений народний хор (наприклад, у пісні «Кажуть люди, кажуть»).

Отже, виконавський план пісні «Летіла зіронька» може бути такий: перша строфа у *ля* мінорі чоловічим хором; друга строфа (жінки) — у *мі* мінорі; третя (чоловіки) — знову *ля*; четверта (жінки) — *мі*; п'яту, останню, співає мішаний хор у *ля* мінорі.

С. Я ж тво-я Ган-ну-ся, ко-ха-ноч-ка.

А. Я ж тво-я Ган-ну-ся, ко-ха-ноч-ка.

II Я ж тво-я Ган-ну-ся, ко-ха-ноч-ка.

Т. Я ж тво-я Ган-ну-ся, ко-ха-ноч-ка.

Б. Я ж тво-я Ган-ну-ся, ко-ха-ноч-ка.

Для перекладення на подвоєне триголосся візьмемо двоголосний запис української народної пісні на слова Т. Г. Шевченка «Орися ти, моя ниво»:

61 Бадьоро

О-ри-ся ти, мо-я ни-во,

до-лом та го-ро-ю!

Та за-сій-ся, чор-на ни-во,

во-ле-ю яс-но-ю!

Заспівує баритон. У другому такті до нього приєднується тенор. Тут же доцільно ввести й третій (нижній) голос: завершення заспіву мажорним тризвуком дасть поштовх дальшому розгортанню триголосся, що веде до кульмінації (октави *мі—мі*). Звідси всі голоси варіантним мелодичним рухом, кожен по-своєму, наближаються до кадансу. Нижній піднімається злігованими *мі—фа—дієз* і з ноти *соль* низхідним тетрахордом завершує строфу. Середній, піднявшись із *мі* в *ля*, готує стрибок улюбленою квартою вниз у *ре*. Вивід відкочується двома шістнадцятими на *сі*, щоб далі широкими кроками увійти в заключне *ре*.

62

Т. до-лом та го-ро-ю!

Б. О-ри-ся ти, мо-я ни-во,

II

Та за_сій_ся, чор_на ни_ во, во_ле_ю яс_но_ю!

Другу строфу переймають жіночі голоси. Заспіває альт. Виклад той самий, лише октавою вище. Третю строфу знову заспіває і продовжує чоловіча група, а при повторенні приєднуються жінки. У подвоєному триголосі другий альт, опинившись над тенором, змушений (щоб уникнути недоречного перехрещення з ним) зайві два рази повторити ноту *соль* («сійся»):

63

С.
I
А.
II
Т.
I
Б.
II

Та по_сій_ся доб_рим жи_ том, до_ле_ю по_лий_ся!

Та по_сій_ся доб_рим жи_ том, до_ле_ю по_лий_ся!

В останній строфі на слова «Вийдуть люди жито жати» можна застосувати імітацію:

64

A. Вий_дуть лю_ди жи_то жа_ти...

T. Вий_дуть лю_ди жи_то жа_ти...

B. Вий_дуть лю_ди жи_то жа_ти...

Після неї зразу вступає мішаний хор. Радісно й переможно дзвенить провіщення великого Кобзаря про убогую ниву, що розвернеться, розстелеться і стане багата, родюча під працьовитими руками вільного господаря.

Тепер покажемо, як двоголосся перекладається на однорідне чотириголосся:

65 Повільно

дві то_ по_ лі, од_на од_ну пе_ре_

Ой у по_ лі

хи ту_ є, а в ко_ за_ ка дві дів_

чи ни, од_на од_ну пе_ре_ пи_ ту_ є.

У пісні два речення, кожне по шість тактів. Заспівує нижній голос, до нього приєднується верх, і вони вдвох завершують пісню. Втім, остання восьма п'ятого такту містить тризвук *сі—ре—фа—дієз*. А в ідентичному передостанньому такті записано порожню квінту. Це означає, що *ре* належить середньому підголоску,— та не тільки одна нота, а й попередній *до—дієз*, і наступне *мі*: вони в слові «перехитує» утворюють інтонаційний зворот, яким починається відгалуження від низу. Дальший розвиток середнього підголоска в друкованому записі не зафіксовано, але його можна відтворити— завдяки тому, що в останньому такті обох речень верх віддаляється від низу:

66

I Од_ на од_ ну пе_ ре_ пи_ ту _ є.

II

III

Але це триголосся ще не остаточне. Воно триває в заспіві другого речення. Тут же від основної мелодії відгалужується нижній підголосок, і до самого кінця звучить жіноче чотириголосся:

67

I

II а в ко _ за _ ка дві дів_ чи _ ни,

III

IV



Звідси висновок: народне чотириголосся виникає внаслідок двобічного відгалуження від основного наспіву, та не на весь час, а тільки в окремі моменти співу. Середній і нижній підголоски то відділяються від основної мелодії, то знову зливаються з нею або іншим підголоском.

Може постати питання: чи варто говорити про підголосок, коли він співає окремо лише кілька звуків? Варто, бо сенс народного співу саме в тому й полягає, що його голоси, близько споріднені, можуть місцями просто «розчинятися» в основному наспіві. Вони існують реально, але час від часу то зливаються з ним, то залишають його лоно, щоб заявити про себе і знову на якийсь час сховатися. Це призводить до того, що в народному чотириголоссі одночасного звучання чотирьох різних звуків можна й не почути: коли виділилась середина, низ «розчинився» в основному наспіві; з'явився низ — «зникла» середина.

А чи доцільно розглядати такий чотириголосний склад, у якому не чути одночасного звучання чотирьох голосів? Чи не краще звести наявні мелодії-варіанти до триголосся? Звичайно, інколи це доцільно. Чимало пісень розспівується голосами, які переймають один від одного окремі поспівки. Але коли провідну мелодію розпорошити, розкидати між двома підголосками, може порушитися внутрішній зв'язок окремих мелодичних ліній, логіка їх розвитку й пісня в цілому.

Отже, потрібна обережність. Народна пісня — художній твір і заслуговує на тактовне поводження. Мусимо її знати і берегти.

Ще одне завдання — підголоскове перекладення української народної пісні на слова Л. Глібова «Стоїть гора високая» для чотириголосного хору:

Сто_їть го_ ра ви_ со_ ка_ я, по_ під го_ ро_ ю
гай, гай зе_ ле_ ний гай, гу_ сте_ сень_ кий, не_
_ на_ че справ_ ді рай. зе_ // рай.

Мелодію доручимо першому альту чи баритону, а інші голоси утворимо підголосковим розспівом згори та знизу:

а під го_ ро_ ю
Сто_їть го_ ра ви_ со_ ка_ я,
гай, гай. Зе_ ле_ ний гай, гу_ сте_ сень_ кий, не_
_ на_ че справ_ ді рай. Зе_ ле_ ний гай, гу_
гай, гу_



Таке чотириголосся годиться для однорідного, а також подвоєного мішаного чотириголосного складу. Чоловічий, жіночий та мішаний склад застосовуються в різних варіантах пісні. Для її завершення можна запропонувати заспів з імітаціями (після них співають і далі всі голоси):

70

C. Сто_ їть го_ ра, зе_

A. Сто_ їть го_ ра ви_ со_ ка_ я,

T. Сто_ їть го_ ра,

Б. Сто_ їть го_ ра ви_ со_ ка_ я, зе_ ле_ ний

_ ле_ ний гай шу_ мить.

гай шу_ мить, шу_ мить.

71

С. (Т.) Сто-їть го-ра, зе-

А. (Б.) Сто-їть го-ра ви-со-ка-я, зе-ле-ний

Сто-їть го-ра ви-со-ка-я, зе-

- ле-ний гай шу-мить. Пташ-

гай шу-мить.

- ле-ний гай шу-мить.

Окреме місце посідають пісні, в яких основний наспів проходить у верхньому голосі. Вони дещо відходять від головних засад підголоскового співу, але й у них можна формувати багатоголосся для хору. Найголовніше — дбати про осмисленість кожного голосу, його варіантну спорідненість із основним наспівом.

Підголоскове перекладення однаково успішно застосовується не тільки в піснях українських, а й російських та білоруських, а також піснях інших народів; його можна використовувати при гармонізації оригінальних творів композиторів. Завдяки варіантній подібності усіх голосів зберігається національний колорит будь-якої пісні, її музичний образ.

КЕРУВАННЯ НАРОДНИМ ХОРОМ

Практика підголоскового співу в народному хорі показує, що для успішного керування ним потрібні не тільки знання диригента, а й досвід фольклориста. Звідси виникають нові, ширші **фахові вимоги** до керівника:

обізнаність у народній пісенній творчості, підголосковому розспіві; вміння збирати і записувати народні пісні, а також популярні твори композиторів, що побутують в народі (в розспівному викладі);

знання класичних обробок народних пісень і зразків підголоскової поліфонії у творах радянських композиторів; вміння аранжувати пісню в підголосково-поліфонічному складі, передбачити її багатоголосну партитуру (тобто написати голоси, що могли б народитися у вільному імпровізаційному розспіві;

спостережливість і допитливість у вивченні нових явищ сучасного народного співу, зокрема вокальної техніки, звукоутворення, звукоvidобування, голосоведення.

Керівник народного хору повинен:

добре знати свій колектив, художньо-виконавські, творчо-імпровізаційні здібності й можливості кожного співака — тембр голосу, діапазон, культурний рівень, музичний розвиток, перспективи зростання (заспівувач, виводчик тощо); уміти тримати під слуховим контролем весь процес творення пісні, чути кожного співака;

добирати потрібне, корисне, підтримувати й закріплювати позитивне, що проявилось у засвоєнні пісень, імпровізації та виконанні, доброзичливо ставитися до спроб і пропозицій учасників імпровізаційного розспіву (навіть коли будь-яка поспівка або частина підголоска, почута від співака, не збігається з тим, що передбачив керівник у підготовчій партитурі, але вона до речніша, вдаліша, — треба мужньо віддати перевагу творчій знахідці, поступитися перед нею, бо здобуток співака — це водночас і здобуток керівника, наслідок його навчально-виховної роботи, ознака успіху всього колективу); випадкове, сумнівне, небажане усувати тактовно, обережно, щоб не підривати ініціативи співаків; натомість спрямувати їх зусилля до розв'язання творчого завдання;

старанно виявляти і виховувати заспівувачів, розспівувачів, виводчиків, допомагати їм у підвищенні ідейно-художнього рівня та музичної кваліфікації; залучати як консультантів досвідчених співаків-майстрів; невинно вдосконалювати багатоголосся, вокальну техніку, художній ансамбль, культуру виконання.

Керівник народного хору повинен широко застосовувати в навчально-виховній роботі корисні й конче потрібні загальні на-

станови з хорознавства, набуті в музичному, культурно-освітньому або педагогічному учбовому закладі. Вони становлять творчу основу фахової обізнаності. Та на додаток до них можуть знадобитися й такі поради.

У будь-якому виробничому колективі, установі чи учбовому закладі можна виявити любителів народного хорового співу — окремих співаків, навіть групи (наприклад, родинні ансамблі). Їх знають і згадуватимуть, коли йтиме розмова про організацію хору. Залученню охочих сприятиме й виступ керівника новоутворюваного хору на робітничих або комсомольських зборах, у гуртожитку, по місцевому радіо¹. Коли вони виявляться, можна призначити перше заняття.

Починати з індивідуальної перевірки голосів не варто. Доцільніше згуртувати людей вільним колективним співом знайомих пісень (без втручання керівника в розміщення співаків, їх розподіл по голосах). З комплектуванням груп (низ, верх, середина) не можна квапитися. Потрібен певний час, щоб ознайомитися з усіма співаками і вказати кожному його місце в хорі. Кілька занять (саме кілька, а не одне) знадобиться для того, щоб виявити голосові дані співаків, їх музичні здібності, досвід у багатоголосному розспіві.

Не втручаючись у колективний спів, керівник має пильно прислухатися до нього, помічати, хто з співаків до чого тяжіє — до низу, середини чи верху; хто і як — зразу чи після кількох спроб — потрапляє куди слід, як здійснює своє художньо-творче прагнення та чи відповідає воно його вокально-технічним можливостям.

Наприклад, один співак (або співачка) пішов за високими голосами, веде разом із ними верхню мелодію, але захлинається від надмірної напруги і вибуває з ладу. А інший, навпаки, опинившись серед низьких голосів, почуває себе зле, бо в його робочому діапазоні нема низьких звуків, а він цього не знає.

Обидва потребують допомоги керівника, — і він повинен її надати кожному окремо, але тактовно, не підриваючи творчої зацікавленості. Не варто «виривати» співака з гурту, коли триває спів, і мета керівника полягає в тому, щоб ознайомитися з кожним зокрема й усіма разом. Якщо співак збився в гуртовому співі, думаючи, що його ніхто не чує, то віч-на-віч із керівником, якого, може, бачить уперше, він збентежиться, і допомогти йому буде нелегко.

¹ На допомогу керівникові в роз'ясненні культурно-виховного значення хорового співу рекомендується брошура: Хоровий спів — мистецтво істинно народне. Автор — професор О. В. Свешников (М., 1962).

Можна спробувати інакше — непомітно й для самого співака. Керівник — людина співаюча: мовляв, не міг довго слухати мовчки, «не витримав» і пристав до гурту (а опинився саме коло співака, якому потрібна допомога); сідає чи стає поруч нього і якомога виразніше, чіткіше, щоб співакові було добре чути, наспівує інший голос (припустимо, середній). Якщо мелодію сприйнято і співакові стало легше співати, значить, місце для нього в гурті знайдено. А чи надовго — ще доведеться перевірити і, може, не раз. Головне — прислухаючись до співака, зуміти правильно визначити його місце в хорі. Це стосується всіх, тобто й тих, хто наче почуває себе задовільно. Втім, за будь-яких умов сумніватись у здібностях співака — шкідливо. Навпаки, потрібна віра в людей, тактовне ставлення до них, перевірка самого себе, своїх оцінок — поквалітиві й помилкові можуть розчарувати, дезорієнтувати учасників хору. Навіть найдрібніші утруднення й непорозуміння, які трапляються з початківцями, не повинні обминати уваги керівника. Саме їх розв'язання підкаже, як краще добирати й згуртовувати людей, адже з ними керівник має спілкуватися з самого початку, допомагати їм і наполегливо вчити.

Далі разом із співаками він розв'язує вирішальне питання: який хор утворити відповідно до вокальних даних, музичних здібностей і художньо-виконавського досвіду співаків.

Мішаний народний хор буде **повний**, коли в ньому є високі, середні й низькі жіночі та чоловічі голоси. **Неповним** вважається хор, в якому бракує однієї-двох жіночих або чоловічих груп. **Однорідний** — жіночий або чоловічий — народний хор складається з низьких, середніх та високих голосів (мінімум народного багатоголосся).

Склад жіночого триголосного хору: перші й другі сопрано, альти (або — сопрано, перші й другі альти); чоловічого триголосного хору: перші й другі тенори, баси чи баритони (або — тенори, баритони, баси).

Склад чотириголосного однорідного та мішаного хору не відрізняється від складу звичайних хорів. Але практика сучасного підголоскового співу підказує, що для задовільного багатоголосного звучання мішаному складу потрібно не менше п'яти голосів: три жіночі і два чоловічі.

Виходячи з цього, визначається тип новоутворюваного хору. Якщо в ньому є досвідчені співачки і співаки, то можна укомплектувати мішаний хор. Зібралися самі жінки (чи самі чоловіки) — хор буде однорідний. Переважають жінки — вийде неповний мішаний (так само, коли переважають чоловіки). А далі в процесі роботи колектив, можливо, поповниться, — і хор стане повний мішаний.

Втім, це ніяк не означає, що однорідний народний хор або однорідний вокальний ансамбль має будь-що стати мішаним. Багато однорідних колективів працюють досить успішно, зростають творчо, зберігаючи свій початковий тип.

Для організації народного хору (та й вокального ансамблю) не обов'язкова наявність музичного інструмента. Навпаки, починаючи навчально-виховну роботу без інструментального супроводу, керівник будь-якого хору створює кращі умови для його швидшого та успішнішого зростання.

Чому доводиться тут, у методичних порадах, наполягати на відмові від інструментального супроводу з самого початку навчально-виховної роботи? Тому, що серед керівників і співаків як самодіяльних, так і професіональних хорів різних типів і видів набуло поширення помилкове і шкідливе уявлення про спів а капела: його бояться, до нього не наважуються й приступити, адже він — вершина хорового мистецтва.

Так, вершина. Але жоден хор не дійде ніколи до неї, якщо не буде співати без супроводу. Така практика — обов'язкова. І чим більше її буде, тим ближчою стане вершина. І чим раніше почати, тим швидше можна дійти до мети.

Саме хоровий спів а капела — найвірніший, найнадійніший, найкоротший шлях до опанування і засвоєння хорових навичок, здобуття вокальної досконалості, досягнення виконавської майстерності.

Спів а капела — не тільки вершина хорового виконавства, а й корисний навчально-виховний метод, неперевершений музично-педагогічний засіб, який полегшує і прискорює художньо-творче зростання співаків — хористів, вокалістів та й музикантів-інструменталістів.

Він навчає чисто інтонувати, рівняти свій голос із голосами товаришів по співу, чути і перевіряти себе. В ньому все відкрито, нічого не сховано. Співає хто гарно — добре чути. Схибив хто — ще чутіше. І в людини, яка мріє про красу, про високе, справжнє мистецтво, збуджується нестримне бажання стати гідним учасником процесу творення музики, — його викликає й зміцнює саме спів а капела.

Практикуючи спів а капела як основний навчально-виховний метод, керівник швидко переконується, що цим полегшує собі роботу, прискорює здобуття художньо-виконавських успіхів, до яких прагне колектив.

До заняття з хором керівник готується сам, намічає пісню до розучування, завчасно вивчає її докладно: визначає основну мелодію, підголоски, заучує напам'ять усі голоси й слова.

Ця вимога має велике виховне значення. Цілковита обізнаність у пісні значно полегшує роботу керівника, надає йому впевненості й змоги впливати на хор. А співаки, бачачи, що керівник знає все від початку до кінця, проймаються повним довір'ям до нього, прагненням засвоїти розучувану пісню.

Неодмінний початок занять, дійова підготовка до них — вокальне розспівування хору. Воно викликає творчу зібраність і піднесеність співаків. Для розспіву можна брати вправи в різних ладах (доцільніше в мажорі) або уривки з пісень (див. вправи для розспівування, приклади 72—86). Тональність добирається та, в якій хор (ансамбль) має розучувати нову пісню або співати знайому.

Керівник роз'яснює співакам ідею, зміст, форму пісні, характер її виконання, розповідає про авторів твору.

Розучування народним хором починається з основної мелодії. Коли її засвоїли всі співаки (хоча б один куплет), можна спробувати виділити заспів, доручивши його одному співакові (або групі), — далі у потрібному місці вступить весь хор. Можливо, тоді з'явиться й вивід. Може, в ньому доведеться дещо уточнити, виправити. А коли вивід не звучить, то підказати його тим, хто на минулих заняттях виводив.

Після сформування виводу настає черга середнього або й нижнього підголоска. Звичні до підголоскового розспіву люди засвоюють їх без надмірних утруднень. А новачкам доведеться роз'яснити метод формування народного багатоголосся, щоб залучити їх до участі в розспівуванні.

Коли голоси та підголоски нашарувалися один на одного, можна заходитися коло вирівнювання ансамблю — ритмічного, гармонічного, динамічного, тембрового. А згодом, з набуттям досвіду і вправності, працювати над вирівнюванням ансамблю одночасно з формуванням багатоголосся.

Розучувати пісню краще за все без інструментального супроводу, з голосу керівника. Такий метод має велике музично-виховне значення: міцніє музична пам'ять співака (він звикає покладатися не на «підказку» інструмента, а на самого себе); вдосконалюється слух, прищеплюються навички чистого інтонування в натуральному строї (голос рівняється на голос).

А інструментальний супровід, зокрема баян (та акордеон), не тільки не прикрашає народного хорового співу, не тільки не допомагає хору, а, навпаки, заважає, псує спів. Про негативну роль баяна в народному хорі розповідає професор Г. В. Руднева:

«Своїм тембром баян стирає хорові співочі тембри, позбавляв співаків змоги розвивати тонке мистецтво тембрового ансамблю.

Він не тільки не сприяв розвитку творчої фантазії у співаків хору, але, навпаки, вбивав їх ініціативу. Нарешті, він викликав своїм різким тембром крикливу манеру в співі, бо співаки, природно, намагалися перекрити своїми голосами звучання баяна»¹.

Народні вокальні ансамблі можуть бути різні за складом. Такий би він не був, ознака «низ чисельніший за верх» у ньому зберігається (звичайно, за винятком того випадку, де кожен голос представлено лише одним співаком).

В народних хорах ансамблі комплектуються здебільшого з заспівувачів, виводчиків, виконавців підголосків, загалом — охочих і здатних до камерного співу. Вокальний ансамбль сам може стати резервом для поповнення хору провідними співаками. А якщо він комплектується як окремий виконавський колектив, то в ньому має бути запроваджена така сама навчально-виховна робота, як і в народному хорі — розучування, нашарування і вирівнювання голосів.

Це стосується й такої поширеної в художній самодіяльності форми жіночого народного вокального ансамблю, як хор-ланка. Тут люди зв'язані між собою спільною працею, виробничими і громадськими інтересами (переважно в колгоспній ланці). Звідти й назва: хор-ланка. Їх репертуар досить різноманітний: народні пісні (дожовтневі й сучасні), твори радянських композиторів (особливо такі, що піддаються вільному розспіву).

Хор-ланка — активний учасник громадського життя колгоспу — відгукується на актуальні політичні події, господарські кампанії, культурні заходи. Ним найчастіше керує ланкова, вона ж і заспівувачка. Є ще й інші заспівувачки, є виводчиці — все, як і належить у підголосковому співі.

Вокальні ансамблі так само, як і хори, мають цілковиту змогу працювати без інструментального супроводу, бо в них звучить повноцінне, соковите народне багатоголосся. Їх досвід виробив спосіб розташування співаків: верхній голос (вивід) — в середині (однаково, чи один, чи два-три співаки), а по обидва боки — середні та нижні голоси.

Народний хоровий спів набирає дедалі більшого поширення в радянському музичному мистецтві. Постає потреба в систематичній, наполегливій роботі над вихованням навичок художнього виконання, невпинного вдосконалення, здобуття високої майстерності. Це означає й неослабну боротьбу проти вульгарного, набридлого крику, розв'язності, хизування; проти застарілих

¹ А. В. Руднева. Состояние и пути дальнейшего развития русских народных хоров. В кн.: Сборник статей по вопросам работы хоров художественной самодеятельности. М., 1957, с. 51.

прийомів (що відображують слабо розвинений художній смак, а часом — явний прояв безкультур'я): настирливого пропагування обмеженого співочого діапазону (без сопрано та басів), зловживання крайніми ступенями сили звука і надмірними тембровими контрастами, не пов'язаними зі змістом пісні, заміни поліфонічного складу гомофонним, співу а капела — співом з супроводом.

У брошурі «Хоровий спів — мистецтво істинно народне» професор О. В. Свешников пояснює, що вершина всіх творчих шукань криється в простоті мистецтва, яка означає, проте, не спрощеність, не примітивність, а відсутність надуманості, недоречних прикрашувань. Бо наша пісня, вбираючи дух епохи, відображаючи нові поняття й почуття людей, зберігає розспівність, незмінну задушевність, має звучати просто й невимушено, щиро й натурально.

На особливу увагу й турботу заслуговують слова пісні. Вони надають їй смислову ясність. Крізь них немов видно все, про що розповідає виконуваний твір. Чітка вимова — неодмінний елемент художнього співу.

Набуття високої виконавської майстерності в народному хорі можливо при наполегливому вихованні у співаків стриманості, правдивості, вміння пов'язати засоби художньої виразності зі змістом пісні, її частинами, куплетами, варіантами голосів. Відповідно до традицій гуртового співу важливо засвоїти навички художнього виконання розучених пісень без диригента (так і виступати перед слухачами).

Художнє виконання є засіб виховання хорошого естетичного смаку, задоволення зрослих культурних запитів людей.

Підголосковий спів благотворно впливає на вокальний розвиток співаків, формує своєрідну виразність, повноцінність голосів. Та на відміну від властивого гуртовому співу стихійного вокального виховання, народному хору й вокальному ансамблю потрібне організоване навчання. Відмова від нього, заперечення, відкидання вокального виховання народних співаків дає сумні наслідки; через невміле користування регістрами, штучне зниження вокальної позиції, зловживання надмірним напруженням голосових зв'язок співаки зазнають перевтоми і передчасно вибувають з ладу (здебільшого жіночі голоси). І винні в цьому не так вони самі, як не обізнані ні в народному співі, ні в хоровому вокалі керівники, що вимагають від усіх (ігноруючи голосові дані) видобувати лише густі, зичні звуки, якими, мовляв, відзначається народний спів. Від цього ніжні голоси, насамперед сопрано, втрачають темброві барви. Не минає подібне й альтів, бо й тут порушується основа вокальної техніки, обов'язкова для всіх голосів: завжди тільки висока позиція!

Безцеремонне поводження завдає непоправної шкоди: гинуть співочі голоси — дорогоцінний скарб музичного мистецтва.

Отже, святий обов'язок керівника хору або ансамблю — якнайобережніше, якнайуважніше ставлення до вокального виховання.

Основа музичного виховання в хорі — робота над репертуаром, розучування пісень без інструментального супроводу, прищеплення навичок чистого інтонування, осмисленого фразування і нюансування, вникнення в музичний образ; ознайомлення із зразками хорової літератури, народнопісенної творчості.

Елементи музичного виховання: вивчення нотної грамоти, сольфеджіо, поступове поповнення музично-теоретичних знань, застосування поголосників — спочатку нотний запис основної мелодії для всього хору, а згодом, в міру поповнення знань з теорії музики, дописування підголосків для наочного усвідомлення співвідношення мелодій-варіантів у багатоголосному розспіві; запис народних пісень.

Виховання правильного розуміння і сприймання мистецтва, вимогливості до себе, непримиренності до антихудожніх проявів — це все створює основи ідейного та естетичного виховання. Розвиткові художнього смаку співаків сприяють зразки народнопісенної творчості і пісень композиторів, застосовувані в них засоби музичної виразності, оспівувані кращі риси людської душі — дружба, вірність, працьовитість, любов до рідного краю, невпинне прагнення до всебічного досконалого, гармонійного розвитку радянської людини.

Добір репертуару має відповідати завданням вокального, музичного, естетичного виховання співаків, прищеплення їм навичок художнього виконання в стилі справжнього, висококультурного народного хорового співу.

До репертуару хору включаються народні пісні (українські, російські), пісні братніх народів республік Радянського Союзу, соціалістичних країн, зразки пісенної творчості народів світу, класичні хори підголосково-поліфонічного складу, пісні радянських авторів, прогресивних композиторів світу. Це відповідає завданням підвищення виконавської вправності колективу. Планування репертуару має на меті поступове наростання, ускладнення технічних і художньо-виконавських завдань і завдяки цьому невпинне вдосконалення майстерності народного хору.

Концертні виступи народного хору — це музично-освітня пропаганда і, зокрема, пропаганда сучасного народного хорового співу. У концертній програмі чергування номерів має бути підпорядковано певній послідовності викладу ідейного задуму й змісту виконуваних творів, наприклад: пісні патріотичні, виробничі, ліричні, сатиричні, жартівливі.

Вміле користування різними вокальними, динамічними, агогічними барвами підтримує інтерес слухачів. Доцільно додержувати певної послідовності виступів ансамблів різного складу (жіночих, чоловічих, мішаних), виконання ними пісень різного змісту й настрою. Введення до програми і вдумливе чергування пісень у різних ладотональностях допомагає безперервно множити засоби художньої виразності і впливу на аудиторію.

Концертну програму жанрово збагачує, доповнює художнє читання, інструментальна музика, танець.

Дуже корисний для народного хору творчий контакт із іншими художніми колективами: участь у виставах разом із драматичним, танцювальним колективом тощо, виступи перед трудящими під час масових громадсько-культурних заходів, на народних гуляннях, у нових обрядах.

ВПРАВИ ДЛЯ РОЗСПІВУВАННЯ



First system of a musical score. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains two measures: the first measure has a quarter note G4, a quarter note A4, and a half note B4, with a bracket and the number '2' above it; the second measure has a quarter note C5, a quarter note B4, and a half note A4, with a bracket and the number '3' above it. The middle and bottom staves have treble clefs and contain similar rhythmic patterns, with the bottom staff ending with a double bar line and a repeat sign.

Second system of a musical score, starting at measure 75. It consists of two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains two measures: the first measure has a quarter note G4, a quarter note A4, and a half note B4; the second measure has a quarter note C5, a quarter note B4, and a half note A4, with a bracket and the number '2' above it. The bottom staff has a treble clef and contains similar rhythmic patterns, with the bottom staff ending with a double bar line and a repeat sign.

Third system of a musical score. It consists of two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains two measures: the first measure has a quarter note G4, a quarter note A4, and a half note B4; the second measure has a quarter note C5, a quarter note B4, and a half note A4, with a bracket and the number '2' above it. The bottom staff has a treble clef and contains similar rhythmic patterns, with the bottom staff ending with a double bar line and a repeat sign.

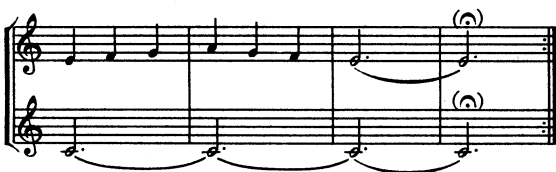
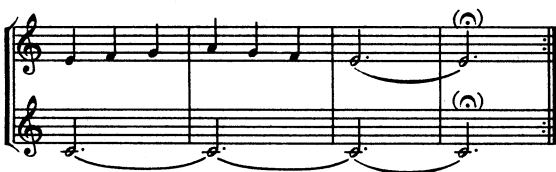
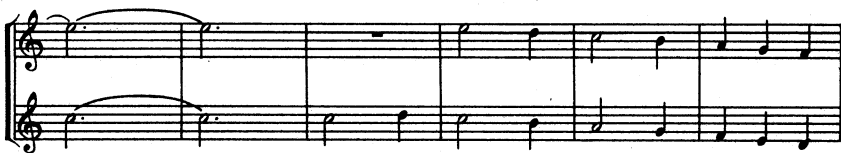
Fourth system of a musical score, starting at measure 76. It consists of two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains two measures: the first measure has a quarter note G4, a quarter note A4, and a half note B4; the second measure has a quarter note C5, a quarter note B4, and a half note A4, with a bracket and the number '2' above it. The bottom staff has a treble clef and contains similar rhythmic patterns, with the bottom staff ending with a double bar line and a repeat sign.

Fifth system of a musical score. It consists of two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains two measures: the first measure has a quarter note G4, a quarter note A4, and a half note B4; the second measure has a quarter note C5, a quarter note B4, and a half note A4, with a bracket and the number '2' above it. The bottom staff has a treble clef and contains similar rhythmic patterns, with the bottom staff ending with a double bar line and a repeat sign.

77



78



79

Музыкальный фрагмент, включающий вокальную партию и фортепиано-сопровождение. Музыка написана в тональности с одним диэзисом (F#) и метре 3/4. Вокальная партия (I) содержит текст: «Ля- ля-ля- ля, ля, ля ля, ля, ля. ля, ля ля.».

Музыкальный фрагмент, включающий вокальную партию и фортепиано-сопровождение. Музыка написана в тональности с одним диэзисом (F#) и метре 3/4. Вокальная партия (I) содержит текст: «Ля- ля-ля- ля, ля, ля ля, ля, ля. ля, ля ля.».

80

ля- ля, ля- ля, ля- ля-ля- ля, ля- ля, ля- ля, ля- ля- ля- ля.

81

ля- ля, ля- ля, ля- ля, ля- ля.

ля- ля, ля- ля, ля- ля, ля- ля.

82

Ну_мо за_спі_ вай_ мо, за_ спі_ вай_ мо! _вай_ мо! _вай_ мо!

83

Ну_мо за_спі_ вай_ мо, за_ спі_ вай_ мо! _вай_ мо

84

о, ми вчи_мо_ся, ми вчи_мо_ся,

ми вчи_ мо_ ся спі_ ва_ ти, ми вчи_

- мо_ ся спі_ ва_ ти.

85

I Ну_ мо, ну_ мо за_ спі_ вай_ мо, за_ співай_ мо!

II

III

C. Ну_ мо, ну_ мо за_ спі_ вай_ мо, за_ спі_ вай_

A.

T. Ну_ мо, за_ спі_ вай_ мо, за_ спі_ вай_

B. Ну_ мо

_ мо! Ну_ мо, дру_ зі, за_ спі_ вай_ мо,

_ мо! Ну_ мо

_ мо! Ну_ мо за_ спі_ вай_ мо,

за_ спі_ вай_ мо, за_ спі_ вай_ мо!

за_ спі_ вай_ мо!

за_ спі_ вай_ мо!

за_ спі_ вай_ мо!

Рекомендована література

Василенко З. Дещо про локальні особливості гуртового розспіву народних пісень у сучасному сільському побуті. У кн.: Сучасна українська музика. К., 1965.

Вережка Г. Народное хоровое искусство Украинской ССР. В кн.: Сборник статей по вопросам работы хоров художественной самодеятельности. М., 1957.

Гордійчук М. М. Д. Леонтович. Вступна стаття до збірника: М. Леонтович. Хорові твори. К., 1961.

Гордійчук М. М. Д. Леонтович. З серії: Творчі портрети українських композиторів. К., 1972.

Гордійчук М. Як записувати народну музику. Порадник для збирачів музичного фольклору. К., 1960.

Гордійчук М., Булат Т., Омельченко А., Бернадська Р., Жукова А., Федорук О., Фільц Б. Художня самодіяльність на сучасному етапі. К., 1977.

Евсеев С. Русская народная полифония. М., 1960.

Жемчужина Н. Русская народная песня советского времени. Л., 1955.

Казьмин П. Страницы из жизни М. Е. Пятницкого. М., 1961.

Калугина Н. Методика работы с русским народным хором. М., 1977.

Кастальский А. Особенности народно-русской музыкальной системы. М., 1962.

Кастальский А. Особенности русского многоголосия. М., 1959.

Кротков С. Самодеятельный хоровой коллектив. М., 1952.

Кротков С. Учебно-воспитательная работа в русских народных хорах. М., 1961.

Кулаковский Л. Как собирать и записывать народные песни. М., 1962.

Кулаковский Л. О русском народном многоголосии. М., 1951.

Кулаковский Л. Песня, ее язык, структура и судьбы (на материалах русской и украинской народной, массовой советской песни). М., 1962.

Лисенко М. Листи. Упорядкування, примітки та коментарі О. Лисенка. Вступна стаття М. Рильського. К., 1964.

Милославов П. Хоровой кружок. М., 1952.

Молдавин М. Льонарки складають пісні. Методичний нарис. Житомир, 1958.

Молдавин М. О многоголосном распеве. В ж.: Советская музыка, № 10, 1954.

Перепелюк В. Літературний запис В. Данилейка. Повість про народний хор. Сторінки з щоденника. К., 1970.

Правдюк О. Ладові основи української народної музики. К., 1961.

Руднева А. Русский народный хор и работа с ним. В помощь руководителям народных хоров художественной самодеятельности. М., 1960.

Руднева А. Состояние и пути дальнейшего развития русских народных хоров. В кн.: Сборник статей по вопросам работы хоров художественной самодеятельности. М., 1957.

Свешников А. Хоровое пение — искусство истинно народное. М., 1962.

Серов А. Русская народная песня как предмет науки. М., 1952.

Сидельников В. Ольга Васильевна Ковалева (из серии: Народные певцы и музыканты). М., 1964.

Танцюра Г. Записки збирача фольклору. К., 1958.

Українське народне багатоголосся. К., 1962.

Шорин И. Развитие, воспитание и охрана певческого голоса. В кн.: Самодеятельный хор и работа с ним. М., 1959.

ЗМІСТ

Вступ	3
Характерні особливості гуртового співу	5
Мелодії-варіанти	5
Вільний розспів	23
Своєрідність звучання	42
Підголоскове перекладення	52
Керування народним хором	72
Вправи для розспівування	80
Рекомендована література	87

Моисей Ионович Молдавин. НАРОДНОЕ ПОДГОЛОСОЧНОЕ ПЕНИЕ.
(На украинском языке). Издательство «Музична Україна» Государственного комитета Украинской ССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.

Редактор Я. Є. Драбина. Художник О. Д. Стеценко. Художній редактор К. Ф. Контар. Технічний редактор А. А. Донець. Коректор А. Г. Савчук. Інформ. бланк № 1000. Здано на виробництво 08.04. 80. Підписано до друку 13.08. 80. БФ 3951. Формат 60×84¹/₁₆. Папір офсетний №1. Гарнітура літературна. Спосіб друку офсетний. Умовно-друк. арк. 5,11. Облік.-видавн. арк. 5,43. Тираж 3000. Зам. № 3816. Ціна 40 к. Видавництво «Музична Україна» Державного комітету Української РСР у справах видавництв, поліграфії і книжкової торгівлі, 252004, Київ, Пушкінська, 32. Київська нотна фабрика республіканського виробничого об'єднання «Поліграфкнига» Держкомвидаву УРСР, Київ, Фрунзе, 51а.

40 к.

