

Л. ЯЩЕНКО



УКРАЇНСЬКЕ

НАРОДНЕ

БАГАТОГОЛОСНЯ



78С. 01
Я97

Праця присвячена історії українського народного багатоголосся, теоретичному аналізу його структурних форм та виконавських принципів, питанням взаємозв'язків народного багатоголосся і професіонального пісенно-хорового мистецтва.

Може служити посібником для викладачів та студентів середніх і вищих музичних учбових закладів, а також для керівників самодіяльних та професіональних хорових колективів, композиторів, музикознавців, фольклористів.

Відповідальний редактор
кандидат мистецтвознавства
М. М. Гордійчук

Леопольд Иванович Яценко
«Украинское народное многоголосие»
(на украинском языке)

*Друкється за постановою вченої ради Інституту мистецтвознавства,
фольклору та етнографії Академії наук Української РСР*

Редактор *Немировський Р. М.*
Технічний редактор *М. І. Єфімова* Коректор *В. Є. Дементьєва*

БФ 04330. Зам. № 2232. Вид. № 620. Тираж 1000. Формат паперу 84×108/32.
Друк. фіз. аркушів 7,375. Умовн. друк. аркушів 12,09. Обліково-видавн. аркушів 12,455. Підписано до друку 5.II 1962 р. Ціна 60 коп.

Друкарня Видавництва АН УРСР, Київ, Репіна, 4.

ВСТУП

Музична творчість українського народу відзначається багатством і різноманітністю видів та форм. Та чи не найважливішим серед них, як за значенням, так і за поширенням, є хорова багатоголосна пісня.

Хоровий спів є справжньою окрасою і невіддільною частиною народного побуту. Його можна почути скрізь: і на колгоспному полі під час роботи, і увечері на сільській вулиці або в клубі, і в місті на масовому народному гулянні або на сімейному святі. Рідко який молодіжний вечір або концерт художньої самодіяльності проходить у нас без хорового співу.

Художньо-естетична та пізнавальна цінність народного багатоголосся дуже велика. Багатоголосся є одним з основних формотворчих засобів музичного мистецтва. Його прийоми сприяють всебічному розкриттю змісту музичних творів, втіленню й розвитку різноманітних художніх образів. Маючи величезні можливості щодо відтворення людських почуттів та настроїв, багатоголосся розширює тим самим арсенал виражальних засобів музичного мистецтва.

Як і народна творчість в цілому, народне багатоголосся має глибоко національний, самобутній характер, що сформувався на основі давніх і міцних традицій масового хорового співу. Будучи породженням і яскравим виразом колективних засад народного мистецтва, хорова пісня відіграє в житті народу величезну згуртовуючу виховну роль. Протягом багатовікової історії вона супроводжувала український народ у повсякденному трудовому житті, в його боротьбі проти соціального та національного гніту, за краще майбутнє. Відомі слова М. Гоголя про те, що «пісня для Малоросії все: поезія, історія і батьківська могила», можна повною мірою віднести і до хорової багатоголосної пісні як найбільш масового виду музичного фольклору.

В галузі збирання та публікації зразків українського пісенного багатоголосся зроблено вже чимало. Від перших спроб запису багатоголосних пісень у другій половині ХІХ ст. і до нашого часу на Україні зібрано великий пісенний матеріал, який дає досить широке уявлення про побутування і територіальне поширення багатоголосних пісень.

Теоретична ж розробка питань походження, розвитку та структури українського народного багатоголосся поки що відстає від вимог часу. Це особливо помітно, якщо зважити на те, що російськими фольклористами вже написано ряд ґрунтовних наукових досліджень, спеціально присвячених народному багатоголосся. Серед них можна назвати праці Є. Ліньової, О. Кастальського, Є. Гіппіуса, Л. Кулаковського, С. Євсеева, Т. Бершадської та ін. Ряд загальних питань, порушених цими вченими, стосується також і українського багатоголосся, яке має багато спільного з пісенним багатоголоссям братніх російського та білоруського народів. Але окремих праць, присвячених українському багатоголосся, досі ще немає. Можна назвати лише неопубліковану працю К. Квітки «Українська народна музика», в якій є невеликий розділ про українське багатоголосся¹, а також окремі спостереження та думки про багатоголосну українську пісню М. Лисенка, К. Квітки, П. Козицького, В. Харкова та інших, висловлені в різних статтях, листах тощо. Деякі питання, що торкаються цієї галузі народного мистецтва, розглядаються у працях А. Гуменюка² та О. Юсова³. Невеликий розділ присвячено українському багатоголосся в книзі Т. Попової «Русское народное музыкальное творчество» (в. 2, Музгиз, 1956, стор. 241—246).

Отже, ґрунтовне і всебічне вивчення українського народного багатоголосся як одного з найяскравіших за своїм художнім значенням витворів народного творчого генія є цілком назрілою справою. Необхідність роз-

¹ К. Квітка, Українська народна музика, фонди ІМФЕ АН УРСР, ф. $\frac{14-2}{196}$, стор. 179—201.

² А. Гуменюк, Український народний хор, вид-во «Мистецтво», К., 1955.

³ А. Юсов, Характерные черты многоголосия в хоровом творчестве Н. В. Лисенко, К., 1955 (рукопис).

робки проблем народного багатоголосся висувається також потребами професіонального музичного мистецтва: використання багатючих фольклорних джерел є однією з найважливіших заporук його успішного розвитку.

Керуючись положенням марксистсько-ленінської діалектики про закономірний взаємозв'язок та взаємообумовленість явищ суспільного життя, автор прагнув досліджувати народне багатоголосся в тісному зв'язку з тим середовищем та умовами, в яких воно створювалося, розвивалося і в яких воно здавна живе в народі. Адже народна пісня перебуває в тісній залежності від навколишнього оточення і завжди чутливо реагує на зміни, що відбуваються в ньому. Отже, народну пісню необхідно вивчати в зв'язку із середовищем та умовами її побутування, в зв'язку з життям та працею простих людей, їх світоглядом, психікою та ін. Це єдино вірний шлях до правильного розуміння народнопісенного мистецтва як творчого історичного процесу, а не лише як сукупності художніх творів більшої або меншої цінності. Ідучи цим шляхом, ми зможемо виявити й вивчити основні закономірності цього процесу, а це, в свою чергу, допоможе нам дослідити шляхи розвитку народного багатоголосся, основні принципи його структури та особливості виконавського стилю, допоможе віднайти й відділити в народній пісні все важливе й закономірне від випадкового й несуттєвого, уникнути непотрібної формально-об'єктивістської описовості.

У цій праці автор спирався в основному на пісенні матеріали, зібрані за післявоєнні роки експедиціями ІМФЕ АН УРСР, в ряді яких він брав участь з 1949 по 1961 р., а також на власні спостереження над народним музичним побутом. Все це зумовлено більшою повнотою і точністю сучасних багатоголосних записів, здійснюваних за допомогою удосконаленої звукозаписувальної апаратури. Автор вважав за найдоцільніше досліджувати насамперед ті пісні, які він сам чув у живому виконанні народних співців.

Автор широко використав також багатоголосні записи дореволюційних та радянських збирачів, найважливіші теоретичні праці в галузі українського і російського фольклору та оригінальні хорові твори українських композиторів, в яких розвиваються прийоми народного багатоголосся.

РОЗДІЛ ПЕРШИЙ

ПОХОДЖЕННЯ НАРОДНОГО БАГАТОГОЛОССЯ ТА ІСТОРІЯ ЙОГО ВИВЧЕННЯ

Хоровий спів і багатоголосна пісенна творчість українського народу мають довговікову історію і міцні традиції. Протягом ряду поколінь наш народ створив величезну кількість високохудожніх багатоголосних пісень, яскравих і самобутніх за своєю структурою та виконавським стилем. Однак в силу певних історичних умов цей вид музичного фольклору довгий час майже не привертав уваги збирачів.

Так, з часу появи перших нотних збірників В. Трутовського (1776), І. Прача (1790) і аж до 70-х років ХІХ ст. російськими та українськими збирачами було опубліковано величезну кількість пісень різного характеру. Однак майже всі ці записи, за поодинокими винятками, були одноголосними.

З відсутністю записів народного багатоголосся була пов'язана також поширена в музикознавстві ХІХ ст. думка, нібито російські та українські народні пісні за своєю природою майже виключно унісонні. Цієї точки зору дотримувалось чимало вчених-фольклористів, як російських, так і українських. Відомий дослідник народної творчості П. Сокальський, наприклад, ще в 1888 р. у своїй теоретичній праці «Русская народная музыка, великорусская и малорусская...» писав: «...Руська народна музика являє собою особливий самобутній музичний стиль в історії музики як мистецтва. Цей стиль являє собою повну відсутність гармонії, але зате наба-

гато різноманітніше застосування принципів мелодії і ритму, ніж стиль сучасної музики»¹.

Твердження про одноголосність народної пісні по-слідовно проводиться Сокальським на протязі всієї його праці.

Інший видатний український фольклорист Ф. Колеса, спираючись на відомі йому публікації українських пісень, відзначав: «Українські народні пісні, оскільки можна судити по дотеперішнім збірникам, є одноголосні»².

Тим часом окремі висловлювання про багатоголосне виконання російських та українських народних пісень зустрічаються у вітчизняній та зарубіжній літературі вже в кінці XVIII ст. Так, відомий знавець народної пісні М. Львов у передмові до виданого ним спільно з І. Прачем збірника «Собрание народных русских песен» (перше видання цього збірника відноситься до 1790 р.) говорить про існування в російській народній творчості багатоголосних пісень, які він називає «армонічними», на відміну від одноголосних — «мелодичних». Тут же він дає коротку характеристику і українських народних пісень: «Властивість малоросійських пісень і наспів зовсім від російських відмінні: в них більше мелодії, ніж в наших танцювальних; проте мені невідома жодна армонічна малоросійська пісня, яка б зрівнялася з багатьма нашими протяжними»³.

Тут, очевидно, йдеться про те, що багатоголосся в українських піснях, відомих авторові, було менш розвиненим, ніж у російських. Хоч ця характеристика дуже коротка і не зовсім ясна, проте вона важлива для нас, як найбільш рання згадка про багатоголосся в українському музичному фольклорі.

Про багатоголосне виконання українських пісень згадує в одній із своїх статей М. Цертелєв — автор першого друкованого збірника українських дум. «Щодо музики, то слід визнати, що голоси українських пісень незрів-

¹ П. П. Сокальський, Руська народна музика, К., 1959, стор. 197.

² Ф. Колеса, Ритміка українських народних пісень, «Записки наукового товариства ім. Шевченка» (ЗНТШ), 1907, т. LXXVI, кн. 2, стор. 113.

³ Львов — Прач, Собрание народных русских песен с их голосами, Музгиз, 1955, стор. 41.

нянно різноманітніші й повніші. В кожній пісні два, іноді три коліна, і в тих, котрі писані дуетами, перший голос часто цілком відрізняється від другого голосу, чого зовсім не зустрічаємо в музиці російських пісень»¹.

Окремі висловлювання про багатоголосне виконання російських та українських пісень зустрічаються також у теоретичних працях і збірниках інших дослідників фольклору — М. Стаховича², О. Серова, В. Одоєвського³.

Так, О. Серов у своїй статті «Музика південноросійських пісень» (1861) писав: «Гармонічна обробка завжди притаманна і народів, який любить співати своїх пісень не на один голос, а на декілька голосів, разом з ходами їх досить самостійними, контрапунктичними, за щасливим музичним інстинктом»⁴.

Проте у своїх збірниках ні Львов і Прач, ні Стахович, ні інші збирачі того часу не подають жодного запису багатоголосної народної пісні. Отже, не дивно, що ці поодинокі висловлювання довго лишались непоміченими в музикознавстві: вони не були підкріплені нотними зразками цього виду музичного фольклору.

Перші записи українських багатоголосних пісень зустрічаються епізодично в збірниках починаючи з 60—70-х років XIX ст. Так, у відомому збірнику О. Гулака-Артемівського, виданому в 1868 р., поряд з одноголосними вміщено чотири двоголосні пісні. Серед них і така популярна в наш час пісня, як «Ой у лузі та й при березі» (прикл. 1), подана тут, щоправда, в дещо спрощеному варіанті порівняно із загальновідомим⁵.

У збірнику О. Рубця «Двести шестнадцать народных украинских напевов», виданому 1872 р. в Москві, вміщено дев'ять двоголосних пісень, а також ряд пісень з епізодичним двоголоссям. Серед них такі, як «Благослови, мати», «Вийди, вийди, Іванку» (прикл. 2) та ін.

¹ Н. Цертелев, О народных стихотворениях, «Вестник Европы», 1927, № 12, стор. 277.

² М. Стахович, Собрание русских народных песен, СПб., 1852, стор. 3.

³ В. Одоевский, Музыкально-литературное наследие, М., 1956, стор. 321.

⁴ О. Серов, Вибрані статті, вид-во «Мистецтво», К., 1954, стор. 67.

⁵ О. Гулак-Артемівський, Народні українські пісні з нотами, К., 1868, стор. VII, X—XII.

ОЙ У ЛУЗІ ТА Й ПРИ БЕРЕЗІ

Широко

1

Ой у лу_ зі та й при бе_ ре_ зі
 чер_ во_ на на_ ли_ на, по_ ро_ ди_ ла
 та й у_ ді_ вонь_ ка хо_ ро_ шо_ го
 1. си_ ня. 2. си_ (на).

Detailed description: This is a musical score for a Ukrainian folk song. It consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The melody is written on a single line. The lyrics are written below the notes. The second and third staves continue the melody. The fourth staff shows two variations of the final phrase: '1. си_ ня.' and '2. си_ (на).'. The music ends with a double bar line.

(О. Гулак-Артемовський, «Народні пісні з голосом», К., 1868)

ВИЙДИ, ВИЙДИ, ІВАНКУ

Весело, жваво

2

Вий_ ди_ вий_ ди, | _ ван_ ку,
 за_ спі_ вай нам вес_ нян_ ку!
 Зчи_ му_ ва_ ли, не спі_ ва_ ли_
 вес_ ни до_ жи_ да_ ли!

Detailed description: This is a musical score for a Ukrainian folk song. It consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The melody is written on a single line. The lyrics are written below the notes. The second and third staves continue the melody. The fourth staff ends with a double bar line.

(А. Рубец, 216 народних українських напево́в, М., 1872)

У більшості цих записів переважає просте терцове двоголосся, лінії окремих голосів тут ще мало розвинені і не індивідуалізовані. Однак художньо-естетична цінність терцового двоголосся дуже значна, воно й тепер займає важливе місце в народному музичному побуті. Разом з тим тут виразно виступають певні зачатки гармонічного музичного мислення, властивого українському народові. Окремі пісні із записів О. Рубця щодо свого характеру та голосоведення виявляють типові риси підголоскової поліфонії. Такою є протяжна пісня «Да коливається, да гей, не білая билиночка» (прикл. 3).

ДА КОЛИВАЄТЬСЯ, ДА ГЕЙ, НЕ БІЛАЯ БИЛИНОЧКА

Не скоро

Да ко- ли- ва- єть- ся, да
гей, не бі- ла- я би- ли-
но- ча- на в по- лі, ко- ли- ва-
єть- ся.

(А. Рубец, 216 народных украинских
напевов)

Дивно, що ці записи лишилися не поміченими багатьма дослідниками народної пісні, в тому числі й П. Сокальським, який, безперечно, був знайомий із збірниками О. Рубця та О. Гулака-Артемовського. Очевидно, взявши за основу положення про одноголосність народної пісні, Сокальський та інші фольклористи вважали будь-яке відхилення від нього випадковим і нанос-

ним, результатом впливу на народну пісню професіонального музичного мистецтва.

Окремі записи двоголосся зустрічаються і в інших пісенних збірниках кінця ХІХ — початку ХХ ст. — К. Квітки¹, Б. Арсена², А. Конощенка³.

Однак усі вони мали епізодичний характер і навряд чи були результатом усвідомленого активного ставлення до народного багатоголосся як самостійного виду народного мистецтва.

Майже не залишив багатоголосних записів і видатний український композитор та фольклорист М. В. Лисенко. Кілька двоголосних пісень композитор вмістив у свої друковані збірники, ряд його записів зберігається в рукописних фондах ІМФЕ АН УРСР. Але у всій величезній фольклористичній спадщині Лисенка ці записи займають незначне місце.

Причину цього слід вбачати частково в тому, що М. Лисенко записував пісні здебільшого від окремих виконавців — носіїв народного мистецтва. Очевидно, серед відомих 12 десятків хороших розкладок Лисенка були також багатоголосні записи, але оскільки він вважав за доцільніше давати хорові пісні у власній розкладці для чотириголосного академічного хору, ці первісні багатоголосні записи не збереглися.

Великий знавець українського пісенного фольклору Лисенко не міг, звичайно, обминути такий яскравий і самобутній вид народного мистецтва, як багатоголосна пісня. У відомих листах до Ф. Колесси (1896—1898 рр.) Лисенко дав яскраву і влучну характеристику народно-го багатоголосся і визначив у загальних рисах ряд його важливих структурних особливостей.

Так, відзначаючи поширеність багатоголосного співу в народному побуті, він писав: «У нас дівчата, молодіці, коли часом удвох співають пісню, ніколи не ведуть її в унісон, а завжди у два голоси співають, то розходяться, то сходяться». І далі: «Народна гармонія складається з 2-х, найбільше 3-х голосів, і до того в такій поліфонній атмосфері, де б кожен голос жив самостійним

¹ К. Квітка, Збірник українських пісень з нотами, К., 1902.

² Б. Арсен, Український співаник, Одеса, 1904.

³ А. Конощенко, Українські пісні з нотами (три випуски), К., 1904; Одеса, 1908, 1909.

окремим, повним життям, а вкупі з іншими голосами мусить давати чудовий гармонійний ансамбль. Для того треба не тільки записувати мелодії, особливо ж помічати, занотовувати в загальному співові... усі підголоски; от вони й становлять народний контрапункт наддивовижу теоретикам німцям, котрі аж не стямляться, як це прості люди так оригінально контрапунктують, співаючи свої пісні»¹.

Необхідно відзначити також, що в своїй композиторській практиці, зокрема в хорових обробках народних пісень та в оригінальних хорах, Лисенко приділяв велику увагу використанню прийомів народного багатоголосся.

Одним з піонерів збирання і вивчення українського багатоголосся був видатний чеський музикант-етнограф Людвік Куба (1863—1956). Ще у 80-х роках XIX ст. він почав готувати видання багатотомного збірника «Слов'янство у своїх піснях», який мав охопити пісні всіх слов'янських народів. З метою ознайомлення з українським фольклором Л. Куба здійснив у 1886 та 1887 рр. поїздки на Україну і зібрав дуже цінний пісенний матеріал. Свої записи та спостереження над музичним побутом українського народу він опублікував у кількох науково-популярних статтях, а також у кн. VI свого багатотомного видання².

Праці Л. Куби в галузі українського фольклору аж до останнього часу були майже зовсім невідомі на Україні. В 1962 р. Державне видавництво образотворчого мистецтва та музичної літератури УРСР видало збірку статей видатного етнографа під назвою «Людвік Куба про Україну». В нотному додатку до збірки подано близько 40 записів українського народного багатоголосся різноманітного характеру. Такі, наприклад, пісні з цієї збірки, як «Відкіль вітер віє» або «Ой ти живеш на горі» (прикл. 4, 5) свідчать про високий рівень культури багатоголосного співу на Лівобережній Україні вже у 80-х роках XIX ст.

У своїх статтях Л. Куба приділяє велику увагу характеристиці багатоголосного співу, вважаючи його од-

¹ М. В. Лисенко, Про народну пісню і народність в музиці, вид-во «Мистецтво», К., 1955, стор. 55—57.

² L u d v í k K u b a, Slovanstvo ve svých zpěvech, Kn. VI, Pisně ruské, o Pardubicích, 1888.

ним з типових видів українського та російського народного мистецтва. Він пише: «Цей народ, не маючи і не знаючи інструментальної музики в розумінні західного оркестру, у своїх внутрішніх музичних запитах і потребах був полишений на власний голос, на спів. А що характером своїм він дуже компанійський, то виплекав

ВІДКІЛЬ ВІТЕР ВІЄ

4 *Протяжно*

Від-кіль ві-тер ві-є,
ту-ди я хи-лю-ся,
від-кіль ві-тер ві-є,
ту-ди я хи-люсь.

(«Л. Куба про Україну», К., 1961)

собі багатоголосний хоровий спів... Оскільки народ не знав супроводу мелодій додатковими голосами, як акордовими доповненнями, виникали голоси самостійні і в своїй самостійності обмежені лише простими співзвуччями. Найбільше йому були приступні хори двоголосні»¹.

Оригінальні думки Л. Куби щодо природи та структури українського народного багатоголосся не втратили свого значення і в наші дні.

Першим почав систематичний запис українського народного багатоголосся Порфи́рій Демущийкий — один з учнів та послідовників М. Лисенка. Провівши близько 30 років (1889—1918) у с. Охматові, кол. Таращансько-

¹ «Людвік Куба про Україну. (Подорожні записки чеського вченого-фольклориста і художника)», Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, К., 1962, стор. 53—54.

го повіту, на Київщині, де працював лікарем, Демуцький записав там близько 200 багатоголосних пісень. Більшість їх опублікована в різний час у ряді збірників, най-

ОЙ ТИ ЖИВЕШ НА ГОРІ

Помірно

Ой ти жи-веш да на го-рі,

Повільно

а я пла-чу, чи жу-риш-ся ти за мно-ю, як я за то-бо-ю?

(«Л. Куба про Україну»)

важливіші з яких — «Народні українські пісні в Київщині» (два випуски — 1905, 1907 рр.) та «Українські народні пісні» («Мистецтво», К., 1954).

Записи П. Демуцького за своїм характером досить різноманітні. На їх основі можна вже скласти деяке уявлення про багатство українського народного бага-

тоголося щодо структурних форм та виконавських прийомів. Особливо цінною рисою фольклористичної діяльності П. Демуцького є те, що він був не лише активним збирачем народного багатоголося, а й пристрасним його пропагандистом.

Ще в 90-х роках XIX ст. Демуцький організував у с. Охматові народний хор, який виконував народні пісні в їх природній гармонізації. Охматівський хор провадив активну концертну діяльність, неодноразово виїжджав у гастрольні подорожі по містах і селах України, популяризуючи народне багатоголося серед широких мас трудящих. Виступи хору в Києві, за свідченням багатьох сучасників, завжди збирали численну аудиторію і були справжнім тріумфом народного мистецтва.

В зв'язку з тим, що збирання народних пісень Демуцький поєднував з концертною хоровою практикою, його пісенні збірники мають в основному прикладний характер. Значна частина багатоголосних записів Демуцького входила до репертуару Охматівського народного хору. В них поряд з типовими рисами народного багатоголося наявні деякі прийоми художньої обробки. Не виключена можливість гармонізації самим Демуцьким окремих пісень з метою поповнення хорового репертуару. Оскільки ж він не вказує у своїх збірниках, кому належить хорова розкладка тієї або іншої пісні, зрозуміло, що ці записи не можуть без жодних застережень розглядатися як суто етнографічний матеріал: вони вимагають обережного підходу з дослідницького погляду. Проте художня цінність записів Демуцького — видатного українського фольклориста, який одним із перших відкрив і показав світові самотню красу українського багатоголосного співу, — величезна.

Поряд з Демуцьким значний вклад у справу збирання українського багатоголося внесла відома російська дослідниця народної музики Є. Ліньова. У 1903 р. вона здійснила спеціальну подорож на Україну, під час якої записувала пісенний фольклор. Результатом цієї подорожі був чудовий збірник «Опыт записи фонографом украинских народных песен», виданий у 1905 р. в Москві. На відміну від багатьох попередніх збірників він має яскраво виражений науково-етнографічний характер. В ньому автор дає яскраву і влучну характеристику народного хорового співу, наводить ряд цікавих спостере-

жень над музичним побутом українського народу. Вперше застосувавши для запису багатоголосних пісень фонограф, Є. Ліньова змогла зафіксувати їх з усіма варіаційними видозмінами в окремих куплетах.

Ряд цінних фонографічних фіксацій українських багатоголосних пісень здійснили в дореволюційні роки О. Листопадів¹, В. Ступницький² та ін.

Нагадаємо, що в Росії систематичне збирання народного багатоголосся почалося з 70-х років XIX ст. Першими записувачами його були В. Прокурін, Ю. Мельгунов та М. Пальчиков, які в 70—80-х роках видали ряд збірників російських багатоголосних пісень.

Велика робота по збиранню та публікації зразків народного багатоголосся здійснена на Україні за Радянської влади. Вже в 1922 р. виходить з друку великий збірник «Українські народні мелодії» К. Квітки (вид-во «Слово», Київ). Серед великої кількості пісень цього збірника (743 зразки) є також ряд багатоголосних записів. Слідом за ним публікується кілька нових багатоголосних збірок П. Демуцького³.

Активну діяльність щодо популяризації пісенного фольклору, зокрема народного багатоголосся, на Україні, а також і за її межами розвивають капела «Думка», заснована в 1920 р., хор ім. Стеценка та інші колективи; у своїй концертній практиці вони широко використовують пісенні записи та обробки М. Леонтовича, П. Демуцького, В. Верховинця, О. Кошиця, К. Стеценка та ін.

Зарубіжні виступи українських колективів, які презентували насамперед народне хорове мистецтво, проходили з незмінним успіхом. З приводу концертів українського хору під керівництвом відомого диригента і композитора-етнографа О. Кошиця в Празі (1919 р.) видатний чехословацький вчений академік Зденек Неєдли написав велику статтю, в якій високо оцінив виконавську майстерність українських митців. Окремий розділ цієї статті присвячено характеристиці української

¹ «Труды музыкально-этнографической комиссии», т. II, М., 1911, стор. 357—360, нотні додатки, стор. 8—11.

² В. Ступницький, Сборник народных песен великорусских и малорусских, Волчанск, 1916.

³ П. Демуцький, Українські народні пісні-примітиви, в. I та II, вид-во «Книгоспілка»; П. Демуцький, Народні пісні. Збірка перша та друга, Державне видавництво України.

народної пісні, зокрема народного багатоголосся, самобутній характер якого не залишився поза увагою вченого¹.

Велике значення для розвитку музичної фольклористики на Україні мало створення кабінету музичної етнографії при Українській Академії наук (1921 р.), який очолив збирацьку та видавничу музично-фольклористичну роботу в республіці та поклав початок нагромадженню фонографічних і рукописних фондів. Керівник кабінету — відомий український фольклорист К. Квітка поряд з публікацією фольклорних записів надрукував у 20-х роках ряд наукових статей з різних проблем музичної фольклористики, в яких побіжно торкнувся також питань походження й розвитку українського народного багатоголосся. У 1936 р. кабінет музичної етнографії влився до складу новоствореного Інституту українського фольклору АН УРСР (нині Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР).

В 1928 р. співробітник цього інституту М. Гайдай видав «Зразки народної поліфонії», в. 1 і 2 (Держвидав України, К., 1928—1929), кожний з яких містить по 25 пісень. За своєю якістю записи М. Гайдая нерівноцінні: поряд з хорошими записами, як, наприклад, «Зійди, зійди, зірко», «Поза лугом зелененьким»², є й чимало недосконалих як щодо самого запису, так і з художнього погляду. Це пояснюється почасти трудністю фіксації народного багатоголосся (М. Гайдай не користувався фонографом), почасти недосить вимогливим ставленням збирача до виконавців пісень. М. Гайдай записував пісні в основному не від хорів, а від невеликих ансамблів (дуетів, тріо), можливо, недосить злагоджених. Крім того, закономірні деталі голосоведення пісень він не завжди відділяв від випадкових і несуттєвих, фіксація яких не збагачує народну поліфонію, а, навпаки, засмічує її³.

Є підстави вважати, що в окремих записах М. Гайдай зводив в одне різні варіаційні видозміни партії верх-

¹ Zdeněk Nejedlý, *Ukrajinská Republikánská Kapela, Praha—Turnov, 1919—1920*, Nákladem Ukrajinského vydavatelského družstva «Čas».

² М. Гайдай, *Зразки народної поліфонії*, в. 2, Держвидав України, 1929, стор. 7, 12.

³ Там же, стор. 6, 14, 20.

нього голосу — підголоска, чого ні в якому разі не слід робити, оскільки підголосок майже завжди виконується солістом і варіаційних розгалужень в одночасному звучанні не допускає¹. Теситура голосів в окремих записах М. Гайдая дещо зависока для народного хору². Очевидно, всі ці недоліки стали причиною того, що більшість записів М. Гайдая не ввійшла до репертуару хорових колективів та до наступних пісенних збірників.

Багато цікавих записів народного багатоголосся містить збірник В. Ступницького «Пісні Слобідської України» (Держвидав України, Харків, 1929). Багатоголосні пісні цього збірника охоплюють різноманітні жанри і виявляють значне багатство структурних форм. Недоліком його, як і багатьох інших, є відсутність повної паспортизації пісень. В ньому не вказується, наприклад, хто виконує ту або іншу пісню, не виставлені темпи виконання. Це позбавляє можливості робити певні висновки щодо сфери побутування пісень та характеру їх виконання.

У 1935 р. вийшов з друку збірник «Українська народна пісня», упорядкований В. Харковим та В. Слатіним, за редакцією А. Хвилі. В ньому була вміщена велика кількість багатоголосних пісень, записаних радянськими збирачами В. Харковим, А. Лиходієм, Г. Верьовкою, В. Верховинцем та ін. Більшість багатоголосних пісень збірника відзначається високими художніми якостями і не викликає сумнівів щодо точності фіксації. В цьому безперечна заслуга упорядника В. Харкова — визначного радянського музичного фольклориста-практика.

Заслуговує на увагу також «Збірник українських по-жовтневих народних пісень» (вид-во «Мистецтво», Київ, 1936), упорядкований працівником Київської державної консерваторії А. Лиходієм — піонером в галузі збирання українського радянського фольклору. Цей збірник був переконливим свідченням того, що усна народнопісенна творчість і, зокрема, багатоголосна пісня продовжує успішно розвиватися і в наш час, збагачуючись новим змістом і новими художніми образами.

При огляді історії збирання та вивчення народного

¹ М. Г а й д а й, Зразки народної поліфонії, в. 1, Держвидав України, 1929, стор. 7.

² Т а м ж е, в. 2, стор. 17, 18, 20.

багатоголосся перед нами, природно, виникає питання: чим пояснити той факт, що аж до 70-х років XIX ст. наші фольклористи не записували зразків цього виду народної творчості, хоч про існування його деякі з них добре знали і навіть описували його в своїх працях?

У своїй статті «О русской народной подголосочной полифонии» Є. В. Гіппіус ставить це питання в прямий зв'язок з теоретичним рівнем вітчизняної фольклористики того часу. Відсутність записів російської народної поліфонії до 70-х років XIX ст. він пояснює частково тим, що до того часу російськими композиторами і музикознавцями ще не була теоретично усвідомлена «ладова своєрідність російської народної пісенної мелодики». Перші ж записи народного багатоголосся були, на думку автора, «безпосередньо зумовлені саме теоретичним усвідомленням ладової своєрідності російської народнопісенної мелодики в 50—60-х роках (Стахович, Одоєвський), підготовленим творчими здогадками Глінки в цій галузі»¹.

Розвиваючи цю думку, Є. Гіппіус пише далі, що один з перших записувачів народного багатоголосся Ю. Мельгунов прийшов «до ідеї російського народного багатоголосся не стільки індуктивним, скільки дедуктивним шляхом — шляхом шукання національно-самобутніх прийомів гармонізації російських народних пісень. Підтвердженням цього служить наукова теоретична розвідка Мельгунова про російське народне багатоголосся, в якій головну увагу приділено теоретичному обґрунтуванню його самобутнього стилю»².

Безперечно, інтерес до народної поліфонії як в Росії, так і на Україні був значною мірою підготовлений розвитком і досягненнями наукової теоретичної думки в галузі музичного фольклору, а також всім розвитком вітчизняної культури. Відсутність теоретичної розробки ладових основ народної пісні до середини XIX ст. дещо гальмувала і збирання та вивчення народного багатоголосся.

Але чим, в такому разі, пояснити, наприклад, те, що такий відомий теоретик народної пісні, як П. Сокаль-

¹ Е. В. Гиппиус, О русской народной подголосочной полифонии, «Советская этнография», 1948, № 2, стор. 91.

² Ю. Мельгунов, Русские песни, непосредственно с голосов народа записанные, М., 1879.

ський, який майже все своє життя присвятив теоретичній розробці народної пісенної творчості, зокрема її ладових основ, не помічав народного багатоголосся?

Інший український фольклорист — П. Демуцький на відміну від Сокальського був переважно практиком. Разом з тим він був одним з перших збирачів народного багатоголосся на Україні і записав велику кількість його зразків. Цікаво, знову ж таки, що чех Л. Куба, який вперше відвідав Україну у 80-х роках XIX ст. і майже зовсім не був обізнаний раніше з українською культурою, зразу звернув увагу на багатоголосся як характерну рису українського хорового співу і дав багато його прекрасних записів.

Отже, навряд чи «теоретичне неусвідомлення» ладової своєрідності народної пісні могло бути основною перешкодою в справі збирання й вивчення народного багатоголосся.

Розглядаючи далі питання про причини відсутності записів народної підголоскової поліфонії, Є. Гіппіус вказує на те, що у XVIII ст. — в епоху народження й формування нового для російської музики гомофонно-гармонічного стилю міської пісні-романса та опери, а також хорових триголосних пісень-кантів увага збирачів була зосереджена не на селянській підголосковій поліфонії, а на піснях гомофонно-гармонічного складу, що побутували в містах. Ця ж традиція запису народних пісень «у фактурах їх міського побутування» продовжувалась і в XIX ст., зокрема, такими збирачами, як Д. Кашин, І. Рупін, О. Варламов, О. Гурильов та ін.

Цей фактор має дуже важливе значення для вивчення історії народного багатоголосся. Дійсно, якщо взяти до уваги те, що музична фольклористика у XVIII і першій половині XIX ст. була ще в зародковому стані і що майже всі тодішні нотні збірники російських та українських пісень мали в основному прикладний репертуарний, а не науково-етнографічний характер, то стає зрозумілим, що записувались і друкувались насамперед ті пісні, які побутували в міському домашньому середовищі, де вони знаходили попит серед більш-менш освічених верств населення. Отже, відбиваючи потяг до гомофонно-гармонічного стилю, поширеного в міському середовищі того часу, більшість збирачів у своїх збірниках подавали пісні в одноголосному викладі із супро-

водом фортепіано або гітари для виконання у домашньому побуті. Навіть хорові протяжні пісні, які в народі, можливо, співалися багатоголосно, в міському середовищі переосмислювались і видозмінювались, пристосовувались до камерного домашнього виконання.

К. Квітка з цього приводу писав: «...Вулична пісня, в якій, власне, розвивалось народне многоголосся, тоді не культивувалася в інтелігентській верстві, як груба; інтелігенцію чарувала пісня одноголоса»¹.

Наприклад, М. Стахович, який вказував на багатоголосне виконання російських народних пісень і вперше, за свідченням Є. Гіппіуса, записував пісні безпосередньо від селян,— подавав їх у своїх збірниках у викладі для одного голосу із супроводом гітари в типовій для аматорського міського виконання гармонічній фактурі.

Репертуарний характер мали в основному і тодішні збірники українських пісень — А. Маркевича (1857), А. Коципінського (1862), А. Єдлички (1861) та багатьох інших.

Певну роль серед причин, які зумовили відсутність записів народного багатоголосся, відіграло, очевидно, і те, що запис багатоголосних пісень і особливо протяжних пісень поліфонічного складу є справою технічно складною навіть для людей з певною музичною підготовкою. Поліфонічні пісні нерідко відзначаються імпровізаційністю виконання, і голоси їх у кожному куплеті іноді варіюються так, що їх дуже важко вловити і записати на слух. Згадаймо, якими недосконалими були багатоголосні записи Мельгунова і Пальчикова, незважаючи на те, що збирачі тривалий час перебували в селі і записували пісні безпосередньо від народу.

Отже, якщо взяти до уваги зазначені фактори, то відсутність записів народного багатоголосся аж до 70-х років XIX ст. як в Росії, так і на Україні стає більш-менш зрозумілою. Проте слід визнати, що недооцінка поліфонії в музичних колах навіть після опублікування перших збірників багатоголосних пісень була б дуже дивною й незрозумілою, якби багатоголосний спів мав у той час справді велике поширення. Адже у наш час ставити питання про існування в народнопісенній твор-

¹ К. Квітка, Фольклористична спадщина М. Лисенка, Вид-во УАН, т. I, К., 1930, стор. 48.

чості багатоголосся було б безглуздо, і не тільки тому, що воно вже розв'язане наукою. Багатоголосний хоровий спів так міцно увійшов у сучасний народний побут, що науково доводити його існування було б смішно.

Тим часом в історії нашої вітчизняної фольклористики був такий період, коли навколо питання про існування і природу народного багатоголосся точилися жваві дискусії серед відомих діячів музичного мистецтва. Адже відомо, що поява перших збірників народного багатоголосся Прокуніна, Мельгунова і Пальчикова була справжнім відкриттям для багатьох тодішніх композиторів і музикознавців, і лише небагато хто з них посправжньому зрозумів і оцінив його значення. Так, спеціальна комісія музикантів, до складу якої входив ряд визначних діячів музичного мистецтва, заслухавши на одному із своїх засідань повідомлення Ю. Мельгунова про його записи народного багатоголосся, винесла таку ухвалу: «Факт поліфонічного народного співу, про який повідомив п. Мельгунов, уявляється недосить доведеним, тим більше, що п. Мельгунов засвідчує це явище, ґрунтуючись на співі лише однієї місцевості»¹.

Оцінюючи цей цікавий випадок, слід, звичайно, взяти до уваги технічні недоліки записів Мельгунова: по суті, вони являють собою нотні переклади багатоголосних пісень для фортепіано, зроблені на основі підголоскового народного голосоведення. Крім того, у наведеній ухвалі йшлося, очевидно, не про народне багатоголосся в цілому; а лише про підголоскову поліфонію — один з найяскравіших, але на той час ще зовсім не досліджених його видів. Отже, виносячи своє рішення щодо записів Мельгунова, музична комісія мала, звичайно, певну рацію. Але, з другого боку, те, що самий «факт поліфонічного народного співу» був поставлений під сумнів, свідчить про явно недостатню обізнаність композиторів і музикознавців того часу з народним багатоголоссям.

Ще показовішими були висловлювання відомого музичного критика Г. Лароша з приводу багатоголосних записів і окремих теоретичних положень М. Пальчикова. Наводячи слова Пальчикова «пісня витікає з суми наспівів без акомпанемента, причому хорове виконання складається з різноманітного виконання одного й того

¹ «Правительственный вестник», 1883, № 115.

ж наспіву різними способами», Ларош писав: «Теоретичні погляди автора я вважаю дивовижними. Яким чином «пісня витікає з суми наспівів?». Пісня і наспів — це одне й те саме. Перед нами — вісім способів виконання пісні, але кожен із цих способів є повна пісня від початку до кінця. Я готовий припустити навіть, що пересичений слух культурної людини знаходить певний інтерес у тих моментах плутанини, які утворюються в наших хороводах, коли співають неоднаково, і які потім поглинаються загальним грандіозним унісоном. Але гармонія тут ні при чому... Мелодія, виконана з невеликими відступами або неточностями, не є друга мелодія...»¹.

Отже, Ларош, по суті, заперечував існування народного багатоголосся взагалі, а розгалуження голосів у народному хорі вважав результатом випадкових відхилень від унісонного співу. Зауважимо тут побіжно, що Пальчиков не вмів зафіксувати поліфонічну пісню повністю під час її хорового виконання, а записував лише окремі голоси пісень нарізно.

Таким чином, через свою недосконалість записи підголоскової поліфонії Мельгунова і Пальчикова не змогли спростувати поширеної серед музикантів думки про одноголосність народної пісні. Остаточного ж визнання народне багатоголосся в Росії дістало лише після опублікування записів Є. Ліньової (1904 р.), зроблених за допомогою фонографа, що забезпечувало їх більшу повноту й точність у порівнянні із записами на слух.

Розглянувши коротко історію збирання та вивчення народного багатоголосся, перейдемо до розгляду важливої і складної проблеми його походження. Складність цієї проблеми полягає насамперед у тому, що фактичних матеріалів, друкованих або рукописних, які допомогли б у її розв'язанні, ми маємо дуже мало.

Основні теоретичні концепції щодо походження народного багатоголосся, які висувалися в нашому музикознавстві, такі.

На думку К. Квітки, багатоголосся в українській та російській народній пісні розвинулося порівняно недавно, протягом ХІХ ст. Так, у своїй статті «М. Лисенко як

¹ Див. Л. Кулаковскій, О русском народном многоголосии, Музгиз, 1951, стор. 12.

збирач народних пісень» К. Квітка писав: «Можна думати, що многоголосся в українському народному співі є явище не дуже давнє, бо воно навіть не охопило ще цілої української території, в західній її частині ще мало розвинене, а в Галичині, як свідчить Людкевич, підголоски належать до винятків»¹. Далі в тій самій статті Квітка висловлює здогад про те, що на початку XIX ст. народне багатоголосся не було поширене і в Росії, оскільки про нього майже не згадується у фольклористичних працях того часу². Подібні висловлення щодо походження народного багатоголосся зустрічаються і в інших працях К. Квітки³.

Точку зору К. Квітки поділяв відомий український музикознавець М. Грінченко. «...Давні ж пісні безперечно були гомофонові (одноголосні), — писав він, — принаймні, нема жодних даних, що вказували б нам на гармонічну конструкцію давніх народних пісень»⁴.

Ми вже відзначали, що видатний збирач і дослідник українського фольклору Ф. Колесса ще на початку 900-х років дотримувався думки про одноголосність української пісні.

Цікаво простежити за висловлюваннями Ф. Колесси та інших збирачів фольклору про розвиток народного багатоголосся в західних областях України.

У своїй розвідці «Народний напрям в творчості М. Лисенка» (1913) Ф. Колесса писав: «...В Галичині дотепер бодай ніким не записано підголосків»⁵.

Ще раніше подібну ж думку висловив Л. Куба в статті «На Галицькій Русі» (1887 р.): «Основне, що мене прикро вразило, було те, що на Галицькій Русі не плакають такого хорового багатоголосного співу, як на Русі (це стосується, як я пізніше довідався, і Підкарпатської Русі)»⁶.

У 1929 р. в збірнику «Народні пісні з Галицької Лем-

¹ К. Квітка, М. Лисенко як збирач народних пісень, К., 1923, стор. 5.

² Найбільш ранні свідчення про багатоголосся в російських піснях, наведені Є. Гіппіусом у згадуваній статті «О русской подголосочной полифонии XVIII века», К. Квітці не були, очевидно, відомі.

³ Див. К. Квітка, Первісні тоноряди, К., 1927, стор. 71.

⁴ М. Грінченко, Історія української музики, 1922, стор. 83.

⁵ «Літературно-науковий вісник», т. II, К., 1913, стор. 260 (виноска).

⁶ «Людвік Куба про Україну», стор. 150.

ківщини» Ф. Колесса подає близько 20 двоголосних пісень, відзначаючи при цьому наявність в окремих хоро-вих піснях підголосків¹.

У 1939 р., подаючи огляд матеріалів однієї із своїх експедицій на Полісся (1932 р.), він занотує: «Помічується деяка схильність до *поліфонічного співу*. У відповідних місцях голоси розходяться з собою, то зливаються в одно, щоб знову відокремитись... В Галичині, на Буковині й Закарпатті поліфонний людський спів майже незвісний і на Поліссі виступає він тільки в ослаблених формах»².

У наш час, як видно з матеріалів наукових експедицій, багатоголосний хоролий спів має поширення в усіх західноукраїнських областях за винятком гірських районів. (Щоправда, багатоголосся тут загалом менш розвинене, ніж у східних областях.)

Отже, картина еволюції народного багатоголосся в західних областях України постає досить виразно. Зіставляючи сучасні наукові дані з висловлюваннями та записами Ф. Колесси, С. Людкевича³ та інших дослідників фольклору, можна зробити висновок про те, що багатоголосся в цих областях розвинулося в основному протягом останніх 50—60 років і продовжує інтенсивно розвиватися, охоплюючи все нові й нові території.

Що ж до центральних областей України, то тут багатоголосся виникло й розвинулося набагато раніше. Однак цілком можливо, що на початку XIX ст. воно ще не було скрізь поширеним.

Виникає питання: чи не суперечать цьому припущенню ті ранні свідчення про народне багатоголосся, які ми вже наводили вище, і, з другого боку, як розцінювати в зв'язку з цим твердження П. Сокальського, Г. Лароша та інших про одноголосність російської та української народної пісні? Чи можна взагалі якось примирити ці протилежні точки зору, чи слід обов'язково одну з них цілком відкинути, як невірну? А якщо так, то яку саме?

¹ Ф. Колесса, Народні пісні з Галицької Лемківщини, «Етнографічний збірник Наукового товариства ім. Шевченка», т. XXXIX—XL, Львів, 1929, стор. XLIX.

² Ф. Колесса, Народна музика на Поліссі, «Українська музика», 1939, № 3, Львів, стор. 11.

³ С. Людкевич, Й. Роздольський, Галицько-руські пісні з мелодіями, «Етнографічний збірник НТШ», т. XXI, Львів, 1906, стор. XXII.

На нашу думку, непримиримої суперечності тут немає, якщо зважити на те, що становлення й розвиток народного багатоголосся — це тривалий історичний процес, який охоплює не один десяток, а то й не одну сотню років.

Цілком зрозуміло також, що не в усіх місцевостях і не серед усіх суспільних верств нашого народу цей процес відбувався одночасно і в однакових формах. Відмінності в природних, економічних умовах життя народу, в його побуті, звичаях, формах праці та ін. відіграли важливу роль у розвитку пісенного багатоголосся.

Отже, цілком можливо, що в окремих місцевостях і середовищах багатоголосний хорівий спів мав розвинені форми вже у XVIII ст. (наприклад, в середовищі робітників відхожих промислів, бурлаків, козаків, селян, солдатів та ін.— тобто серед людей, найтісніше зв'язаних колективними формами праці). В інших місцевостях та середовищах багатоголосся в цей період могло бути ще в зародкових формах. Адже, якщо взяти до уваги, що в деяких місцевостях України розвиток багатоголосся відбувається буквально на наших очах, цілком природно, що в минулому, років 150—200 тому, воно було в цілому набагато менш розвинутим, ніж у наш час.

Таким чином, огляд історії збирання й вивчення українського багатоголосся дає можливість визначити період його становлення приблизно в межах XVII—XIX ст.

На думку деяких радянських дослідників, у Росії підголоскова поліфонія мала досить розвинуті форми уже в XV—XVII ст.¹ Однак остаточно це питання, на наш погляд, ще не розв'язане.

В Білорусії, за твердженням відомого знавця білоруської народної пісні Г. Цитовича, багатоголосся в пісенному фольклорі сформувалося приблизно у 80-х роках XIX ст., хоч окремі епізодичні елементи його зустрічаються і в давніх одноголосних піснях. У розвитку білоруського багатоголосся значну роль відіграла пісенна

¹ Див. Т. Попова, Русское народное музыкальное творчество, в. 2, Музгиз, 1956, стор. 189—191; В. Беляев, Раннее русское многоголосие, Будапешт, 1956, стор. 329. Окремий відбиток із збірника «*Studia memoriae Belae Bartok sacra*»; Е. Гиппиус, О русской народной подголосочной полифонии в конце XVIII — начале XIX века, «Советская этнография», 1948, № 2, стор. 93.

творчість братніх українського та російського народів, з якими білоруси здавна перебували в тісних економічних та культурних зв'язках¹.

Щодо свого характеру та структурно-стилістичних принципів білоруська підголоскова поліфонія дуже споріднена з українською. У своїй статті «Украинско-белорусские связи в народной музыке»² Г. Цитович наводить ряд цікавих пісень як одноголосних, зокрема, купальських, петрівчаних та весільних, так і багатоголосних, які є, фактично, спільним надбанням української та білоруської народнопісенної культури.

Багатоголосся в білоруському фольклорі продовжує інтенсивно розвиватися. Якщо в минулому територія його поширення обмежувалась лише південними та південно-західними областями республіки, то в наш час помічається швидке просування його на північ, відбувається активний процес становлення народного багатоголосся по всій території Білорусії. Зрозуміло, що розвиток його, так само, як і на Україні, відбувається певною мірою за рахунок одноголосної пісні, яка в минулому займала «монопольне» становище в пісенному фольклорі.

Підтвердженням цього можуть служити також деякі спостереження над сучасним музичним побутом.

Навіть при поверховому ознайомленні з повсякденним музичним життям сучасного українського села відразу ж стає помітною переважаюча роль хорового багатоголосного співу в порівнянні з одноголосним і, зокрема, з сольним. Спираючись на матеріали та дослідження фольклорних експедицій за післявоєнні роки, можна констатувати, що серед усіх пісень, які побутують у селах центральних областей України, одноголосні становлять не більше 20—30%. Здебільшого це пісні сольні, хорові ж пісні на Україні, як правило, багатоголосні, за винятком деяких обрядових, жартівливих, частушок, коломийок та ін.

До цього ж слід додати, що серед одноголосних сольних пісень у центральних областях порівняно рідко зу-

¹ Див. «Советская музыка», 1952, № 7, стор. 58; 1954, № 7, стор. 42; Г. Цитович, И. Нисневич, Музыкальная культура союзных республик. Белорусская ССР, Музгиз, М., 1958, стор. 47.

² «Советская музыка», 1954, № 7, стор. 37—43.

стрічаються тепер нові, ще не записані досі, в той час як нові багатоголосні пісні зустрічаються майже в кожному селі. Така перевага хорového співу над сольним зумовлена, зокрема, зростанням ролі колективних форм праці та відпочинку в сучасному побуті радянського народу.

Показово, що і в радянському фольклорі сольні пісні займають порівняно незначне місце. Це також в основному жартівливі пісні, частушки та коломийки. До того ж у багатьох сучасних одноголосних піснях використано старі мелодії, наприклад, «Сидить пташок на тополі», «Кажуть люди, кажуть», «Закувала зозулиця».

Що ж до народного музикування минулих часів, то уважний огляд українських пісенних збірників ХІХ ст. виявляє зовсім іншу картину.

Перед нами постає надзвичайно багата культура одноголосного, зокрема, сольного співу. Переважна більшість записів А. Єдлички, О. Рубця, Марка Вовчка, М. Лисенка, Ф. Колесси та багатьох інших — це дійсно одноголосні сольні пісні. В цьому переконують нас характер їх музично-поетичних образів, їх настрої, їх мелодичний склад і та органічна єдність високохудожньої форми та змісту, яка так характерна для народного мистецтва. Їх кількість справді величезна. Так, Ф. Колеса записав за своє життя близько 2500 одноголосних мелодій, К. Квітка — понад 1500 і т. д. У наш час таку кількість нових, ще не опублікованих одноголосних пісень навряд чи вдалося б записати навіть найкращому збирачеві.

Це, звичайно, не означає, що поряд з одноголосними піснями не існували в минулому також і багатоголосні їх варіанти. Чимало пісень, які зустрічаються у давніх збірниках в одноголосному викладі, записано в наш час у багатоголосних варіантах. Але мелодично вони настільки відрізняються, що, по суті, становлять зовсім інші пісні.

Розглянемо для прикладу популярні пісні «Ой не пугай, пугаченьку» та «Ой не свіги, місяченьку». Це пісні одноголосні за своєю природою, і будь-яка хорова гармонізація лише пішла б їм на шкоду. Для того ж, щоб ці пісні подати у багатоголосному викладі, слід докорінно змінити їх мелодичну конструкцію. Яким способом це досягається в народній хоровій практиці, мож-

на бачити на прикладі багатоголосних варіантів цих пісень, записаних на Полтавщині (прикл. 6, 50).

ОЙ НЕ ПУГАЙ, ПУГАЧЕНЬКУ

Широко

Ой не пугай,
пугаченьку,
везе леному
та й ой байраченьку (-ну).

(«Українські народні пісні», кн. 2, К., 1954)

Важко сказати, коли утворилися ці багатоголосні варіанти — можливо, що й досить давно. Проте безсумнівно одне: переважна більшість одноголосних мелодій, відома нам із збірників минулого століття, це не окре-

мі голоси багатоголосних пісень, яких збирачі не змогли зафіксувати повністю, а завершені художні твори в одноголосній формі, записані так, як вони побутували. Досить переглянути хоча б збірники М. Лисенка, зокрема пісні, записані ним від відомої народної співачки М. Загорської (в. 3), щоб пересвідчитися в тому, що це дійсно вершина сольної української народнопісенної лірики.

Ось що писав з цього приводу К. Квітка: «Треба згодитися, що Лисенко не лишив по собі точних записів народного многоголосного співу, розвиненого в такій мірі, яка постерігається нині в практиці народного співу і почасти задокументована в записах Ліньової. Але це не значить, що він представив українську пісню в неправдивім освітленні, подаючи в одноголосній формі ті пісні, які в дійсності були многоголосні. Він просто уділив у своїй практиці збирання дуже мало місця тому родові українського народного співу...»¹.

В одній із своїх неопублікованих праць К. Квітка висуває ряд серйозних аргументів, які підтверджують велику роль одноголосного співу в народному побуті минулого². Він вказує, зокрема, на відмирання в багатоголосних піснях дуже характерних для українського сольного співу мелодичних зворотів з інтервалом збільшеної секунди лідійського ладу, типових для старовинної обрядової творчості вузькообсягових ладів, та ін.

Окремі свідчення про величезну роль сольного співу в народному побуті минулого зустрічаються і в інших літературних джерелах. Так, М. Драгоманов в одній із своїх статей відзначав, що «національна українська пісня більш сольна, ніж хорова»³.

Велике значення при вивченні походження народного багатоголосся мають спостереження над обрядовими та календарними піснями — основними жанрами пісенного фольклору в далекому минулому.

Дослідження наукових експедицій показують, що в

¹ К. Квітка, Лисенко як збирач народних пісень, стор. 9.

² К. Квітка, Украинская народная музыка, фонди ІМФЕ АН УРСР, ф. $\frac{14-2}{196}$, стор. 163—167.

³ М. Драгоманов, Псування українських народних пісень. «Збірник філологічної секції Наукового товариства ім. Шевченка», т. III, Львів, 1900, стор. 199.

наш час обрядові пісні виявляють помітну тенденцію до багатоголосся. За останні роки записано чимало двоголосних весільних пісень, петрівок, веснянок тощо. Найбільшого поширення багатоголосся в обрядових піснях набуло в лівобережних областях України. Ряд цінних зразків його записала ще в 1903 р. Є. Ліньова на Полтавщині.

Проте на Правобережжі України багатоголосся в обрядово-календарних піснях розвинулось набагато менше. В областях Волинській, Ровенській, Тернопільській, а почасти також Житомирській, Хмельницькій та Вінницькій ці пісні ще й тепер співаються переважно в унісон. Це дає підставу вважати, що багатоголосся в обрядово-календарній пісенній творчості не є давнім і розвивається значною мірою під впливом інших жанрів.

Всі ці факти також підтверджують думку про те, що за останні 150—200 років українське народне багатоголосся зазнало значної еволюції від простіших форм до більш складних і розвинених. Очевидно також, що розвиток багатоголосся відбувався як шляхом збагачення форм, так і шляхом зростання його ролі в народному музикуванні, шляхом охоплення ним все нових територій і середовищ.

Важливо також відзначити, що XV—XVII ст. були періодом становлення жанру протяжної ліричної пісні. Величезний діапазон почуттів і настроїв, тематичне багатство, розспівна мелодика, могутня широта й розмах — такі характерні риси протяжної ліричної пісні — однієї з вершин не тільки вітчизняної, а й світової музичної культури. Як самостійний жанр вона сформувалася на основі панівної до того часу обрядової та календарної пісенності, що за своїм характером була унісонною.

Отже, можна вважати, що багатоголосся в українській народнопісенній творчості почало розвиватися приблизно з часу утворення жанру протяжної ліричної пісні, який спричинився також до розвитку нових виконавських прийомів.

Дослідження радянського музикознавства показують, що старовинні українські, російські та білоруські пісні навіть у тому вигляді, в якому вони дожили до нашого часу, характеризуються переважно вузькообсяговими звукорядами, найчастіше в обсязі терції — квінти,

малорозвиненою мелодикою. Типовими рисами цих пісень є перевага вузьких інтервалів, розчленованість на коротенькі фрази, відсутність розвинених внутріскладових розспівів (кожному складові тексту відповідає не більше одного-двох звуків мелодії).

Зрозуміло, що подібні пісні навряд чи могли стати основою для розвитку складних форм народного багатоголосся. За справедливим зауваженням Т. Попової, «підголоскова поліфонія, як особлива форма музичного мислення мелодичними образами.., могла скластися лише на дуже високих ступенях народної музичної культури»¹.

Які ж були джерела виникнення та розвитку народного багатоголосся?

Цього питання торкається побіжно К. Квітка у згадуваній праці «М. Лисенко як збирач народних пісень». Він пише: «Народне многоголосся у росіян і в українців, що жили під Російською державою, без сумніву, розвивалося під дужим впливом культивованого в церкві, армії і школі хорового співу; ці джерела текли через вищі верстви суспільності з Західної Європи, проте в широких масах модифікувалися, можливо, зливалися з тубільною течією, що також мала натуральну тенденцію до многоголосся (через гетерофонію) і прискорювала цю течію»².

Отже, К. Квітка виділяє такі два джерела народного багатоголосся: партесний хоровий спів, який брав свій початок від церковної музики і культивувався також у війську, школі й побуті освічених верств суспільства, і місцеву тенденцію до багатоголосся через гетерофонію.

Схрещуючись між собою, ці два джерела і стали, за припущенням К. Квітки, основою розвитку й формування народного багатоголосся.

Думку про важливу роль церковної партесної музики у формуванні народного багатоголосся поділяв також Ф. Колесса³. На зв'язок народного багатоголосся з ге-

¹ Т. Попова, Русское народное музыкальное творчество, в. 2, стор. 191.

² К. Квітка, М. Лисенко як збирач народних пісень, стор. 6.

³ Ф. Колесса, Народні пісні з Галицької Лемківщини, «Етнографічний збірник НТШ», т. XXXIX—XL, стор. XLIX; Ф. Колесса, Наверствования і характеристичні признаки українських народних мелодій, ЗНТШ, т. CXXVI—CXXVII, Львів, 1918, стор. 73.

терофонією вказували як російські, так і зарубіжні музикознавці-фольклористи — О. Листопадов, Г. Адлер, К. Штумпф, З. Неєдли та ін.

Вивчення зв'язків народнопісенної творчості з партесним хором співом та гетерофонією важливе не тільки для з'ясування походження народного багатоголосся, а й для глибшого осягнення формоутворюючих принципів народного багатоголосся і всього багатства його структурних форм. Отже, розглянемо ці питання окремо.

В кінці XVI ст. на Україні, як відомо, була проведена реформа церковної музики, і стародавній одноголосний спів був замінений багатоголосним партесним. Метою цієї реформи було надання православної церковній службі більшої привабливості й ефектності, що особливо настійно диктувалося потребами боротьби українського народу з польською шляхтою і католицизмом за свою національну незалежність. В галузі культури та ідеології ця боротьба велася під прапором охорони православної віри від католицизму, і українська православна церква, яка очолила цю боротьбу, відіграла у той час важливу прогресивну роль у відстоюванні національної й культурної єдності народу.

Партесний хорівий спів сформувався на Україні під впливом католицької церковної служби. Однак цей вплив не мав характеру механічного запозичення: взявши за основу партесне багатоголосся, українська православна церква виробила свій самобутній стиль хорівого співу, особливістю якого була відсутність будь-якого інструментального супроводу (спів *a capella*) на відміну від католицького культового співу з його обов'язковим інструментальним супроводом.

Ось що писав про українську церковну музику іноземний мандрівник Гербіній, який побував у Києві в другій половині XVII ст.: «Українці грецького обряду багато величніше прославляють бога, ніж римляни. Псалми й інші богослужбні пісні отців щоденно виспівують у церквах з участю народу на рідній мові, по правилам музичного мистецтва. В самій милій, звучній гармонії чуємо осібно дисканта, альту, тенора і баса. У них простий люд розуміє те, що священники співають

або читають на природній слов'янській мові. Тому ж усі миряни співають разом із священством...»¹.

Культура партесного співу на Україні в XVII—XVIII ст. досягла високого рівня завдяки діяльності великої кількості братських і монастирських шкіл, які провадили широку підготовку кадрів для цієї справи: співаків, регентів і композиторів. Мистецтво українських майстрів партесного співу користувалося великою популярністю і в Росії, куди їх часто запрошували для організації церковно-хорової справи, особливо після воз'єднання України з Росією. За участю й допомогою українських майстрів у другій половині XVII ст. в Росії також був введений партесний хоровий спів а capella.

Характерною рисою українських та російських партесних наспівів була мелодична простота і щирість, близькість до народнопісенної творчості. Відомо, що церковні композитори того часу, намагаючись зробити свої твори більш доступними простому люду, іноді свідомо використовували в них народні світські мелодії й ритми. Це надавало їх творам більшої життєздатності, допомагало церкві оволодівати умами й серцями простих людей. Відомий український теоретик партесної музики того часу М. Ділецький у своєму науковому трактаті «Музикійська граматика» рекомендував композиторам поряд із суто церковними мелодіями використовувати також і світські пісні («Егда песнь мирскую, или ину, превращаю на гимны церковные»)².

Отже, вплив народнопісенної творчості на церковну музику був цілком закономірним і не викликає жодних сумнівів. Проте, намагаючись поширити й зміцнити свій вплив у народних масах, церква не обмежувалась лише культивуванням церковного партесного співу. Уже в XVII ст. на Україні, а пізніше і в Росії створюється особливий вид релігійних пісень позацерковного типу, які мали назву кантів і псалмів. Співалися ці пісні в домашньому побуті на дозвіллі як служителями церкви та монахами, так і простими «миряними» поряд з піснями

¹ Див. Ф. Колесса, *Наверствовання і характеристичні признаки українських народних мелодій*, ЗНТШ, т. СХХVI—СХХVII, стор. 73.

² С. Смоленский, *Музыкальная грамматика Николая Дилецкого*, 1910, стор. 108.

світського змісту. Виконувались канти багатоголосно, як правило, на три голоси, невеликим хором.

Проф. Ю. Келдиш характеризує цей жанр як «камерну різновидність партесного співу». За своєю формою канти—це куплетні пісні здебільшого квадратно-симетричної структури. Характерною для них є триголосна фактура: два верхніх голоси рухаються переважно в терцію, а нижній голос — бас служить гармонічною основою. Цей своєрідний тип викладу музичного матеріалу дістав у науці назву кантового багатоголосся.

У старовинних рукописних і друкованих збірниках XVII—XVIII ст. нерідко поряд з релігійними кантами вміщувалися також канти світського змісту. Окремі з них щодо художніх образів та поетичного стилю виявляють тісну спорідненість з усною народнопісенною творчістю. Фактично це народні пісні, викладені в партесному кантовому стилі. Вміщення їх у збірниках поряд з релігійними кантами не тільки підтверджує їх стильову спорідненість, а й показує, що створювались і побутовували вони в одному й тому ж середовищі. У той час таким могло бути середовище більш-менш освічених людей — учнів духовних шкіл, монахів, а то й просто освічених «мирян», які засвоїли принципи гармонічного партесного співу. Через них ці пісні й канти переходили і до широких мас населення.

Слід зазначити, що жанру побутового канта до недавнього часу не приділялось належної уваги у музикознавстві: його нерідко вважали не більше як різновидом церковної музики і на цій підставі ігнорували. Велику роботу по вивченню цього важливого жанру музичного мистецтва минулого провели останніми роками радянські музикознавці, зокрема Т. Ліванова. У своїй праці «Русская музыкальная культура XVIII века» (М., 1952) Т. Ліванова розглядає кант як народно-побутову пісню XVIII ст. і вказує на певну спорідненість його з народним багатоголоссям. Вона підкреслює також велику роль кантів у музичному побуті російського суспільства того часу: «В середині XVIII ст. в Росії,— пише Т. Ліванова,— не було більш демократичної галузі писемного музично-поетичного мистецтва, ніж певні, близькі до народної пісні зразки канта»¹.

¹ Т. Ліванова, Русская музыкальная культура XVIII века, М., 1952, стор. 454.

Дослідження Т. Ліванової, а також українських музикознавців¹ показують, що походження кантів було здебільшого літературним. Авторами їх текстів були, зокрема, такі відомі поети, як М. Ломоносов, О. Сумароков, Г. Сковорода та ін.

ОХ СЧАСТЬЕ, СЧАСТЬЕ, БЕДНОЕ, ЗЛОЕ

7

Ох счастье, счастье, бедное злое, кру-

-шиш, пе-ча-лиш ты сер-це но-е.

(«Сборник кантов XVIII века», Музгиз, 1952)

Значний художній інтерес становить, наприклад, кант «Ох, счастье, счастье, бедное, злое», приписуваний українському філософові і поетові Г. Сковороді (прикл. 7). Зміст цього канта цілком світський. В ньому автор дає тонку сатиру на тогочасне міщанство. Музика канта зберігає в цілому характер традиційних духовних наспівів. Поряд з тим окремі риси голосоведення та гармонії нагадують типові прийоми народного багатоголосся (наприклад, рівнобіжні тризвуки, половинні каданси в закінченнях строф).

Як відомо, музику до кантів складали в основному окремі особи: мандрівні дяки та вчителі співу, учні брат-

¹ Див. А. Шреер-Ткаченко, Т. Шеффер, Л. Архимович, Т. Карышева, Украинская ССР, Музыкальная культура союзных республик, М., 1957, стор. 35—36; О. Я. Шреер, Українська пісня-романс в її джерелах і розвитку (XVII—XVIII ст.), К., 1947 (дисертація).

ських шкіл. Але канти широко побутували в усній народній традиції того часу, здебільшого серед середніх верств суспільства. Підтвердженням цього є значна кількість музичних і текстових варіантів найпопулярніших у той час кантів, які дійшли до нас у рукописних та друкованих збірниках. Автори музики й тексту в них, як правило, не зазначались, навіть якщо це були відомі поети та композитори.

Як в російському, так і в українському побуті XVII—XVIII ст. існували різні за змістом і характером канти: духовні, прославні, ліричні, жартівливі, сатиричні та ін. Найтісніший зв'язок з народнописенною творчістю виявляють канти ліричні та жартівливі. Цікаві зразки їх містить «Сборник кантов XVIII века», виданий у 1952 р. як нотний додаток до книги Т. Ліванової «Русская музыкальная культура XVIII века», т. I.

ИШОВ КАЗАК З УКРАИНЫ

И_ шов на_ зан з У_ пра_ и_ ны, шуш_ .
 По_ стой, по_ стой, на_ за_ чень_ ну, мой
 кет за пле ча_ ми, за ним и_ дет
 си_ зень_ кий ор_ ле, а кто ж те_ бя
 дев_ чи_ нонь_ на с чер_ ны_ ми о_ че_ ми
 на чуж_ би_ не сер_ деч_ не при_ гор_ не.

(«Сборник кантов XVIII века»)

Ряд кантів з цього збірника має українське походження. Це такі, як «Два каплуна, хоробруна жито молотили», «Ишов казак з України», «А хто, хто Николая любить» та ін.¹ В мелодиці та текстах окремих з них виразно відчувається народнопісенна основа. Так, кант «Ишов казак з України» (прикл. 8) своєю мелодією нагадує відомі народні пісні «Казав мені батько» та «По-за гаєм, гаєм». Текст його також місцями збігається з народними піснями, наприклад, з відомою піснею «Йшли корови із діброви». Варіанти цього канта зустрічаємо також у збірниках П. Галагана («Южноруські пісні з голосом», К., 1857) та Г. Концевича («25 малорусских трехголосных песен», в. 5, М., 1911).

Типовий зразок жартівливого канта — «Щиголь тугу маєт», вміщений у багатьох рукописних збірниках XVIII ст. (прикл. 9). На його мелодію виконувався також ряд інших кантів, як духовних, так і світських. Пізніший текстовий варіант цього канта знаходимо в пісні «Що щекголь гадає» (прикл. 10).

Важко сказати, чи названі канти виникли на основі відповідних народних пісень, створених раніше, чи, навпаки, дані пісні були результатом переробки кантів. В усякому разі тісна спорідненість кантів з народними піснями виступає досить виразно. Найвірогідніше, що зміст і музично-поетичну куплетну форму ці канти запозичили від народних пісень, а триголосну гармонічну фактуру — від партесного хорового мистецтва.

Вплив хорового стилю триголосного канта відчувається і в гармонізаціях народних пісень для голосу з фортепіано та для хору, здійснених російськими і українськими композиторами XVIII—XIX ст. — В. Трутовським, І. Прачем, А. Єдличкою, Я. Бігдаєм, Н. Єрошенком та ін.

У XIX ст. кант як самостійний жанр музичного мистецтва в основному вже припинив своє існування, поступившись місцем іншим жанрам, зокрема міським побутовим пісням і романсам. Однак роль цього жанру в розвитку і утвердженні багатоголосного гармонічного стилю в російській та українській музиці була дуже важливою.

Академік Б. Асаф'єв справедливо відзначав: «...Від

¹ «Сборник кантов XVIII века», Музгиз, 1952, стор. 46, 90.

ЩИГОЛЬ ТУГУ МАЕТ

9

Щи-голь ту-гу ма-єт,
По-лю-бив си-ни-цу,
по-ро-ду зби-ра-єт, не хо-чет о-
вра-бье-ву се-стри-цу, поль-сти-ву-ю
-днч меш-на-ти, же-ни-ти-ся ма-єт.
и зяч-ну-ю и пен-кну-ю пти-цу.

(«Сборник кантов XVIII века»)

канта йдуть застольні пісні, вокальні серенади, студентські пісні та пісні революційні»¹.

Значну кількість українських народних пісень у «кантовому» викладі записав відомий український фольклорист П. Демуцький в кінці XIX і на початку XX ст. Для прикладу назвемо такі пісні, як «Летить галка через балку» (прикл. 11), «Ой горе тій чайці»². Доречно тут зауважити, що більшість пісень такого типу записана Демуцьким від відомого у свій час на Україні Охматівського народного хору, а також від інших хорів, які по-

¹ Б. Асаф'єв, Музыкальная форма как процесс, кн. 2. Интонация, М.—Л., 1947, стор. 83.

² П. Демуцький, Українські народні пісні, вид-во «Мистецтво», К., 1954, стор. 15, 33.

ЩО ШЕКГОЛЬ ГАДАЄ

Жваво

10

Що шек_ голь га_ да_ є, що жі_н_ки не
 ма_ є: мар_ но' шек_ голь мо_ ло_ дий
 в ові_ ті про_ па_ да_ є. 1. да_ є. 2.

(М. Лисенко, Зібрання творів, т. XVIII)

ряд з виконанням багатоголосних народних пісень розвивали традиції партесного культового співу.

ЛЕТИТЬ ГАЛКА ЧЕРЕЗ БАЛКУ

Помірно

11

Ле_ тить гал_ на че_ рез бал_ ку,
 лі_ та_ ю_ чи нря_ че.

(П. Демуцький, Українські народні пісні, К., 1954)

Деякі сліди взаємозв'язків народнопісенної творчості з партесним співом¹ можна помітити і в сучасному колгоспному селі.

¹ Термін «партесний» ми застосовуємо тут у широкому теоретичному розумінні, а саме як багатоголосний гармонічний спів за партиями.

Отже, вивчення окремих типів багатоголосних пісень в їх зв'язку з народним музикуванням виявляє досить помітний вплив партесного хорового мистецтва.

Слід зауважити, що партесне мистецтво не було первісною формою багатоголосся в православному церковному співі. Воно, як відомо, прийшло на зміну так званому строчному співу, який існував у ряді міст та монастирів Росії вже в XVI ст. Деякі радянські музикознавці, зокрема В. Беляєв, Т. Попова та О. Шреєр-Ткаченко, дотримуються думки про те, що «строчний» спів утворився в культовій музиці під впливом народного багатоголосся, яке вже існувало на той час (до XVI ст.). В цьому припущенні багато принадного, але довести його навряд чи можливо.

Що ж становив собою так званий строчний спів? В основному це дво- та триголосні пісні вільної форми, позбавлені чіткої ритмічної періодичності. Виконувались вони в плавному вільному ритмі, нагадуючи собою мелодичну декламацію. Основний голос—«путь»—вміщувався всередині, а два інші голоси—«низ» та «верх»—відігравали супроводжувальну роль. Записувався строчний спів так званими крЮками, розшифрування яких становить велику трудність.

Як зазначають дослідники старовинної культової музики С. Смоленський, А. Преображенський та інші, церковні співаки, познайомившись із партесним співом, швидко визнали його перевагу над строчним і всіляко сприяли його впровадженню в практику. Один з прихильників «ангельського» партесного співу московський диякон І. Коренев у передмові до «Музикійської граматики» М. Ділецького дав різко негативну оцінку строчному співу, в якому, як він вважав, «ничто же есть согласия, токмо несогласная тригласия, шум и звук издающая; и несведущим за благо мнится, сведущим же неисправно положено разумеается»¹.

Щодо художніх якостей строчного співу серед радянських музикознавців існують різні погляди. Одні з них, зокрема Ю. Келдиш, вказують на недосконалість «перших спроб у галузі багатоголосного письма», а інші, як, наприклад, В. Беляєв та Т. Попова, відзначають

¹ С. Смоленский, Музикійская грамматика Николая Дилецкого, стор. 16—17.

високий розвиток культури строчного співу і вказують на його зв'язок з підголосковою поліфонією.

Проте, якщо припустити, що строчний спів сформувався на основі підголоскової поліфонії, яка на той час уже існувала, то зразу ж виникає питання: а чому ж строчний спів не виробив яскравих художньо завершених поліфонічних форм і не зміг протистояти партесному мистецтву? Адже якби він дійсно ґрунтувався на традиціях народного багатоголосся, то він, безперечно, не був би витіснений партесним співом саме в період визвольної боротьби українського народу з католицизмом. Тим часом дослідники культової музики одноставно вказують на те, що партесний спів був введений в православну службу саме на протипагу пишному і ефектному музичному оформленню католицької церковної служби.

«Розпорядження православних південних братств про упорядкування церковних хорів були зроблені під тиском настійної потреби протидіяти поширенню унії. Київське братство з обуренням ставилось до багатоголосного *штучного співу*, називало його *проклятим* і, незважаючи на те, ще на початку XVII ст. змушене було прийняти цей спів і протиставити його *солонким звукам мусикійських органів, які сильно принаджували на свій бік нестійких синів православної церкви*»¹.

Отже, приписуваний строчному співу зв'язок з народним багатоголоссям явно не йде на користь останньому. На наш погляд, ця гіпотеза ще не має ґрунтовних підтверджень.

Перейдемо тепер до питання про взаємовідношення народного багатоголосся і гетерофонії. Гетерофонією в музикознавстві називають спільне виконання одноголосної мелодії з епізодичними відхиленнями від унісону (грецьке слово «гетерофонія» означає «різноголосся»). Найбільш ранні форми гетерофонії мають характер епізодичних випадкових розходжень хорових або інструментальних голосів в унісоні. Відхилення від унісону відбуваються при цьому стихійно й переважно в неістотних деталях. Мелодія ж зберігає свій унісонний характер. Це відрізняє гетерофонію від багатоголосся,

¹ Д. Разумовский, Церковное пение в России, в. 2, М., 1868, стор. 207.

обов'язковою нормою для якого є сполучення двох або кількох голосів і певна послідовність цих сполучень.

Відомо, що після опублікування перших збірників Мельгунова і Пальчикова деякі західноєвропейські музикознавці, такі, як, наприклад, К. Штумпф та Г. Адлер, віднесли російську підголоскову поліфонію до гетерофонії, тобто до первісної форми багатоголосся. Так, К. Штумпф в одній із своїх праць писав, що російський багатоголосний спів подібний до гри оркестру, що виконує «ніби варіації однієї й тієї ж теми одночасно, не звертаючи уваги на погані співзвуччя».

Як справедливо зауважує Л. Кулаковський, ця помилкова думка була, очевидно, наслідком нерозуміння згаданими теоретиками самобутнього стилю російської народної поліфонії¹. Насправді ж російська та українська підголоскова поліфонія є високорозвиненою формою багатоголосся і являє собою майже цілковиту протилежність гетерофонії.

Це не означає, звичайно, що народне багатоголосся ніколи не мало нічого спільного з гетерофонією і обминуло її в своєму розвитку. Адже, якщо дотримуватись думки, що розвиток народного багатоголосся відбувався еволюційним шляхом від найпростіших форм, то, безперечно, гетерофонія повинна була відіграти певну роль у цьому процесі.

Порівняльним музикознавством встановлено, що в найпростіших формах гетерофонія існує дуже давно: вона була незмінною супутницею унісонного в своїй основі хорového співу багатьох первісних народів. Поряд з іншими первісними формами багатоголосся гетерофонія, безперечно, була якоюсь мірою відправним етапом у становленні сучасної гармонії та поліфонії.

В українській та російській народнопісенній творчості гетерофонія також існувала, очевидно, вже в далекому минулому, в старовинних обрядових та календарних піснях. Найпростіший вид її — незбіг голосів при унісонному співі — міг виникати спочатку випадково в різних місцях одноголосної пісенної мелодії. Зрозуміло, що співзвуччя голосів, які при цьому утворювались, також були випадковими і не відповідали жодним музич-

¹ Л. Кулаковський, О русском народном многоголосии, Музгиз, М., 1951, стор. 15.

но-естетичним нормам. Гетерофонія такого типу в народній пісні існувала, мабуть, ще в дохристиянський період: вона така ж давня, як і сам хоровий спів. Можливо, що в ті часи розвиток народного хорового співу йшов від гетерофонії до більш злагодженого унісонного співу, в напрямі очищення від випадкових стихійних розходжень голосів, що були наслідком недостатньої злагоженості співаків-імпрровізаторів. У процесі колективного імпрровізаційного співу формувались і самі основи народнопісенної мелодики й поетики.

Пізніше з розвитком народнопісенного мистецтва, з розвитком майстерності народних співаків окремі розходження голосів у народному хорі почали поступово стабілізуватися і виникати більш-менш закономірно на певних ділянках пісенної мелодії.

Для усної народнопісенної творчості, яка розвивається і удосконалюється шляхом природного добору форм, змісту і всіх художніх засобів у самому процесі співу, такий шлях розвитку багатоголосся є цілком природним.

Звичайно, багатоголосся в народній пісні могло виникнути й розвинутися лише при умові існування певних стимулів у музичному житті народу, які спрямовували хоровий спів по шляху розвитку багатоголосся.

Такими стимулами могли бути або нахил співаків до контрастності голосів при спільному виконанні пісень, особливо протяжних ліричних, які вимагали більш яскравих і соковитих виражальних засобів у порівнянні з дещо аскетичною унісонністю старої обрядової пісні, або відмінності природних голосових теситур окремих співаків у хорі, особливо співаків різного віку і статі. На думку деяких дослідників первісної музики, такі найпростіші типи багатоголосся, як октавне, а почасти також і квінтове двоголосся, утворилися в результаті спільного виконання одноголосної мелодії співаками різних вікових груп (наприклад, чоловіками і хлопчиками), кожна з яких намагається співати її в зручному для себе регістрі. Такий тип багатоголосся дістав у музикознавстві назву стрічкового¹.

Крім того, надзвичайно важливу роль у становленні

¹ Р. Грубер, История музыкальной культуры, т. I, ч. I, М.—Л., 1941, стор. 119.

народного багатоголосся відіграв імпровізаційно-варіаційний характер виконання, властивий українським, російським та білоруським пісням, в тому числі й хорівим. В самій його суті закладені певні передумови для розвитку багатоголосся.

Приклади гетерофонічного ¹, а також простого октавного двоголосся досить часто зустрічаються і в наш час в обрядових та календарних піснях—весільних, веснянках, петрівках, колядках та ін.

Таким чином, гетерофонію, а також просте октавне двоголосся слід також вважати одним із джерел і ранніх етапів розвитку народного багатоголосся.

Яке ж із цих двох джерел було основним: партесний хорівий спів чи гетерофонія? З наведених вище слів К. Квітки випливає, що основним він вважав вплив партесного співу, який ішов через вищі верстви суспільства із Західної Європи. Місцева ж тенденція до багатоголосся, на його думку, лише «прискорювала цю течію».

Це положення К. Квітки небезпідставно критикує Є. Гіппіус у статті «О русской народной подголосочной полифонии». Висунувши згаданий тезис, К. Квітка, за словами Є. Гіппіуса, «пояснює виникнення російської та української поліфонії в дусі реакційної буржуазної концепції «зниженої культури», концепції, суть якої зводиться до пояснення явищ народного мистецтва як явищ, що творяться вищими класами і лише засвоюються народом» ². Обвинувачення це настільки серйозне, що обминати його не можна. Отже, розглянемо це питання більш детально.

Як уже відзначалося, партесний хорівий спів разом з основами сучасної музичної теорії сформувався на Україні і в Росії під впливом музичної культури західних сусідів. На українському ґрунті він був творчо розвинений відповідно до умов і потреб культурного життя. Схрещуючись з народнопісенними традиціями, партесне мистецтво вбирало в себе все цінне, що в них було, виробило яскраві й самобутні національні форми і поряд з усною народною творчістю стало основою про-

¹ Гетерофонічним ми далі будемо називати унісонний спів, що змінюється час від часу епізодичним двоголоссям. Первісна ж гетерофонія в українському фольклорі не збереглася.

² Е. Г и п п и у с, О русской народной подголосочной полифонии, «Советская этнография», 1948, № 2, стор. 94.

фесіональної музичної культури. В свою чергу, як це ми вже частково показали, партесний спів (інакше кажучи, професіональна музика) виявив певний вплив на народнопісенну творчість.

Але чи означає це, що наше народне багатоголосся зобов'язане своїм виникненням та існуванням партесному мистецтву і західним впливам? Звичайно, ні. Адже, дотримуючись такої точки зору, ми поставили б існування народного багатоголосся в залежність від випадковостей, в той час як у дійсності його розвиток був підготовлений зрілістю відповідних суспільно-історичних умов на певному етапі життя народу. «Історичний розвиток висуває, ставить на чергу нові завдання і тим самим викликає суспільну необхідність у силах, здатних розв'язати ці завдання»¹.

Отже, ми можемо говорити лише про те, що партесний хоровий спів сприяв якоюсь мірою розвитку народного багатоголосся і прискорював його. Безперечно, К. Квітка дуже перебільшив вплив партесної культури на розвиток народного багатоголосся. Безсумнівно також, що місцева тенденція до багатоголосся, яка йшла через гетерофонію і існувала, можливо, ще задовго до запровадження партесного співу, відіграла набагато важливішу роль, ніж партесне мистецтво.

Проте не слід забувати, що партесний спів, а також і основи сучасної музичної теорії та гармонії, хоч і сформувалися за участю вищих освічених верств суспільства, однак створені вони, звичайно, не ними, а в основному самим народом. Адже відомо, що католицька церква в Західній Європі свого часу чинила страшенний опір введенню багатоголосного гармонічного співу в культову музику. Зрештою, вона була змушена його санкціонувати, щоб зберегти свій вплив і авторитет серед народних мас. Приблизно те ж саме можна сказати і про запровадження партесного співу на Україні і в Росії: він не був силоміць нав'язаний нашому народові зверху, а, навпаки, знайшов у ньому свого прихильника. Цим фактично й була вирішена доля партесного співу в нашій країні.

Світський життєстверджуючий характер партесного співу а *carrella* спричинився до його великої популяр-

¹ «Исторический материализм» под ред. Ф. М. Константинова, М., 1954, стор. 324.

ності. Така різновидність його, як кант, побутувала не у вищих, а в середніх верствах суспільства і де в чому щільно примикала до народнописенної творчості.

Це підтверджує, що нашому народові здавна була чужою заскорузла консервативність, яка полягає в ігноруванні наукових та культурних надбань і досягнень інших націй. Свято шануючи і оберігаючи від чужорідних впливів свою яскраву і самобутню культуру, наш народ часом запозичував і творчо використовував те цінне і близьке, що він знаходив у культурі інших народів, з якими мав економічні та культурні зв'язки.

Отже, з критикою наведеного положення К. Квітки Є. Гіппіусом можна погодитись лише частково — тією мірою, якою вона спростовує *вирішальну* роль впливу партесного мистецтва на розвиток народного багатоголосся. Відносити ж констатацію цього впливу в цілому до реакційної буржуазної концепції «зниженої культури», на нашу думку, не зовсім справедливо.

При вивченні походження народного багатоголосся та джерел його розвитку важливо мати на увазі, що саме народне багатоголосся не є чимсь однорідним щодо своєї структури — навпаки, воно відзначається значною різноманітністю структурних форм.

Одні з них виявляють певний зв'язок і спорідненість з академічним хоровим співом, інші ж відзначаються яскраво самобутніми стильовими рисами і своїми структурними та виконавськими принципами докорінно відрізняються від академічного хору. Такими є пісні підголоскового поліфонічного складу. В них, разом з тим, помітний спадкоємний зв'язок з гетерофонією.

Це дає підставу вважати, що розвиток багатоголосся відбувався не єдиним суцільним потоком, а проходив паралельними руслами в різних умовах та середовищах побутування народної пісні. Важливу роль щодо цього відіграють, наприклад, відмінності умов хорового співу в місті та на селі, у приміщенні та на відкритому місці і т. д. До цього ж слід додати відмінності в народних звичаях, природно-економічних умовах життя народу в різних місцевостях країни тощо.

Всі ці фактори і тепер сильно впливають на розвиток народного багатоголосся, вони ж і є основою всієї різноманітності його структурних форм та виконавських стилів.

РОЗДІЛ ДРУГИЙ

ОСНОВНІ СТРУКТУРНО-СТИЛІСТИЧНІ ТИПИ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО БАГАТОГОЛОССЯ

В попередньому розділі ми вже відзначали, що в українській народнопісенній творчості існують різні типи багатоголосних пісень, а також різні стилі їх виконання. Чим же зумовлена ця різноманітність структурних форм та виконавських стилів народного багатоголосся?

Безперечно, що в основі її лежать багатство форм музичного життя народу, відмінності суспільно-естетичних функцій окремих жанрів музичного фольклору, а також відмінності тих суспільних умов, в яких він здавна живе і розвивається. Так, наприклад, пісня, що її співають дівчата на сільській вулиці або в полі під час роботи, відрізняється своєю структурою від пісні, яка співається в домашньому середовищі. Відрізнятиметься вона і від пісні, що виконується до танцю хором з інструментальним супроводом. Цілком природно також, що виконання народних пісень, наприклад, колгоспниками — людьми переважно фізичної праці, які працюють і співають здебільшого просто неба, значно відрізнятиметься від виконання їх людьми розумової праці, особливо корінними жителями великих міст, де умови хорового музикування зовсім інші.

Дослідники усної народнопісенної творчості вже давно звернули увагу на те, що характер праці виконавців і середовище побутування пісні мають великий вплив на спосіб її виконання. Цікаві спостереження щодо цього наводить, наприклад, відома російська фольклористка

Є. Ліньова: «Нерідко жінки питали мене, як співати пісню, «як в полі чи як за прялками?». В полі вони співають голосно і протяжно, очевидно, в зв'язку з неосяжністю навколишнього простору; за прялками, в хаті,— впівголоса, легко і трохи швидше»¹.

До відмінностей форм праці та відпочинку слід додати також відмінності в умовах життя народу в різних місцевостях нашої країни, а також зв'язані з цим відмінності в народних звичаях, побуті і т. ін.

Всі ці фактори стали основою для виникнення й розвитку різноманітних структурно-стилістичних типів народного багатоголосся, а також утворення так званих обласних стилів народного хорового співу.

Зауважимо, до речі, що й існування таких двох основних джерел розвитку багатоголосся, як гетерофонія та партесний хоровий спів також є, фактично, проявом різноманітності умов побутування та суспільних функцій народної пісні. Кожне з цих джерел відіграло важливу роль також і в формуванні окремих типів народного багатоголосся.

За структурно-стилістичними ознаками в українській народнопісенній творчості можна виділити такі чотири типи багатоголосся: 1) найпростіші форми багатоголосся (гетерофонія та просте октавне двоголосся); 2) пісні поліфонічного складу; 3) пісні гомофонно-гармонічного складу; 4) пісні проміжного, або мішаного складу.

Всі ці чотири типи багатоголосся більш або менш істотно різняться між собою своєю структурою та характером виконання. Однак найважливішими серед них є такі два основні типи: поліфонічний та гомофонно-гармонічний. Обидва вони відзначаються яскраво вираженими індивідуальними структурно-стилістичними рисами, а також великим поширенням в народному побуті. Окрему невелику групу становлять пісні, в яких застосовано прийоми колективної художньої обробки.

Найпростіші форми народного багатоголосся

Розглядаючи питання про походження народного багатоголосся, ми відзначали, що його розвиток відбувався еволюційним шляхом від найпростіших примітивних

¹ Е. Линева, Великорусские песни в народной гармонизации, в. 1, СПб., 1904, стор. XXVII.

форм до більш складних і розвинених. Не слід, звичайно, уявляти собі цей розвиток як простий процес поступового збагачення форм. Процес цей дуже складний і багатогранний,— адже тут має місце схрещування і взаємозв'язок різних джерел, впливів і факторів як суто музичного, так і історичного та соціально-побутового характеру.

Найпростіші форми гетерофонії, що виникають стихійно внаслідок випадкового незбігу голосів в унісонному співі, відомі, як уже відзначалося, дуже давно. Їх можна спостерігати в наш час у побуті народів з мало-розвиненою музичною культурою. Ті ж зразки найпростішого багатоголосся, які зустрічаються серед старовинних українських пісень, становлять вже перехідний ступінь від гетерофонії до більш розвиненого типу багатоголосся — підголоскової поліфонії. Отже, до розряду гетерофонічних їх можна віднести лише умовно.

ДЕ Ж ВИ, БОЯРИ, БУВАЛИ

12 Помірно

Де ж ви, бо_я_ри, бу_ва_ли?

Де ж ви, бо_я_ри, бу_ва_ли? Вмли_ні но_чу_ва_ли,

об_ме_ти_цю і_ли; тим ви до_ні_мі_ли.

(Диканька, Полтавської обл., 1952.
Фонди ІМФЕ)

Багатоголосся гетерофонічного типу зустрічається майже виключно в обрядових та календарних піснях: веснянках, петрівках, весільних та ін. Як найбільш давній і консервативний вид народнопісенної творчості, вони зберегли свою унісонну природу аж до наших днів.

Розглянемо для прикладу кілька пісень гетерофонічного типу: «Де ж ви, бояри, бували», «Ой петрівочка — мала нічка» та «Ой чого, чого в сирітським дому» (прикл. 12, 13, 14).

ОЙ ПЕТРІВОЧКА — МАЛА НІЧКА

13

Повільно
Одна Всі

Ой пе_ трі_ воч_ ка ма_ ла ніч_ ка,
не ви_ спа_ ля_ ся мо_ ло_ да ді_ во(-чна). Гу!

Одна Всі

До че_ ре_ ди гна_ ла, за_ др_ ма_ ла,
на пень_ ки ніж_ ки по_ зби_ ва_ (ла). Гу!

The image shows a musical score for the song 'Ой Петрівочка — мала нічка'. It consists of four staves of music. The first staff is marked '13' and 'Повільно' (Ad libitum). The lyrics are: 'Ой пе_ трі_ воч_ ка ма_ ла ніч_ ка, не ви_ спа_ ля_ ся мо_ ло_ да ді_ во(-чна). Гу!'. The second staff continues the melody with lyrics: 'До че_ ре_ ди гна_ ла, за_ др_ ма_ ла, на пень_ ки ніж_ ки по_ зби_ ва_ (ла). Гу!'. The score includes notes, rests, and dynamic markings like 'Одна' and 'Всі'.

(Веприк, Гадяцького р-ну, Полтавської обл., 1952. Фонди ІМФЕ)

Кожна з цих пісень виконується хором майже весь час в унісон, і лише в окремих місцях унісонна мелодія пісні розгалужується, і утворюються випадкові, на перший погляд, двоголосні сполучення. Фактично вони виникають внаслідок варіювання мелодії окремими співаками і накладання варіантів один на одний.

Однак зіставлення кількох куплетів кожної з названих пісень показує, що відхилення від унісону, які мають місце, не є цілком довільними й випадковими: вони утворюються більш-менш закономірно на певних ділянках пісенної мелодії. Так, у пісні «Де ж ви, бояри, бували» унісон розщеплюється в закінченнях фраз; у пісні «Ой петрівочка — мала нічка» — при вступі хору в другому такті; у пісні «Ой чого, чого в сирітському домі» — відповідно у восьмому, дев'ятому та десятому тактах. Інтервали, які при цьому утворюються, також зберігаються більш-менш закономірно в усіх куплетах пісні. Найчастіше це терції, рідше зустрічаються тризвуки («Ой петрівочка — мала нічка»). Секунди ж, кварта та інші дисонуючі інтервали майже не зустрічаються, — в добре злагодженому хорі вони трапляються лише у вигляді прохідних та допоміжних звуків (див. «Ой петрівочка — мала нічка», другий куплет, третій такт).

ОЙ ЧОГО, ЧОГО В СИРІТСЬКІМ ДОМУ

Повільно

Одна

14

Ой чо_ го, чо_ го
в си_ рiт_ ськiм до_ му
Всi
так ра_ но за_ свi_ че_ но?
Ой чо_ го, чо_ го в си_ рiт_ ськiм до_
_ му так ра_ но за_ свi_ че(но)?
Одна
Бать_ ка не_ ма_ є,
а рiд не зна_ є,
Всi
та й по_ ряд_ ну не_ ма_ є,
Бать_ ка не_ ма_ є,
а рiд не зна_ є,
та й по_ ряд_ ну не_ ма_ (є).

(Топори, Ружинського р-ну, Житомирської обл., 1953. Фонди ІМФЕ)

Цікаво відзначити таку деталь: у четвертому такті другого куплета пісні «Ой петрівочка — мала нічка» голоси зливаються в унісон, в той час як у першому куплеті в аналогічному місці звучать терції. Те ж саме спостерігається і в пісні «Ой чого, чого в сирітському домі» (перший та другий куплети, дванадцятий такт). Отже, незважаючи на певну стихійність у відхиленнях від унісонного співу, народні співаки співають злагоджено і не ведуть свій голос, за народним виразом, «упоперек» (тобто намагаються уникати дисонансів). Навіть у найпростіших багатоголосних піснях виразно відчувається нахил до консонансності співзвуч, що є характерною рисою народного гармонічного мислення.

Ця закономірність у відхиленнях голосів від унісону і підпорядкованість їх певним художньо-естетичним нормам відрізняє багатоголосся розглянутих пісень від нижчих форм гетерофонії, що характеризуються випадковими й довільними розходженнями голосів. Очевидно, вказані закономірності в голосоведенні виробилися поступово в результаті стабілізації тих випадкових відхилень, які були супутниками унісонного співу наших далеких предків¹.

Отже, можна вважати, що розглянуті зразки пісень становлять проміжний ступінь у розвитку багатоголосся від первісної гетерофонії до більш розвинених форм.

Особливо слід підкреслити тісний зв'язок розвитку народного багатоголосся з протяжною піснею. Забігаючи дещо вперед, відзначимо, що характерними рисами протяжної пісні, як хорової, так і сольної, є широка наспівна мелодика, багата на так звану внутрішньорядкову орнаментуку, а також вільний імпровізаційний характер виконання. Мелодія пісні утворює звичайно завершений музичний період, спільний для всіх строф тексту.

Однак у процесі виконання народні співці не повторюють його точно без змін, а в кожному куплеті вільно варіюють в окремих деталях, не порушуючи при цьому загальної структури. В результаті утворюються варіаційні видозміни окремих куплетів пісні, які мають зде-

¹ Слід зауважити, що випадкові відхилення голосів при унісонному співі можна нерідко почути й тепер у народному побуті, особливо при виконанні пісень недосить злагодженим хором. У нотних записах та розшифровках такі випадкові моменти звичайно не фіксуються, оскільки вони не мають ніякого художнього значення.

більшого довільний імпровізаційний характер і не закріплюються за певними строфами тексту. Проте цілком зрозуміло, що при хоровому унісонному співі відбуватиметься накладання імпровізованих куплетних варіацій в одночасному звучанні. Тим більше, що в хорі цьому сприяють також індивідуальні особливості відтворення одноголосної мелодії окремими співаками.

Отже, можна сказати, що певні передумови розвитку багатоголосся, нехай ще стихійного і нерозвиненого, закладені в самій природі імпровізаційно-варіаційного стилю хорового виконання, особливо властивого протяжним народним пісням. Саме такими прикладами накладання варіаційних видозмін однієї унісонної мелодії і є розглянуті зразки зародкового багатоголосся.

Гетерофонічний тип багатоголосся зустрічається і в російських та білоруських народних піснях. За справедливим зауваженням дослідника російського народного багатоголосся Т. Бершадської, такі пісні характеризуються відсутністю функціонального розподілу голосів на основний та допоміжні¹.

НА ГОРОДІ ЧОРНОБИЛЬ

Повільно
Одна

На го-ро-ді чор-но-биль

та й за-цвів, на-ї-хв-ло

на-ва-ле-р'їв по-вен двір.

(Фонди ІМФЕ)

Необхідно відзначити, що між зародковими та більш розвиненими формами багатоголосся різкої межі не існує. Якщо, наприклад, у наведених вище зразках двоголосся звучить не більш, як на протязі двох звуків мело-

¹ Див. Т. С. Бершадская, Основные композиционные закономерности русской народной (крестьянской) песни, Автореферат диссертации, Л., 1954, стор. 21.

дії підряд, далі знову змінюючись унісоном, то в пісні «На городі чорнобиль» (прикл. 15) вже більш виразно виділяється верхній голос-соліст, в якому можна бачити прообраз «підголоска» протяжної поліфонічної пісні. Те ж саме можна сказати і про пісні «Дівка Ганночка по городу ходила», «Зеленая та дібровонько» (прикл. 16,

ДІВКА ГАННОЧКА ПО ГОРОДУ ХОДИЛА

Помірно

Одна Всі

16

Дів- на Ган- ноч- на по го- ро- ду хо- ди- ла,
ро- жа ж(и) мо- я все чер- во- на- я,
бо- ро- ва- я.

(Веприк, Гадяцького р-ну, Полтавської обл., 1952. Фонди ІМФЕ)

17). Як і більшість обрядових пісень, вони характеризуються порівняно невеликим обсягом мелодії (діапазон кожної з них не перевищує септими), а також частими переходами від двоголосся до унісону. Всі ці пісні мають широкий сольний заспів, верхній голос у них доручається підголоскові-солісту. Це зближує їх з протяжними поліфонічними піснями, для яких ці риси є типовими.

Отже, всі проміжні ланки розвитку багатоголосся від найпростіших його видів до розвинених форм підголоскової поліфонії можна простежити навіть на прикладах, взятих із сучасного народного музичного побуту. Звичайно, в даному випадку ми розглядаємо шлях розвитку народного багатоголосся головним чином з погляду теоретичного, а не історичного, оскільки в сучасних пісенних записях ступінь розвиненості багатоголосся зовсім не є вірною ознакою історичної давності тієї або іншої пісні. Якщо ж розглядати розвиток багатоголосся в історичному плані, то слід гадати, що такий самий шлях поступового розвитку форм пройшла свого часу і про-

ЗЕЛЕНАЯ ТА ДІБРОВОНЬКО

Повільно
Одна

17

Зе- ле- на- я та діб-
ро- вонь- но, зе- ле-
на- я та діб- ро- вонь- но, чо- го
в те- бе , я- во- рів мно- го?

Detailed description: This is a musical score for a song. It consists of four staves of music. The first staff is a vocal line starting with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Повільно' (Ad libitum) and the mood is 'Одна' (Solo). The melody is simple and folk-like. The lyrics are written below the notes. The second staff is a piano accompaniment line, also in treble clef, with a 2/4 time signature. It features a simple harmonic accompaniment. The third and fourth staves continue the vocal and piano parts respectively. The lyrics are: 'Зе- ле- на- я та діб- ро- вонь- но, зе- ле- на- я та діб- ро- вонь- но, чо- го в те- бе , я- во- рів мно- го?'.

(Е. Линева, Опыт записи фонографом украинских народных песен, М., 1905)

тяжна багатоголосна пісня після виділення її з обрядової пісенної творчості в самостійний жанр.

Цікавою різновидністю первісного двоголосся є хоровий спів, в якому нижній голос витримується майже весь час на одному звуці, а верхній веде на цьому фоні нескладну мелодію (прикл. 18).

ПО МОРЮ, МОРЮ

Помірно

18

По мо- рю, мо- рю,
мо- рю си- ньо- му ко- ра- бель пли- ве,
аж во- да ре- ве, гу!

Detailed description: This is a musical score for a song. It consists of three staves of music. The first staff is a vocal line starting with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Помірно' (Moderato). The melody is simple and folk-like. The lyrics are written below the notes. The second staff is a piano accompaniment line, also in treble clef, with a 2/4 time signature. It features a simple harmonic accompaniment. The third staff continues the vocal and piano parts. The lyrics are: 'По мо- рю, мо- рю, мо- рю си- ньо- му ко- ра- бель пли- ве, аж во- да ре- ве, гу!'.

(Т. Попова, Русское народное музыкальное творчество, в. 2, Музгиз, 1956)

Партія нижнього витриманого голосу являє собою своєрідну форму бурдону. Подібний тип багатоголосся характерний для народної інструментальної музики, зокрема лірницької¹. В українській народнопісенній творчості він зустрічається рідко.

Значне місце зародкове епізодичне двоголосся займає в пісенному фольклорі західних та Закарпатської областей України. В попередньому розділі ми вже відзначили, що багатоголосся в цих областях почало розвиватися пізніше, ніж у східних; тут воно ще не набуло таких розвинених форм, як на Наддніпрянщині, а в деяких місцевостях ще й зараз перебуває у стадії становлення.

Поодинокі записи пісень з несміливими епізодичними розгалуженнями голосів в унісон зустрічаються в збірниках Роздольського—Людкевича («Галицько-руські народні мелодії», Львів, 1906), Ф. Колесси («Народні пісні Галицької Лемківщини», Львів, 1929). У своїх поясненнях та передмовах до названих збірників автори звертають увагу на наявність епізодичних підголосків в окремих записаних ними піснях: «Народна пісня на Лемківщині і взагалі в західній групі українських музичних діалектів *гомophonна*². Та коли дівчата співають пісні гуртом (хором), унісон в пригожих місцях даної пісні не раз розщіплюється на два голоси, так що поруч головної мелодії виступають *підголоски*. Три голоси вчувається рідко, і то хіба лише на одному-двох тонах головної мелодії»³.

Прикладами західноукраїнських пісень гетерофонічного типу можуть служити такі: «Там в полі кирниця», «Моя жена розум мела» (прикл. 19, 20). За характером голосоведення ці пісні наближаються до розглянутих вище прикладів гетерофонії.

У західних областях України, на відміну від східних, первісні форми багатоголосся продовжують і досі збері-

¹ Українські лірницькі, а також дударські наспіви (дуда інакше зветься «козою» або «волинкою») — це, як правило, одноголосні мелодії, що виконуються на фоні постійного квінтового органного пункта.

² Термін «гомophonна» Ф. Колесса застосовує тут у розумінні «одноголосна».

³ Ф. Колесса, Народні пісні з Галицької Лемківщини, «Етнографічний збірник НТШ», т. XXXIX—XL, стор. XLIX.

ТАМ В ПОЛІ КИРНИЦЯ

19

Там в по_лі кир_ни_ця, там во_да бли_щить_ся,
 по_ві_да_ють лю_ди: ко_зак ле_да_щи_ця,
 до_ві_да_ють лю_ди: ко_зак ле_да_щи_ця.

(Й. Роздольський, С. Людкевич, Га-
 лисько-руські народні мелодії, т. I,
 Львів, 1906)

МОЯ ЖЕНА РОЗУМ МЕЛА

Помірно

20

Мо_я же_на ро_зум ме_ла,
 про_пи_ла мі вол_ни я чу_жи_ни
 ла_руб_ни а і, ко_ня.

(Ф. Колесса, Народні пісні Гали-
 цької Лемківщини, НТШ, Львів,
 1929)

гатися не тільки в обрядових піснях, а й в усіх інших пісенних жанрах. Багато зразків первісного багатоголосся записано за останні роки експедиціями Академії наук УРСР у Станіславській та Закарпатській областях (прикл. 21).

В обрядовій та календарній пісенній творчості центральних областей України поряд з гетерофонією зустрічається також інший вид найпростішого багатоголосся — просте октавне двоголосся («Що й у неділеньку рано» — прикл. 22).

Як уже відзначалося, просте октавне двоголосся, а почасти також і квінтове, належать до найбільш ранніх

ПО СИНЬОМУ МОРЮ ПЛАВАЮТЬ КАЧАТА

21 **Помірно**

По синьо-му мо-рю пла-ва-ють ка-ча-та,
 пре-гар-ний ві-но-чок спле-ди ми дів-ча-та.

(Довге, Іршавського р-ну, Закарпат-ської обл., 1956. Фонди ІМФЕ)

ЩО Й У НЕДІЛЕНЬКУ РАНО

22 **Повільно**
 Одна

Що й у не-ді-ле-нь(!)-ну
 ра-но, ³Всі що й у не-ді-
 ле-нь(!)-ну ра-но, там си-³не-є
 та й мо-ре гра-ло.

(А. Гуменюк, Український народний хор, К., 1955)

видів багатоголосся. Нерідко воно виникало стихійно при спільному виконанні мелодії співаками різних вікових груп, кожна з яких намагалася співати в зручнішому для себе регістрі. Можна думати, що і в українських піснях октавне двоголосся бере свій початок у далекій давнині. Адже різниця голосових регістрів у співаків різного віку й статі є важливим стимулом розвитку народного багатоголосся (особливо там, де поширений мішаний хоровий спів) і багатоголосної хорової культури взагалі.

Однак, виявляючи зовнішню подібність до «стрічкового» багатоголосся, октавне двоголосся в українській народній пісні істотно відрізняється від нього своєю природою. У сучасному народному побуті обрядові пісні такого типу виконуються переважно співаками однієї вікової групи, звичайно жінками або дівчатами. Октавне подвоєння основного нижнього голосу ведеться в них, як правило, солістом, який виконує мелодію пісні тонким неголосним звуком фальцетного типу у високому регістрі (верхня межа такого підголоска досягає *ля—сі* другої октави). Фальцетний підголосок наявний майже виключно в обрядових або календарних піснях — весільних, колядках, петрівках та ін., — яким надає специфічного, властивого лише їм колориту. Отже, наявність фальцетного підголоска є не випадковим явищем, а усвідомленим художнім прийомом, тісно пов'язаним з певними пісненими жанрами.

Поряд з гетерофонією просте октавне двоголосся також відіграло певну роль у розвитку народного багатоголосся. Перехід до більш розвинених форм багатоголосся тут міг здійснюватись шляхом поступової індивідуалізації верхнього голосу, який подвоював мелодію пісні в октаву¹.

Наприклад, у пісні «Ой сосонка літом і зимою зелена» (прикл. 23) фальцетний підголосок вже не скрізь дублює мелодію хору, в деяких місцях (сьомий та дев'ятий такти) він веде більш самостійну мелодичну лінію. Нижній голос у цій пісні в окремих місцях також роздвоюється. Ще більшої самостійності набуває фальцетний підголосок у пісні «Та летів сокілонько через вишне сад» (прикл. 24) із збірника Є. Ліньової. Поряд з октавами тут звучать також сексти, децими. Деякої самостійності набуває також ритмічний рисунок підголоска. Перевага широких інтервалів та порівняно висока теситура підголоска свідчать про те, що ця пісня сформувалась на основі простого октавного двоголосся.

В зв'язку з цим цікаво порівняти її з весільною піснею «Зеленая та дібровонько» (прикл. 17) з того ж збірника. Остання характеризується вузьким мелодич-

¹ Питання утворення підголосків таким самим шляхом у російській народній пісні торкається О. Кастальський у своїй праці «Основи народного многоголосия», Музгиз, М.—Л., 1948, стор. 31.

ОЙ СОСОНКА ЛІТОМ І ЗИМОЙ ЗЕЛЕНА

23 **Помірно.**
Одна

Ой со- сон- ка
лі- том і зи- мой зе- ле- на. Ой
со- сон- ка лі- том і зи-
мой зе- ле- на.

(Зарудинці, Ружинського р-ну, Жи-
томирської обл., 1953. Фонди ІМФЕ)

ТА ЛЕТІВ СОКІЛОНЬКО ЧЕРЕЗ ВИШНЕВ САД

24 **Повільно**
Одна

Та ле- тів со- кі- лонь- ко
че- рез ви- шнев сад, та вда-
- рив- ся кри- лем на- ми об
сад- ви- но- град.

(Е. Линева, Опыт записи фоногра-
фом украинских народных песен, М.,
1905)

ним обсягом, вузькими інтервалами в співзвуччях, що часто переходять в унісон. Усе це вказує на близькість її до пісень гетерофонічних. Співається вона жінками в низькому регістрі, повним грудним звуком, як і всі пісні такого ж типу в центральних областях України.

Отже, у розглянутих піснях наочно виступають дві різновидності найпростішого багатоголосся: гетерофонічне та октавне двоголосся.

Оскільки пісні даного типу становлять проміжний етап у розвитку народного багатоголосся і не мають значного поширення в сучасній пісенній творчості, то спинятися на їх розгляді більш детально нема потреби, тим більше, що своєю структурою вони наближаються до типу пісень поліфонічного складу, який буде детально розглянуто далі.

Пісні поліфонічного складу

Найбільш поширеним типом багатоголосся в українському музичному фольклорі є пісні так званого поліфонічного підголоскового складу. Вони побутують по всій Україні за винятком деяких західних областей.

Пісні поліфонічного складу переважно селянського походження. Велику роль в їх розвитку відіграє хоролий спів під час роботи та відпочинку на відкритому повітрі. Роль хорового співу на селі помітно підвищилась у наші дні завдяки запровадженню нових колективних форм праці у сільськогосподарському виробництві, що дуже сприятливо впливає, зокрема, на розвиток народного багатоголосся. І це зрозуміло: адже пісня завжди була незмінним супутником народу в його праці та відпочинку.

Основними осередками хорового співу на селі є здебільшого невеликі групи співаків (до 10—15 чол.), які об'єднуються звичайно спільним місцепроживанням, спільною працею, спільним проведенням свого дозвілля і т. ін. Зрозуміти величезне значення цих факторів у розвитку народного багатоголосся можна, лише пов'язавши їх з такими важливими його властивостями, як усність та колективність.

Розвиваючись в усній традиції, в колективі, народне багатоголосся як творчий процес невіддільне від самого співу (виконання). Під час багатьох наукових експе-

дицій по збиранню народних пісень ми, наприклад, майже ніколи не зустрічали випадку, коли б хорова пісня в повсякденному побуті була спочатку складена й розучена і лиш потім почала виконуватись¹.

Навпаки, самий спів у народному побуті — це вже є творчий процес і не тільки музичний, але великою мірою також і поетичний. Отже, зрозуміло, що багатоголосна пісенна творчість найуспішніше розвивається там, де є сприятливі умови для стихійного утворення добре зіспіваних хорів, які співають і зіспівуються щоденно, в спільній праці, на дозвіллі і т. д.

Візьмемо для прикладу таку одиницю колгоспного виробництва, як ланка жінок або дівчат, і простежимо, як проходить у неї звичайний літній робочий день.

Зранку ланкова збирає своїх подруг і вирушає з ними за кілька кілометрів у поле: чи то на буряки, чи то на кукурудзу, чи то на городні культури. Вже по дорозі на роботу в дівчат з'являється нагода поспівати пісень, хоч у цей час вони її використовують рідко — більше ведуть розмови про різні справи. В полі ж під час роботи (на проривці й прополці буряків або городини) пісню можна почути дуже часто. В народі навіть існує вираз: «Співають, як на буряках», що означає співати на повні груди, як у полі. Дружна пісня допомагає людям у праці. Вона, крім того, неначе доповнює сільський краєвид і оживляє широкі степові простори — так міцно вона увійшла в трудовий побут колгоспного селянства. Недаремно в популярній сучасній пісні співається:

Ще тумани сині не зійшли з полів,
На широкій ниві чути дружний спів.

Під час обідньої перерви або просто під час перепопинку в роботі дівчата також інколи співають під хороший настрій, а повертаючись додому з поля, співають обов'язково. Увечері ж на гулянку вони знову збираються разом, як сусіди й подруги, — адже ланка в колгоспі комплектується звичайно за місцем проживання.

Зрозуміло, що жодна гулянка в селі не проходить без пісень. Нерідко вони лунають одночасно в різних кутках села, де молодь збирається на так звані вулиці.

¹ В даному разі не йдеться про народні пісні на тексти літературного походження та про творчість самодіяльних композиторів і колективів, яка ґрунтується на дещо інших принципах.

Восени та взимку під час негоди молодь розважається переважно в клубі або ж по хатах, «на вечорницях», які також не обходяться ніколи без пісень. Але найчастіше хорова пісня в селі звучить просто неба, що зумовлює ряд важливих особливостей її структури та виконавського стилю.

Отже, рідко який день у житті сільських дівчат-колгоспниць проходить без співів. І це насамперед тому, що згадані особливості сільського побуту й праці створюють найсприятливіші умови для розвитку хорového співу.

До цього ж слід додати, що спільність праці й професії, умов життя й побуту зумовлюють великою мірою і спільність інтересів, життєвих вражень, світогляду та духовного розвитку людей, а отже, й спільність у характері та особливостях розумового й художнього мислення, що також є дуже важливою передумовою розвитку усної колективної творчості.

Дуже важливе значення для розвитку народнопісенної творчості має і такий фактор: основна маса сільського населення, особливо жінки, проводять майже все своє життя спільно на одному місці — в рідному селі, де проживали їх батьки, діди й прадіди. Ця основна маса жителів кожного села утворює той кістяк, який є основою для формування та збереження міцних традицій народної культури та мистецтва, що розвиваються й передаються з покоління в покоління і своїм корінням сягають у глибину віків.

Роль же традиції в розвитку усної народнопісенної творчості величезна. Саме завдяки існуванню традицій стало можливим вироблення яскравих і самобутніх форм та стилів народнопісенної творчості, які так вражають своєю красою та колоритністю. Завдяки традиціям створюються, шліфуються й передаються з покоління в покоління високохудожні перлини народного мистецтва, витвори народного генія. Традиція ж зберігає їх від забуття. Без існування міцних традицій не було б і самого народного мистецтва, оскільки усна творчість не могла б розвиватись і довго зберігатися в пам'яті народу.

Учасникам фольклорних експедицій Академії наук УРСР не раз доводилося слухати й записувати імпровізовані хори старих, 50—70-річних сільських жінок, які

зберігають у пам'яті старовинні пісні ще з днів своєї молодості.

В цьому немає нічого дивного, адже все своє велике, як довга нива, життя ці жінки прожили поруч.

Про величезне значення всіх зазначених факторів для розвитку народного багатоголосся можна судити і з таких порівнянь.

За останні десять років науковими експедиціями Академії наук УРСР записано в різних областях України близько двох тисяч багатоголосних пісень. Переважна більшість з них записана від жіночих колгоспних колективів, головним чином від ланок. Значно менше пісень записано від мішаних та чоловічих хорів. У центральних областях України часто зустрічаються села, в яких чоловічий хорівий спів майже зовсім не побутує; репертуар імпровізованих чоловічих хорів тут обмежується лише загальновідомими піснями, які не становлять інтересу для записувачів.

Пояснюється це в основному відмінностями умов побуту й праці чоловіків і жінок. В той час як жінки працюють здебільшого ланками, чоловіки розкидані по одинці на різних ділянках колгоспного виробництва: біля машин, коло худоби, на будівництві, на керівних посадах тощо. Отже, не дивно, що чоловічий хорівий спів у полі або десь на іншій роботі — явище дуже рідке: для нього тут немає зручних умов. Вечорами ж в час відпочинку або на гулянці хлопці також рідше тримаються такими постійними групами, як дівчата. Чоловічий хорівий спів у побуті зберігся найбільше там, де є міцні згуртовані осередки співаків-однолітків, які разом росли, працювали, разом проходили військову службу і т. ін.

Неабияку роль у розвитку традицій жіночого хорівого співу відіграють також давні народні звичаї, згідно з якими ряд пісенних жанрів, таких, як, наприклад, хороводи, веснянки, обжинкові, весільні, петрівчані, купальські та інші пісні, виконуються в побуті майже виключно жінками.

Цікаво відзначити, що перевага жіночого хорівого співу над чоловічим характерна не для всіх місцевостей України: в західних областях республіки часто зустрічаються села, де чоловічий хорівий спів розвинений більше, ніж жіночий. Так, наприклад, у с. Рожнові, Ко-

сівського району, Станіславської області, експедицією Академії наук УРСР у 1953 р. було записано чимало цікавих зразків багатоголосся від добре злагоджених парубочих хорів. Дівчата ж у цьому селі значно поступаються перед хлопцями багатством свого пісенного репертуару. Подібна ж картина спостерігалася і в ряді інших сіл на Станіславщині та Буковині.

Причина цього полягає насамперед у відмінності народних звичаїв і побуту цих сіл від східноукраїнських. Так, у с. Рожнові існує давній звичай, за яким дівчата увечері майже ніколи не виходять гуляти на вулицю — це вважається непристойним, — а лише збираються у вільний зимовий час групами по домівках (останніми роками охоче відвідують також клуб, що є порівняно новим явищем у побуті багатьох західноукраїнських сіл). Хлопці ж часто збираються на вулиці, співають та розважаються, а в певні дні відвідують дівчат удома.

Таке колективне проведення дозвілля і сприяло виробленню стійких традицій чоловічого гуртового співу в Рожнові та навколишніх селах. Ці особливості народного побуту мають значний вплив і на самий стиль хорового співу¹.

Принагідно відзначимо, що гірські села Косівського району дуже відрізняються рівнем розвитку хорового співу, а також і своїм пісенним репертуаром від долішніх, які знаходяться всього за кілька кілометрів.

Пісенна творчість гірських сіл обмежується майже виключно одноголосними піснями коломийкового типу, що мають тут назву «гуцулок». Багатоголосні ж пісні зустрічаються дуже рідко і в переважній більшості занесені сюди з долин. Пояснюється це особливостями умов побуту й праці гірських гуцулів: села їх розташовані в горах так, що хата від хати знаходиться нерідко на віддалі 50—100 метрів, а то й більше. Землероб-

¹ Подібний звичай нам довелося спостерігати у с. Клембівці, Ямпільського району, на Вінниччині, в 1950 р. На одному з кутків села зібралась увечері в неділю група хлопців. Поспівали трохи пісень, поки на голос не надійшло ще кілька товаришів, а потім рушили з піснями по селу, відвідуючи всім гуртом молодих дівчат. Дівчата ж у цьому селі також на вулицю увечері не виходять, а зустрічають молодих гостей у себе вдома. Погулявши з півгодини в одній дівчині, весь гурт рушає далі — туди, де вікна світяться, а отже, ще не полягали спати. І так майже до самого ранку по селу то там, то тут лунають дужі парубочі голоси.

ством за відсутністю зручних для цього угідь вони займаються мало — переважно на присадибних ділянках, де й проводять більшу частину свого життя.

Молоді люди зустрічаються, головним чином, тільки в суботу та неділю у клубі, який знаходиться звичайно в центрі села в долині. Основною розвагою сільської молоді тут є танці й кіно¹. У звичайні ж буденні дні молодь, як і взагалі все населення цих сіл, живе здебільшого розрізнено, тому умови для розвитку хорового співу тут мало сприятливі.

Всі ці приклади з народного музичного побуту підтверджують величезну роль колективних форм праці та відпочинку, а також зазначених вище особливостей сільського побуту в розвитку багатоголосного хорового співу. Вони також наочно показують, що навіть і в сільському побуті відсутність або слабкий розвиток колективних форм праці та відпочинку в окремих місцевостях або серед окремих верств населення зумовлює набагато слабший розвиток хорової пісенної творчості.

Звідси ясно, що народне багатоголосся може розвиватися далеко не за всяких умов і не в кожному середовищі. Дослідження показують, що поширення багатоголосної творчості в різних місцевостях країни та серед різних верств населення нерівномірне. Найбільше поширення багатоголосна пісенна творчість має в типово сільськогосподарських районах центральних областей України. У селах, розташованих поблизу великих міст та промислових центрів, а також у великих селах або районних центрах, які своїм побутом наближаються до міста, багатоголосна пісенна творчість розвинена значно менше.

Пояснюється це цілим рядом причин. По-перше, багато жителів таких сіл, особливо молоді, не зв'язані безпосередньо з сільськогосподарським виробництвом: одні працюють або вчаться в місті, інші зайняті на різних промислових підприємствах і т. д. Така розпорошеність населення спричиняється до поступового послаблення народнопісенних традицій. Важливу роль відіграє

¹ Зауважимо побіжно, що танцювальне народне мистецтво, а також інструментальна музика досягли на Гуцульщині значного розвитку. Часто в поєднанні з танцем виконуються під інструментальний супровід і пісенні мелодії — гуцулки та коломийки.

також та обставина, що співати просто неба тут взагалі не прийнято: молодь часто соромиться співати на вулиці, та й умови для цього несприятливі.

Ідучи далі, ми прийдемо до логічного висновку, що в містах хоровий спів у відкритих місцях, а також спів під час роботи взагалі не має під собою ґрунту, і можливості для розвитку багатоголосся в повсякденному побуті тут дуже обмежені порівняно з селом. Адже в місті не можна співати хором ні під час роботи на підприємствах та в установах, ні на вулиці, ні в якихось інших громадських місцях. На відкритому повітрі в міському побуті співають лише під час великих свят або колективних прогулянок за місто.

Отже, можна сказати, що хоровий спів у містах обмежується в основному домашнім побутом. На іменинах, весіллях, при зустрічі Нового року тощо у кожному домі збирається звичайно коло друзів, близьких та знайомих, і тут співаються масові та народні пісні. Буває це не частіше кількох разів на місяць, через те обмежуються переважно всім відомими народними піснями, які тільки й під силу такому імпровізованому хорові з випадковим складом співаків.

Набагато зручніші умови для розвитку хорового співу мають робітники та студенти, що живуть у гуртожитках. Спільна праця та спільне місцепроживання являють собою основу для утворення міцних осередків гуртового співу. Живучи дружніми, згуртованими колективами протягом років, молодь тут багато співає в повсякденному побуті. Проте співаються, в основному, знову ж таки загальновідомі народні та масові пісні.

Студенти іноді складають пісні на теми з свого студентського життя, проте за межі даного учбового закладу ці пісні, як правило, не поширюються.

Чимало різних побутових пісень та частушок складають студенти та міська молодь під час довготривалих виїздів на збирання врожаю в колгоспи, на цілині землі тощо. Однак усі ці пісні суто прикладні, художня цінність їх здебільшого невисока. Пісень, які б стали справді популярними, в цьому середовищі ще досі не створено. Серйозною перешкодою для розвитку усної пісенної творчості в студентському колективі є, зокрема, його плінність, через що тут не можуть виробитись міцні фольклорні традиції.

Що ж до інших верств міського населення: робітників, службовців, інтелігенції, то тут умови для розвитку, повсякденного хорового співу ще менш сприятливі.

Хоровий спів у побуті трудящих міста розвивається в основному у формі художньої самодіяльності, яка набула в нашій країні величезного розмаху. Майже на кожному підприємстві і в кожній установі організовані самодіяльні колективи, які об'єднують величезну армію аматорів хорового співу і є могутнім засобом розвитку музичного мистецтва. Виступаючи поряд з професіональними колективами в концертах, вони несуть хорову культуру в маси і відіграють важливу роль у справі популяризації народної пісні.

У самодіяльних та професіональних колективах народні пісні часто удосконалюються, пристосовуються до умов концертного виконання. Нерідко тут створюються їх нові редакції та варіанти. Ряд високохудожніх хорових пісень, таких, як «Ой у лузі та ще й при березі», «Розпрягайте, хлопці, коні», «Лугом іду, коня веду», «Ой, дівчино, шумить гай» та багато інших, набули всенародного поширення в художній редакції таких колективів, як Державна капела бандуристів УРСР, Червонопрапорний ансамбль Радянської Армії та ін.

В художній самодіяльності народжуються також нові сучасні пісні, авторами яких є як окремі талановиті композитори-аматори, так і цілі колективи. Самодіяльна пісенна творчість є складовою частиною загальнонародної музичної культури. Вона розвивається під благотворним впливом фольклору і наближається до нього за своїм характером.

Великого розвитку набула художня самодіяльність також і в побуті колгоспного села, однак провідної ролі вона тут ще не відіграє. В місті ж вона є основною формою масового хорового мистецтва трудящих.

Отже, в міському побуті народне музичне мистецтво дещо змінює свої форми порівняно з сільським і розвивається в основному по шляху індивідуальної творчості самодіяльних авторів та композиторів і поетів — професіоналів.

Було б неправильним твердити, що процес усної народнопісенної творчості в містах припинився цілком. У невеликих містечках іноді зустрічаються міцні осередки народного хорового співу в повсякденному побуті.

Такі осередки виникають, наприклад, у промислових артілях вишивальниць, ткаль, у пошивних артілях тощо. Умови праці тут дають можливість співати безпосередньо за роботою, і це створює сприятливі умови для розвитку пісенної творчості.

Ряд цікавих зразків багатоголосся записано експедицією Академії наук УРСР від вишивальниць промислової артілі «Килимарка» м. Кути, на Станіславщині (1953 р.). Більшість дівчат-вишивальниць, що працюють тут, походить з навколишніх сіл. Значний і оригінальний пісенний репертуар дає підстави говорити про активний розвиток традицій народного багатоголосся в цьому колективі. Зрозуміло, що якби ці дівчата не мали можливості співати під час роботи, то для розвитку колективної пісенної творчості тут не було б сприятливого ґрунту. Цікаві багатоголосні пісні записані також від робітниць-вишивальниць промислової артілі ім. Клари Цеткін в с. Шишаки, на Полтавщині, та інших артілей подібного типу.

У великих містах значними осередками народного хорового співу є колективи жінок-будівельниць, що працюють на будовах міста і живуть у робітничих гуртожитках. Переважно ці робітниці — недавні вихідці з села, вони зберігають і розвивають у міських умовах традиції селянського хорового співу. Тематика записаних від них пісень також майже виключно селянська.

Отже, при уважному ознайомленні з умовами розвитку усної народнопісенної творчості в різних суспільних середовищах та місцевостях України стає зрозумілим селянське походження переважної більшості багатоголосних пісень. Серед кількох тисяч багатоголосних записів, зроблених експедиціями Академії наук УРСР за післявоєнні роки, пісень міського походження майже зовсім немає навіть серед міських записів. Якоюсь мірою це стосується всіх типів народного багатоголосся, але найбільше — пісень поліфонічного складу.

Селянське походження більшості багатоголосних пісень, природно, позначається на їх тематиці та змісті: в більшості з них відображено сільський побут і сільську природу. Образи природи відіграють величезну роль в українських народних піснях, особливо в протяжних, які майже завжди починаються коротенькими зарисовками картин сільської природи й побуту. Щоб пересвід-

читись у цьому, досить переглянути лише заголовки пісень у першому-ліпшому збірнику.

Не буде великим перебільшенням сказати, що рідко яка рослина, починаючи від жита й пшениці і кінчаючи терном та лободою, не оспівана народом у його піснях. Водночас у них майже ніколи не зустрічаються такі деталі пейзажу або побуту, які були б властивими тільки для міста.

Не можна обминути в зв'язку з цим дуже поширеної в дореволюційному вітчизняному музикознавстві теорії про «відмирання» народної пісні в епоху бурхливого розвитку промисловості і великих міст, про «згубний» вплив на народну пісню нової, «фабрично-заводської» пісні та частушки і т. ін. Цієї точки зору дотримувався ряд відомих українських фольклористів: П. Сокальський, М. Лисенко, О. Рубець, П. Демуцький, Ф. Колесса та інші. Виходячи з неї, вони вбачали своє покликання в тому, щоб врятувати народнопісенну творчість від повного забуття і зберегти її для майбутніх поколінь.

Як показало саме життя, ця теорія виявилася хибною. Усна народнопісенна творчість продовжує успішно розвиватися і в наш, радянський час, хоч і не скрізь однаково інтенсивно. Щоправда, за своїм походженням народні пісні — переважно селянські, однак з погляду ідейно-естетичного змісту та суспільного значення вони загальнонародні. Чимало з них користується величезною популярністю і серед робітників, і серед інтелігенції, їх любить і співає весь радянський народ.

Може виникнути питання: чи варто підкреслювати провідну роль села в розвитку пісенного фольклору і таким чином протиставляти місто селу в сучасну епоху?

Ми вважаємо, що варто хоча б тому, що, як показує практика, відмінність між селом і містом щодо розвитку народнопісенної творчості виступає дуже виразно, і обминати цей факт — означало б вивчати народну пісню відірвано від середовища, в якому вона створюється й розвивається.

Та й було б великою помилкою думати, що ця відмінність суперечить процесові поступового стирання відмінностей між містом і селом, який відбувається в нашій країні.

Адже, коли ми говоримо про стирання відмінностей між містом і селом, ми маємо на увазі стирання лише

істотних відмінностей, в основі яких лежить різниця між розумовою та фізичною працею, різниця в освіті і загальному культурному рівні трудящих тощо. Відмінності ж, які є наслідком специфічних особливостей праці в різних галузях народного господарства, а також відмінності в умовах побуту трудящих міста й села не є істотними і продовжуватимуть існувати.

Але для усної народнопісенної творчості саме вони мають дуже важливе, а то й вирішальне значення.

Отже, радянська фольклористика не може ігнорувати згадані відмінності та особливості, а повинна їх виявляти й уважно вивчати. Вона повинна всебічно й глибоко вивчати народний музичний побут, який є базисом для фольклору. Тільки такий шлях дасть можливість глибоко пізнати й розкрити надзвичайно складний процес усної народнопісенної творчості, який до цього часу лишається ще майже зовсім не вивченим.

Перейдемо до розгляду структури та виконавського стилю багатоголосних пісень поліфонічного складу.

Принцип побудови протяжної поліфонічної пісні полягає в тому, що мелодія її розгалужується на два чи кілька більш або менш самостійних мелодичних голосів, які, вільно розходячись та сходячись, утворюють багатоголосні звукосполучення. Кожен з цих голосів зберігає виразний мелодичний рисунок — він є ніби одним з рукавів широкої багатоводної ріки, яка часом розгалужується, часом знову сходиться в один могутній потік (в пісні — унісон або октава). Один з таких голосів пісні є основним, інші — допоміжні.

Розглянемо основні риси структури народної поліфонії на прикладі двох типових протяжних пісень «Зацвіла в лузі лоза» та «Котилася та зоря з неба» (прикл. 25, 26).

Як майже всі протяжні поліфонічні пісні, вони починаються широким сольним заспівом одного з нижніх голосів хору¹. Це традиційний прийом українських хорових пісень, у виробленні якого велику роль відіграла практика вуличного хорового співу. Він дуже зручний з багатьох поглядів.

По-перше, при ньому весь текст необхідно запам'ятовувати лише заспівувачам, а не всім співакам. Крім того, пісню можна починати без попередньої слухової на-

¹ Для зручності сольні заспіви в більшості прикладів тут подані штилями вгору.

ЗАЦВІЛА В ЛУЗІ ЛОЗА

Повільно
Одна

25

Музична партитура для голосу та фортепіано. Вона складається з п'яти рядків. Перший рядок містить мелодію голосу з нотами та літерами під ними. Другий рядок містить гармонію фортепіано. Третій рядок містить мелодію голосу з нотами та літерами під ними. Четвертий рядок містить гармонію фортепіано. П'ятий рядок містить мелодію голосу з нотами та літерами під ними. Темп позначено як 'Повільно' та 'Одна'.

За_ цві_ ла в лу_ зі ло_ за,
та за_ цві_ ла в лу_

Всі

зі ло за,
та го_ лу_ бі мо_

гла_ за.

(Диканька, Полтавської обл., 1952.
Фонди ІМФЕ)

КОТИЛАСЯ ТА ЗОРЯ З НЕБА

Повільно
Одна

26

Музична партитура для голосу та фортепіано. Вона складається з трьох рядків. Перший рядок містить мелодію голосу з нотами та літерами під ними. Другий рядок містить гармонію фортепіано. Третій рядок містить мелодію голосу з нотами та літерами під ними. Темп позначено як 'Повільно' та 'Одна'.

Но_ ти_ ля_ ся та зо_ ря з не_ ба

Всі

та й у_ па_ ла до_ до_ лу,
та й у_ па_ ла до_ до(лу).

(Диканька, Полтавської обл., 1952.
Фонди ІМФЕ)

стройки, яка необхідна при одночасному заспіві гуртом. Слухову настройку дає хоріві заспівувач. У добре зіспіваному хорі заспівувач прекрасно знає всіх своїх партнерів і впевнено веде пісню, легко справляючись із цим відповідальним завданням. Однак роль його цим не обмежується. Крім звуковисотного тону, заспівувач надає пісні також і певного емоціонального тону, беручи, таким чином, на себе деякі функції хорового диригента¹.

І, нарешті, при сольному заспіві у протяжних піснях відбувається чергування соліста з хором; це оживляє і урізноманітнює звучання хору, а разом з тим дає можливість йому відпочити. (Останнє особливо важливо для пісень, що співаються на повний голос і вимагають великого напруження голосових зв'язок та дихання.)

Цікаво відзначити, що в ряді західних областей України, зокрема в Станіславській та Закарпатській, де хоровий спів на відкритому повітрі побутує слабо, застосовується частіше не сольний, а хоровий заспів. Однак і тут пісні заспівуються гуртом переважно в унісон, і лише трохи згодом голоси починають розгалужуватись².

Після заспіву, частіше, починаючи з другої фрази, пісню підхоплює весь хор. Так, у першому куплеті пісні «Котилася та зоря з неба» хор вступає на початку другої фрази, у другому куплеті — на середині першої фрази, а в пісні «Зацвіла в лузі лоза» хор вступає у другій фразі на середині слова «зацвіла». Для протяжних поліфонічних пісень вільного імпровізаційного характеру це цілком звичайне явище. Нерідко зустрічаються також спільні цезури всього хору на середині слова для зміни дихання, що зв'язано почасти з напруженою форсованою манерою виконання таких пісень. («Котилася та зоря з неба», другий куплет, третій такт).

¹ Цікаві спостереження над хоровим народним співом, і зокрема над організацією народного хору, подає Є. Ліньова у своїй праці «Великорусские песни в народной гармонизации», в. 1, СПб., 1904, стор. XXII—XXVIII.

² Для швидких і коротких танцювальних та жартівливих пісень, які, до того ж, нерідко виконуються з інструментальним супроводом, одноголосний заспів не характерний, оскільки тут він не становить важливої необхідності.

Із вступом хору мелодія пісні починає розгалужуватись: від основної маси хору, яка підхоплює лінію заспіву і виконує нижній голос пісні, відділяється підголосок-соліст, який веде верхній голос. (У народному побуті верхній голос називають «горяк», або «верх», а виконавця — «виводчиком».) Іноколи підголосок-соліст приєднується до заспівувача ще до вступу всього хору, як це можна бачити на прикладі пісні «Ой у полі сухий дуб» (прикл. 27).

ОЙ У ПОЛІ СУХИЙ ДУБ

The musical score is written on three staves. The first staff is marked 'Помірно' (Moderato) and 'Двоє' (Two). The lyrics are: 'Одна Ой у полі сухий дуб, всі ой у полі сухий дуб, під дубом на-ли-на, під дубом на-ли-на.' The melody is in G major and 2/4 time. The first staff shows a solo voice part, while the second and third staves show a choral part. The lyrics are written below the notes.

(Джуринці, Ситковецького р-ну, Вінницької обл., 1951. Фонди ІМФЕ)

Протягом однієї строфи тут послідовно чергуються сольний спів, дует і хор. В окремих, досить рідких випадках підголосок підхоплює й розвиває партію сольного заспіву не паралельно, а зразу ж після заспівувача, замінюючи його низький голос при переході у високий, недоступний для нього регістр. Прикладом такої пісні може служити «Ой ти зорка та й вечірня» (прикл. 28). Виразальне значення цього сміливого художнього прийому полягає в створенні винятково широкого й могутнього заспіву, який своїм обсягом перевищує октаву.

Лінія підголоска проходить найчастіше в інтервалах терції, квінти та октави від нижнього голосу, що видно і в наведених нами прикладах пісень. Що ж до нижнього голосу пісні, то він виконується всім хором або в унісон («Котилася та зоря з неба»), або з епізодичним розгалужуванням на дві, а іноді й на три окремі мелодичні лінії («Зацвіла в лузі лоза», «Та коло броду, ох, і та

ОЙ ТИ ЗОРКА ТА Й ВЕЧІРННЯ

Протяжно

28

Одна Ой ти зор_ на та й ве_чі_

Друга Всі рня_ я, гей!

Чом ти ра_ но та й не схо_ди_ла,

гей, та й не схо_ди_ла?

(Бистрик, Ружинського р-ну, Житомирської обл., 1953. Фонди ІМФЕ)

брала воду» — прикл. 74, «Ой у полі та й криниченька» — прикл. 29).

Кожна з цих мелодичних ліній або голосів пісні є, фактично, одним з варіантів або різновидностей її мелодії, яка рухається наче кількома рівнобіжними руслами. Про цю особливість народного багатоголосся писав М. Лисенко в одному із своїх листів до Ф. Колесси: «Кожен голос є тут цілком самостійний хід мелодійний, цілком самостійна пісня, це дійсно є варіант тієї первісної пісні, котрий то відходить від свого основного мотиву, то зливається з ним на короткий час, щоб знов відокремитись»¹.

З цього принципу голосоведення поліфонічних пісень випливає ряд важливих особливостей їх структури та гармонії.

Народним поліфонічним пісням майже зовсім не властиві принципи традиційного чотириголосся, які лежать в основі академічного хору. У протяжній поліфонічній пісні всі голоси або вільно розподіляються на

¹ М. В. Лисенко, Про народну пісню і народність в музиці, стор. 48.

ОЙ У ПОЛІ ТА Й КРИНИЧЕНЬКА

20 *Одні* *Широко* $\text{♩} = 69$

Ой у по-лі та й кри-ни-чень-ка.

Всі

Оа! Ой у по-лі та й кри-ни-

-чень-ка. Там хо-лод-на та й води-че(ньна).

(Ковалівка, Гоголівського р-ну, Полтавської обл., 1952. Фонди ІМФЕ)

перший, другий і третій, або ж розподіляються за таким принципом: весь хор веде нижній голос з його відгалуженнями, а один «виводить», або «витягає горяка».

У зв'язку з тим, що в поліфонічних піснях кожен голос відіграє мелодичну функцію, в них переважає відносно вільний рух голосів, який не підпорядковується наперед встановленим гармонічним нормам, а навпаки, — сама гармонія утворюється тут як результат вільного голосоведення. Вільним мелодичним рухом пояснюється також відсутність стабільної кількості голосів у поліфонічних піснях: дво- і триголосні звукосполучення чергуються в них з унісонами та октавами («Не ходи, улане, понад берегами» — прикл. 30).

Варіаційний взаємозв'язок окремих мелодичних ліній у поліфонічній пісні виявляється, зокрема, в тому, що на певних ділянках вони мають однакові опорні звуки, або так звані устої, на яких вони зливаються в унісон

НЕ ХОДИ, УЛАНЕ, ПОНАД БЕРЕГАМИ

30

Помірно
Одна

1. Не хо-ди, у-ла-не, ой, не хо-ди-и, у-ла-не, по-над бе-ре-га-(ми).

Група

2. Не су-ши сер-день-на, ой, не су-ши-и сер-день-на, чор-ни-ми бро-ва-(ми).

Всі

3. Чор-ні бро-ви ма-ю ой, чор-ні.

1) Одна **Двоє**

4. Пі-ду до рі-чень-ки.

1а) Одна **Двоє**

(Старосілля, Городищенського р-ну,
Черкаської обл., 1952. Фонди ІМФЕ)

або в октаву. Характеризуючи цю особливість підголоскової поліфонії, музикознавець С. Скрєбков відзначає, що опорні унісонні звуки майже завжди знаходяться в нижній частині звукоряду обох мелодій¹.

Отже, від опорного звука обидві мелодії рухаються вгору, а до опорного — вниз. Це так званий *прямий* рух голосів. Він є характерним як для російської, так і для української підголоскової поліфонії. Поряд з цим рухом в народних піснях нерідко наявний також і побічний та протилежний рух голосів, не кажучи вже про паралельний рух, який є найбільш поширеним.

ОЙ У ЛІСІ НА ЯЛИНІ

Повільно
Один Двоє

зі Ой у лісі на ялині

Всі коли-о-ла Ма-ру-си-на

1. дві дитини. 2. дві дитини.

(«Українська народна пісня», К., 1936)

Всі ці види голосоведення можна простежити на прикладі хоча б такої пісні, як «Ой у лісі на ялині» (прикл. 31). У другому такті цієї пісні поєднуються паралельний та протилежний рух голосів, у третьому він змінюється побічним, у четвертому такті домінує прямий і в п'ятому — протилежний рух голосів з кадансом в октаву.

Характерні прийоми голосоведення у поєднанні з перемінним ладом та своєрідною ритмікою створюють неповторно яскравий колорит цієї простої, але надзвичайно оригінальної пісні.

Зауважимо, однак, що унісонні устої зустрічаються в українських піснях значно рідше, ніж в російських.

¹ С. Скрєбков, Учебник полифонии, ч. I, II, Музгиз, 1956, стор. 143—144.

Найчастіше вони застосовуються в піснях з порівняно невеликим мелодичним обсягом, наприклад у весільних, в яких підголосок-виводчик не має розвиненої самостійної лінії (прикл. 32, 61). Набагато частіше в ролі опорних устоїв в українських піснях виступають октави (прикл. 27, 30).

ТА ПРОЩАЙ, ПРОЩАЙ, ТА МАРІЙКО

Повільно $\text{♩} = 66$
Один

32 Та прощай, прощай, та Ма- рій- ко,

Двоє Всі

сест- ро на- ша, ми не

тво- ї по- дру- жоч- ки,

ти не ма- ша.

(Сулими, Гоголівського р-ну, Полтавської обл., 1952. Фонди ІМФЕ)

Особливо типовим для народної поліфонії є рівнобіжний рух голосів, який часто спричиняється до утворення паралельних квінт, октав, тризвуків, унісонів («Гей у лісі, в лісі» — прикл. 44, «Не ходи, улане, понад берегами» — прикл. 30, «Гей з-за гори туман налягає» — прикл. 73). У деяких піснях мелодичне голосоведення поєднується з акордовою фактурою («На городі верба рясна» — прикл. 33). Такі пісні можна віднести до категорії акордово-поліфонічних. Часте застосування паралельних квінт та тризвуків є однією з характерних національних особливостей українського багатоголосся.

Хоч усі голоси в протяжних поліфонічних піснях відіграють мелодичну роль, однак вони не є цілком рівноправними за своїм значенням: один з них є звичайно основним голосом, інші — допоміжними.

В українських поліфонічних піснях основним голосом найчастіше є нижній, який виконується всім хором,

НА ГОРОДІ ВЕРБА РЯСНА

33 Помірно

Один
На го-ро-ді | вер-ба ряс-на.

Всі

на го-ро-ді | вер-ба ряс-на.

Там сто-я-ла дів-ка крас-на.

(П. Демуцький, Українські народні пісні)

або один з нижніх голосів, якщо загальна кількість їх більше двох. Так, у хорі числом вісім — десять чоловік при виконанні триголосної протяжної пісні розподіл голосів буває здебільшого такий: верхній голос виконує соліст-виводчик, середній — від одного до трьох співаків і нижній — решта співаків хору. Жіночі хори з таким кількісним складом та розподілом голосів найбільш поширені в селах центральних областей України.

Проте зустрічаються й такі пісні, в яких основна мелодія проходить у верхньому голосі, становлячи природне продовження лінії заспіву. Для прикладу наведемо пісню періоду Великої Вітчизняної війни «Тяжко тужить мати» (прикл. 34). Нижній її голос підпорядковується верхньому, «вторує». Подібні пісні виконуються

найчастіше з вільним розподілом голосів на перші та другі. Голосоведення їх менш розвинене й гнучке у порівнянні з іншими поліфонічними піснями.

ТЯЖКО ТУЖИТЬ МАТИ

Помалу

34

Тяжко ту-жить ма-ти,
ту-жить та су-му-є:
донь-ки я не ба-чу,
сло-ва не по-чу-ю. // чу-ю.

(З репертуару Державного українського народного хору. Запис П. Батюка)

Великою своєрідністю та самобутністю відзначається виконавський стиль поліфонічних пісень; він також зумовлює ряд важливих структурних закономірностей народної поліфонії¹.

Протяжні поліфонічні пісні підголоскового складу виконуються здебільшого голосним відкритим звуком, який має своєрідне «грудне» забарвлення, особливо у жінок. За самим способом звукоутворення народний хор дуже відрізняється від академічного. Особливо це помітно у голосі соліста-підголоска, якому доводиться співати переважно у високому регістрі.

Підголосок-соліст відзначається яскравістю звучання і вирізняється серед усіх голосів численного хору. Зрозуміло, що це стає можливим завдяки його особливому положенню верхнього, найбільш яскравого голосу в хорі. Так, наприклад, взвод солдатів числом до 40 чо-

¹ Детальна характеристика виконавських принципів українського народного хору дається в методичному посібнику А. Гуменюка «Український народний хор», вид-во «Мистецтво», К., 1955, стор. 5—11.

ловік з одним заспівувачем і підголоском-виводчиком — це традиційний склад похідного армійського хору. Проте найбільш зручним для підголоскового співу є невеликі співочі гурти числом до 10—15 чоловік, в яких забезпечується найбільш урівноважене звучання голосів¹.

Своєрідний стиль виконання грудним звуком на повний голос сформувався в умовах хорового співу та спільної праці серед широких просторів.

Про значення цього фактора у виробленні даного виконавського стилю писав в одній із своїх статей К. Квітка: «Жанр, з яким ознайомив П. Демуцький київських громадян, є характеристичний, власне, для співу дівчат на бурякових плантаціях і сформувався в фізичних умовах роботи в степу»².

Зауважимо тут принагідно, що видатний збирач народного багатоголосся П. Демуцький першим серед українських фольклористів звернув увагу на цей виконавський стиль і ввів його в практику організованого ним ще в кінці XIX ст. Охматівського народного хору. Пізніше, у 20-х роках XX ст., цей виконавський стиль був запроваджений за участю П. Демуцького також і в професійних та самодіяльних колективах Києва: у хорі ім. Стеценка, в капелі «Думка» та ін.

У наш час спів грудним звуком з використанням сольних підголосків з успіхом культивується в Державному українському народному хорі і в багатьох інших професійних та самодіяльних колективах. Саме цьому способу виконання і завдячують вони своїм яскравому своєрідним народним колоритом.

Відмінність між народним та академічним хором особливо виразно виступає в жіночих голосах. Звучання жіночих голосів у народному хорі набагато нижче, ніж в академічному.

Так, верхня межа грудного підголоска-соліста досягає *ре* — *мі-бемоль* другої октави, тобто знаходиться

¹ У великих самодіяльних та професійних народних хорах числом понад 30 чоловік (наприклад, у таких, як Державний український народний хор, хор с. Рогозів, на Київщині) одного підголоска-виводчика часто буває недосить, і його партію виконують два або ціла група виводчиків. Тут ми маємо справу з творчим розвитком принципів народного хорового співу в умовах концертної естради.

² К. Квітка, Порфирій Демуцький, «Етнографічний вісник», К., 1928, стор. XLII.

приблизно на кварту нижче від верхньої межі сопрано, робочий діапазон його — *фа* першої — *до* другої октави. (Нижче *мі-бемоль* — *фа* першої октави підголосок втрачає свій характерний тембр і силу.)

Діапазон решти жіночих голосів простягається від *фа* малої октави до *ля* — *сі-бемоль* першої. Отже, загальний діапазон жіночого хору — від *фа* малої октави до *ре* — *мі-бемоль* другої октави.

Жіночий хор

Діапазон підголоска

Діапазон нижніх голосів

Загальний діапазон жіночого хору



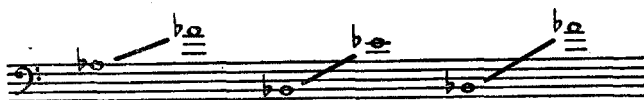
У чоловічих голосів народного та академічного хорів діапазони в основному збігаються. Загальний діапазон чоловічого хору, вживаний у поліфонічних піснях, простягається приблизно від *сі-бемоль* великої октави до *соль* — *ля-бемоль* першої октави.

Чоловічий хор

Діапазон підголоска

Діапазон нижніх голосів

Загальний діапазон чоловічого хору



(Звуки, нижчі від *сі-бемоль* великої октави, в народному хорі звучать тьмяно і тому майже ніколи не використовуються.)

Таким чином, впадає у вічі, що загальний обсяг голосів народного хору, особливо жіночих, значно менший, ніж академічного.

Загальний діапазон народного хору

Загальний діапазон¹ академічного хору



¹ На схемах наводяться діапазони самодіяльних хорів, наявні в масовому побутовому співі. Огляд голосових ресурсів народного

Крім того, відповідні регістри жіночих та чоловічих голосів перебувають тут не в октавному співвідношенні, як в академічному хорі, а приблизно в квінтовому (верхня межа жіночих голосів знаходиться приблизно на квінту вище від верхньої межі чоловічих).

ІЗ-ЗА ГОРИ КАМ'ЯНОЇ

35

Повільно
Одн.

Із- за го- ри ка- м'я- но- ї

Група

го- лу- би, лі- та- ють.

Всі

На за- зна- ла роз-кі- шонь- ки,-

вме й лі- та- ми- на- (ють):

Detailed description: The image shows a musical score for a piece titled 'Із-за гори кам'яної'. It consists of four staves of music. The first staff is for a solo voice (labeled 'Одн.') and is marked 'Повільно'. The second staff is for a group (labeled 'Група'). The lyrics are written below the notes. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

(Старосілля, Городищенського р-ну,
Черкаської обл., 1952. Фонди ІМФЕ)

Саме через це тональності, найбільш зручні для виконання однієї й тієї ж пісні чоловічим і жіночим хором, ніколи не збігаються. Візьмемо для прикладу пісню «Із-за гори кам'яної» (прикл. 35). Вона записана від жіночого хору в *до*-мінорі. Проте для чоловічого хору ця тональність надто низька. Найбільш придатною для нього буде тональність *фа*-мінор, тобто приблизно на кварту вище від *до*-мінору (реальне звучання буде на квінту нижчим від звучання жіночого хору). Пісня ж «На горі верба рясна» (прикл. 33), призначена в даному варіанті для чоловічого або мішаного хору з участю сопрано, у викладі для жіночого хору з підголоском-горяком мусить бути опущена на кварту вниз (з *фа*-мінору фрігійського в *до*-мінор).

В той час як в академічному хорі відповідні регіст-

хору в методичному плані див. у посібнику А. Гуменюка «Український народний хор».

ри суміжних хорових партій (наприклад, сопранової та альтової) перебувають приблизно в квінтовому співвідношенні, в народному хорі регістри високих, середніх та низьких голосів перебувають приблизно в терцовому співвідношенні.

Наслідком цих особливостей народного хору є перевага вузьких інтервалів у звукосполученнях, а також перевага тісного розташування голосів в акордах. У народному хорі найчастіше звучить терція, за нею йдуть квінта, тризвук, секста та октава. Інтервали між крайніми голосами в однорідному народному хорі майже ніколи не перевищують октави (прикл. 30, 35).

На відміну від академічного хору, де найбільш зручним є широке розташування голосів в акордах, у народному хорі, а отже, і в поліфонічних народних піснях, широке розташування голосів зовсім не виправдує себе і тому майже ніколи не зустрічається. В окремих поліфонічних піснях поряд з тісним розташуванням голосів зустрічається також і мішане (див. «Ой при лужку, при лужку» — прикл. 36, «Та коло броду, ох, і та брала воду» — прикл. 74).

ОЙ ПРИ ЛУЖКУ, ПРИ ЛУЖКУ

35

Повільно

Одна

Всі

1. Ой при лужку, при лужку там пла- ва-ли
сі- рі гу- си у кружку. 2. Ой гиля, ги-ля,
Всі
сі- рі гу- си, до- до- му, ой горе ж то- му
ле- са- дя- ку са- мо- му.

The musical score is written on four staves. The top staff is the vocal line, starting with a treble clef and a 2/4 time signature. It begins with a 'Povільно' (Ad libitum) marking and a '35' measure number. The vocal line is divided into two parts: 'Одна' (Solo) and 'Всі' (All). The lyrics are written below the notes. The bottom three staves show the accompaniment, with a bass clef and a 2/4 time signature. The accompaniment consists of chords and some melodic lines, with some notes beamed together. The score ends with a double bar line and repeat dots.

(«Українські народні пісні», кн. 2,
К., 1954)

Тісне розташування голосів у поліфонічних піснях є найбільш вигідним і зручним, оскільки воно забезпе-

чує урівноважене звучання всіх хорових партій. Це особливо важливо, якщо врахувати, що протяжні поліфонічні пісні співаються звичайно широко й вільно, на повний голос; динамічні ж нюанси, за допомогою яких можна було б штучно регулювати й урівноважувати звучання голосів, у таких піснях мають дуже обмежене застосування.

Цікаві поєднання голосів зустрічаються при виконанні поліфонічних пісень мішаним хором.

У мішаному народному хорі основну роль відіграє жіночий склад. У ньому можна простежити звичайно всі основні мелодичні лінії поліфонічної пісні. Чоловіки ж у хорі найчастіше дублюють нижні жіночі голоси в октаву або в унісон. В той час як в академічному хорі унісонні поєднання альтів і тенорів застосовуються лише як виняток (див., напр., «Гибель «Варяга» в обробці О. Свешникова), в народному хорі унісонні поєднання жіночих голосів з чоловічими зустрічаються досить часто.

ОЙ У ЛІСІ ДВА ДУБИ РОДИЛИ

37

Повільно
Одна

Ой у лісі два дуби родили.

Там дівчата по гриби ходили.

(Охматів, Жашківського р-ну, Черкаської обл., 1955. Фонди ІМФЕ)

Так, наприклад, у пісні «Ой у лісі два дуби родили» (прикл. 37) нижній голос веде мішаний хор дівчат і хлопців в унісон, а верхній голос — підголосок виводить дівчина. У пісні «Ой на горі та сухий дубик» — прикл. 38 (з репертуару Державного українського народного хору) основний голос ведуть альти й тенори в унісон, баси ж дублюють його октавою нижче.

ОЙ НА ГОРІ ТА СУХИЙ ДУБИК

Не поспішаючи

38

Одна Ой на го-рі та су-хий ду-бик,

Двоє Ой на го-рі та су-хий ду-бик,

Всі ще я бі-ла, бе-ре-за.

The image shows a musical score for a Ukrainian folk song. It consists of three systems of staves. The first system has a single treble clef staff with the lyrics 'Одна Ой на го-рі та су-хий ду-бик,'. The second system has two treble clef staves, with the lyrics 'Двоє Ой на го-рі та су-хий ду-бик,'. The third system has a grand staff (treble and bass clefs) with the lyrics 'Всі ще я бі-ла, бе-ре-за.' The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The tempo/mood is indicated as 'Не поспішаючи' (Not in a hurry).

(З репертуару Державного українського народного хору)

В обох цих піснях основний голос має досить вузький мелодичний обсяг, верхня межа його не перевищує *фа* першої октави. Це і дає можливість поєднувати в унісон жіночі голоси з чоловічими. Слід, однак, зазначити, що як октавні, так і унісонні подвоєння нижніх жіночих голосів чоловічими нерідко бувають малозручними. (У першому випадку чоловічі голоси звучать тьмяно у порівнянні з жіночими і дещо западають, у другому ж вони звучать інколи надто напружено.) Тому в багатьох селах молодь віддає перевагу однорідному хоровому співу. Що ж до верхнього голосу пісні — підголоска, то він згідно з традицією народного хорового співу завжди виконується солістом і майже ніколи не подвоюється ні в однорідному, ні в мішаному хорі. В протяжній поліфонічній пісні партія підголоска відзначається певною свободою та імпровізаційністю мелодичного руху, дублювання ж підголоска, як унісонне, так і октавне, призвело б до деякої скованості його, і це негативно позначилося б на якості виконання¹.

Іноді в практиці народного хорового співу застосовується також поєднання чоловічого хору з жіночим підголоском-виводчиком (див. «Світить місяць, світить яс-

¹ Для великих професійних та самодіяльних народних хорів з групою «виводчиків» імпровізаційний характер виконання не характерний.

ний» — прикл. 39). Таке поєднання голосів досить зручне для співу і дає хороший художній ефект.

СВІТИТЬ МІСЯЦЬ, СВІТИТЬ ЯСНИЙ

39

Повільно
Один

Сві-тить місяць, сві-тить яс-ний

та ще й яс-на- я зо-ря.

Одна

Хор

Ой чо- ой чо-го ж ти од- тна- ма- єш

з мо- го рід- мо- го се- ла?

The image shows a musical score for a piece titled 'Світить місяць, світить ясний'. It consists of three systems of music. The first system has two staves: the top staff is for a solo voice (labeled 'Повільно Один') and the bottom staff is for a chorus (labeled 'Хор'). The lyrics are 'Сві-тить місяць, сві-тить яс-ний' and 'та ще й яс-на- я зо-ря.' The second system continues the chorus with the lyrics 'Ой чо- ой чо-го ж ти од- тна- ма- єш'. The third system continues with 'з мо- го рід- мо- го се- ла?'. The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Повільно' (Ad libitum).

(Охматів, Жашківського р-ну, Черкаської обл., 1955. Фонди ІМФЕ)

В окремих досить рідких випадках чоловічі голоси в мішаному хорі мають свої самостійні мелодичні лінії, і тоді загальна кількість голосів пісні може збільшуватись місцями до чотирьох і навіть до п'яти. Зразки таких пісень були записані, наприклад, експедицією Академії наук УРСР в с. Ковалівці, Гоголівського району, на Полтавщині (див. «Ой не пугай, пугаченьку» — прикл. 6, «Ой у полі та й криниченька» — прикл. 29, «Та й половина ой та й саду цвіте» — прикл. 40, «Ой у лузі та ще й при березі» — прикл. 77).

Гармонія українських поліфонічних пісень, як і їх голосоведення та виконавський стиль, відзначається яскравою своєрідністю та самобутністю. Однією з найважливіших характерних рис народної гармонії є ясно виражений нахил до консонансності. Гармонічною основою поліфонічних пісень є, звичайно, прості консонансні звукосполучення: терції (прикл. 41), сексти (прикл. 52), октави (прикл. 33, 41), квінти та тризвуки (в тому числі й зменшені — прикл. 25, 36, 41), рідше — чисті кварта

ТА Й ПОЛОВИНА ОЙ ТА Й САДУ ЦВІТЕ

Широко

40. Одна Та й по-ло-ви-на ой та й са-ду

Всі цв-тє, ой по-ло-

-ви-на ж(и), ой по-ло-ви-на в'я(-не).

(Ковалівка, Гоголівського р-ну, Полтавської обл., 1952. Фонди ІМФЕ)

(прикл. 42), секстакорди (прикл. 43), квартсекстакорди (прикл. 36), септакорди в мелодичному положенні септими (прикл. 29, 36). Такі ж інтервали, як секунда та септима, зустрічаються здебільшого лише при застосуванні прохідних та допоміжних звуків, а також мелізмів (прикл. 74, 79) і т. ін.

Іноді й у більш акцентованих місцях пісні можуть виникати дисонуючі звукосполучення, однак найчастіше вони є результатом недостатньої злагодженості співочого колективу і мають випадковий характер. У зв'язку з цим велика відповідальність лягає на записувача та розшифровувальника народного багатоголосся, який повинен вміти відрізнити й очистити в народному імпровізаційному співі все характерне й закономірне від випадкового й несуттєвого.

Радянський фольклорист Л. Кулаковський в своїй праці «О русском народном многоголосии» наводить цікавий пісенний приклад із записів Є. Ліньової, який підтверджує негативне ставлення співаків народного хору до дисонансів.

ОЙ У ПОЛІ ДВІ ТОПОЛИ

Помірно
Одна

41

Ой у по- лі дві то-
- по- лі, од- на дру- гу пе- ре-
- хи- ту- є, а в ко-
- за- на дві дів- чи- ни,
од- на дру- гу пе- ре- пи- ту- є.

Всі

(«Українські народні пісні», кн. 1,
К., 1954)

ОЙ НА ГОРІ НА КРУТІЙ

Широко

42

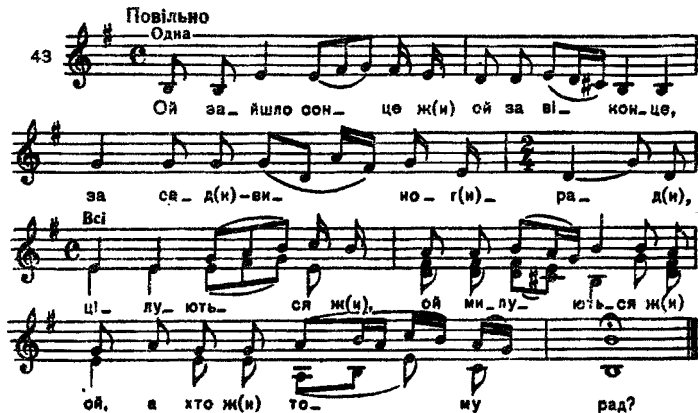
Ой на го- рі на кру- тій
там цер- ков- ця сто- я- ла.
Гей там мо- ло- да із не- лю- бом
до шлю- бу ста- ва- ла.

(П. Демуцький, Українські народні
пісні)

ОЙ ЗАЙШЛО СОНЦЕ ЗА ВІКОНЦЕ

Повільно
Одна

43



Ой за-йшло сон-це ж(и) ой за ві-кон-це,
за ся-д(и)-ви-но-г(и)-ра-д(и),
Всі ці-лю-ють-ся ж(и), ой ми-лю-ють-ся ж(и)
ой, а хто ж(и) то-му рад?

(Хоцьки, Переяслав-Хмельницького
р-ну, Київської обл., 1954. Фонди
ІМФЕ)

На протязі кількох куплетів пісні «Солов'юшек лесной»¹ співаки поступово звільняються від дисонуючих інтервалів, які, очевидно, випадково потрапили в перші куплети. У зв'язку з цим Л. Кулаковський зауважує: «...Раніш, ніж стверджувати «типовість» для народного багатоголосся будь-якого звороту, співзвуччя, інтервалу, необхідно простежити відношення до цього звороту, інтервалу, співзвуччя на ряді куплетів пісні. І тільки в тих випадках, коли даний зворот неодноразово повторюється від куплета до куплета, можна говорити, що учасники хору освоїли цей інтервал, співзвуччя і, так би мовити, затвердили його в правах, хоча б і несвідомо»². Далі Л. Кулаковський ставить питання про необхідність критичного ставлення до всього переліку «народних прийомів», які наводить О. Кастальський у своїй праці «Осноvy народного многоголосия», довільно і без належної перевірки висмикнувши їх із записів різних збирачів.

Ми цілком приєднуємось до Л. Кулаковського і погоджуємось з ним у тому, що відзначена у свій час

¹ Див. Е. Линева, Великорусские песни в народной гармонизации, в. 1, стор. 15.

² Л. Кулаковський, О русском народном многоголосии, Музгиз, 1951, стор. 64—68.

О. Кастальським пристрасть російських співаків до «оригінальних» зворотів, дисонуючих співзвуч, «здатних зацікавити модерністів»,— уявна і не відповідає дійсності. В усякому разі, щодо українського народного багатоголосся точка зору Кастальського аж ніяк не прийнятна.

Однак, обмежена найпростішими консонансними звукосполученнями, гармонія поліфонічних пісень відзначається досить багатими й різноманітними виражальними засобами. Ми вже відзначали такі її риси, як змінна кількість голосів у співзвуччях, чергування багатоголосних сполучень з унісоном та октавами, застосування рівнобіжного руху всіх голосів хору. Ці властивості народної гармонії та голосоведення дають можливість створювати в поліфонічних піснях багату й насичену хорову фактуру.

В тісному зв'язку з вільним мелодичним рухом голосів поліфонічної пісні стоїть і така важлива риса її гармонії, як часто застосування плавного секундового поєднання співзвуч суміжних акордів («Гей у лісі, в лісі»— прикл. 44).

ГЕЙ У ЛІСІ, В ЛІСІ

44

Помірно
Один Двоє Всі

Гей у лі - сі, в лі - сі сто-ять два ду -

- боч - ки, гей схи - ли - ли - ся верхи до купч - ки

(П. Демуцький, Українські народні пісні)

Відзначаючи цю особливість народної гармонії, О. Кастальський ставить секундове поєднання співзвуч поліфонічної пісні в зв'язок з плавним поступовим рухом її нижнього голосу. І справді, функція нижнього голосу в поліфонічній пісні принципіально відрізняється від функції баса в чотириголосній шкільній гармонії. В чотириголосному академічному хорі бас звичайно не має самостійного мелодичного значення: він служить

здебільшого гармонічною основою для верхніх голосів і ніби підкреслює їх основні гармонічні функції. Що ж до нижнього голосу протяжної поліфонічної пісні, то він є основним її мелодичним голосом. Його вільний рух, як і рух всіх інших голосів пісні, не підпорядковується якомусь певному, наперед продуманому гармонічному плану, а, навпаки,— гармонічний план пісні підпорядкований цьому вільному рухові голосів. Отже, загострені домінанто-тонічні функціональні тяжіння і послідовності, які є проявом, так би мовити, раціоналістичного гармонічного мислення і характерні для традиційного чотириголосся, у народній поліфонічній пісні не відіграють помітної ролі¹. Функціональні гармонічні співвідношення виступають у протяжних поліфонічних піснях більш м'якими і ніби згладженими, в них переважають здебільшого так звані плагальні гармонічні звороти і каданси; автентичні каданси для поліфонічних пісень не характерні².

Розглянемо з цього погляду такі пісні, як «Зацвіла в лузі лоза» (прикл. 25) та «Котилася ясна зоря з неба» (прикл. 26).

Перша з цих пісень в натуральному *ля-мінорі*, друга — в міксолідійському *ля-мажорі*. Обидва ці лади дуже поширені серед українських поліфонічних пісень. Уже самий лад кожної пісні не дає можливості застосувати домінантові співзвуччя з підвищеним ввідним тоном і, отже, надає гармонії певного «плагального» забарвлення. Каданси в обох піснях утворюються з допомогою терцового співзвуччя II ступеня ладу, у кожній з пісень займає велике місце субдомінантовий устій IV ступеня, переважають плавні секундові послідовності співзвуч. Всі ці моменти надають пісням широкого та спокійного епічного характеру.

Необхідно відзначити багатство та оригінальність кадансів, вживаних у поліфонічних піснях. Тут можна зустріти найрізноманітніші типи кадансів із співзвуччями мало не всіх ступенів пісенного звукоряду.

¹ Для швидких танцювальних та жартівливих пісень кварто-квінтові функціональні відношення співзвуч є, навпаки, дуже типовими (див. «Ой лопнув обруч» — прикл. 106).

² Плагальними кадансами називаються закінчення музичної думки за участю акордів субдомінантової групи (S—T), автентичними — за участю акордів домінантової функції (D—T).

СВІТИ, МІСЯЧЕНЬКУ

45

Помірно
Один

Сві- ти, мі- ся- чень- ну,
най пе- ре- яду річ- ну, сві- ти,
мі- ся- чень- ну, най пе-
ре- яду річ- ну до ми- ло- ї на всю ніч- ну.

Двоє (Всі 1)

The musical score is written on five staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody is simple and folk-like. The lyrics are written below the notes. The score includes a first ending bracket and a repeat sign. The piece concludes with a final cadence.

(Рожнів, Косівського р-ну, Станіславської обл., 1953. Фонди ІМФЕ)

Спільною рисою переважної більшості поліфонічних пісень є закінчення їх в октаву. Це традиційний прийом протяжної української пісні. Лише в окремих випадках зустрічаються закінчення в тонічну терцію (прикл. 45), в квінту (прикл. 46) та в унісон (прикл. 32, 61). Не кажучи вже про те, що самі закінчення можуть бути як на тоніці, так і на інших ступенях основної тональнос-

ОЙ ЗВІДСИ ГОРА

46

Поволі
Один

Ой звіт- си го- ра, звіт- там дру- га- я,
не- жи ти- ми го- рень- на- ми
яс- на- я зо- ря.

Всі

The musical score is written on three staves. It features a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a 2/4 time signature. The melody is characterized by a slower tempo, indicated by the 'Поволі' (Ad libitum) marking. The lyrics are placed below the notes. The score includes a first ending bracket and a repeat sign. The piece ends with a final cadence.

(Кобаки, Косівського р-ну, Станіславської обл., 1953. Фонди ІМФЕ)

ті пісні (на домінанті — прикл. 47), способи закінчень надзвичайно різноманітні. Найчастіше застосовується каданс за участю терцового співзвуччя II ступеня мажору та мінору (прикл. 25, 26), нерідко зустрічаються каданси із співзвуччями та тризвуками VII натурально-го ступеня в мінорі (прикл. 6, 36), VII гармонічного ступеня (прикл. 52), III ступеня (прикл. 79, 82), II зниженого ступеня (прикл. 43, 44, 48) та ін. Каданси за участю співзвуч, основаних на VII натуральному ступені мінору та II зниженому ступені (фрігійський каданс), особливо типові для української народнопісенної гармонії.

КОСИЛИ МИ СІНО

47

Повільно
Одна

Но-сі-ли ми сі-но,
на-сі-ла не-го-да,
Всі пла-ка-ли дів-чи-на,
ся як бу-ла мо-ло-да.

(Старосілля, Городищенського р-ну,
Черкаської обл., 1952. Фонди ІМФЕ)

Види співзвуч, застосовуваних перед традиційними закінченнями в октаву, також бувають різні: терції (прикл. 25, 30), кварта (прикл. 42, 69), квінти (прикл. 17), сексти (прикл. 48, 52), тризвуки (прикл. 36, 40, 82), сектакорди (прикл. 75), октави (прикл. 74), септакорди (прикл. 6, 29).

Роль кадансу в народній пісні дуже велика й відповідальна: завершуючи та підсумовуючи музичну думку — пісенний куплет, каданс підкреслює його індивідуальний характер як самостійного музичного твору. Будучи синтезом типових для пісенної творчості даного народу

ЗАЙШЛО СОНЦЕ ЗА ВІКОНЦЕ

Помірно

48 Одна

За йшло сонце за віконтце,
 ва зе ле ний сад;
 ці лу ють ся, ми лу ють ся,
 а хто ж то му рад?

(Козацьке, Звенигородського р-ну,
 Черкаської обл., 1952. Фонди ІМФЕ)

музичних зворотів, каданс відіграє важливу роль у створенні національного колориту музичного мистецтва. Пісенна творчість кожного народу має свої традиційні каданси. Різноманітність кадансів в українських багатоголосних піснях є одним з проявів багатства гармонічного мислення народу.

Зрозуміло, що вся різноманітність виражальних засобів народного багатоголосся, своєрідна краса його гармонії та голосоведення стали можливими завдяки величезній любові українського народу до пісні, завдяки стійким традиціям масового хорового співу, що переходять з покоління в покоління.

Багатство гармонії поліфонічних пісень поєднується з їх величезним ладовим та мелодичним багатством і значною мірою ними зумовлюється. Ладово-мелодичні основи протяжних поліфонічних пісень в основному такі ж, як і одноголосних. Тому ми спинимося лише на деяких особливостях української пісенної мелодики та ладової структури, властивих саме народній поліфонії.

Порівняно із сольними протяжними піснями багатоголосні пісні характеризуються дещо меншим мелодичним обсягом окремих голосів. Так, наприклад, якщо у

відомій сольній пісні «Ой не світи, місяченьку»¹ обсяг мелодії — ундецима, то в хоровому варіанті цієї ж пісні (прикл. 49) обсяг кожного окремого голосу не перевищує октави, як і в багатьох інших поліфонічних піснях. Те ж саме можна сказати, порівнявши пісню «Ой не пугай, пугаченьку»² з її хоровим варіантом (прикл. 6).

ОЙ НЕ СВІТИ, МІСЯЧЕНЬКУ

Протяжно
Одна

49

Ой не світи, місяченьку, не світи нікому. Тільки світи ми ленькому, як іде до до до му.

(Клищенці, Градизького р-ну, Полтавської обл., 1956. Фонди ІМФЕ)

Пояснюється це частково тим, що окремі хорові партії взагалі мають менший обсяг порівняно із солістами. Зрозуміло також, що мелодія багатоголосної пісні, розподіляючись між різними партіями, обходиться здебільшого без крайніх голосових регістрів кожної хорової партії.

Важливою рисою мелодики поліфонічних пісень є деякий потяг до діатонізму. Якщо в сольних українських піснях та думках помітну роль відіграють інтервал збільшеної секунди між III і IV та VI і VII ступенями мінору, підвищений ввідний тон в мінорі тощо, то в мелодиці багатоголосних пісень збільшені інтервали майже ніколи

¹ М. Лисенко, Зібрання творів, т. XVII, стор. 76.

² Там же, стор. 46.

не зустрічаються, а підвищений ввідний тон застосовується порівняно рідко.

Як рідкий виняток можна навести двоголосну пісню «Зімно-презімно под облачком стац» (прикл. 50), записану Ф. Колесою на Лемківщині. У нижньому її голосі наявна надмірна кварта. Безперечно, хорова гармонізація подібних мелодій є досить складною справою.

ЗИМНО-ПРЕЗИМНО ПОД ОБЛАЧКЕМ СТАЦ

Повільно
Один

50

Зім_ но пре_зім_ но под об_ лач_ нем стац.

зім_ но пре_ зім_ но под об_ лач_ нем стац.

а я за_ бил і пре_ за_ бил, а я за_ бил

Двоє

і пре_ за_ бил гу_ ба_ неч_ ку взяц.

Detailed description: The image shows a musical score for a song. It consists of four staves of music. The first two staves are for a single voice ('Один') and are marked 'Повільно' (Ad libitum). The first staff starts with a treble clef, a common time signature, and a key signature of one sharp (F#). The melody is written in a simple, folk-like style. The second staff continues the melody. The third and fourth staves are for a two-part setting ('Двоє'). The third staff continues the melody from the first staff, and the fourth staff continues the melody from the second staff. The lyrics are written below the staves. The first two staves have the lyrics 'Зім_ но пре_зім_ но под об_ лач_ нем стац.' and 'зім_ но пре_ зім_ но под об_ лач_ нем стац.' respectively. The third and fourth staves have the lyrics 'а я за_ бил і пре_ за_ бил, а я за_ бил' and 'і пре_ за_ бил гу_ ба_ неч_ ку взяц.' respectively. The number '50' is written at the beginning of the first staff.

(Ф. Колесса, Народні пісні Галицької Лемківщини, Львів, 1929)

До цього можна додати ще й відмінність у самому характері сольного та хорового співу. Сольний спів виражає здебільшого інтимні індивідуальні почуття, які й знаходять своє втілення у примхливій та експресивній хроматизованій мелодії.

К. Квітка з приводу цього писав: «...Є пісні, що живуть і вмирають виключно в одноголосній формі. Інші, коли їх пристосовують до двоголосного співу, втрачають свої прикмети, наприклад, діатонізуються, якщо людина не вміє згармонізувати дану хроматизовану мелодію, особливо з того ряду, що характеризується уживанням інтервалу збільшеної секунди. Між одноголосною і многоголосною формою є ще загальна істотна відміна в експресії»¹.

Цей нахил до діатонізації пісенної мелодики в бага-

¹ К. Квітка, М. Лисенко як збирач народних пісень, стор. 7.

тоголосному викладі можна помітити і на прикладі наведених нами вище двох варіантів пісень: «Ой не світи, місяченьку» та «Ой не пугай, пугаченьку». В той час як сольні варіанти цих пісень мають змінний ввідний тон, хорові варіанти звучать в натуральному мінорі.

Які ж лади є найбільш поширеними в українських поліфонічних піснях і які особливості їх ладової організації?

Насамперед слід відзначити, що в протяжних піснях з розвиненим поліфонічним голосоведенням, а також в одноголосних протяжних піснях помітно переважають лади мінорного нахилу: еолійський, фрігійський та дорійський лади, а також різні види змінних і мішаних ладів з мінорними зворотами та кадансами.

Пояснюється це, очевидно, тим, що в протяжних піснях здебільшого знаходять своє втілення глибокі драматичні настрої та почуття народу, його задушевна, овіяна смутком лірика. Веселі ж, бадьорі та життєрадісні почуття і настрої народ виражає, звичайно, в більш рухливих танцювальних та жартівливих піснях; тут помітної переваги мінору не відчувається. Ця відмінність у настроях між протяжними та швидкими піснями наявна не тільки в музиці, а й у текстах. В цьому легко переконатись, порівнявши тексти протяжних та швидких пісень.

Еолійський лад у поліфонічних піснях зустрічається досить часто як у чистому вигляді, так і в поєднанні з елементами інших ладів (див. «Ой у полі дві тополи» — прикл. 41, «Ой на горі, на крутій» — прикл. 42, «Ой піду я в ліс по дрова» — прикл. 51, «Зацвіла в лузі лоза» — прикл. 25). Характер цих пісень здебільшого спокійний, задумливий, зосереджений.

Розглянемо з погляду ладової структури пісню «Зацвіла в лузі лоза», яка є типовим зразком української народної поліфонії. VII натуральний ступінь (*соль*) ля-мінорної тональності цієї пісні перебуває в межах руху верхнього голосу-підголоска. Неодноразово з'являючись на протязі строфи, він, проте, не виявляє потягу до тоніки і не відіграє функції ввідного тону подібно до VII ступеня гармонічного мінору. В окремих місцях (четвертий і восьмий такти) VII ступінь з'являється стрибком, переходячи далі не в тоніку, а на кварту вниз — в IV ступінь. Це типовий для українських та російсь-

ОЙ ПІДУ Я В ЛІС ПО ДРОВА

51

Одна

Ой піду я в ліс по дрова та й наломлю ло-жу.

Всі заві́ме не чу-жий ро-зум

на чу-жу сто-ро-ну.

(З репертуару Державного українського народного хору)

ких народних пісень мелодичний зворот, що дістав у музикознавстві назву «повітряної септими».

Слід відзначити органічну єдність натурального ладу цієї пісні з її голосоведенням та хоровою фактурою, які цілком виключають можливість підвищення VII ступеня в будь-якому місці мелодії. Те ж саме можна сказати і про пісню «Ой піду я в ліс по дрова» (прикл. 51): її прозора гармонія, основана на чистих консонансах, невіддільна від натурального діатонічного звукоряду.

Виняткова художня краса цих пісень, як і багатьох інших, досягається на диво простими й лаконічними виражальними засобами. Тут немає жодних модуляцій або хроматизмів, немає складних гармонічних комплексів та послідовностей — самі лише терції, октави та тризвуки. Вся ж їх своєрідність, неповторна гармонічна свіжість впливає з особливостей вільного мелодичного голосоведення, а також з ладової структури, яка надає їм яскравого самобутнього колориту.

Мінор з підвищеним VII ступенем набагато рідше застосовується в протяжних поліфонічних піснях порівняно з натуральним (див. «Із-за гори кам'яної» — прикл. 35). У пісні «Усі гори зеленіють» (прикл. 52) гармонічний ввідний тон *соль-дієз* чергується з натуральним. Пісні в гармонічному мінорі відзначаються порівняно

УСІ ГОРИ ЗЕЛЕНІЮТЬ

Широко
Одна

52

(«Українські народні пісні», кн. 1)

з іншими поліфонічними піснями менш розвиненим голосоведенням і меншою протяжністю. Це можна бачити й на прикладі наведених вище зразків.

Значне місце в українській пісенній поліфонії займає *фрігійський* лад, тобто мінор із зниженим II ступенем (див. пісні «Не ходи, улане» — прикл. 30, «Брала дівка воду» — прикл. 53). У першій з них функцію тоніки, поряд з *до*-мінором фрігійським, поділяє частково устій IV ступеня — *фа*-мінор.

Цікавим зразком застосування фрігійського ладу є пісня «Наказали та вражі люди» (прикл. 81). У першій строфі тут тоніка ще ясно не визначена, фрігійський каданс стверджується лише в кінці періоду. Однак у наступних строфах фрігійський лад стає вже виразно відчутним завдяки новому заспіву у фрігійському *сі*-мінорі.

Хоч у чистому вигляді фрігійський лад зустрічається не часто, елементи його — фрігійські каданси та звороти є типовими для української народної поліфонії. Так, наприклад, у пісні «Зайшло сонце за віконце» (прикл. 48) відбувається своєрідна боротьба двох тональних устій — *фа*-мінору та *до*-мінору фрігійського, який стверджується в кінці пісні. Лад її можна розглядати умовно і як натуральний *фа*-мінор із закінченням на домінанті, і як фрігійський *до*-мінор.

БРАЛА ДІВКА ВОДУ

Не швидко
Двое

53

Бра - ла дів - на во - ду,

Всі

бра - ла, бра - ла, ви - би - ра - ла,

до... ой до дна й не - до - бра - ла.

(«Українські народні пісні», кн. 1)

Досить часто в поліфонічних піснях зустрічається змінність II ступеня натурального мінору, тобто поєднання еолійського ладу з однойменним фрігійським (див. «Не сіяно й не орано» — прикл. 75, «Гей тихо-тихо Дунай воду несе» — прикл. 93 та ін.).

Чимало пісень з елементами фрігійського ладу записав відомий український фольклорист П. Демуцький. Це такі, як «На городі верба рясна» (прикл. 33), «Ой у лісі, в лісі» (прикл. 45), «Гей з-за гори туман налягає» (прикл. 75), «Чорноморець, матінко» та ін.¹ Як можна бачити з наведених прикладів, фрігійські послідовності в цих піснях мають місце переважно в кадансових зворотах — найбільш відповідальних ділянках пісенного куплета, і це надає їх звучанню характерного забарвлення фрігійського ладу.

Отже, велика поширеність фрігійського ладу в українській багатоголосній пісні безперечна. В зв'язку з цим потребує, на нашу думку, перегляду й доповнення глава, присвячена українській народній пісні, в книзі Т. Поповаї «Русское народное музыкальное творчество», де автор відмічає, зокрема, що фрігійський міно́р як діатонічна ладова організація українській народнопісенній творчості не властивий².

¹ П. Демуцький, Українські народні пісні, стор. 29, 43, 50, 64.

² Див. Т. Попова, Русское народное музыкальное творчество, в. 2, Музгиз, 1956, стор. 174.

Фрігійський лад та фрігійські каданси застосовуються головним чином у протяжних поліфонічних піснях, для жартівливих і танцювальних пісень цей лад не характерний. Звучання протяжних пісень у фрігійському ладі завжди асоціюється з широкими просторами рідного краю тощо. У цій здатності живописати природу, відтворювати глибокі епічні настрої і полягає виражальне естетичне значення фрігійського ладу, хоч тією або іншою мірою це стосується і всіх інших ладів мінорного характеру.

Досить часто застосовується в українських поліфонічних піснях *дорійський* лад, який відрізняється від натурального мінору підвищеним VI ступенем. Яскраві приклади застосування цього ладу зустрічаємо в піснях «Та й половина ой та й саду цвіте» (прикл. 40) та «Котилася та ясна ж зоря з неба» (прикл. 54).

Обидві вони глибокі за настроєм і широкі, як степ або як безмежне море. Саме такі порівняння напрошуються, коли слухаєш їх у живому природному виконанні. Це є справді твори, в яких розкривається велич народу. Слухаючи їх, мимоволі потрапляєш у полон могутньої пісенної стихії,— цього нестримного в своїй широті й силі мелодичного потоку голосів, які не ступають вузькими «унормованими» стежками, а ллються широко й вільно, підпорядковані насамперед законові відображення правди життя.

Від спокійних і зосереджено-споглядальних пісень, побудованих в еолійському та фрігійському ладах (прикл. 25, 30, 41, 51), останні відрізняються більш динамічним і розмашистим характером. Мажорна субдомінанта надає їх загальному звучанню певного мажорного відтінку, а збільшена кварта між III та VI ступенями звукоряду додає до цього ще й елемент напруженості.

У деяких випадках, як, наприклад, у пісні «Недалеко милий оре» (прикл. 55), дорійська секста чергується з натуральною, що пов'язано почасти із зміною природних звукових тяжінь в окремих ділянках пісенної мелодії.

З ладів мажорного нахилу найпоширенішим є *міксолідійський* лад, який відрізняється від натурального мажору зниженим VII ступенем (див. «Котилася та зоря з неба» — прикл. 26, «Через гору та в лісок» — прикл.

КОТИЛАСЯ ТА ЯСНА Ж ЗОРЯ З НЕБА

Повільно $\text{♩} = 40$

Одн.

54

Ко- ти- ла- ся

Всі

та яс- на ж(и) зо- ря з не- ба ж(и)

та й (і) не впа- ла

до- до- лу,

та й не впа-

-ла до- до-(лу).

(Пологи-Яненки, Переяслав-Хмельницького р-ну, Київської обл., 1954.
Фонди ІМФЕ)

56). Слід відзначити, що VII ступінь у цих піснях не виконує функції ввідного тону, він застосовується переважно в низхідному русі голосів, а в кадансах не наявний майже зовсім. У піснях міксолідійського ладу особливо важливе значення набуває устій IV ступеня, який поділяє до певної міри функцію тоніки з I ступенем¹.

Наприклад, у пісні «Через гору та в лісок» на всьому її протязі відбувається своєрідна боротьба тонічного та субдомінантового устій, і лише в кінці закріплюється

¹ Важливу роль співзвуч субдомінантової групи в міксолідійському, а також дорійському та фрігійському ладах відзначає у своїй кандидатській дисертації О. Юсов («Характерные черты многоголосия в хоровом творчестве Н. В. Лысенко»).

НЕДАЛЕКО МИЛИИ ОРЕ

Повільно $\text{♩} = 58$
Одна

Не да ле но ми лий о ре,

Група

ой там зе лі соч ком. Ой

Всі

су шить, в'я лить

но зак дів ну

сво т.м(и) го ло соч ком.

The musical score is written on five staves. The first staff is for a solo voice (Одна) in a 2/4 time signature with a tempo of 58. The lyrics are 'Не да ле но ми лий о ре,'. The second staff is for a group (Група) with lyrics 'ой там зе лі соч ком. Ой'. The third staff is for all voices (Всі) with lyrics 'су шить, в'я лить'. The fourth staff continues the lyrics 'но зак дів ну'. The fifth staff concludes with 'сво т.м(и) го ло соч ком.'.

(Старосілля, Городищенського р-ну,
Черкаської обл., 1952. Фонди ІМФЕ)

ЧЕРЕЗ ГОРУ ТА В ЛІСОК

Помірно

Одна

Че ре з го ру та в лі сок,

Всі

че ре з го ру та в лі сок,

по дай, дів но, го ло сон.

Двоє

The musical score is written on three staves. The first staff is for a solo voice (Одна) in a 2/4 time signature with a tempo of 56. The lyrics are 'Че ре з го ру та в лі сок,'. The second staff is for all voices (Всі) with lyrics 'че ре з го ру та в лі сок,'. The third staff concludes with 'по дай, дів но, го ло сон.'.

(Зарудинці, Немирівського р-ну, Він
ницької обл., 1951. Фонди ІМФЕ)

міксолідійський фа-мажор. У пісні «Та коло броду ох і та брала воду» (прикл. 74) ця боротьба устоїв виступає ще виразніше, набуваючи характеру ладової змінності (заспів другої строфи — ре-мажор, закінчення — ля-мажор міксолідійський). У деяких піснях міксолідійська септима чергується з натуральною (див. «Ой у полі сухий дуб» — прикл. 27, «Ой вижду я на гору» — прикл. 57).

ОЙ ВИЙДУ Я НА ГОРУ

Повільно

Один
Ой ви_ жу я,

Всі
ой ви_ жу я на го_ ру

та й по_ гля_ ну в до_ ли_ ну.

(Рожнів, Косівського р-ну, Станіславської обл., 1953. Фонди ІМФЕ)

Іонійський лад у чистому вигляді в протяжних поліфонічних піснях зустрічається рідко (див. «Косили ми сіно» — прикл. 47, «Ой у саду-винограду» — прикл. 58). У цих піснях переважають плагальні каданси, VII ступінь тут майже ніде не виступає в ролі ввідного тону. Часто пісні в іонійському ладі закінчуються на домінанті (прикл. 47), яка поділяє, таким чином, функцію тоніки з I ступенем.

Лідійський лад в українських багатоголосних піснях майже не зустрічається. Як виняток назвемо лемківську пісню «Посадив-ем черешеньку взиме» (прикл. 59), записану Ф. Колесою. Щоправда, лідійська кварта тут послідовно не витримується. Очевидно, лідійський лад в лемківських піснях — результат впливу Словаччини та Польщі.

Взагалі кидається у вічі, що пісні в ладах мажорного нахилу відзначаються в цілому меншою протяжністю та розвиненістю голосоведення порівняно з мінорними.

ОЙ У САДУ-ВИНОГРАДУ

Широко
Один

58

Ой у са-ду-ви-но-гра-ду
там за-ці-ла-виш-ня; гра-є ко-зак.
на со-піл-ці, щоб ді-чи-на вий-шла.

(Рожнів, Косівського р-ну, Станіславської обл., 1953. Фонди ІМФЕ)

ПОСАДИВ-ЄМ ЧЕРЕШЕНЬКУ ВЗИМЕ

Помірно
Один

59

По-са-див єм че-ре-шеньку взиме,
по-са-див єм че-ре-шень-ку взиме,
про-сив, бо-га, чи о-на ся при-ме,
про-сив, бо-га, чи о-на ся при-ме.

(Ф. Колесса, Народні пісні Галицької Лемківщини)

Деякі з них більше наближаються до типу пісень мішаного складу, які будуть розглядатися далі.

Важливу роль в українській народній музиці відіграють модуляції. Вони збагачують і урізноманітнюють мелодику та гармонію пісень, вносять елементи контрастності, сприяють динамізації музичного розвитку. Завдя-

ки модуляціям в одній пісні часто поєднується дві а то й кілька ладотональностей.

За своїм характером народнописенні модуляції різноманітні і надзвичайно своєрідні. Іноді це чіткі контрастні ладотональні зіставлення, але найчастіше це плавні, гнучкі переходи від однієї тональності до іншої.

Модуляції, застосовувані в українських народних піснях, включають ладову змінність без звуковисотних видозмін у звукоряді пісні і ладотональні зіставлення та відхилення за допомогою хроматичних змін окремих ступенів звукоряду.

Ладова змінність без застосування хроматизмів є однією з яскравих самобутніх рис народнописенної мелодики. Утворюється вона звичайно внаслідок своєрідного переміщення опорних тональних устоїв з одних ступенів звукоряду на інші. Співвідношення початкового та кінцевого устоїв може бути різне — секундове, терцове та кварто-квінтове. Отже, функцію тимчасової тоніки можуть виконувати різні ступені звукоряду пісні.

ОЙ ТИ ВИШЕНЬКО, ТИ ЧЕРЕШЕНЬКО

Протяжно $\text{♩} = 48$
Одна

Ой ти ви-шень-ко, ти че-ре-шень-ко,
Бсі
ой ко-ли ти зрос-ла, ко-ли ви-рос-ла?

(Лугинки, Житомирської обл., 1949.
Фонди ІМФЕ)

Так, наприклад, у пісні «Ой ти вишенько, ти черешенько» (прикл. 60) початковий мажорний устій змінюється в кінці устоем мінорної доміанти (*ре*-мажор — *ля*-мінор). У пісні «Ой на калині, на малині» (прикл. 82) чергуються два мінорних устоїв — *ре*-мінор та *ля*-мінор. Прикладом секундової змінності може служити пісня «Та ой по горі василечки сходять» (прикл. 61 — *ре*-мінор — *мі*-мінор фрігійський).

Цікавим прикладом ладової змінності є пісня «А ще

ТА ОЙ ПО ГОРІ ВАСИЛЕЧКИ СХОДЯТЬ

Повільно
Одн.

61

Та ой по го-рі ва-си-леч-ки

Всі

сxo-дять, ой по го-рі

ва-си-леч-ки сxo-дять;

по до-ли-ні два бра-ти-ки хо(дять).

(Сулими, Гоголівського р-ну, Полтавської обл., 1952. Фонди ІМФЕ)

сонце не заходило» (прикл. 62), записана П. Демущим¹. Тональні центри, або устої пісні в кожній музичній фразі змінюються: перша фраза (умовно) — *сі*-мінор, друга — *ля*-мажор міксолідійський, третя — *ре*-мажор, четверта — знову *сі*-мінор і п'ята — знову *ля*-мажор. Важко сказати, який з цих устоїв є основним: кожен з них відіграє роль тимчасової тоніки.

Дуже поширеним в українській народнопісенній творчості, як і в російській, є паралельний міноро-мажорний лад. Найбільш повно і яскраво він проявився у танцювальних та жартівливих піснях, де часто застосовується у вигляді тональних зіставлень мажорних та мінорних музичних речень або періодів («Кучерява Катерина», «Ой лопнув обруч» — прикл. 106).

Окремі елементи паралельного міноро-мажору помітні і в деяких протяжних піснях. Так, у пісні «Ой у полі та й криниченька» (прикл. 29) *ре*-мажор змінюється в кінці куплета *сі*-мінором. У пісні «Калина-малина» (прикл. 63) *мі*-бемоль-мажор міксолідійський переходить у паралельний *до*-мінор фрігійський. Перехід цей також відбувається без участі хроматизмів, оскільки звукоряд в обох ладів спільний.

¹ Оскільки перша строфа цієї пісні відрізняється своєю структурою від наступних, нотний запис її об'єднує дві строфи.

А ЩЕ СОНЦЕ НЕ ЗАХОДИЛО

Широко

62

1. А ще сон-це не за-хо-ди-ло,
а зро-би-лась тем-но-та. 2. А зро-би-лась
тем-но та. А не-ща-сли-ва та дів-
чи-на, кот-ра лю-бить ко-за-на.

Detailed description: This is a musical score for a Ukrainian folk song. It consists of four staves of music in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Широко' (Broadly). The first staff begins with the number '62'. The lyrics are written below the notes, with two versions of the first line. The melody is simple and characteristic of folk music.

(П. Демущий, Українські народні пісні)

КАЛИНА-МАЛИНА

Повільно
Одна

63

Ка-ли-на-ма-ли-на ж(и)
Всі над я-ром сто-я-ла ж(и);
чо-го ти, на-ли-но ж(и),
так ра-ко со-в(и) я(ла)?

Detailed description: This is a musical score for a Ukrainian folk song. It consists of four staves of music in a treble clef with a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab). The tempo is marked 'Повільно' (Ad libitum) and 'Одна' (Solo). The first staff begins with the number '63'. The lyrics are written below the notes. The melody is slow and features some complex rhythmic patterns, including a triplet in the second staff.

(Диканька, Полтавської обл., 1952.
Фонди ІМФЕ)

ОЙ З-ЗА ГОРИ, З-ЗА ЛИМАНУ

64

Помірно

Один

Двоє

Ой з-за го-ри, з-за ли-ма-ну

та чор-на хма-ра на сту-па-є.

Всі

Гей! Та чор-на хма-ра на-сту-па-є,

The image shows a musical score for the song 'Ой з-за гори, з-за лиману'. It consists of three staves of music. The first staff is the vocal line, starting with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It is marked 'Помірно' (Moderato) and '64' (tempo). The lyrics are 'Ой з-за го-ри, з-за ли-ма-ну'. Above the first two measures, there are markings 'Один' and 'Двоє' indicating the number of voices. The second staff is a piano accompaniment, and the third staff is another vocal line with the lyrics 'Гей! Та чор-на хма-ра на-сту-па-є,'. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings.

(Перегонівка, Кобеляцького р-ну,
Полтавської обл., 1951. Фонди
ІМФЕ).

У пісні «Ой з-за гори, з-за лиману» (прикл. 64) *фа*-мажор переходить у паралельний *ре*-мінор через *ля*-мінор. Зрозуміло, що ладотональний план у подібних піснях можна визначити лише умовно і приблизно, оскільки на протязі короткої пісенної строфи жоден з тональних устоїв міцно не закріплюється.

Види ладових модуляцій та зіставлень із застосуванням хроматизмів також дуже різноманітні.

Найпоширенішим серед них є так званий одноіменний мажоро-мінорний лад, який утворився внаслідок об'єднання мажору та мінору в єдиній ладовій системі. Цей лад характеризується, насамперед, змінністю терцового тону. Так, у пісні «Ой у полі та криниченька» (прикл. 65) початкова тональність *до*-мінор змінюється *до*-мажором міксолідійським. Як справедливо зазначає Т. Попова, частіше об'єднуються в одній системі не натуральні види мажору та мінору, а більш інтонаційно близькі їх різновидності — міксолідійський та дорійський лади, які мають більше спільних ступенів у звукоряді (див. «Ой коли б той вечір» — прикл. 140 — *сі-бемоль*-мажор міксолідійський — *сі-бемоль*-мінор дорійський; «Ой ви, галки, ви чорні чубарки» — прикл. 80 — *ля*-мінор дорійський — *ля*-мажор міксолідійський).

Інколи протягом одного куплета зміна терцового тону та інших ступенів може відбуватися два або й кілька

ОЙ У ПОЛІ ТА КРИНИЧЕНЬКА

Широко
Одна

65

Всі

Оя у по- лі та кри- ни-
-чень- ня, оя на чо-
-ти- ри зво-(ди).

(Фонди ІМФЕ)

The musical score is written on three staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. The tempo/mood is indicated as 'Широко' (Broadly) and 'Одна' (Solo). The number '65' is written at the start. The melody is accompanied by a piano accompaniment. The lyrics are written below the notes. The second and third staves continue the melody and accompaniment.

разів, внаслідок чого в пісні утворюється, за влучним виразом О. Кастальського, своєрідна ладова «переливчастість» (див. «Ой зайшов місяць, та зайшов ясний» — прикл. 66).

ОЙ ЗАЙШОВ МІСЯЦЬ, ТА ЗАЙШОВ ЯСНИЙ

Помірно ♩ = 69

66

Ой зай- шов мі- сяць
та зай- шов яс- ний, зай- шов по- за-
хма- ру. Хо- дим,
хо- дим, то- ва- ри- (и)- шу,
на той нут по- ка- лу.

(Охматів, Жашківського р-ну, Черкаської обл., 1955. Фонди ІМФЕ)

The musical score is written on five staves. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The tempo/mood is indicated as 'Помірно' (Moderately) and '♩ = 69'. The number '66' is written at the start. The melody is accompanied by a piano accompaniment. The lyrics are written below the notes. The second and third staves continue the melody and accompaniment.

ОЙ ГЛЯНЬ, МАТИ

68 *Помірно*

Ой глянь, мати, да на мій по- сяд.

Ой глянь, ма- ти, да й на мій

по- сяд (и): (я)у- сі дів- ни

(я)у но- сах си- дять.

(Вороньки, Бобровицького р-ну,
Чернігівської обл., 1956. Фонди
ІМФЕ)

Проте зустрічаються пісні, в яких хроматичні видозміни голосів поєднуються з переходом у зовсім нову тональність і закріпленням її в кінці куплета. Наприклад, у пісні «Ой у лісі на ялині» (прикл. 31) відбувається перехід з *сі-бемоль-мажору* в тональність мінорної домінанти — *фа-мінор* за допомогою хроматичної видозміни VII ступеня початкової тональності (*ля — ля-бемоль*).

Тут, як і в попередніх прикладах, застосований типовий для народної пісні «хроматизм на відстані», як його влучно охарактеризував О. Кастальський. Цей своєрідний прийом є фактично одним з видів ладових зіставлень. За його допомогою здійснюється зміна тональності без поступового модуляційного переходу. Він дає можливість уникати руху голосів на збільшені та зменшені інтервали, а також хроматичного руху по півтонах, що так часто застосовується в традиційних модуляціях шкільної гармонії. Мелодія кожного голосу зберігає в своїх окремих ділянках діатонічну основу.

Такий самий характер має хроматизація і в багатьох інших поліфонічних піснях. Так, у пісні «Ой сади мої,

ОЙ САДИ МОЇ, САДИ

Протяжно

69

Ой са-ди мо-ї, са-ди, са-ди зе-ле-ні, і,
ра-но цві-ли, ой
пі-но, пі-но й о-па-
да-ють.

(Дубровка, Чернігівської обл., 1927.
Фонди ІМФЕ)

сади» (прикл. 69) перехід з міксолідійського *фа*-мажору в тональність мінорної домінанти *до*-мінор здійснюється за допомогою зниження III ступеня початкової тональності (*ля* — *ля-бемоль*). Пісня «Ой сосна, ой ти сосна» (прикл. 70) може бути прикладом секундового співвідношення початкової та кінцевої тональностей (*до-дієз*-мінор фрігійський — *сі*-мінор). Перехід тут здійснюється за допомогою зниження V ступеня початкової тональності.

У цій пісні хроматизми також застосовані «на відстані». Суміжна ж хроматизація окремих ступенів звукоряду з рухом голосу на два півтони підряд у народних багатоголосних піснях майже ніколи не застосовується. Якщо в традиційній шкільній гармонії модуляції і хроматизми мають усвідомлений «раціоналістичний» характер і здебільшого підпорядковані певному наперед продуманому планові, то народні «хроматизми на відстані» позначені до певної міри стихійністю та імпровізаційністю, як, зрештою, і сама народна пісня. Тим-то вони і вражають нас своєю свіжістю й безпосередньою простотою, а часом і винятковою сміливістю творчої думки.

Відзначимо ще одну цікаву особливість ладової структури поліфонічних пісень. При хроматичних видо-

ІЗ-ЗА ГІР, З-ЗА ГІР ВИЛІТАВ СОКІЛ

Повільно

Одна

71

Із-за гір, з-за гір вилітав сокіл,

гей, а з-за ху-го-

-ра виліта-ло два.

(Гусакове, Звенигородського р-ну,
Черкаської обл., 1952. Фонди ІМФЕ)

ських протяжних пісень взагалі мало підходить. Фактично це не альтерація пісенного звукоряду з метою загострення функціональних тяжінь окремих ступенів, а вільне поєднання в одній мелодії різних щодо ладової організації, але діатонічних в своїй основі мелодичних фраз та поспівок.

Це поєднання різних ладів відбувається на близькій відстані, протягом короткої пісенної строфи і через те може здатись дивним і незвичним для кожного, чий слух звик до норм традиційної гармонії і функціонально-гармонічного мислення. Народні ж співаки створюють пісні шляхом вільної і безпосередньої імпровізації, не прив'язуючи свою творчу фантазію до якогось одного ладу або тонального центру.

Чи є розглянуті явища наслідком свідомого подолання народом ладової «обмеженості» й одноманітності професійної музики, як це може здатися на перший погляд?

На нашу думку, ні. Якщо розглядати це питання з історично-еволюційного погляду, то можна помітити, наприклад, що примхливо-хроматизована мелодика зустрічається і серед старовинних обрядових пісень (див. «По морю, морю» — прикл. 18). І, навпаки, сучасні радянські народні пісні, революційні пісні, романси тощо відзначаються ладотональною стійкістю і певною ладо-

вою обмеженістю, порівняно з протяжними селянськими піснями.

Ф. Колесса відзначав, наприклад, що закінчення пісень «на долішній домінанті... або на II ступені скали вказують, безперечно, на *слабо розвинене почуття тональності*»¹. Цю думку можна застосувати почасти і до пояснення природи різних видів ладової змінності та хроматизмів. Саме це «слабо розвинене почуття тональності», або, вірніше, незалежність народних співаків-імпровізаторів від норм шкільної науки і приводить їх до дещо вільного поводження з пісенним звукорядом.

Хроматизми та зміна тональних устоїв часто утворюються в пісенній мелодії внаслідок того, що її окремі ділянки дістають деяку ладотональну самостійність. Так, у пісні «Ой ти дубе, дубе» (прикл. 72) такими відносно самостійними ділянками є сольний заспів (*сі-мінор*) і хоровий приспів (*сі-мінор дорійський*). Подібну ладову самостійність окремих відрізків мелодії спостерігаємо в пісні «Ой сосна, ой ти сосна» (прикл. 70) та ін.

З цього не слід робити висновку, що в ладовій організації народної пісні панує безладдя. Навпаки, художня форма пісні виступає цілком завершеною й досконалою, а елементи випадковості, які завжди супроводжують вільну імпровізацію, не відіграють тут значної ролі. Це стає можливим через те, що форма пісні, зокрема її ладова будова, кристалізується шляхом поступового природного добору й шліфування цих вільних імпровізаційних проявів, які міцно спираються на вікові традиції народного побутового співу.

Яке ж художньо-естетичне значення величезного ладового багатства, що розкривається перед нами в народнопісенній творчості?

Як вже відзначалося, різноманітні види натуральних та змінних ладів найбільше властиві протяжним поліфонічним пісням. Це такі лади, як еолійський, фрігійський, дорійський, одноіменний мажоро-мінор та ін. Оскільки ж протяжні пісні своїм змістом нерозривно пов'язані з образами природи й сільського побуту, то ясно, що й виражальне художньо-естетичне призначення вказаних ладів також до певної міри визначається

¹ Ф. Колесса, Народні пісні з Галицької Лемківщини, «Етнографічний збірник НТШ», т. XXXIX—XL, стор. XI—XII.

ОЙ ТИ ДУБЕ, ДУБЕ

Повільно
Одна

72

Ой ти ду-бе, ду-бе,
ку-че-ря-вий ду-бе, що на то-бі,
ду-бе ж(и), два го-лу-би
гу-де, що на то-бі,
ду-бе ж(и), два го-лу-би
гу-де. Два го-лу-би гу-де,
го-луб-на лі-та-є;
Всі лю-бив ко-зак дів-чи-ну,
те-пер по-ни-да-

(Підварки, Переяслав-Хмельницького р-ну, Київської обл., 1952. Фонди ІМФЕ)

цими особливостями змісту пісень. Поряд з іншими елементами художньої форми вони сприяють правдивому й яскравому втіленню рідної природи та народного побуту в музично-поетичних образах. Безпосередньої ж підпорядкованості окремих ладів будь-яким конкретним ідейно-художнім завданням або особливостям змісту

пісень, звичайно, не існує, тому що музика народної пісні — це узагальнений вираз людських почуттів, думок та настроїв.

Як можна побачити на прикладі першої-ліпшої пісні, на одну мелодію виконуються різні за змістом і характером строфи тексту. Досить часто на одну й ту ж мелодію виконується кілька різних за змістом пісень або один текст має кілька різних за характером варіантів мелодії. Так, приміром, з розглянутих двох різних варіантів пісні «Котилася ясна зоря з неба» (прикл. 26, 54) один побудовано у міксолідійському ладі, а другий — у дорійському.

О. Правдюк у своїй статті «Ладова змінність в українській народній музиці»¹ наводить цікаву таблицю, в якій з погляду ладової структури проаналізовано 30 різних варіантів популярної народної пісні «По той бік гора». Ця таблиця наочно показує всю різноманітність ладово-мелодичних засобів, якими користувався народ у створенні пісень на один і той самий поетичний текст.

ОЙ З-ЗА ГОРИ ТУМАН НАЛЯГАЄ

73

Широко
Один

Ой з-за го-ри ту-ман
на-ля-га-є, гей, ой з-за го-ри
ту-ман на-ля-га-є.
За ту-ма-ном ні-чо-го не-вид-но.

(П. Демущкий, Українські народні пісні)

Ой з-за гори туман налягає,
Гей! Ой з-за гори туман налягає,
За туманом нічого не видно.

¹ Див. журн. «Народна творчість та етнографія», 1957, № 2, стор. 130—131.

Тільки видно в степу криниченьку,
Гей! Тільки видно в степу криниченьку,
Там холодна вода-водиченька.

Ой там улан коня напуває,
Гей! Ой там улан коня напуває,
А дівчина води підливає.

Красна дівка води підливає,
Гей! Красна дівка води підливає,
А улан її з собою підмовляє:

«Ой поїдьмо, дівчинонько, з нами,
Гей! Ой поїдьмо, дівчинонько, з нами,
З молодими та й уланами».

Вийшла мати за нову комору,
Гей! Вийшла мати за нову комору...
Нема дочки, нема й поговору.

Ввійшла мати знадвору до хати,
Гей! Ввійшла мати знадвору до хати,
Стала своїх синів пробуджати:

«Сини ж мої, сини дорогії,
Гей! Сини ж мої, сини дорогії,
Осідлайте коні воронії.

Поганяйте битими шляхами,
Гей! Поганяйте битими шляхами,
Доганяйте сестру з уланами!»

Отже, щодо розкриття конкретного змісту застосування ладів у народних піснях досить вільне й багатогранне. Поряд з цим необхідно відзначити величезну роль ладової структури у формуванні індивідуального характеру кожної окремої пісні як самостійного мистецького твору. Оригінальна ладова будова в органічній єдності з іншими компонентами художньої форми визначає і оригінальність самої пісні в цілому, а отже, і її життєздатність та художню цінність.

Цікавою з цього погляду є, скажімо, пісня «Ой з-за гори туман налягає» (прикл. 73) — одна з перлин народного мистецтва, зібраних видатним українським фольклористом П. Демуцьким.

В поетичному тексті цієї пісні змальовується одна з картин народного побуту. Проте зміст її своєю глибиною виходить далеко за межі описаної картини. Як і в усіх народних піснях, у ній виражена палка любов

до рідного краю, до його чудової природи та простих людей.

Уже в самому заспіві пісні, спокійному і тонально стійкому, відчувається широчінь вільного простору (починається і закінчується він тонікою *соль-мінору*). У другій фразі цей настрій ще більше поглиблюється й розвивається. Вона відзначається більшою широтою і контрастує з першою щодо тональності. Типовим для чоловічих хорових пісень є застосований тут VI ступінь *соль-мінору* у мелодичному положенні терції на слові «Гей!» з переходом у III ступінь — *сі-бемоль-мажор*. Вольове й могутнє звучання цього звороту викликає в пам'яті такі пісні, як «Та забілили сніги» в обробці Лисенка, «Заповіт».

В кінці фрази з'являється II знижений ступінь — *ля-бемоль*. Хроматизація його цілком логічна й закономірна: за його допомогою здійснюється сміливий і разом з тим надзвичайно плавний перехід до *фа-мінору* (тональність другого ступеня спорідненості щодо основної тональності — *соль-мінору*).

У третій фразі пісня знову повертається до основної тональності, але вже із закріпленою фрігійською секундою (*ля-бемоль*). Отже, пісенний період складається з трьох фраз і має тричастинну будову: по краях — *соль-мінор*, а середня контрастуюча фраза відхиляється у *фа-мінор*. Ладово-ритмічний рисунок цієї пісні простий і виразно окреслений, а разом з тим цілком своєрідний. Цим визначається її неповторна художня індивідуальність.

Мелодія, хоч і має досить широкий діапазон, однак майже весь час спирається на тоніку, то відходячи від неї, то знов до неї повертаючись. Це надає пісні спокійного, величного характеру. В колоритному звучанні паралельних квінт та октав відчуваються об'ємність і простір, чим створюється образ безмежного степу, що розкинувся навкруги і десь далеко-далеко ховається в сивому тумані.

В подальших куплетах пісні на фоні цього пейзажу розгортаються події не зовсім звичайні: улани підманують і забирають із собою молоду дівчину. Поетичний текст пісні відтворює все це в оповідальному епічному плані. Музика також зберігає спокійний і величний характер протягом усіх куплетів. Вона не йде слідом за

всіма цими подіями, а дає узагальнену картину народного життя й природи.

Важливим фактором у розвитку народнопісенної творчості, як української, так і російської, є існування так званих обласних або місцевих пісенних стилів і традицій. Слід зазначити, що пісенний репертуар якогось одного хорового колективу або села не виявляє здебільшого великої різноманітності щодо ладової структури, виконавського стилю і т. ін. Скоріше, навпаки,— кожне село або й окремий добре зіспіваний колектив нерідко має свої улюблені інтонації та ладові звороти, художні прийоми, свої особливості виконання пісень. Вони поширюються на весь репертуар даного села або колективу і надають йому певного індивідуального, місцевого забарвлення. Все ж багатство і різноманітність народнопісенної творчості щодо ладових основ, мелодики, ритміки, виконавських стилів і т. ін. виростає із сукупності цих місцевих пісенних стилів і традицій.

Звичайно, якісний розвиток народнопісенної творчості був би неможливий без величезного її кількісного багатства. Далеко не кожна з багатьох тисяч народних пісень відзначається високою художністю образів та оригінальністю форми. Але надзвичайно інтенсивний безперервний процес усної пісенної творчості є передумовою вироблення всього якісного багатства її художніх форм.

Розглянемо коротко особливості ритміки поліфонічних пісень.

Однією з важливих рис мелодики протяжної пісні, як російської, так і української, є її виняткова ритмічна свобода. Чергування акцентованих та неакцентованих звуків тут здебільшого вільне, позбавлене строгої періодичності. Серед протяжних пісень можна зустріти і простий дво-, три- та чотиридольний метр (прикл. 35, 44, 72), і складний п'ятидольний (прикл. 60). Однак сталі метричні розміри в поліфонічних піснях застосовуються порівняно рідко. Найбільш характерним для них є змінний метр (прикл. 74, 75). Нерідко він зумовлюється будовою вірша, який відзначається величезним багатством структурних форм.

Для протяжних поліфонічних пісень не характерні чітка квадратно-симетрична структура і силабо-тоніч-

ний склад вірша із сталою правильною стопою. Широке застосування різних вставних слів, вигуків, повторення окремих слів та фраз, що практикуються в поліфонічних піснях, часто порушують симетрію пісенної строфи. Це веде до утворення вільної структури пісні, яка найбільше відповідає широкому характерові її мелодики.

Наведемо хоча б пісню «Та коло броду, ох, і та брала ж воду» (прикл. 74).

ТА КОЛО БРОДУ, ОХ, І ТА БРАЛА Ж ВОДУ

74

Повільно
Одна

Та ко- ло бро- ду, ох, і
Група
та бра- ла ж(и). во- ду.
Всі
Не до... та не до- б(и)-ра- ла
Одна
до д(и)-на. Не до-бра-ла до дна.
Всі
Та жи- ла в батъ-на, ох, і
та не го д(и), не два, не зга...
та не зга- да- ю доб- ра.

(Веприк, Гадяцького р-ну, Полтавської обл., 1952. Фонди ІМФЕ)

1. Та коло броду, ох, і та брала ж[и] воду,
Не до... та не доб[и]рала до д[и]на.

2. Не добрала до дна,
Та жила в батька ох і та не год[и], не два,
Не зга... та не згадаю добра.

3. Не згадаю добра, ... і т. д.

Текст цієї пісні може здатися, на перший погляд, цілком аморфним. Однак, очистивши його від вставних слів, вигуків і повторень, ми одержимо звичайну коломийкову строфу із сталою дводольною стопою (хорей), яка, очевидно, і була першоосною у формуванні даного варіанта цієї пісні. З наведеного прикладу яскраво видно, що протяжна пісня не тільки не має нахилу до чіткої симетричної структури вірша, а навпаки, ніби намагається відійти від неї. Вільна будова строфи зумовлює й ритмічну свободу пісенної мелодики. Періодичного чергування акцентованих і неакцентованих звуків тут немає зовсім, і саме тактове групування пісні має досить умовне значення, воно служить в основному для полегшення читання нотного запису. Те ж саме можна сказати і про ритміку пісень «Ой сосна, ой ти сосна» (прикл. 70), «Ой засвіти, місяць» (прикл. 79) та багатьох інших.

Вільний ритм протяжної поліфонічної пісні зумовлений не тільки особливостями структури вірша, а значною мірою також і самим характером пісні, яка завжди виконується широко і вільно, з протягуванням і тому часто не вкладається в сталий розмір.

Візьмімо пісню «Не сіяно й не орано» (прикл. 75). Вона має чітку будову строфи (коломийкову), не обтяжену ні вставними словами, ні повтореннями. Однак помітити це можна лише розглянувши окремо пісенний текст. Під час співу ж окремі склади тексту розтягуються і порушують чіткість пісенного ритму,— метричний розмір цієї пісні також змінний, як і в більшості протяжних пісень. Такими ж рисами характеризується й ритміка пісень «Ой не світи, місяченьку» (прикл. 49), «Ой піду я в ліс по дрова» (прикл. 51).

П. Сокальський звів для характеристики ритміки протяжних пісень поняття «вільного метра». Оскільки періодичне чергування акцентованих і неакцентованих звуків тут здебільшого відсутнє, Сокальський вважав, що основною метроритмічною одиницею в протяжній пісні є музично-поетична фраза або «піввірш».

НЕ СІЯНО Й НЕ ОРАНО

Повільно
Одна

75

Не сіяно й не орано,
всі разом дить.
Не чаю ю,
сам до мене не ходять.

(Підварки, Переяслав-Хмельницького р-ну, Київської обл., 1952. Фонди ІМФЕ)

Музично-поетична фраза дійсно може нерідко служити за основу при тактовому групуванні протяжної поліфонічної пісні (прикл. 27, 82). Однак для зручності, щоб запобігти утворенню занадто великих тактів, музичну фразу часом доцільно розділяти на два або три окремі такти, виходячи при цьому із синтаксичної будови й ритму мелодії і враховуючи наявні в ній акценти (прикл. 73, 74).

Разом з тим слід уникати надмірно коротких тактів, які обтяжують пісню і не відповідають її вільному, широкому характерові. Таке групування пісні забезпечує правильне відтворення її ритмічної структури і є найбільш зручним з практичного погляду.

Відзначаючи багатство й свободу ритміки протяжних поліфонічних пісень, необхідно, проте, зауважити, що найбільш популярні пісні здебільшого відрізняються чіткою, сталою ритмікою, а також порівняно меншою широтою мелодичного розвитку (див. «Ой у лузі та ще й при березі» — прикл. 76, «Розпрягайте, хлопці, коні»). Дуже протяжні, або, як їх називають, довгі пісні з віль-

ним ритмом і розвиненим поліфонічним голосоведенням не належать, звичайно, до всенародно популярних. Причиною цього є, зокрема, та обставина, що ці пісні дуже важкі для запам'ятовування і для масового виконання.

У повсякденному сільському побуті засвоєння пісень окремими співаками відбувається звичайно протягом тривалого часу, шляхом, так би мовити, поступового прищеплювання. В добре зіспіваних осередках народно-го хорового співу виробляються нерідко свої власні варіанти таких пісень, які певною мірою становлять творчість самого колективу. В інших колективах ці пісні побутують в інших варіантах.

У міському ж побуті, а також у випадкових співочих гуртках, де немає міцних хорових традицій, виконуються звичайно більш короткі пісні з усталеним нескладним голосоведенням і чіткою ритмікою, тобто пісні, що легко запам'ятовуються і легко співаються. Т. Попова відносить такі пісні й варіанти пісень до масово-побутових на відміну від розспівних варіантів з широким мелодичним диханням та багатою внутріскладовою орнаментикою¹.

ОЙ У ЛУЗІ ТА ЩЕ Й ПРИ БЕРЕЗІ

Широко
Один

76

Ой у лу-зі та ще й при бере-зі чер-во-на на-
-ли-на. По-ро-ди-ла мо-лода дів-чи-на
хо-ро-шо-го си-на. си-на.

1. 2.

(«Українські народні пісні», кн. 1)

Візьмімо два варіанти пісні «Ой у лузі та ще й при березі» (прикл. 76, 77). У першому з них, більш простому, ця пісня відома по всій країні. Другий варіант, за-

¹ Т. В. Попова, Русское народное музыкальное творчество, в. 2, стор. 144—145.

писаний в с. Ковалівці, на Полтавщині, має багатше й більш розвинене голосоведення; співається він тільки в тому селі, де він виник, відповідно до місцевої традиції багатоголосного співу.

ОЙ У ЛУЗІ ТА ЩЕ Й ПРИ БЕРЕЗІ

Широко
Одна

77

Ой у лузі та ще й при березі

Всі черво́на на лі́

на́. По́ро́дя́ла

мо́ло́да дівчи́на хо́ро́бо́

хо́ро́шого си́на

си́на (на)

(«Українські народні пісні», кн. 1)

Ще більше позначені впливом місцевої традиції такі пісні, як «Ой засвіти, місяць» (прикл. 79) або «Та коло броду, ох, і та брала воду» (прикл. 74); в їх формуванні

велику роль відіграли також і окремі виконавці,— заспівувачі та виводчики, які нерідко накладають на виконуваними ними пісні відбиток своєї особистої творчої індивідуальності.

Окремо слід відзначити таку важливу рису народної поліфонії, як *ритмічна спільність голосів*.

У протяжних поліфонічних піснях всі голоси виконують здебільшого водночас одні й ті ж слова тексту. Деякі невеликі розходження в словах можна помітити інколи лише в дуже протяжних піснях з широким застосуванням вставних слів та вигуків. Так, у піснях «Котилася та ясна зоря з неба» (прикл. 54), «Ой засвіти, місяць» (прикл. 79) кількість складів в окремих голосах неоднакова; ритмічна єдність голосів тут дещо порушена внаслідок застосування окремими співаками імпровізованих вставних слів, вигуків та словообривів. Однак розбіжності в словах, яка виникає при одночасному виконанні різних слів тексту, в народних поліфонічних піснях майже ніколи не буває.

Хоч голоси в протяжній пісні вступають найчастіше не всі відразу, а поступово один за одним (в закінчених строф, навпаки, бере участь весь склад хору), проте навіть там, де окремі голоси вступають на середині фрази або слова, вони завжди вступають з тими словами, які в даний момент виконує весь хор (прикл. 30, 74). Отже, зрозуміло, що для значних ритмічних контрастів у поліфонічних піснях майже немає ґрунту. Вони можуть виникати лише в так званих мелодичних внутрі-складових розспівах, тобто там, де на один склад тексту припадає кілька звуків мелодії («Ой при лужку, при лужку»— прикл. 36, третій і четвертий такти, «Ой засвіти, місяць»— прикл. 79, другий — четвертий такти). У більшості поліфонічних пісень такі контрасти голосів з'являються епізодично і не дістають значного розвитку.

Саме в ритміці та в принципах голосоведення найяскравіше виявляється самотність народної поліфонії та її відмінність від класичної західноєвропейської.

Як відомо, в класичній музиці розрізняються такі два основні види поліфонії: імітаційна поліфонія та поліфонія, заснована на сполученні різнорідних мелодій. Імітаційна поліфонія утворюється при проведенні однієї й тієї ж теми по черзі в різних голосах музичного твору. Контрастна ж неімітаційна поліфонія утворюється при

сполученні двох або кількох різних мелодій, нерідко зовсім протилежного характеру (наприклад, протяжної і танцювальної).

Характерною рисою класичної поліфонії, як імітаційної, так і неімітаційної, є повна ритмічна самостійність голосів; у вокальних творах вона завжди супроводиться накладанням текстів і їх ритмічним різнобоям (див. «Щедрик» та «Котилася зірка» М. Леонтовича)¹.

Аналіз структури підголоскової поліфонії показує, що її формотворчі принципи докорінно відрізняються від принципів поліфонії класичної. В українських та російських поліфонічних піснях майже ніколи не застосовується ні імітаційне ведення голосів, ні сполучення різнорідних мелодій. Як справедливо відзначає Л. Кулаковський, в народній пісні всі голоси одночасно розвивають і збагачують єдиний музичний образ². Тому значні ритмічні й мелодичні контрасти голосів, які б могли спричинитися до різнобою в словах тексту, в народних піснях здебільшого уникаються.

Разом з тим у народній поліфонічній пісні має місце сполучення кількох більш або менш самостійних споріднених мелодій, або, інакше кажучи, кількох різних варіантів однієї мелодії. Цим народна поліфонія докорінно відрізняється від гомофонно-гармонічного багатоголосся, яке характеризується мелодичною самостійністю одного ведучого голосу при супроводжувачій гармонічній ролі всіх інших голосів.

Це дало радянській науці підставу визначити народну підголоскову поліфонію як окремий самобутній вид поліфонії, відмінний від класичної західноєвропейської.

Самобутній характер української та російської народної поліфонії відзначав ще у 80-х роках XIX ст. видатний чеський фольклорист Л. Куба: «Виконання не мало нічого спільного із звичайним нашим і західним двоголоссям — співом терціями або секстами, що являє собою шаблонний супровід головної мелодії додатковим голосом. Це є доказом його давності. Сюди не проникла західна музика зі своїми співзвучками, ваблячими до зручного паралельного супроводу головної мелодії дру-

¹ М. Леонтович, Українські народні пісні, вид-во «Мистецтво», К., 1952, стор. 66, 72.

² Л. Кулаковський, О русском народном многоголосии, стор. 50—51.

гим голосом в однаковому інтервалі. Тут в'ються голоси вільно і самостійно, підпорядковані лише вищому закономірній гармонії»¹.

Особливості виконавського стилю поліфонічних пісень ми вже розглянули частково в зв'язку з їх структурою. Найпоширеніший спосіб виконання протяжних поліфонічних пісень — це охарактеризований вже спів голосним грудним звуком з сольним підголоском-горяком.

Однак цей стиль виконання не єдиний, він характерний, головним чином, для хорового співу просто неба. У домашніх умовах побутує також задушевний жіночий спів високим м'яким звуком сопранового та альтового тембру. Часто такий спів можна почути за якоюсь легкою ручною роботою, наприклад за вишиванням, прядінням тощо. (Виконавський стиль таких колективів, як хори вишивальниць сіл Решетилівка та Шишаки, на Полтавщині, і багатьох інших, подібних до них, характеризується м'якістю й задушевністю, виробленими в камерних умовах).

У домашньому побуті окремі жіночі хорові пісні нерідко виконуються з сольним сопрановим підголоском. Теситура їх дещо вища у порівнянні з піснями, які виконуються грудним звуком — верхня межа сопранового підголоска досягає *фа—соль* другої октави (див. «Ой при лужку, при лужку» — прикл. 36, «Ой зайшов місяць, та зайшов ясний» — прикл. 66, а також ряд інших — прикл. 27, 31, 51, 56 та ін.). У великих хорових колективах подібні пісні виконуються частіше з вільним рівномірним розподілом голосів на перші, другі та треті. Відмінність цих пісень від тих, що співаються з грудними підголосками, очевидна: характер їх більш стриманий, м'який, лагідний, у них не відчувається того могутнього розмаху, властивого пісням, що виконуються форсованим звуком, на повні груди.

Крім грудного та сопранового підголоска, в деяких піснях застосовуються також жіночі підголоски фальцетного типу. Характер звучання їх дещо тьмянний, сила звуку мала, виконуються вони, очевидно, тільки верхівками голосових зв'язок. Обсяг фальцетового підголоска — від *сі-бемоль* першої до *ля* другої октави. Фальцетові підголоски застосовуються головним чином у ста-

¹ «Людвік Куба про Україну», стор. 49.

рих обрядових та календарних піснях, де вони дублюють мелодію в октаву (див. «Та летів сокілонько через вишнев сад» — прикл. 24). Зрідка вони застосовуються також і в інших пісенних жанрах.

В окремих випадках зустрічається своєрідне поєднання в одній пісні двох підголосків: грудного та фальцетового, який звучить октавою вище основного голосу (див. «Сини мої, сини» — прикл. 78).

СИНИ МОЇ, СИНИ

78

Протяжно.
Одна

Си-ни мо-ї си-ни, си-ни-со-ловей-ки.

Фальц. підголосок

Чом ви ме-не не ки-да-ли,

Грудн. підголосок

як бу-ли ма-лень-(ні)?

The musical score consists of three staves. The top staff is the main melody, marked 'Протяжно. Одна' and numbered '78'. It features a melodic line with lyrics 'Си-ни мо-ї си-ни, си-ни-со-ловей-ки.' The middle staff is labeled 'Фальц. підголосок' and shows a falsetto accompaniment with lyrics 'Чом ви ме-не не ки-да-ли,'. The bottom staff is labeled 'Грудн. підголосок' and shows a chest voice accompaniment with lyrics 'як бу-ли ма-лень-(ні)?'. The accompaniment parts are in a lower register than the main melody.

(Кам'янка, Черкаської обл., 1956.
Фонди ІМФЕ)

В різних місцевостях України хорове виконання має більш або менш помітні особливості. Питання обласних пісенних стилів в українській фольклористиці ще майже не розроблене, оскільки ряд місцевостей з багатою й самобутньою пісенною творчістю ще чекає на уважне вивчення (наприклад, Буковина, Волинь).

В цілому помітно, що українська хорова пісенна творчість щодо обласних виконавських стилів відзначається більшою єдністю в порівнянні з російською. Пояснюється це відносно більшою спільністю умов розвитку народної пісні в різних місцевостях України. Однак там, де існують виразні відмінності в умовах народного побуту й праці, яскраво виявляється і відмінність у розвитку народнопісенної творчості, зокрема виконавських стилів народного багатоголосся.

На Україні такими місцевостями є, з одного боку,

центральні області (включаючи північ, південь та схід республіки) і, з другого боку,— західні області (включаючи Прикарпаття, Закарпаття та Буковину). Різниця в характері народнопісенної творчості центральних та західних областей виступає досить виразно. Для центральних областей республіки, а також частково для Волинської та Ровенської областей найбільш характерним є протяжний і розложистий хоровий спів грудним звуком з сольним підголоском-горяком. Як уже відзначалося, цей виконавський стиль зв'язаний з перевагою в побуті хорового співу просто неба.

У західних областях України, зокрема, в Станіславській, Львівській, на Закарпатті та на Буковині переважає жіночий хоровий спів м'яким звуком з вільним розподілом голосів на перші, другі та треті. Спосіб звуковідтворення тут більше наближається до академічного хору, жінки співають гуртом переважно в закритому приміщенні. Як ми вже відзначали, такий стиль виконання зустрічається і в центральних областях України, однак значного локального поширення в побуті він тут не має. Що ж до західних областей республіки, то тут він є справді обласним стилем багатоголосного співу. У чоловічому хоровому співі західних областей на відміну від жіночого часто застосовуються сольні підголоски, однак характер його також в цілому більш м'який і стриманий у порівнянні з чоловічим співом центральних областей.

Отже, в українській народнопісенній творчості виразно виявляються два основні обласні стилі багатоголосся: стиль центральних областей та західноукраїнський.

В межах кожного з них можна виділити чимало місцевих більш-менш помітних структурно-виконавських стильових різновидностей. Наприклад, у селах Локнисте та Комарівка, Ново-Басанського району, на Чернігівщині, Крячківка, Пирятинського району, на Полтавщині, поширений жіночий хоровий спів із сольними сопрановими підголосками, які застосовуються тут поряд з грудними.

Дуже цікавим з цього погляду є с. Хоцьки, Переяслав-Хмельницького району, на Київщині, що його відвідала експедиція Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії Академії наук УРСР у 1954 р. Ви-

явлені тут поліфонічні пісні відзначаються настільки складним і примхливим голосоведенням, що з великою трудністю, та й то лише приблизно, піддаються розшифровці та нотному записові. Для прикладу наведемо пісню «Ой засвіти, місяць» (прикл. 79).

Її заспів подібний до нескінченної вільної імпровізації, позбавленої будь-якого зв'язку із строфічною будовою тексту. Послухавши таку пісню в живому виконанні, переконуємося, що в незмінному вигляді її не зможе проспівати ніхто інший, крім самих авторів — колгоспниць с. Хоцьків.

Для повнішого з'ясування структурних та виконавських принципів української народної поліфонії необхідно окремо спинитися на таких важливих її рисах, як *варіантність* та *варіаційність*, а також визначити роль творчої імпровізації співаків у народнопісенному творчому процесі. Всі ці риси властиві всій усній народній творчості взагалі, однак найяскравіший вираз вони мають саме в протяжних поліфонічних піснях.

Як уже відзначалося, одним з найважливіших принципів голосоведення поліфонічної пісні є збереження виразного мелодичного рисунка в кожному її голосі. При виконанні таких пісень у народному побуті кожен із співаків намагається співати їх у найбільш природному й зручному для себе регістрі. Він не пристосовується до застиглої і незмінної хорової партії, як це має місце в академічному хорі, а, навпаки, разом із своїми партнерами поступово пристосовує пісню до особливостей власного голосу, дихання та художнього смаку.

Тонко відчувши імпровізаційну природу українського народного хорового співу, чеський фольклорист Л. Куба писав: «Професіональний спів не може припустити найменшого відхилення від даної композиції, навіть тоді, коли воно не пішло б на шкоду милозвучності й гармонії, і індивідуальні відхилення переслідуються так, як розростання квітів, що його садівник одразу ж припиняє за допомогою ножиць. У народному хорі, навпаки, голоси, як вільні рослини серед природи, можуть вільно розвиватися, звичайно, коли це відповідає законам гармонії і самобутності стилю, підкорення яким здійснюється безпосередньо, але стихійно.

...У першому випадку співають лише репродукуючі прилади, до того ж настільки досконалі, що вони є май-

ОЙ ЗАСВІТИ, МІСЯЦЬ

79 **Повільно**
1) Одна

Ой за-сві-ти, мі-
-сяць да-й за-сві-ти,
яс-ний, а... ..
Всі
ще й вра-ніш-
-ня-и,
ох (1) зо-ря,
ще й (1) вра-ніш-
-ня-я, ох (1) зо-ря.
1) Одна
Ой да ж(и) про-сві-ти
тї, оря, в ми-ло-му до-
-рін-ку, ся...

(Хоцьки, Переяслав-Хмельницького р-ну,
Київської обл., 1954. Фонди ІМФЕ)

же машиною, тоді як у другому співаки, власне, співтворці виконуваної композиції»¹.

Активне творче ставлення виконавців до виконуваних ними художніх творів є характерним у тій або іншій мірі для всіх видів фольклору, які живуть і розвиваються в усній народній традиції. Воно ж приводить до утворення величезної кількості музичних та текстових варіантів багатьох народних пісень і особливо пісень поліфонічних. Дослідники народнопісенної творчості вже давно звернули увагу на те, що різні місцевості, а то й окремі села часто мають свої власні варіанти багатьох поширених пісень, а також свої особливості їх виконання. Це так звані територіальні варіанти, які є результатом розвитку місцевих пісенних традицій. Крім територіальних варіантів, розрізняють також варіанти пісень щодо віку й статі виконавців, щодо часу їх створення, щодо середовища побутування.

Відомо, наприклад, що талановиті українські кобзарі — виконавці народних дум були також і їх співтворцями. В репертуарі кожного з них були, звичайно, свої власні варіанти дум, свої улюблені мелодичні зврати й каденції. Пристосовуючи думи до особливостей власного голосу, художнього смаку та темпераменту, вони поступово видозмінювали їх, давали їм свою інтерпретацію. Ф. Колесса, вивчаючи репертуар кобзаря Михайла Кравченка, звернув увагу на те, що талановитий співець в міру вікових змін свого голосу поступово змінював мелодії дум, які він виконував, зменшуючи їх діапазон².

Те ж саме має місце і при виконанні багатоголосних пісень, з тією тільки різницею, що тут пісня підпорядковується не окремому виконавцю, а невеликому згуртованому колективу, який протягом тривалого часу поступово вносить до пісні свої, непомітні на перший погляд, виконавські штрихи, нові слова тексту, а то й цілі строфи і т. ін.

Учасникам фольклорних експедицій Академії наук УРСР не раз доводилося спостерігати таке цікаве явище: дівчата й жінки, зібравшись з різних кінців села,

¹ «Людвік Куба про Україну», стор. 112.

² Ф. Колесса, Мелодії українських народних дум, серія 1. Матеріали до української етнології, «Етнографічна комісія НТШ», т. XIII, Львів, 1910, стор. LXXXVI.

пробують на прохання збирачів спільно заспівати пісню. Але це виявляється майже неможливим, оскільки жителі різних кутків села виконують її кожен на свій лад. В результаті виникають суперечки між учасниками хору про те, як «правильно» співати пісню. Доводиться записувати окремо співаків кожного кутка, добре зіспіваних між собою.

Давно помічено також, що молодь співає не так, як старі люди: тут проявляється різниця в голосах, у темпераменті і в світогляді. В той час як літні люди здебільшого дотримуються старих традицій, молодь, навпаки, швидко засвоює і переосмислює те нове, що йде від сучасних масових пісень і танців. Зрозуміло, що все це відбивається як на пісенному репертуарі в цілому, так і на виконанні окремих пісень.

Багатство варіантів народних пісень, що його можна спостерігати навіть у межах одного співучого села, можливе лише завдяки усності та колективності народнопісенного творчого процесу.

Крім побутування в багатьох різноманітних варіантах, або так званої варіантності, важливою рисою поліфонічних пісень є варіаційність. Вона полягає в тому, що в процесі виконання пісні мелодичний та ритмічний рисунок окремих її голосів у кожному куплеті нерідко варіюється, зазнаючи більш або менш помітних видозмін. Отже, в межах однієї пісні утворюються варіації окремих куплетів. Основою і джерелом цих варіацій є творча імпровізація співаків народного хору. Вільно виливаючи в пісні свої почуття і намагаючись збагатити її звучання, вони в кожному куплеті нерідко застосовують ті або інші відхилення від основного мелодичного стрижня.

Найбільші можливості щодо цього мають солісти хору — заспівувачі та виводчики, сольні партії яких дають їм порівняно більшу свободу для імпровізації. Серед заспівувачів та виводчиків народних хорів часто зустрічаються справжні майстри імпровізації; на протязі кількох куплетів пісні вони знаходять у своїх партіях все нові й нові фарби і, разом з тим, гармонійно поєднують їх із звучанням всього хору (прикл. 30, 80).

Варіації, що виникають у протяжних поліфонічних піснях, істотно відрізняються від варіацій професіо-

ОЙ ВИ ГАЛКИ, ВИ ЧОРНІ ЧУБАРКИ

80

Повільно
1) Одна

1. Ой ви гал_ ки, ви чор_ні чу_бар_ ки ж(и)
та під_ні_ мить_ ся вго_ ру, да ну
гей, гей! Раз, два лю_лі, —

2) та під_ні_ мить_ ся вго_ ру.

1) Одна

2. Ой ви, хлоп_ ці, ви слав_ні мо_ лод_ ці ж(и).

1а)

3. Ой ра_ді б ми до_мой вер_ ну_ти_ ся.

2)

(Диканька, Полтавської обл., 1952.
Фонди ІМФЕ)

нальної музики своєю імпровізаційною природою. Особливістю перших є те, що вони постають стихійно і довільно, не закріплюючись за певними строфами тексту і не підпорядковуючись певному заздалегідь продуманому планові. Тут все залежить від настрою співа-

ків, від специфіки усного принципу творення та запам'ятовування пісень. Співаки народного хору тримають у своїй пам'яті лише основний мелодичний та ритмічний кістяк пісні. Усі ж дрібні деталі мелодії та ритму, всілякі мелодичні прикраси, мелізми та гліссандо, різноманітні вигуки виникають в самому процесі виконання (прикл. 74, 80, 81).

Зважаючи на це, можна сказати, що співакам народного хору звичайно легше буває виконувати протяжну пісню, вільно її варіюючи, ніж точно без змін повторювати один куплет. Про те ж, щоб виконувати варіації всіх куплетів зафіксованими й закріпленими в певному порядку, тут не може бути й мови: адже щодо зручності запам'ятовування й засвоєння вони були б повною протилежністю імпровізаційним варіаціям і виконати їх було б нелегко навіть професіональному хорові: для цього довелося б спеціально виучувати окремо всі куплети пісні, а це в умовах концертної практики мало доцільно, тим більше, що яскравих якісних контрастів між куплетами тут немає. Тимто в концертному виконанні багатоголосних народних пісень професіональні та самодіяльні колективи обмежуються звичайно одним зведеним варіантом музики для всіх куплетів.

Нотні записи, розшифровки та видання протяжних поліфонічних пісень у повному вигляді, з усіма їх варіаціями, також зв'язані із значними технічними труднощами і мають в основному суто наукове значення. (Цінні зразки таких записів залишили нам визначні російські фольклористи Є. Ліньова та О. Листопадов.) Найчастіше ж записувачі та видавці народного багатоголосся йдуть тим самим шляхом, що й професіональні колективи, тобто подають один зведений куплет мелодії пісні без варіаційних видозмін.

Однак у деяких протяжних піснях можна помітити певну закономірність куплетно-варіаційного розвитку. Починаючи пісню без попередньої слухової настройки, співаки часто не відразу виконують її на повну силу, а ніби розгортають поступово.

Розглянемо, приміром, такі пісні, як «Не ходи, улане, понад берегами» (прикл. 30), «Наказали та вражі люди» (прикл. 81), «Ой на калині, на малині» (прикл. 82).

НАКАЗАЛИ ТА ВРАЖІ ЛЮДИ

Повільно $\text{♩} = 56$

зі ^{Одна} і. На_ на_ за_ ли

Група та вра_ жі лю_ ди,

Всі що я й за_ між ой не пі_ ду.

1) Одна 2. Ох, і що я за_ між (и)

Двоє Всі а ке пі_ ду_ у ж(и)... На_ сі_ ю я

та ва_ си_ леч_ ки,

ой, і в зе_ ле_ но_ му са_ ду.

1) Одна 3. Ох і у зе_ ле_ но_ му, ой, са_ ду...

1а) Одна Двоє 4. То_ ді я вас та про_ ло_ лю_ у да...

2)

(Веприк, Гадяцького р-ну, Полтавської обл., 1952. Фонди ІМФЕ)

ОЙ НА КАЛИНІ, НА МАЛИНІ

Повільно

Одна Двоє

82

1. Ой на на-ли-ні, на ма-ли-ні,
 та й ко-ли-са-ла, ой, ді-чи-нонь-на ж(и)
 а дві ди-ти-ни. Ой ко-ли-са-ла
 ой, ді-чи-нонь-на ж(и) а дві ди-ти-ни.

Одна Двоє

2. Та й ко-ли-са-ла, роз-мо-вля-ла,
 та й ко-ло не-і ой ру-та м'я-та ж(и),
 ой, при-со-в'я-ла! Та й ко-ло не-і
 ой ру-та м'я-та ж(и) ой, при-со-в'я-ла.

(Веприк, Гадяцького р-ну, Полтав-
ської обл., 1952. Фонди ІМФЕ)

Перший куплет у всіх цих піснях служить ніби експозицією. Виконує його здебільшого частина хору. Решта ж голосів у цей час підстроюється до пісні, шукаючи своє місце в хорі та несміливо намагаючи свої партії. Починаючи з другого куплета, пісня збагачується голосами: знаходить місце в хорі середній голос, який веде свою відповідальну партію, майстерно координуючись із крайніми голосами (прикл. 30, 81). Під-

голосок-горяк також вступає сміливіше і часто навіть раніше, ніж у першому куплеті (прикл. 72, 82).

Отже, другий куплет пісні, більш повний і розгорнутий, якісно відрізняється від першого. Наступні куплети співаються звичайно на зразок другого з деякими неістотними відхиленнями. В результаті такого поступового нашарування голосів у пісні виникає контраст між першим та наступними куплетами, створюється логічний розвиток музичної думки¹.

Слід зазначити, що розвиток цей відбувається загалом стихійно, здебільшого він не є результатом свідомого прагнення співаків народного хору до контрастів. Цікаво, що при повторному виконанні подібної пісні хор, добре до неї призвичаївшись, часто відразу починає співати на повну силу, і тоді розвиток та контрасти в ній можуть зникнути. Це слід враховувати збирачам музичного фольклору при записуванні народної поліфонії.

Важливо підкреслити, що творча імпровізація, відіграючи величезну роль в народнопісенній виконавській культурі, є, разом з тим, основою самого творчого процесу в усній народній поезії та музиці. Цілком правильним буде вважати, наприклад, що й варіантність народнопісенної творчості, тобто всі ті обласні, вікові та інші варіанти народних пісень, про які вже йшлося вище, завдячують своїм виникненням саме творчій імпровізації широких мас народних співаків. Активно і творчо ставлячись до народної пісні, вони повсякчас поступово удосконалюють та видозмінюють її в різних напрямках, пристосовують до різноманітних умов, середовищ та художніх смаків.

Разом з тим, здатність розгалужуватися варіантами мають не всі народні пісні. Наприклад, такі популярні пісні, як «Розпрягайте, хлопці, коні», «На городі верба рясна», «Ой хмелю ж мій, хмелю», мають усталений текст і не більш як один-два варіанти мелодії. У великому поширенні цих пісень та в стабілізації їх мелодій і текстів відіграли велику роль радіо, преса та концертна естрада. У коротких та швидких жартівливих і тан-

¹ У деяких піснях (див. прикл. 74, 81) перший куплет має до того ж відмінну від наступних куплетів будову вірша, внаслідок чого ще більше поглиблюється контраст між ними.

цювальних піснях варіюються здебільшого тексти, мелодії ж їх, прості й лаконічні, рідко дають змогу виділяти самостійні варіанти.

Окремо спинимося на творчому використанні імпровізаційно-варіаційного стилю виконання в практиці професіональних та самодіяльних народних хорів.

Л. Кулаковський у своїй праці «О русском народном многоголосии» (Музгиз, 1951, стор. 100—101) вказує на забуття багатьма хоровими колективами традицій творчо-імпровізаційного співу і ставить питання про необхідність їх відродження. Дійсно, слід визнати, що на концертній естраді імпровізаційний стиль співу не знайшов собі місця, і майже всі народні хори, як і академічні, виконують пісні за строго зафіксованими і завченими партіями.

Проте причину цього слід вбачати, на нашу думку, не стільки в «забутті традицій», скільки в специфічності умов концертної естради.

Гуртовий спів у повсякденному народному побуті характеризується тим, що співаки, зібравшись звичайно невеликою групою, виконують пісні здебільшого самі для себе, вільно й невимушено, особливо не турбуючись про ідеальну чистоту строю та виразність дикції. Стоячи або сидячи «кружком» і стежачи за голосом і диханням своїх партнерів, вони добре відчують один одного, і кожен веде знайому, багато разів співану мелодію, легко обходячись без диригентів, керівників і попередніх репетицій. Що ж до концертної естради, то тут хор виконує для слухачів різноманітну, щораз нову програму. Вже сама свідомість відповідальності перед аудиторією змушує співаків строго розмежовувати свої функції в хорі і міцно заучувати свої партії, а це сковує свободу їх виконання. Так, наприклад, записуючи репертуар відомого самодіяльного хору літніх жінок с. Диканьки, на Полтавщині, учасники експедицій Академії наук УРСР звернули увагу на те, що пісні, які доводилось хорові співати в концертах, виконуються дуже строго, без жодних варіаційних відхилень в окремих куплетах.

Для професіональних народних хорів, які мають великий склад співаків і мусять постійно дбати про чистоту строю та виразність дикції, строге заучування пісень за партіями є тим більше необхідним, а це ви-

ключає вільну імпровізацію під час концертних виступів.

Показовим у цьому відношенні є досвід роботи Державного українського народного хору. Тут при розучуванні поліфонічних пісень на репетиціях окремі співаки — майстри народного хорового співу інколи застосовують вільну імпровізацію і вносять до пісень свої корективи, доповнюючи і збагачуючи їх голосоведення. В процесі розучування всі ці зміни та доповнення міцно закріплюються, і лише після цього пісня вноситься на концертну естраду. Такий спосіб розучування та виконання багатоголосних пісень слід вважати найбільш доцільним в умовах концертної практики.

В історії вітчизняної хорової культури відомі окремі колективи, які застосовували вільний імпровізаційний стиль виконання і під час концертних виступів. Таким був відомий у свій час російський народний хор Підмосков'я під керівництвом П. Г. Яркова.

Цей колектив складався майже виключно з обдарованих майстрів народного хорового співу — справжніх ентузіастів своєї справи. У своїх концертах він не виконував пісні за строго завченими партіями, а використовував згідно з народною традицією «артільного» співу вільну творчу імпровізацію. Це було дуже сміливим і новим для того часу кроком у справі пропаганди народного хорового мистецтва. Однак, незважаючи на винятково сильний склад співаків, виступи цього хору, за свідченням сучасників¹, не завжди проходили на високому художньому рівні, оскільки якість виконання залежала тут великою мірою від настрою співаків та різних випадкових факторів.

Отже, практика роботи професіональних та самодіяльних народних хорів показує, що вільний імпровізаційно-варіаційний метод виконання народних пісень в умовах концертної естради в цілому не виявився життєздатним.

Творче ж використання виконавських принципів народної підголоскової поліфонії в професіональному музичному мистецтві дуже перспективне. Воно відіграло важливу роль у формуванні яскравого й самобутнього

¹ «Русские народные песни Подмосковья, собранные П. Г. Янковым. Редакция и предисловие Е. В. Гиппиуса», М.—Л., Музгиз, 1951, стор. 7—8.

національного стилю російської та української музичної класики, воно ж відкриває великі можливості і для розвитку радянської музики.

ГЕЙ УДАРНИЦІ-ЛЬОНАРКИ

83. **Одна**
Гей у-дар-ни-ці-льо-нар-ки

Двоє
за Бєх Ган-но-ю в ря-ді

Всі
Ми вба-га-ти-мо кра-ї-ну
і не зна-ти-мем бі-ді-ди-ді

(«Український народний пісенник»,
К., 1957)

Традиції підголоскової поліфонії продовжують розвиватися і в сучасних народних піснях, особливо в тих, що оспівують колективну працю колгоспного селянства. Це такі пісні, як «Гей ударниці-льонарки», «Удень я працюю» та ін. (прикл. 83, 84, 85).

УДЕНЬ Я ПРАЦЮЮ

84. **Помірно**

Одна
У-день я пра-цю-ю, бу-ряк об-роб-

Всі
-ля-ю, ве-че-ро-чок при-їде,-

Ва-ню ви-гля-да-ю, ве-че-ро-чок

при-їде,- Ва-ню ви-гля-да-ю.

(«Український народний пісенник»)

У цих піснях зберігаються всі основні риси підголоскової поліфонії — мелодична широта, гнучке вільне голосоведення, типово підголоскова фактура та стиль виконання. Разом з тим у них накреслюються й деякі нові риси, що наближають їх до радянської масової пісні.

ОЙ ПОЛЯ, ПОЛЯ КОЛГОСПНІ

Не поспішаючи

Одна
Ой по_ ля, по_ ля, кол_

Всі
госп ні, ви ла_ ни ши_ ро_ ні,

В цьо_ му ро_ ці ми зі_ бра_ ли

вро_ жа_ і ви_ со_ кі.

(«Український народний пісенник»)

Характер їх більш енергійний, бадьорий і життєрадісний у порівнянні з багатьма старими протяжними піснями. Структура куплета наближається до квадратно-симетричного періоду, друга половина якого повторюється двічі подібно до багатьох масових пісень радянських композиторів. Ритміка їх більш чітка й виразна. Тут немає широких мелодичних розспівів, вставних слів та вигуків, типових для старої протяжної пісні, немає тут також і імпровізаційно-варіаційних мелодичних видозмін у куплетах. Мелодика відзначається тональною стійкістю та зібраністю, темп виконання більш рухливий.

Безперечно, всі ці нові риси в сучасній протяжній пісні викликані більш активним і енергійним ритмом всього життя радянського народу — будівника нового,

комуністичного суспільства. Пісні дуже протяжного характеру з ладо-гармонічною та ритмічною нестійкістю в цілому не характерні для сучасної народнопісенної творчості,— очевидно, вони менше відповідають активному й цілеспрямованому духові сучасної епохи.

Ряд сучасних пісень у стилі підголоскової поліфонії створено в самодіяльних сільських колективах, які в своїй творчій та виконавській практиці спираються на традиції народного багатоголосся.

Такими є «Пісня поліських дівчат» та «Вийди, мила», створені відомим самодіяльним хором с. Кирдани, Овруцького району, на Житомирщині, під керівництвом О. Добахової¹, «Привіт Москві» та «Ой поля, поля колгоспні» (прикл. 85), створені хором с. Лугинки, Лугинського району, Житомирської області². Остання пісня набула популярності по всій республіці.

Обидва колективи є незмінними учасниками обласних та республіканських оглядів художньої самодіяльності, на яких вони демонструють свою творчість. Так, на республіканському огляді художньої самодіяльності України 1960 р. хор с. Кирданів виступив з власними піснями «Ми пишаємось семирічкою», «Пісня бригад комуністичної праці», а хор с. Лугинків — з піснями «Славимо партію», «Про Алтайський край» та ін.

Характерною прикметою цих, як і багатьох інших самодіяльних народних хорів, є поєднання індивідуальної творчості окремих піснярів з творчістю всього колективу, який редагує і удосконалює в процесі виконання пісні своїх талановитих заспівувачів.

Пісні гомофонно-гармонічного складу

Після пісень поліфонічних найважливішим типом українського народного багатоголосся є пісні так званого гомофонно-гармонічного складу.

Цей тип багатоголосся істотно відрізняється від підголоскової поліфонії як щодо структури та принципів голосоведення, так і щодо виконавського стилю та сфе-

¹ Див. О. Добахова, Сяють зорі на Поліссі, К., 1957, стор. 9, 15.

² Див. М. Молдавн, Льонарки складають пісні, Житомир, 1958, стор. 58—60.

ри побутування. Важливу роль у його формуванні відіграло професіональне хорове мистецтво.

Основний принцип голосоведення гомофонно-гармонічних пісень такий: мелодія тут завжди проходить лише у верхньому голосі незалежно від загальної кількості голосів пісні. Решта ж голосів служить здебільшого гармонічним фоном і самостійного мелодичного значення не має. Гармонія утворюється в основному за принципами традиційного чотириголосся. Яскравими зразками пісень гомофонно-гармонічного складу є «Реве та стогне Дніпр широкий» (прикл. 86), «Тихо-тихо Дунай воду несе» (прикл. 87), «Вітер з гаєм розмовляє» (прикл. 101).

Створена на слова Т. Шевченка пісня «Реве та стогне Дніпр широкий» широко популярна по всій країні. Як і більшість пісень літературного походження, вона має усталену, не розгалужену варіантами мелодію. Виконується ця пісня здебільшого мішаним хором так званого академічного типу з розподілом голосів на чотири партії: сопрано, альти, тенори та басы.

Відразу ж впадає у вічі, що мелодія пісні — це тільки верхній її голос, решта ж голосів є другорядними гармонічними голосами, підставленими, за виразом М. Лисенка, «задля гармонічної площини». В той час як для поліфонічних пісень характерним є нахил до мелодичної виразності та самостійності всіх голосів, у цій пісні відчувається прагнення до повнозвучного гармонічного чотириголосся. Іншими словами, якщо в поліфонічних піснях гармонія підпорядкована мелодичному рухові голосів, то тут, навпаки, в центрі уваги стоїть гармонічна вертикаль, якій підпорядковується голосоведення. Наслідком цього принципу голосоведення є певна статичність і мелодична маловиразність середніх голосів пісні, — взяті окремо, самі по собі, вони не становлять інтересу з погляду мелодичного.

Після верхнього голосу, в якому проходить мелодія, другим за значенням та виразністю голосом тут, як і в багатьох інших гомофонно-гармонічних піснях, є бас. Однак характер і функція нижнього голосу в даному випадку цілком протилежні його функції в поліфонічних піснях. Якщо там нижній голос є основним — мелодією, то тут бас служить гармонічною основою для верхніх голосів і ніби підкреслює основні гармонічні

РЕВЕ ТА СТОГНЕ ДНІПР ШИРОКИЙ

Широко

36

Ре- ве та стог- не Дніпр ши-

-ро- кий, сер- ди- тий

ві- тер за- ви- ва-

До- до- лу вер- би їне ви-

-со- ні, го- ра- ми

хви- лю пі- дій- ма-

(Кліщинці, Градизького р-ну, Полтавської обл., 1956. Фонди ІМФЕ)

функції мінорного ладу (у другому такті це тоніка, в четвертому — тонічний квартсекстакорд, у п'ятому — домінанта і т. д.). Самостійного ж мелодичного значення бас, як і середні голоси пісні, не має.

ТИХО-ТИХО ДУНАЙ ВОДУ НЕСЕ

87 **Повільно**

Музична партитура для голосу та басу. Партитура складається з трьох систем. Перша система починається з номеру 87 та позначення 'Повільно'. Ліричні частини мають підписи: 'Тихо-тихо Дунай во-ду', 'не-се, а-ше тих-ше дів-ка', 'ко-су че-ше.' Друга система має позначення '1.' і '2.' над нею. Басова партія складається з трьох систем, що відповідають ліричним частинам вище.

(Клембівка, Ямпільського р-ну, Вінницької обл., 1950. Фонди ІМФЕ)

Такими ж рисами характеризується голосоведення пісень «Тихо-тихо Дунай воду несе» (прикл. 87), «Ой криче, криче та й чорненький ворон» (прикл. 100), «Вітер з гаєм розмовляє» (прикл. 101).

Щодо принципів виконання пісні гомофонно-гармонічного складу також істотно відрізняються від поліфонічних. Вони виконуються переважно хорами академічного типу, в той час як поліфонічні пісні становлять основу репертуару народних хорів.

Як уже відзначалося вище, академічний та народний хори різняться між собою і характером свого звучання, і своїм репертуаром. В академічному мішаному хорі всі голоси, звичайно розподіляються на чотири

партії: сопрано¹, альти, тенори та баси (в народному хорі високі жіночі голоси сопранового тембру здебільшого не застосовуються). Загальний обсяг голосів у самодіяльному хорі академічного типу порівняно більший, ніж у народному. Верхній голос — сопрано тут досягає нерідко *соль* другої октави (прикл. 86, 88), баси часто використовують свій низький регістр, доходючи до *соль* великої октави (прикл. 87, 88). Завдяки цьому академічний мішаний хор має можливість використовувати як тісне, так і широке та змішане розташування голосів в акордах, в той час як у народному хорі широке розташування голосів майже ніколи не застосовується (прикл. 86, 87, 88).

Пісні гомофонно-гармонічного складу виконуються звичайно з чітким розподілом голосів за партіями і вимагають старанного попереднього розучування під керівництвом диригента. Вільного ж стихійного розподілу голосів та їх функцій у хорі в таких піснях звичайно не буває за винятком найпростіших жартівливих і танцювальних. Оскільки гармонічна вертикаль тут відіграє значно більшу роль, ніж у поліфонічних піснях, зростає й відповідальність кожної хорової партії, яка є, насамперед, гармонічним голосом і повинна строго дотримуватись своєї лінії в хорі. Без попередньої підготовки такі пісні виконуються в добре зіспіваних невеликих гуртках любителів камерного хорового співу.

Академічний стиль виконання відрізняється від народного більшою гнучкістю та витонченістю. Тут широко застосовуються різноманітні динамічні й темброві нюанси, зміни темпів та характеру виконання тощо².

Найбільш яскравий і повний вираз гомофонно-гармонічний склад має в піснях, призначених для чотириголосного мішаного хору. Існують також і інші різновидності гомофонно-гармонічного багатоголосся.

Так, у попередньому розділі ми вже розглянули частково жанр побутового канта XVIII ст. та його взаємозв'язки з народною піснею. Народні пісні в стилі триголосного канта мали досить велике поширення на Ук-

¹ В сільському побуті голоси сопранового тембру мають назву дискантів.

² У протяжних поліфонічних піснях динамічні відтінки не мають широкого застосування, оскільки грудним звуком можна співати тільки на повний голос.

раїні. З погляду структури та виконавського стилю вони становлять різновидність партесного гомофонно-гармонічного стилю в народнопісенній творчості.

КОСИВ КОЗАК СІНО

88 *Повільно*

Но сив козак зяв' сіно, но
на сіно по го да. Пла-на-ла дів-
чи-на, як бу-ла мо-ло-да.

[[(П. Демущкий, Українські народні пісні)

Типова структура кантового триголосся така: два верхні голоси рухаються рівнобіжними терціями, а бас служить їм гармонічною основою (див. «Косив козак сіно» — прикл. 88, «Зійшло сонце веснянее» — прикл. 89). Виконуються такі пісні переважно мішаним, інколи — чоловічим хором або невеликим ансамблем. Основним мелодичним голосом у цих піснях також є верхній; фактично вони являють собою гармонізацію мелодії на триголосний хор.

У порівнянні з чотириголосною така гармонізація має ряд практичних переваг. Насамперед слід відзначити тут більшу свободу мелодичного руху голосів та їх більшу мелодичну виразність у порівнянні з чотириголосним хором. Другий голос пісні — альт майже весь час рухається в терцію з мелодією і має, таким чином,

ЗІЙШЛО СОНЦЕ ВЕСНЯНЕЄ

Повільно $\text{♩} = 60$

89

Зійшло сонце
веснянеє, стало
пригрівають;
літо го чумаченька
воля пристають.

(П. Демуцький, Українські народні пісні)

досить гнучкий мелодичний рисунок, хоч він і сприймається не як мелодичний, а скоріше як гармонічний голос. Функція баса в цих піснях така ж, як і в чотириголосних: бас рухається переважно по опорних ступе-

нях ладу і підкреслює його основні гармонічні функції (прикл. 88, 89).

Отже, на відміну від чотириголосної гармонізації, де певна статичність середніх голосів є неминучою, триголосна гармонізація дозволяє уникати цієї статичності. Пісні в кантовому викладі легше запам'ятовуються й співаються по слуху, ніж чотириголосні. В голосоведенні тут панують усталені традиційні прийоми, засвоївши які, майстри народного хорового співу можуть легко гармонізувати пісні в процесі виконання.

Негативною рисою триголосної гармонізації є те, що вона не дає можливості найбільш вигідно й повно використати всі голоси при співі мішаним хором. Тенорова партія тут зовсім відсутня, всі чоловічі голоси співають у низькому басовому регістрі, і це дещо обмежує темброві можливості хору¹.

ОЙ ГОРЕ ТІЙ ЧАЙЦІ

90

Один

Ой го-ре тій чай-ці, го-ре тій не бо-зі,
Всі
що ви-ве-ла ча-є-ня-ток при битій до-ро-зі.

The image shows a musical score for the song 'Oy Gore Tiy Chaytsi'. It consists of two systems of staves. The first system has a single treble clef staff with a tempo marking of 90. The second system has a grand staff with a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The lyrics are written below the staves, with some words underlined. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

(П. Демуцький, Українські народні пісні)

Крім того, в самій гармонії таких пісень подекуди утворюється небажана порожнеча і відчувається брак четвертого гармонічного голосу — тенора (див. «Ой горе тій чайці» — прикл. 90). В цілому ж гомофонно-гармонічний склад у триголосних піснях кантового типу виражений менш яскраво, ніж у чотириголосних. За характером голосоведення вони наближаються подекуди до протяжних поліфонічних пісень. Такою є, наприклад, згадувана вже нами пісня-кант «Ох счастье, счастье

¹ В окремих випадках, наприклад, у хорі с. Охматів, на Черкащині, тенори подвоюють в октаву жіночі голоси.

бедное, злое» (прикл. 7) Г. Сковороди. Застосований тут в закінченні фрігійський зворот з рядом рівнобіжних тризвуків нагадує такі типові протяжні пісні, як «Гей у лісі, в лісі» (прикл. 44) або «Чорноморець, матінко»¹. Однак в цілому за принципами структури, гармонії та виконання пісні «кантового» типу відносяться до гомофонно-гармонічного стилю, докорінно відмінного від стилю протяжної поліфонічної пісні.

Крім розкладок на мішаний три- та чотириголосний хор, гомофонно-гармонічні пісні часто виконуються також однорідним хором або ансамблем. Залежно від складу хору змінюється фактура пісні та кількість її голосів. В однорідному хорі число голосів звичайно не перевищує трьох, причому тісне їх розташування є тут більш природним і зручним (прикл. 91).

ІЗ-ЗА ГОРИ, ГОРИ ВИЛІТАЛИ ОРЛИ

Повільно
Одна

Із- за го- ри,
го- ри ви- лі- та- ли
ор- ли, ви- лі- та- ли,
бур- но- та- ли, роз- но..
роз- ко- ші шу- на- ли.

(Артіль ім. Жданова, Кегичівського р-ну, Харківської обл., 1956. Фонди ІМФЕ)

¹ П. Демущий, Українські народні пісні, вид-во «Мистецтво», К., 1954, стор. 29.

На відміну від поліфонічних пісень заміна мішаного складу хору однорідним і навпаки часто веде до зміни реальної кількості голосів пісні. У народному хорі, як уже відзначалося, чоловічі голоси звичайно дублюють жіночі в унісон або в октаву, і тому заміна мішаного складу хору однорідним майже не впливає тут на реальну кількість голосів. У хорі ж академічного типу кожна партія веде окремий закріплений за нею голос пісні, і, отже, відсутність хоча б однієї з партій або зміна складу хору викликає істотні зміни в хоровій фактурі та гармонії пісень.

ТИХО, ТИХО ДУНАЙ ВОДУ НЕСЕ

92 **Повільно**

Музична партитура для голосу та фортепіано. П'ять систем нотного запису. Перша система починається з номеру 92 та позначення 'Повільно'. Нотний запис виконаний у ключі двох бемоль (Bb) та 4/4 ритмічному розмірі. Під нотами наведено українські ліричні тексти: Ти- хо, ти- хо; Ду- най во- ду; не- се, а ще; тих- ше дів- ка; но- су че- ше.

(Артіль ім. Жданова, Кегичівського р-ну, Харківської обл., 1956. Фонди ІМФЕ)

В цьому можна наочно переконатись, порівнявши, наприклад, два варіанти, або, вірніше, дві різні гармонізації пісні «Тихо, тихо Дунай воду несе» (прикл. 87 та 92). Перший із цих варіантів записаний від мішаного чотириголосного хору, другий — від жіночого квартету. Хоч мелодія пісні в обох варіантах однакова, хорова фактура й гармонізація їх різні. В першому варіан-

ті майже скрізь витримується повне чотириголосся, часто застосовується широке та змішане розташування голосів, як більш зручне для мішаного хору. У другому ж варіанті переважає триголосся, розташування голосів в акордах тісне, відповідно до теситурних особливостей однорідного хору. Що ж до гармонічного плану пісні, то він залишається майже без змін. Фактично тут має місце гармонізація однієї й тієї ж мелодії на однорідний та мішаний хор.

ГЕЙ ТИХО, ТИХО ДУНАЙ ВОДУ НЕСЕ

93

Повільно
Одна

Гей ти-хо, ти-хо

Ду-най во-ду не-се, а ще тих-ше

Дів-ка но-су че-(ше).

(Гусакове, Звенигородського р-ну,
Черкаської обл., 1952. Фонди ІМФЕ)

Для порівняння наведемо ще один варіант цієї пісні — «Гей тихо, тихо Дунай воду несе» (прикл. 93). В ньому є всі типові риси підголоскової поліфонії — широкий сольний заспів, мелодичний плавний рух всіх голосів, сольний грудний підголосок і т. ін. В цих варіантах яскраво виступають два різні типи народного багатоголосся, які принципіально різняться своїм голосоведенням та виконавським стилем.

Слід зазначити, що пісні з витриманим чотириголосним складом у народному побуті зустрічаються порівняно рідко. У деяких піснях, незважаючи на наявність чотирьох хорових партій, реально чотириголосся не скрізь послідовно витримується. Так, у пісні «Ой ти живеш на горі» (прикл. 5) баси переважно дублюють партію тенорів в октаву. У пісні ж «Ой криче, криче та

й чорненський ворон» (прикл. 100) тенори подекуди дублюють в октаву партію сопрано.

Ще рідше застосовується чотириголосний виклад у сучасній народнопісенній творчості (якщо не зважати на обробки самодіяльних композиторів та професіоналів). Як зразок подібного типу наведемо пожовтневу пісню «Під терном, під терном» (прикл. 94), складену в с. Черемошне, на Вінниччині. На фоні інших сучасних пісень її хоральне звучання виглядає дещо старомодним.

ПІД ТЕРНОМ, ПІД ТЕРНОМ

Помірно

94

Під тер-ном, під тер-ном, від тер-ни-чень-ком
сто-я-ла дів-чи-на з бі-лим ли-чень-ком.

А чо-го ж, а як же во-на сто-

-я-ла? Во-на ко-за-ко-ві

прав-ду на-за-ла.

(Черемошне, Погребищенського р-ну,
Вінницької обл., 1953. Фонди ІМФЕ)

Порівняно незначна поширеність чотириголосся в сучасній усній народнопісенній творчості цілком закономірна. Адже для масового хорового співу воно надто громіздке й складне, а, разом з тим, набагато поступається перед дво- і триголоссям щодо гнучкості й мелодичності голосоведення. Не дивно, що за межі організованих самодіяльних і професіональних колективів, які розучують пісні за партіями, чотириголосся майже не виходить. (Це ж саме стосується, до речі, і популярних масових пісень радянських композиторів, де чотириголосний виклад застосовується, головним чином, у спеціальних концертних аранжировках).

Набагато частіше зустрічаються в побуті гомофонно-гармонічні пісні в триголосній гармонізації. Як уже відзначалося, велику кількість триголосних пісень записав відомий український фольклорист П. Демуцький. Це такі пісні, як «Косив козак сіно» (прикл. 88), «Ой, діду мій» (прикл. 103) та ін. (див. прикл. 11, 89, 90, 102).

Нерідко можна зустріти гомофонно-гармонічні пісні і в двоголосному викладі (див. «Гаєм зелененьким» — прикл. 95, «Не чудуйтеся, добрі люди» — прикл. 102).

Гомофонно-гармонічне дво- та триголосся досить часто застосовується і в сучасній народнопісенній творчості, особливо в рухливих танцювальних та жартівливих піснях (див. «Ми прийшли із Верховини» — прикл. 96, «Прилетіли гуси з Русі» — прикл. 104).

Як і в усіх піснях даного типу, основний мелодичний голос тут верхній, що ж до нижнього голосу, то він несамостійний, «підставлений». За характером голосоведення ці зразки наближаються до пісень мішаного складу.

Отже, при всій різноманітності структурно-стилістичних типів багатоголосся в українському фольклорі традиції дво- і триголосного виконання, безперечно, переважають, — вони є найбільш характерними для українського народу.

Цікаві спостереження щодо цього наводить Д. Ревуцький: «Коли мені ще студентом доводилося працювати з хором сільської молоді... над вивченням деяких хороших розкладок Лисенкових, мав я нагоду бачити, що чотириголоса гармонія дуже важко дається хористам, а через кілька тижнів доводилося чути з вулиці

ГАЄМ ЗЕЛЕНЕНЬКИМ

Повільно

96

Га_ ем зе_ ле_ ньень_ ким
 во_ да те_ че, а на я_ во_
 ри ку птах ще_ бе_ че,
 де дів_ чи_ на ми_ ла ві_ но_ чок у_
 ви ла з бар_ ві_ ноч_ ку.

(«Українські народні пісні», кн. 1)

МИ ПРИЙШЛИ ІЗ ВЕРХОВИНИ

Жваво

96

Ми при_ яшли із Вер_ хо_ ви_ ни,
 при_ ї_ хва_ ли з по_ ло_ ни_ ни,
 шлють при_ віт вам, рід_ ні брат_ тя,
 кол_ госп_ ни_ ки За_ кар_ пат_ тя.

(«Українські радянські народні піс-
ні», К., 1955)

ті ж самі пісні у зміненому звучанні, пристосованому до двох-трьох голосів, причому ця спрощена європеїзація звучала незрівнянно наївніше і незграбніше поряд із зразками «натурального вуличного контрапункту»¹.

Розглянемо коротко особливості музично-поетичної форми гомофонно-гармонічних пісень.

Характерною рисою їх структури, на відміну від пісень поліфонічних, є нахил до квадратної симетрії. Це яскраво видно хоча б у таких піснях, як «Рече та стогне Дніпр широкий» (прикл. 86), «Ой криче, криче та чорненький ворон» (прикл. 100) та ін. (див. прикл. 95, 96, 97).

Більшість із них являє собою квадратно-симетричні періоди, подекуди з невеликими відступами від строгої квадратної симетрії. В структурі цих пісень, як і в усіх інших елементах художньої форми, відчувається тісний зв'язок з професіональним музично-поетичним мистецтвом. Навіть у піснях, форма яких виходить за межі простого куплета, в основі лежить поділ на симетричні речення та періоди (прикл. 97, 98).

Ритміка гомофонно-гармонічних пісень відзначається більшою чіткістю й правильністю в порівнянні з поліфонічними. Змінний метр застосовується в них набагато рідше, ніж у поліфонічних піснях.

Широкий сольний заспів для гомофонно-гармонічних пісень також менш типовий. Нерідко вони зачинаються відразу всім хором з акорду, чого в поліфонічних піснях ніколи не буває (прикл. 98, 100). Зрозуміло, що для пісень, які виконуються за партіями з попереднім розучуванням і слуховою настройкою, сольний заспів не є необхідним.

Прагнучи до повнозвучної гармонії, такі пісні і в середині куплетів порівняно рідко мають унісони та октави, закінчуються вони також нерідко акордом або в терцію (прикл. 86, 99). В той час як у поліфонічних піснях, які співаються на повний голос, закінчення «втягаються» підголоском вгору, у гомофонно-гармонічних піснях каданси переважно стримані, в закінченнях тут часто застосовується низхідний рух мелодії (прикл. 100, 101).

¹ М. Лисенко, Повна збірка творів, т. IV, в. 1, Вид-во літератури і мистецтва, Х.—К., 1931, стор. 11.

СИДИТЬ ДІД НА ПЕЧІ

Протяжно
Одна

97

Си- дить дід на пе- ці, на
пе- ці, а баб- ця на при- піч- ну,
1. не о- бі- да- ю- чи, а
2. не о- бі- да- ю- чи.

Всі Широко

Ой баб- цю мо- я, ще- бе- ту- шеч- но,
Швидко
чом не о- бі- да- єш, мо- я ду- шеч- ко?

(Ковалівка, Гоголівського р-ну, Пол-
тавської обл., 1952. Фонди ІМФЕ)

Гармонія гомофонно-гармонічних пісень утворюється, як уже відзначалося, в основному за принципами традиційного чотириголосся, тому розглядати її детально немає потреби. Спинимось, проте, ще на таких важливих її рисах.

Як і в поліфонічних піснях, гармонія гомофонно-гар-

САДОК ВИШНЕВИЙ КОЛО ХАТИ

Рухливо
Жіночий хор

98

Са-док виш-не-вий ко-ло ха-ти,
хру-щі над вищ-ня-ми гу-дуть,

Широко
Всі

плу-га-та-рі з плу-
-га ми йдуть, спі-ва-ють, і-ду-чи, дів-ча-та,

Швидко

Широко

а ма-те-рі ве-че-рять їдуть.

(Ковалівка, Гоголівського р-ну, Полтавської обл., 1952. Фонди ІМФЕ)

монічних пісень виявляє нахил до консонансності. Тризвук мажорний та мінорний з його оберненнями є тут основою гармонічної мови, основним гармонічним засобом. Досить часто застосовується домінантсептакорд в основному положенні (прикл. 86, 88, 99 — закінчення). Порівняно рідше застосовуються септакорди побічних ступенів та їх обернення (прикл. 86, такти третій та п'ятнадцятий).

Паралелізми голосів, не вживані в шкільній гармонії, зустрічаються подекуди і в гомофонно-гармонічних піснях, але набагато рідше, ніж у поліфонічних (прикл. 88,

ОЙ ГАЙ, ГАЙ, ГАЙ ЗЕЛЕНЕНЬКИЙ

Рухливо

Ой гай, гай, гай зе-ле-ень-кий;
 тим я те-бе по-лю-би-ла, що ти мо-ло-денький.
 Я на рин-ку бу-ла і го-рлі-ку пи-ла,
 ро-са-ди ма-ку-пи-ла
 та го-род, по-са-ди-ла.

(Гусакове, Звенигородського р-ну,
 Черкаської обл., 1952. Фонди ІМФЕ)

такт шостий, прикл. 89, такти перший та восьмий, прикл. 100, такти перший — третій та п'ятий—восьмий). Здебільшого ці паралелізми викликані прагненням народного хору до мелодичної виразності голосів, що інколи досягається за рахунок певних огріхів у голосоведенні (з погляду шкільної науки).

Характерною рисою гармонії гомофонно-гармонічних пісень є перевага кварто-квінтових функціональних відношень і тяжінь, а також автентичних домінанто-тонічних кадансів. У цьому можна переконатися, розглянувши хоча б таку пісню, як «Ой криче, криче та чорненький ворон» (прикл. 100).

Тональність пісні — *соль-мінор*, в середині куплета є відхилення в паралельний *сі-бемоль-мажор*. Кварто-квінтови співвідношення акордів мають місце тут майже в кожному такті, в той час як плавні секундові співвідношення, такі характерні для поліфонічних пісень, тут відіграють малопомітну роль.

Відхилення в паралельну тональність у середині куплета також досягається тут за допомогою різкого модуляційного кварто-квінтового звороту (*соль-мінор—фа-мажор—сі-бемоль-мажор*), типового для традиційної

ОЙ КРЯЧЕ, КРЯЧЕ ТА ЧОРНЕНЬКИЙ ВОРОН

Протяжно $\text{♩} = 56$

100

Ой кря_ че, кря_ че та чорненький во_рон

та у лу_ зі над_ во_ до_ ю_

Ой пла_че, пла_че мо_ ло_ дий ко_ за_ че

на ко_ ни_ ку_ во_ ро_ но_ му_

(Клембівка, Ямпільського р-ну, Вінницької обл., 1950. Фонди ІМФЕ)

шкільної гармонії. Каданси в цій пісні також типові для гомофонно-гармонічного стилю: у другому та шостому тактах це половинні каданси на домінанті, в кінці куплета — повний автентичний каданс на тоніці. В четвертому — п'ятому тактах застосовано допоміжний плагальний каданс із субдомінантовим квартсекстакордом (за сі-бемоль-мажором).

Арсенал засобів модуляцій та тональних відхилень у гомофонно-гармонічних піснях в основному такий, як і в елементарній шкільній гармонії. Такі явища, як ладова змінність, початок і закінчення куплета в різних

тональностях, хроматизми на відстані та інші, широко застосовувані в поліфонічних піснях, тут зустрічаються дуже рідко.

Мелодика гомофонно-гармонічних пісень, як і гармонія, характеризується тональною стійкістю та заокругленістю; нерідко вона спирається на основні ступені ладу, і це робить її дуже зручною для гармонізації простими гармонічними засобами.

Розглянемо з цього погляду пісню «Вітер з гаєм розмовляє» (прикл. 101) на слова Т. Шевченка.

ВІТЕР З ГАЄМ РОЗМОВЛЯЄ

Широко $\text{♩} = 60$

101

Вітер з гаєм розмовляє

шел-хоп з росою

Плявечок веню

наю

завою дою

(Кліщинці, Градизького р-ну, Полтавської обл., 1956. Фонди ІМФЕ)

В самій мелодії цієї пісні, чіткій і схематичній, ніби передбачені основні гармонічні функції та приблизний гармонічний план. Вона становить повну органічну єдність з хоральною гармонізацією, і гармонізувати її іншим способом, наприклад у стилі поліфонічної пісні, було б неможливо. Те ж саме можна сказати і про мелодію пісень «Рече та стогне Дніпр широкий» (прикл. 86), «Тихо-тихо Дунай воду несе» (прикл. 87) та ін.

НЕ ЧУДУЙТЕСЬ, ДОБРІ ЛЮДИ

Швиденько $\text{♩} = 104$

102

Не чу- дуй- тесь, доб- рі лю- ди,
 що пе- ре- би- ра- ю, бо та- ко- го му- жа хо- чу,
 я- ко- го я зна- ю. А би люль- ну не ку- рив.
 та- ба- ну не ню- хав, чу- них жі- нок не лю- бив,
 та лиш- но не слу- хав.

(«Українські народні пісні», кн. 2)

Щодо ладової організації пісні гомофонно-гармонічного складу не виявляють великого багатства та різноманітності. Основними ладами тут є натуральний мажор (прикл. 96, 99), гармонічний мінор (див. прикл. 86, 89), мелодичний мінор (див. прикл. 95, 102), натуральний мінор (див. прикл. 88). Досить часто застосовується паралельний міноро-мажор (див. прикл. 101, 102). Інші ладові конструкції в гомофонно-гармонічних піснях можна зустріти лише як виняток (див. «Ой діду мій» — прикл. 103).

Остання пісня цікава своїм заспівом, який становить своєрідну пародію на народні голосіння. Типові інтонації цього жанру імітуються за допомогою використання мінорного звукоряду з підвищеними IV та VI сту-

ОЙ ДІДУ МІЙ

Вільно
Одна

103

Ой ді-ду мій, Пар-хо-ме мій,
чим я бу-ду тих ді-ток го-ду-вать?
Всі Швидше $\text{♩} = 60$
Су-хар-ця-ми, баб-ко,
су-хар-ця-ми, люб-ко, су-хар-ця-ми,
Пар-хо-мів-но, си-ва-я го-люб-ко!

(П. Демуцький, Українські народні пісні)

пенями. Хоровий приспів контрастує із заспівом своїм жартівливим характером.

Оскільки пісні гомофонно-гармонічного складу виконуються здебільшого строго за партіями, творча імпровізація співаків не відіграє в них такої важливої ролі, як у піснях поліфонічних. Голосоведення їх майже ніколи не зазнає варіаційних видозмін: всі куплети тут виконуються звичайно однаково, імпровізаційні відхилення окремих голосів не допускаються. На відміну від поліфонічних піснi даного типу широко не розгалужуються варіантами: вони побутують здебільшого в небагатьох стабілізованих варіантах музики й тексту.

Відмінність між піснями гомофонно-гармонічного та поліфонічного складу виявляється також і в їх загаль-

ному характері та настроях. В той час як поліфонічні пісні — це в основному пісні протяжні, гомофонно-гармонічні пісні більш різноманітні щодо настрою: тут є і широкі протяжні зразки (див. прикл. 100), і швидкі танцювальні та жартівливі (див. прикл. 99, 104, 106).

ПРИЛЕТІЛИ ГУСИ З РУСИ

104 **Швидко**

Музична партитура для голосу, написана на п'яти лінійках. Темп позначено як «Швидко». Ритм 2/4. Ключовий знак — один діз (F#). Пісню супроводжує фортепіано. Ліричні тексти розташовані під нотами на кожній лінійці.

При_ ле_ ті_ ли гу_ си з Ру_ сі,
 з да_ ле_ но_ го кра_ ю, те_ пер на_ ші
 но_ ло_ мий_ ки сво_ бід_ но лу_ на_ ють.
 Ой да_ на, да_ на, да_ на,
 сво_ бід_ но лу_ на_ ють.

(«Українські радянські народні пісні»)

При вивченні народного музичного побуту впадає також у вічі значна відмінність сфери побутування поліфонічних та гомофонно-гармонічних пісень.

Як уже відзначалося, поліфонічну протяжну пісню можна почути й записати в першому-ліпшому імпрізованому хорі сільської молоді. Гомофонно-гармонічні пісні виконуються переважно самодіяльними та професіональними академічними хорами. В основному це загальновідомі пісні, гармонізації яких здійснюють керівники хорів та композитори. Що ж до нових, ще не записаних збирачами гомофонно-гармонічних чотири- та триголосних пісень, то тут справа стоїть складніше: почути їх можна не завжди і не скрізь. Виконуються вони здебільшого там, де існують міцні організовані колективи, які розвивають традиції партесного хорового мистецтва. Такі колективи ми зустрічали, наприклад, у селах Жовнин та Кліщинці, на Полтавщині, Черемошне

та Клембівка, на Вінниччині, та в ін. Виникли вони на базі церковно-любительських хорів, які колись існували в цих селах.

Як же пояснити цей дивний, на перший погляд, взаємозв'язок народної пісні з церковною музикою?

Відомо, що академічний культовий спів у дореволюційний час відіграв важливу роль у народному побуті міста й села. Майже в кожному селі при церкві існував любительський хор. Завданням цих хорів було співати церковні служби, обслуговувати різні релігійні свята, а також вінчання, похорони і т. ін. Проте їх діяльність не обмежувалась церковним співом: у вільний час на дозвіллі співаки хору часто збиралися в домашніх умовах і при нагоді співали улюблених народних пісень. Будучи об'єднаними в міцному навченому колективі, вони утворювали, разом з тим, важливі осередки народного хорового співу. Певна річ, що й народні пісні виконувались ними здебільшого в традиціях партесного академічного стилю.

Початки партесного гомофонно-гармонічного стилю виконання народних пісень ми знаходимо, як це вже відзначалося, у побутових кантах XVII—XVIII ст., а також у старовинному українському ляльковому театрі — вертепі.

Типовим зразком партесного чотириголосся є пісняканти «Ой під вишнею» (прикл. 105), використана в «Малорусском вертепе» П. Галагана, первісний запис якого відноситься до XVIII ст.¹

Ми не можемо сказати точно — та це, зрештою, й не так важливо — чи ця пісня складена усним колективним шляхом, чи вона є витвором якогось талановитого композитора. Безсумнівно, її склали самі автори «Вертепа» — мандрівні семінаристи-«лицедії», які не тільки добре опанували основи шкільної музичної науки, а й зуміли її творчо використати у своїх театральних виставах.

Отже, по лінії церковно-академічних любительських хорів здійснювався в минулому взаємозв'язок народного та професійного мистецтва, починаючи з XVII ст. і подекуди аж до недавнього часу.

Розглянемо, для прикладу, діяльність одного з них—

¹ «Киевская старина», 1882, т. IV, стор. XXI (нотний додаток).

ОЙ ПІД ВИШНЕЮ

105

Ой під ви - не - ю, під че - реш - не - ю

сто - яв ста - рий з мо - ло - до - ю, як із я - гід - но - ю.

(«Киевская старина», 1882, т. IV)

хору с. Кліщинців, Градизького району, на Полтавщині, з мистецтвом якого нам довелося познайомитися у 1956 р.

Цей колектив налічував на той час близько 20 хористів — людей переважно літнього віку. За своїм характером це хор академічного типу: всі голоси тут розподілені на чотири хорові партії, рівні за числом співаків; на чолі хору стоїть диригент — він же регент колишнього церковного хору. Всі пісні заздалегідь ретельно розучуються й виконуються строго за партіями у чотириголосному укладі.

Репертуар цього колективу докорінно відрізняється від репертуару звичайних імпровізованих колгоспних хорів. Значна частина пісень складена на тексти літературного походження, зокрема на тексти Т. Шевченка та інших, часто невідомих нам поетів. Серед них такі пісні, як «Рече та стогне Дніпр широкий» (прикл. 86), «Вітер з гаєм розмовляє» (прикл. 101), «Наш атаман Гамалія», «Вечір надворі, нічна година». Однак музика всіх цих пісень створена колективним шляхом у народному побуті, сліди її авторів, якщо це були і окремі творці, давно вже загубилися. Здебільшого пісні, за-

писані від цього колективу, досі ще ніде не були опубліковані.

Важливу роль у розвитку партесного стилю хорового співу та акордово-гармонічного мислення в народній творчості відіграв у минулому музичний побут міст, що був тісно зв'язаний з професіональним мистецтвом. Як справедливо відзначає Т. Попова, «джерела цього гомофонно-гармонічного хорового «кантового» стилю історично були пов'язані з новими формами міського побутового музикування XVII ст., яке дістало спочатку розвиток на Україні, а потім дещо пізніше — і в Московській Русі»¹.

Академічний стиль хорового співу має велике поширення і в сучасному міському побуті, де він культивується переважно в організованих самодіяльних колективах. В їх різноманітному репертуарі займають важливе місце і популярні здебільшого гармонізовані композиторами народні пісні.

Отже, різниця між академічним та народним стилем хорового виконання виступає досить виразно. Обидва вони співіснують паралельно, проте кожен з них має свою історію і свою основну сферу побутування. Було б, однак, неправильним вважати справді народним лише якийсь один з них: терміни «народний» та «академічний» досить умовні. Адже обидва ці стилі здавна побутують у народі і є цілком народними. Активним пропагандистом першого з них є Державний український народний хор та інші колективи подібного профілю, що спираються в основному на сільські традиції хорового співу; представниками другого — «Думка», «Трембіта» та інші академічні капели, в репертуарі яких народна пісня також займає не останнє місце. Зауважимо, до речі, що ці два стилі хорового співу існують не відірвано один від одного: вони перебувають у постійному взаємозв'язку. Академічний стиль виконання має яскравий і повний вираз лише в організованих самодіяльних та професіональних колективах, у повсякденному ж побуті різниця між обома виконавськими стилями часто стирається.

Значну роль у формуванні гомофонно-гармонічного

¹ Т. В. Попова, Русское народное музыкальное творчество, в. 3, Музгиз, 1957, стор. 73.

стилю в народній пісні відіграла поряд з партесним співом танцювальна музика. Гомофонно-гармонічний характер викладу корениться в самій природі цього виду музичного мистецтва. Цілком зрозуміло, що чітка пропорціональна будова танцювальних пісень, розчленованість їх на коротенькі симетричні фрази та акцентна ритміка не сприяють розвиткові в них кантилени, а отже, й вільного поліфонічного голосоведення. Тим-то розвиток багатоголосся тут цілком самостійно йшов у напрямі вироблення гомофонно-гармонічної фактури.

Українські танцювальні пісні виконуються найчастіше з інструментальним або хоровим акордовим супроводом, побудованим на чергуванні основних гармонічних функцій, насамперед тоніки та доміанти. Характерними для танцювальної музики є також різноманітні тональні зіставлення, зокрема паралельного мажору та мінору (див. «Ой лопнув обруч» — прикл. 106). В даному випадку ми маємо справу з впливом на розвиток форм народного багатоголосся суспільно-естетичних функцій окремих музичних жанрів.

Необхідно відзначити, що в піснях гомофонно-гармонічного складу індивідуальні творчі засади відіграють значно більшу роль, ніж у поліфонічних. Особливо це помічається в текстах: значна частина гомофонно-гармонічних пісень створена на тексти літературного походження, в той час як серед поліфонічних пісень літературний текст є рідкістю. Меншою мірою це стосується також і музики. Відомо, що такі пісні, як «Заповіт», «Верховино, світку ти наш» створені були спочатку окремими авторами, а потім відшліфовані в усній народній традиції. Індивідуальне начало в гомофонно-гармонічній пісенній творчості виявляється також і в тому, що гармонізації та редакції пісень нерідко здійснюються керівниками хорів у процесі їх розучування. Це також вказує на певну спорідненість пісень даного типу з професіональним мистецтвом.

Отже, в піснях гомофонно-гармонічного складу перед нами виступає окремий самостійний тип народного багатоголосся, який має свої, притаманні йому особливості структури, голосоведення, гармонії, виконання і т. ін. В багатьох відношеннях цей тип багатоголосся істотно відрізняється від підголоскової поліфонії.

Проте не слід думати, що кожен із цих основних

ОЙ ЛОПНУВ ОБРУЧ

106 *Рухливо!*

Оя лоп_ нув_ об_ руч
ко_ ло ба_ рн_ ла, дів_ чи_ на
ко_ за_ на та й о_ ду_ рн_ ла.
Оя ду_ ма_ ла, я, пе_ ре_ ду_
ма ла, я, о_ дур го_ ло_ ру бе_ ре,
що да_ ле_ ко він жи_ ве.

(Записано від учасників республіканського огляду художньої самодіяльності, Київ, 1951)

типів багатоголосся живе й розвивається відособлено,— навпаки, всі існуючі види народнопісенної творчості перебувають у стані безперервних взаємовпливів. Тим-то,

виходячи, наприклад, тільки з принципів голосоведення, багато пісень можна було б лише умовно віднести до того або іншого типу багатоголосся. Однак різниця між ними виявляється не тільки в принципах голосоведення, а також і в структурі, гармонії, мелодиці, ритміці та в особливостях виконання. Сукупність і органічна єдність всіх зазначених елементів художньої форми та виконавських принципів і утворює два основні типи народного багатоголосся, які ми характеризуємо загалом як поліфонічний та гомофонно-гармонічний.

Пісні проміжного, або мішаного, складу

Поряд з піснями підголосково-поліфонічного та гомофонно-гармонічного складу в українській народно-пісенній творчості є чимало пісень, які за своїм характером та голосоведенням займають проміжне положення між цими двома основними типами багатоголосся. Одні з них наближаються до поліфонічних, інші — до гомофонно-гармонічних. Внаслідок свого проміжного положення ці пісні не мають яскраво виражених самостійних стилєвих рис, однак поширення їх у народному музичному побуті досить значне. Це дає підставу для виділення їх в окремий тип багатоголосся — проміжний, або мішаний.

Охарактеризуємо основні риси цього типу народного багатоголосся.

НА ГОРОДІ ГРУШЕЧКА

Помірно

107

Одна

Всі

На го-ро-ді гру-шеч-ка,

кру-гом ку-че-ря-ва-я, да

гей, гей!

Кру-гом ку-че-ря-ва-я!

(Миронівка, Ямпільського р-ну, Вінницької обл., 1950. Фонди ІМФЕ)

Порівняно з поліфонічними піснями пісні мішаного складу відзначаються меншою розвиненістю й само-

стійністю голосів,— в них переважає в основному тер-
цове двоголосся. Якщо в поліфонічних піснях основним
голосом є, як правило, нижній голос, а в гомофонно-гар-
монічних — верхній, то для пісень мішаного складу пе-
ревага якогось одного голосу менш характерна.

КУДИ ІДЕШ, ОРЛЕ

Помірно
Одна

108

Ну-ди і-деш, ор-ле,
ку-ди ви-тжд-жа-єш? На ко-го ж ти
ми-лу, да гей, сво-ю по-ни-да-єш?

(«Українські радянські народні пісні»)

Тут можна знайти і пісні, в яких дещо переважає
за своїм мелодичним значенням нижній голос (див.
прикл. 107, 108), і пісні, в яких відчувається перевага
верхнього голосу (див. прикл. 109, 111), і пісні, в яких
не відчувається переваги жодного з голосів (див. прикл.
108, 110).

Щодо виконавських принципів ці пісні також за-
ймають проміжне положення між поліфонічними та го-
мофонно-гармонічними. Виконуються вони звичайно
більш м'яким звуком, ніж поліфонічні пісні. Голоси в
хорі частіше розподіляються порівну на перші та дру-
гі. Сольні підголоски, і особливо підголоски грудного
типу, застосовуються рідко. Порівнюючи з протяжними
поліфонічними піснями, пісні проміжного складу ви-
конуються у вищому регістрі.

Верхній жіночий голос тут досягає нерідко *мі-фа*
другої октави (див. прикл. 108, 119). У мішаному хорі
чоловічі голоси звичайно подвоюють жіночі в октаву:
октавні подвоєння є тут практично зручнішими, ніж у
піснях, які виконуються із сольними грудними підго-
лосками.

КОЛО МОЇ ХАТИ ЗАЦВІЛИ БЛАВАТИ

Помірно $\text{♩} = 84$

109

Ко- ло мо- ї ха- ти за- цві- ли
 бла- ва- ти; хті- ли не- ма- ти
 во- се- ни від- да- ти, хті- ли не-
 - не ма- ти во- се- ни від- да- ти.

(«Українські народні пісні», кн. 2)

ГОЛУБ НА ЧЕРЕШНІ

Помірно $\text{♩} = 80$

110

Го- луб на че- реш- ні,
 го- луб- на на виш- ні, го- луб на че- реш- ні,
 го- луб- на на виш- ні.

(«Українські народні пісні», кн. 1)

Сольний широкий заспів для пісень проміжного складу також не типовий — заспівуються вони переважно хором або в унісон (див. прикл. 107, 119), або ж відразу в терцію (див. прикл. 111, 112).

Деякі пісні проміжного складу виконуються в побу-ті по-різному: і з вільним розподілом голосів на перші та другі, і відкритим грудним звуком із сольним підголоском-горячком (див. «Туман ярмом по долині» — прикл. 112, «В кінці греблі шумлять верби» — прикл. 118, «Ой

НА ПОТОЧКУ-М ПРАЛА

111 Помірно $\text{♩} = 58$

На по-точ-ну-м пра-ла, на вер-боч-ку
 кла-ла, по-мо-жи ми, па-не бо-же, що м со-бі ду-
 -ма-ла, що м со-бі ду-ма-ла.

(«Українські народні пісні», кн. 1)

хмелю ж мій, хмелю» — прикл. 119). Характер мелодики та голосоведення цих пісень дає можливість застосовувати в них різні виконавські прийоми.

ТУМАН ЯРОМ ПО ДОЛИНІ

112 Помірно

Ту-ман я-ром по до-ли-ні,
 ту-ман я-ром по до-ли-ні,
 ши-ро-кий лют на на-ли-ні, на на-ли(ні).

(Ометинці, Ситковецького р-ну, Вінницької обл., 1951. Фонди ІМФЕ)

Слід зауважити, що серед безлічі багатоголосних пісень такі невивагливі щодо виконавського стилю пісні становлять порівняно невелику частину; більшість пісень невіддільна від якогось певного виконавського стилю. Переходячи в інші умови й середовище, вони часто змінюють свою мелодику й структуру, як це ми вже показали на прикладі пісні «Тихо, тихо Дунай воду несе». І це не дивно: адже пісні в народі створюються й фор-

муються саме в процесі співу, і тому структура та виконавський стиль у них завжди перебувають в органічній єдності.

Мелодика та голосоведення пісень проміжного складу порівняно малорозвинені. Тут немає такої розвинутої внутрішньоскладової орнаментики, як у поліфонічних піснях, а отже, й помітних контрастів та індивідуалізації голосів. Голоси тут рухаються переважно паралельними терціями, кожному складові тексту відповідає не більше двох-трьох звуків мелодії. Кількість голосів рідко перевищує два, триголосні сполучення з'являються в окремих піснях лише епізодично (див. прикл. 112, 113).

ОЙ ЛЕТИЛИ ГУСИ З ДАЛЕКОГО КРАЮ

113 ^{Номір. 0}

Ой ле_ ті_ ли гу_ си
з да_ ле_ ко_ го кра_ ю,
зби_ ли, зби_ ли, сно_ ло_
ти ли зо_ ду. во_ ду на ду_ на.(ю).

(Рожнів, Косівського р-ну. Станіславської обл., 1953. Фонди ІМФЕ)

Щодо будови куплета пісні проміжного складу здебільшого коротші в порівнянні з поліфонічними, в них відчувається нахил до чіткої квадратно-симетричної форми. Широкі імпровізаційні заспіви, змінний метр, варіаційність голосів у таких піснях найчастіше відсутні.

Щодо ладової організації пісні проміжного складу, подібно до гомофонно-гармонічних, не виявляють значної різноманітності. Найпоширенішими тут є натуральний мажор (див. прикл. 112, 121), гармонічний мінор (див. прикл. 110, 114), натуральний мінор (див. прикл. 107).

ИШЛИ КОРОВИ ІЗ ДІБРОВИ

Помірно $\text{♩} = 63$

114

Йшли ко-ро-ви із діб-ро-ви,
 а о-веч-ни з по-ля;
 за-пла-ка-ла дів-чи-нь-ка
 з но- за-чень-ком сто- я. сто- я.

Detailed description: The score is for a folk song in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of four staves. The first staff is the vocal line with lyrics. The second and third staves are piano accompaniment. The fourth staff shows two endings for the piano part, marked '1.' and '2.'. The tempo is marked 'Помірно' with a quarter note equal to 63 beats per minute. The number '114' is in the top left corner.

(«Українська народна пісня»)

Отже, як щодо структури, так і щодо виконавського стилю ці пісні займають проміжне положення між поліфонічними та гомофонно-гармонічними.

Яка ж сфера побутування цього типу народного багатоголосся?

Пісні проміжного складу є характерними для жіночого хорового співу в домашньому сільському побуті.

ОЙ ВИШЕНЬКО-ЧЕРЕШЕНЬКО

Помірно

115

Ой ви-шень-ко-че-ре-шень-ко,
 чом ря-сно не ро-
 -диш, чом ря-сно не
 ро- диш?

Detailed description: The score is for a folk song in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of four staves. The first staff is the vocal line with lyrics. The second and third staves are piano accompaniment. The fourth staff shows a long melisma for the piano part. The tempo is marked 'Помірно'. The number '115' is in the top left corner.

(М. Гайдай, 25 пісень. Зразки народної поліфонії)

Нерідко їх виконують за якоюсь легкою ручною роботою: вишиванням, прядінням, а то й просто «на посиденьках» у хаті або коло хати (див. прикл. 114, 115).

Дуже велике поширення ці пісні мають у західних областях України, на Буковині та в Закарпатті, де багатоголосний спів має загалом менш розвинені форми, ніж у східних областях.

Ми вже відзначали вище, що у деяких районах Станіславської, Чернівецької та інших західноукраїнських областей існує звичай, за яким дівчата й жінки майже ніколи не співають хором на вулиці. Це наклало свій відбиток на характер хорового співу в цих місцевостях. Жіночі протяжні пісні тут більш спокійні й стримані в порівнянні із східноукраїнськими. Сольних широких заспівів та грудних підголосків-горяків у них звичайно немає. Всі пісні заспівуються тут в унісон або терцію, голоси вільно розподіляються на перші та другі. Інколи епізодично з'являється третій голос (див. прикл. 109, 110, 116) ¹.

ОЙ НА ГОРІ КРИНИЧЕНЬКА

Помірно
Одна (група)

116

Ой на го-рі кри-ни-чень-ка,
кру-гом не-ї тра-ви-чень-ка, ой на го-рі
кри-ни-чень-ка, кру-гом не-ї тра-ви-чень-ка.

Всі

Detailed description: The image shows a musical score for a folk song. It consists of three staves of music in a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked 'Помірно' (Moderato) and the arrangement is 'Одна (група)' (Solo/Group). The first staff begins with the number '116'. The lyrics are written below the notes. The first line of lyrics is 'Ой на го-рі кри-ни-чень-ка,'. The second line is 'кру-гом не-ї тра-ви-чень-ка, ой на го-рі'. The third line is 'кри-ни-чень-ка, кру-гом не-ї тра-ви-чень-ка.' The word 'Всі' (All) is written above the second staff, indicating that all voices sing together. The music features a simple, melodic line with some ornamentation and a steady rhythm.

(Кути, Косівського р-ну, Станіславської обл., 1953. Фонди ІМФЕ)

Типовим зразком такої пісні є, наприклад, «Ой на горі криниченька» (прикл. 116), поширена на Станіславщині. Мелодія її характеризується задушевною простотою і пластичністю. Співається вона переважно дів-

¹ Останніми роками під впливом східних областей, а також внаслідок розвитку колективних форм праці на колгоспних полях в західноукраїнських областях все більшого поширення набуває жіночий хоровий спів грудним звуком із сольними підголосками.

чатами легко, без напруження, закінчується спокійним кадансом у терцію. Цікаво порівняти її з піснею «Ой у полі та й криниченька» (прикл. 29), записаною на Полтавщині. Це два різні варіанти дуже поширеної на Україні пісні. Але яка велика різниця між ними в структурі та характері виконання! В той час як перша відзначається м'якістю та задушевністю, друга вражає могутньою широтою й розмахом.

ОЙ ТРИ ЛІТА, ТРИ НЕДІЛІ

Повільно
Одні

117

Ой три літа, три неділі,
гей-я-гей! Ой три літа, три неділі,
як козака турки вбили, гей-я-гей,
як козака турки вбили, гей!

(Рожнів, Косівського р-ну, Станіславської обл., 1953. Фонди ІМФЕ)

До проміжного типу багатоголосся можна віднести умовно також значну частину двоголосних жартівливих пісень (див. прикл. 111, 115), велику кількість чоловічих хорових пісень (див. прикл. 113, 117), ряд популярних народних дуетів, таких, як «Місяць на небі», «По той бік гора», «В кінці греблі шумлять верби» (прикл. 118) та ін.

Як можна бачити з наведених прикладів та їх короткої характеристики, пісні проміжного складу відзначаються серед інших типів багатоголосся своєю простотою. Вони не потребують оволодіння якимись певними специфічними виконавськими прийомами, співаються й запам'ятовуються дуже легко. Терцове двоголосся, що лежить в основі пісень даного типу, дуже зручне для масового хорового співу і разом з тим має великі виражальні можливості.

В КІНЦІ ГРЕБЛІ ШУМЛЯТЬ ВЕРБИ

Протяжно
Одна

118

В кін_ ці греб_ лі шум_ лять вер_ би,
 що я на_ са_ ди_ ла.
 Не_ ма то_ го ми_ лень_ ко_ го,
 що я по_ лю_ би_ ла.

(«Українські народні пісні», кн. 1)

ОЙ ХМЕЛЮ Ж МІЙ, ХМЕЛЮ

Помірно $\text{♩} = 69$

119

Ой хме_ лю ж мій, хме_ лю,
 хме_ лю зе_ ле_ нь_ кий,
 де ж ти, хме_ лю, зи_ му зи_ му-вав,
 що й не роз_ ви_ вав_ ся? 1. 2. вав_ ся?

(Вийшла окремою листівкою у вид-ві
«Мистецтво»)

Отже, не дивно, що чимало пісень проміжного скла-
ду набули величезної популярності по всій країні. Такі
пісні, як «Ой хмелю ж мій, хмелю», «В кінці греблі»,
«Місяць на небі», «На поточку-м прала» та багато по-
дібних можна почути і на сільській вулиці, і на святко-
вій демонстрації в місті, і на студентському або ро-
бітничому молодіжному вечорі.

ОЙ З-ПІД ГОРКИ ВСЕ ТУМАН

120

Ой з-під гор-ки все ту-ман,
Все з-під гор-ки все ту-ман,
ой з-під гор-ки все ту-ман,
ой з-під гор-ки все ту-ман,
все ту-ман,
ой з-під гор-ки все ту-ман,
ой з-під гор-ки все ту-ман,
гей, гей, все ту-ман,
гей, гей, все ту-ман.

(«Українські радянські народні пісні»)

Величезну роль відіграє терцове двоголосся і в сучасних народних піснях. Такі пісні, як «Куди їдеш, орле» (прикл. 108), «Ой з-під горки все туман» (прикл. 120), «Співаночки мої весело співаю» (прикл. 121), найвірнішим буде віднести до проміжного типу багатоголосся. Всі вони відзначаються чіткістю й виразністю форми, ритміки та голосоведення, яскравістю й лаконічністю мелодичного рисунка, тобто мають всі типові риси масових популярних пісень.

Багатоголосся цього типу, основане на принципі так званої «терцової втори», дуже поширене також і в пісенному фольклорі росіян, білорусів, поляків, чехів, словаків та інших європейських народів¹.

З цього джерела народнопісенної творчості бере свій початок і сучасна радянська масова пісня. Велика кількість масових пісень радянських композиторів створена в традиціях народного терцового двоголосся. Це яскраво відчувається в таких всенародно відомих піснях, як «По долинах і по горах» (обробка О. Александрова), «Ой чого ти, земле, молодіти стала» Г. Верьовки, «Пісня про Марію Лисенко» та «Пісня про Олену Хобту».

¹ До речі, в сучасній закарпатській пісні «Співаночки мої весело співаю» використана мелодія популярної чеської пісні. Ця мелодія відома також і в польському фольклорі.

СПІВАНОЧКИ МОЇ ВЕСЕЛО СПІВАЮ

Жваво

121

Спі_ ва_ ноч_ ки мо_ ті
 ве_ се_ ло спі_ ва_ ю,
 гей, як доб_ ре жи_ ти, гей, як доб_ ре жи_ ти
 в Ра_ дянсь_ ко_ му кра_ ю.

(«Український народний пісенник»)

П. Майбороди, «Пісня про Конституцію» Л. Ревуцького та в багатьох інших (прикл. 122).

ПІСНЯ ПРО КОНСТИТУЦІЮ

Л. РЕВУЦЬКИЙ (СЛОВА НАРОДНІ)

Радісно
Один

122

Як по_ гля_ ну: нав_ ко_ ло сті_ но_ ю
 зо_ ло_ ті_ ють кол_ госп_ ні жи_ та,
 Всі
 роз_ ли_ ва_ єть_ ся піс_ ня лу_ но_ ю, роз_ цві_ та_ є за_ мож_ не жит_ тя. Роз_ ли_ // тр.

Двоголосся проміжного складу дуже типове також для пісенної творчості самодіяльних сучасних композиторів, яка розвивається під благотворним впливом народного мистецтва (див. «Ой червоне село» — прикл. 123).

ОЙ ЧЕРВОНЕ СЕЛО

Г. ОРЛЯНСЬКИЙ (СЛОВА НАРОДНІ)

Помірно швидко

123

Ой чер- во- не се- ло
та й над річ- ко- ю,
во- но ра- зом зрос- ло
з п'я- ти- річ- ко- ю.

The image shows a musical score for the song 'Oy Chervone Selo'. It consists of four staves of music in a single system. The first staff is a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Помірно швидко' (Moderato). The number '123' is written at the beginning of the first staff. The lyrics are written below the staves, with some words underlined. The lyrics are: 'Ой чер- во- не се- ло', 'та й над річ- ко- ю,', 'во- но ра- зом зрос- ло', and 'з п'я- ти- річ- ко- ю.' There are some musical notations like slurs and accents over the notes.

Пісні, в яких застосовані прийоми колективної художньої обробки

Окреме місце серед багатоголосних українських пісень займають пісні, в яких використані художні прийоми професійного музичного мистецтва. Фактично в таких піснях має місце колективна художня обробка, здійснена самими співаками народних хорів. Побутують вони переважно в тому ж середовищі, що й пісні гомофонно-гармонічного складу, тобто в невеликих осередках аматорів академічного хорового мистецтва, і становлять, отже, різновидність партесного стилю в народно-пісенній творчості.

У формуванні цього виду багатоголосних пісень відіграли велику роль індивідуальні творчі засади—творчість окремих обдарованих співаків та керівників народних хорів. Створені в середовищі організованих любительських хорів, такі пісні рідко виходять за їх межі у незмінному вигляді і тому не дістають такого великого поширення, як, наприклад, прості двоголосні пісні мішаного складу.

І це зрозуміло: адже такі пісні потребують особливо ретельного попереднього розучування за партіями, розмежування функцій голосів, а нерідко також і керівника, який би керував їх розучуванням та виконанням.

Пісні подібного типу наближаються до жанру хорових пісенних обробок, здійснюваних композиторами.

В них часто важко буває відрізнити й відмежувати колективне від індивідуального, тим більше, що й пісні, оброблені окремими авторами, при усному їх розучуванні й виконанні в народних хорах зазнають неминучих видозмін і стають поступово витвором всього колективу. Хорові колективи, в яких виконуються такі пісні, нерідко виступають на концертній естраді, наближаючись своїм характером до хорів концертного типу.

ВЕРХОВИНО, СВІТКУ ТИ НАШ

124 **Повільно**

Т. **Один** Вер_ хо_ ви_ но, світ_ ку ти

Б. Вер_ хо_ ви_ но, світ_ ку ти

світ_ ку ти наш, гей, а те_ бе тут

наш, гей, як у те_ бе тут

ми_ ло, як іг_ ри вод,

ми_ ло, як іг_ ри вод,

вод, пли_ ве тут час

пли_ ве тут час сво_ бід_ но,

сво_ бід_ но, шум_ но, ве_ се_ ло.

шум_ но, ве_ се_ ло.

(Чудів, Косівського р-ну, Станіславської обл., 1953. Фонди ІМФЕ)

Розглянемо основні прийоми колективної художньої обробки, застосовувані в практиці народного хорового співу.

Імітація як художній прийом застосовується в народнопісенній творчості дуже рідко. Імітаційний розвиток музичного матеріалу становить цілковиту протилежність підголосковій поліфонії, заснованій, як ми вже відзначали, на одночасному розвиткові єдиного музичного образу в усіх голосах пісні. В розглянутих нами типах народного багатоголосся імітації досі ще не зустрічалися.

Візьмемо один з варіантів відомої народної пісні «Верховино, світку ти наш» (прикл. 124), записаний у Косівському районі, на Станіславщині.

На протязі всієї першої частини подвійного куплета цієї пісні послідовно проводиться ритмічна імітація нижнього голосу верхнім, який приблизно повторює мелодію пісні вище від нижнього із запізненням на один такт. Сама обробка в цілому ще далека від художньої завершеності, але імітація в ній якраз до речі. В подібному викладі пісня «Верховино, світку ти наш» побутує і в інших селах Станіславщини та Закарпаття.

У пісні «Ой там за Дунаєм» (прикл. 125) всі три голоси вступають, виконуючи мелодію, по черзі, а далі зливаються до купи. Тут помічаються деякі елементи імітаційного голосоведення, хоч нижні голоси дуже відрізняються від верхнього, який веде основну мелодію.

В цій простій, але разом з тим своєрідній і художньо переконливій обробці пісня набула значного поширення в ряді областей України, зокрема на Полтавщині. Як видно, народ сам відчув у цій мелодії, кажучи словами М. Леонтовича, «музичні можливості» і розкрив їх, не чекаючи, поки це зроблять композитори.

Ще рідше в народній творчості зустрічаються зразки контрастної неімітаційної поліфонії.

Таких прикладів, де б поєднувались в одночасному звучанні дві різні мелодії, ми майже не зустрічаємо. Лише окремі елементи контрастного голосоведення застосовано в піснях «Летить галка через балку» (прикл. 126) та «Біду собі купила» (прикл. 127).

В останній пісні у хоровому приспіві бас веде свою

ОЙ ТАМ ЗА ДУНАЄМ

Широко

125
Т. Б.І

Ой там за Ду-

- на - ем

Ой там за Ду- на- ем

та ой там за Ду- на- ем

та ой там за Ду- на- ем

мо- ло- дець гу- ля- є.

мо- ло... мо- ло- дець гу- ля- є.

(Кліщинці, Градизького р-ну, Полтавської обл., 1956. Фонди ІМФЕ)

мелодію в збільшенні з метою створення ритмічного контрасту з рухливим верхнім голосом. Цей прийом, як і імітація, з'явився в народних піснях, безперечно, під впливом професійного мистецтва.

У більшості розглянутих прикладів криються лише

ЛЕТИТЬ ГАЛКА ЧЕРЕЗ БАЛКУ

Повільно $\text{♩} = 70$
Одна

126 Ле- тить гал- ка че- рез бал- ну

Всі

та й ле- тю- чи кря че,

мо- ло- да- я

мо- ло- да- я

дів- чи- нонь- ка

дів- чи- нонь- ка

1. хо- дить га- ем, пла- че. пла- че.

2. пла- че.

хо- дить га- ем, пла- че. пла- че.

The musical score is written in a key with three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. It consists of five systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The first system is marked 'Одна' and 'Повільно ♩ = 70'. The lyrics are: 'Ле- тить гал- ка че- рез бал- ну'. The second system is marked 'Всі' and the lyrics are: 'та й ле- тю- чи кря че,'. The third system has lyrics: 'мо- ло- да- я' and 'мо- ло- да- я'. The fourth system has lyrics: 'дів- чи- нонь- ка' and 'дів- чи- нонь- ка'. The fifth system has two endings: '1. хо- дить га- ем, пла- че. пла- че.' and '2. пла- че.' followed by 'хо- дить га- ем, пла- че. пла- че.'.

(Кліщинці, Градизького р-ну, Пол- гавської обл., 1956. Фонди ІМФЕ)

БІДУ СОБІ КУПИЛА

Рухливо $\text{♩} = 108$

Один

127

Біду собі купила
та й за свої гроші, як же біду
любили? — Біда не ко-роша!

Всі

Як же біду любили? —
Як любили,

Біда не ко-роша!
Біда не ко-роша!

1. Біда не ко-роша!
2. Біда не ко-роша!

(Липове, Градизького р-ну, Полтавської обл., 1956. Фонди ІМФЕ)

деякі початки контрастно-імітаційної поліфонії. Подібне голосоведення, можливо, вірніше було б назвати рухливим, поліфонізованим гармонічним, оскільки гармонічні елементи в ньому переважають.

Деякі прийоми колективної обробки застосовуються також і в піснях підголоскового складу. Так, у пісні «Ой піду я понад лугом» (прикл. 128, такти дев'ятий і десятий) хор співає на фоні витриманого педального звука у верхньому голосі. Цей простий художній прийом дуже оживляє звучання пісні, він нерідко використовується хоровими колективами при концертному виконанні жартівливих пісень подібного типу.

Досить часто в колективних обробках застосовується

ОЙ ПІДУ Я ПОНАД ЛУГОМ

Жваво
Одна

128

Ой пі ду я по- над лу- гом
 ну да я, ну да я, там мій ми- лий
 о- ре плу- гом, ну да я, ну да я,
 там мій ми- лий о- ре плу- гом,
 ну да я, ну да я.

(Записано від учасників республі-
канського огляду художньої само-
діяльності, Київ, 1951)

ОЙ І ЗЙДИ, ЗЙДИ, ТИ ЗІРОНЬКО ТА Й ВЕЧІРНЯ

Протяжно

1. Жіночий хор
2. Чоловічий хор

129

Ой зй- ди, зй- ди,
 ти зі- ронь- ко та й ве- чір-
 дів- чи- нонь- ко мо- я вір-
 -ня- я. Ой вий- ди,
 -на- я. Ой вий- ди,
 вий- ди, дів- чи- нонь- ко
 вий- ди,
 мо- я вір- на- я.

С. А. **Всі**

Як зі-ронь-на зій-шла.

Т. Б.

у-се по-ля та й о-сві-

ко- за- чень- на та й роз- ве- се-

-ти-ла, як дів-чи-на

-ли-ла,

вий-шла, ко- за- чень- на

та й роз- ве- се- ли- ла.

(Кліщинці, Градизького р-ну, Полтавської обл., 1956. Фонди ІМФЕ)

ПУСТИ Ж МЕНЕ, ПОДОЛЯНКО, НА ПІЧ

Протяжно

130

Пус - ти ж ме - не, пус - ти ж ме - не,

по - до - лян - ко, на піч

Група

Оя не пу - щу, оя не пу - щу - не - ло - доб -

Рухливо

- на - я річ! Пу - сти ме - не лу - сти ж ме - не,

ло - до - лян - ко на піч

(Охматів, Жашківського р-ну, Черкаської обл., 1955. Фонди ІМФЕ)

прийом чергування окремих хорових груп і солістів у різних куплетах.

Так, у пісні «Ой зійди, зійди, ти зіронько та й вечірняя» (прикл. 129), яка має три куплети, перший куплет виконується жіночим складом хору, другий — чоловічим, і третій — всім хором. За характером голосоведення ця пісня належить до гомофонно-гармонічних. На її прикладі можна простежити, як змінюються хорова фактура та кількість голосів подібних пісень залежно від зміни складу хору.

У пісні «Пусти ж мене, подолянку, на піч» (прикл. 130) відбувається чергування всього хору з групою сопрано. Ця пісня цікава своєю структурою, яка виходить за межі звичайного куплета. Форма пісні двочастинна: перша частина повільна, друга — швидка. Цікаві також зміст та інтонаційна мова пісні: це — жартівлива пародія на церковний спів та духовенство. Мимоволі згадується колоритна постать гоголівського Поповича із «Сорочинського ярмарку».

Такі основні прийоми колективних обробок пісень, застосовуваних у практиці народного хорового співу. Фактично в більшості з цих пісень мають місце лише окремі елементи художньої обробки. Щодо багатства та різноманітності художніх прийомів вони, звичайно, не можуть зрівнятися з кращими обробками, здійсненими композиторами-професіоналами, які володіють всім арсеналом композиторської техніки. Але якщо врахувати, що всі ці обробки створюються в основному колективно і майже виключно по слуху, то можна тільки дивуватися талановитості і високій майстерності безіменних народних творців.

РОЗДІЛ ТРЕТІЙ

НАРОДНЕ БАГАТОГОЛОССЯ ТА ПРОФЕСІОНАЛЬНЕ ПІСЕННО-ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО

Питання взаємозв'язків народного та професіонального музичного мистецтва дуже складне і становить для нас великий інтерес з кількох поглядів.

Насамперед вивчення самих законів усної народно-пісенної творчості та її художніх особливостей може бути плідотворним лише тоді, якщо воно провадиться у зв'язку з професіональною творчістю, на основі їх взаємного зіставлення і порівняння. Крім того, вивчення взаємозв'язків народної та професіональної музики необхідне також для з'ясування шляхів і принципів використання народної пісні в професіональному мистецтві.

Виходячи з характеру даної праці, ми обмежимося лише коротким розглядом творчості композиторів у галузі хорової обробки народної пісні та їх оригінальної пісенно-хорової творчості у взаємозв'язку з народним багатоголоссям¹.

Ми вже відзначали, що основними ознаками народно-пісенного творчого процесу є усність та колективність.

¹ Проблеми використання народного багатоголосся в українській професіональній музиці висвітлюються більш докладно в кандидатських дисертаціях О. Юсова «Характерные черты многоголосия в хоровом творчестве Н. В. Лысенко» (К., 1955), Н. О. Герасимової-Персидської «Народнопесенные основы украинского советского симфонизма» (К., 1954) та Н. О. Горюхіної «Основные черты украинской хоровой классической музыки и их развитие в творчестве советских украинских композиторов» (К., 1956).

Ці ознаки відіграють величезну роль у формуванні народної пісні, як завершеного виду мистецтва. Адже цілком зрозуміло, що пісні, які створюються і удосконалюються колективно протягом тривалого часу самим народом, відзначаються цілковитою відповідністю змісту та форми потребам і художнім смакам народних мас.

Однак досконалість народної пісні не слід розуміти як щось абсолютне й незмінне. Завершеність музичного твору має відносний характер і залежить великою мірою від умов та середовища його побутування. Кожен музично-поетичний твір найповніше і найкраще розкривається в тих умовах і середовищі, для яких він призначений. У зв'язку з цим необхідно спинитися ще на одній особливості усної народнопісенної творчості.

Народні пісні, в тому числі й багатоголосні, створюються й живуть у глибині повсякденного побуту. Як ми вже відзначали, народні імпровізовані хори співають переважно для самих себе, а не для слухачів. Це напевно доводилось помічати кожному, хто жив у селі. Цю особливість народного хорового співу відзначив в одній із своїх статей чеський фольклорист Л. Куба: «Народний хор співає тільки сам для себе і аж ніяк ні для кого іншого». І далі: «Для народу значно приємніше, коли він, нехай і не цілком досконало, співає сам, ніж коли слухає найдосконаліший спів»¹.

Коли ж пісня потрапляє на концертну естраду, умови побутування і сама її функція докорінно змінюються: на концертній естраді вона призначена, в основному, для слухання аудиторією. Концертна естрада є, фактично, новою формою життя пісні.

Цілком природно, що концертне виконання висуває нові вимоги до народної пісні, і не кожна пісня може їх задовольнити у своєму первісному вигляді. Якщо, наприклад, якась протяжна хорова пісня має багато куплетів, сюжет її розгортається повільно, звучання одноманітне, слова вимовляються нерозбірливо (що нерідко буває в протяжних піснях), то така пісня навряд чи матиме успіх у концертному виконанні.

Не матиме також успіху пісня з одноманітним і примітивним мелодичним рисунком та голосоведенням, як, наприклад, деякі старовинні обрядові пісні: весільні, ко-

¹ «Людвік Куба про Україну», стор. 113.

лядки, веснянки та ін. Такі пісні найдоцільніше використовувати в театралізованих вокально-хореографічних композиціях — сценах з народного побуту, де спів поєднується з танцем, розмовними епізодами, сценічними рухами тощо.

До цього ж слід додати, що на концертній естраді хорові пісні виконуються переважно організованими й навченими колективами, які мають набагато більші виконавські можливості, ніж поширені в повсякденному побуті імпровізовані хорові гуртки, склад яких рідко перевищує 10—15 чоловік.

Отже, виникає потреба в пристосуванні пісень до нових умов, в редакції та обробці їх для концертного виконання. Тим-то майже всі хорові обробки та гармонізації народних пісень, здійснювані композиторами, є, по суті, концертними обробками, бо вони призначені переважно для концертного виконання.

Опрацьовуючи народні пісні, композитори ставлять перед собою звичайно такі завдання: глибше розкрити за допомогою засобів професіонального мистецтва їх зміст, настрій та характер, краще донести їх до слухача, а разом з тим повніше використати багаті виражальні можливості організованого хорового колективу. Виходячи з характеру пісенної мелодики та сюжету, композитори часто вдаються до різноманітних мелодичних, ритмічних та тембрових контрастів, які оживляють і збагачують дещо одноманітне звучання куплетної пісні.

Всі хорові обробки можна розподілити на такі три види: гармонізацію, або розкладку пісні, обробку в куплетно-варіаційній формі з незмінною мелодією і вільною обробку¹. Існують також і проміжні види обробки. Зазначимо відразу, що цей поділ досить умовний, оскільки, наприклад, між розвиненою куплетно-варіаційною та вільною обробкою чіткої межі немає.

Хорова гармонізація, або розкладка народної пісні, є найпростішим і історично більш раннім способом обробки. Вона ґрунтується на практиці народного хорового співу. Різниця між гармонізованою мелодією і піснею, створеною відразу багатоголосно, не завжди ясно виражена. Чимала кількість розглянутих нами пі-

¹ Див. М. Дремлюга, Думки про обробку народної пісні, журн. «Мистецтво», 1959, № 2, стор. 22.

сень гомофонно-гармонічного складу являє собою, по суті, хорову гармонізацію одноголосних мелодій, здійснену почасти колективно, почасти керівниками сільських хорів та композиторами. Зауважимо принагідно, що хорові обробки народних пісень призначаються в основному для хорів академічного типу, діяльність яких найбільше пов'язана з концертною естрадою.

Хорова гармонізація народних пісень здавна займає важливе місце в творчості вітчизняних композиторів — професіоналів і любителів. Так, наприклад, ще в кінці XVIII ст. композитор І. Козловський створив концертну хорову обробку української народної пісні «На бережку у ставка»¹.

Починаючи з другої половини XIX ст. на Україні і в Росії публікується ряд збірників українських пісень для три- і чотириголосних хорів. Це збірники А. Соколова («25 малороссийских народных песен», М., 1875), О. Рубця («Сборник хоровых пьес», М., 1879), О. Бігдая («Песни кубанских казаков», в. 1—8, М., 1896—1897), Н. Єрошенка («Сборник украинских трех- и четырехголосных песен, М.), А. Н. Артемовського («Збірник українських пісень», К., 1897), Г. М. Концевича («30 малорусских песен», в. 1—7, 1907—1913), Т. Т. Безшляха («Українські метелики», зб. 1—5, Ростов-на-Дону) та ін.

Переважна більшість хорових обробок названих авторів — це звичайні гармонізації пісень в стилі традиційного три- та чотириголосся. За своїм характером вони мало відрізняються від багатоголосних пісень гомофонно-гармонічного складу, створених колективно в народному побуті. Велика кількість опублікованих хорових гармонізацій народних пісень переконливо свідчить про важливу роль цього жанру мистецтва в музичному житті народу.

Разом з тим порівняння цих гармонізацій з окремими типами народного багатоголосся вказує на тісний взаємозв'язок між народним та професіональним хоровим мистецтвом. Цілком можливо, що окремі пісні в композиторських гармонізаціях переходили в побут і продовжували жити в усній народній традиції. З дру-

¹ «Українські класичні хори», в. II, вид-во «Мистецтво», К., 1955, стор. 54. В цьому збірнику авторство обробки помилково приписано В. Трутовському.

гого боку, самі гармонізатори пісень також, безперечно, використовували окремі принципи й художні прийоми, вироблені в практиці народного хорового співу.

Проте нерідко композитори ХІХ ст., виховані на засадах західноєвропейської музичної науки, обробляли народну пісню поверхово, не враховуючи її ладово-гармонічних та ритмічних особливостей. Такі розкладки полягали, головним чином, у підставлянні під кожний звук мелодії важких хоральних акордів, які обтяжували пісню і затьмарювали її мелодичну красу.

Ось що писав з цього приводу М. Лисенко в одному з листів до Ф. Колесси (1896 р.), який надіслав йому свої перші спроби хорових обробок народних пісень: «Що пристало до західноєвропейської мелодії, те не личить... українській мелодії... А ми, по підручниках гармонізуючи пісні, стережемо, як би бракуючі інтервали виповнити яким-будь тоном, аби квінту, терцію, інші інтервали не пропустити... Тут ще яркіше кидається в вічі непридатність системи чесько-німецьких квартетів з цілою важенною артилерією хроматизованої гармонії»¹.

В галузі хорової обробки народної пісні М. Лисенко зробив дуже багато. Будучи одним з ініціаторів розвитку масового хорового співу на Україні, Лисенко приділяв у своїй творчості велику увагу цьому жанрові музичного мистецтва. Йому належить дванадцять десятків народних пісень для хору із супроводом фортепіано², п'ять збірок календарних і обрядових пісень: «Веснянки» (перший та другий вінок), «Купальська справа», «Колядки та щедрівки», «Весілля»³, а також цілий ряд обробок для хору без супроводу⁴.

Принципи хорових обробок у творчості М. Лисенка не були незмінними: вони пройшли значну еволюцію протягом багаторічної творчої діяльності композитора. Більшість обробок раннього періоду творчості Лисенка становлять три- і чотириголосні гармонізації куплетної форми з гомофонно-гармонічним складом голосоведення. Це такі, як «Про Байду» (прикл. 131), «Ой

¹ М. В. Лисенко, Про народну пісню і про народність в музиці, стор. 44, 47, 48.

² Див. М. Лисенко, Зібрання творів, т. XV, вид-во «Мистецтво», К., 1956.

³ Див. М. Лисенко, Українські обрядові пісні, К., 1896.

⁴ Див. М. Лисенко, Зібрання творів, т. XVI.

на горі та жінці жнуть», «Ох і горе, горе»¹. В них автор майже не відступає від загальних прийомів західноєвропейської шкільної науки, під впливом якої він перебував у той час.

ПРО БАЙДУ

М. ЛИСЕНКО

Повільно

131

mf

Г. I

Б. I

Ой п'є Бай — да мед, го — рі —

— поч — ку та не день, не ніч — ку,

та не го — ди — ноч — ку, та не день, не

ніч — ку, та не го — ди — ноч — ку.

¹ Див. М. Лисенко, Зібрання творів, т. XV, стор. 9—11.

Про це М. Лисенко сам писав у листах до Ф. Колесси: «Так само у гуртовому укладі... я простував попереду до вельми комплексної складної гармонії, конче 4-х голосної,— а то й більше,— а дальший досвід привів мене до переконання, що все те є брэнне, зайве... не народне. Знайомість моя з вислідами у тій сфері над російськими піснями (Мельгунова, Пальчикова, Балакирева) допомгла мені критерій той перенести до себе, на Україну»¹.

В обробках пізнішого періоду композитор надає більшій мелодичній виразності та індивідуалізації нижнім голосам хору, що вигідно відрізняє їх від хорових розкладок інших авторів, сучасників Лисенка («Ох і закувала сива зозуленька»— прикл. 132, «Ой ти зіронько та вечірняя»)².

ОХ І ЗАКУВАЛА СИВА ЗОЗУЛЕНЬКА

М. ЛИСЕНКО

132

Повільно
Один

Т. I

Ох і за-ну-ва-ла си-ва зо-зу-лень-ка

Всі

в лу-зі. Гей! Ох і за-бо-лі-ла

го-ло-вонь-на ще й серденько в ту-зі!

¹ М. В. Лисенко, Про народну пісню і про народність в музиці, стор. 54.

² М. Лисенко, Зібрання творів, т. XV, стор. 44, 191.

ТУМАН ЯРОМ, ПШЕНИЧЕНЬКА ЛАНОМ

М. ЛИСЕНКО

Не поспішаючи

133

С. А.

Ту - ман я - ром, пше - ни - чень - ка ла - ном,

Т. А.

Ту - ман я - ром, пше - ни - чень - ка ла - ном,

Б. А.

в до - ли - ні о - вес. В до - ли - ні о - вес.

в до - ли - ні о - вес.

Не по прав - ді, мо - ло - дий ко - за - че,

Не по прав - ді, мо - ло - дий ко - за - че,

зо мно - ю жи - веш.

зо мно - ю жи - веш.

Ряд хорових обробок Лисенка наближається своїм характером та голосоведенням до протяжних поліфонічних пісень («Туман яром, пшениченька ланом» — прикл. 133, «Туман, туман туманами») ¹. Це виявляється, зокрема, в плавному мелодично осмисленому голосоведенні, у широкому використанні змінної кількості голосів, неповних акордів, рівнобіжних терцій та унісонів, типових для народнопісенної гармонії плагальних кадансів.

Отже, Лисенко використовував у своїх обробках як гомофонно-гармонічний, так і підголосково-поліфонічний принципи голосоведення. В деяких обробках композитор поєднував принципи народного багатоголосся з прийомами контрастно-імітаційної поліфонії. Однак такого типу обробки для творчості Лисенка в цілому

ОЙ ЛЕТІЛА ГОРЛИЦЯ

М. ЛИСЕНКО

134 Помірно

че - рез

С.
А.
Т.
Б.

Ой ле - ті - ла гор - ли - ця Ой ле - ті - ла

Ой ле - ті - ла гор - ли - ця

Ой ле - ті - ла

сад,

че - рез сад, че - рез сад.

че - рез сад, че - рез сад.

че - рез сад, че - рез сад.

¹ М. Лисенко, Зібрання творів, т. XV, стор. 46, 226.

менш характерні («Копав же я та криниченьку», «Ой летіла горлиця»—прикл. 134, «Вітер, вітер коло хати») ¹.

В багатьох обробках Лисенко застосовує куплетно-варіаційну форму. Певні зачатки куплетно-варіаційного розвитку музичного образу мають місце, як уже відзначалося, в протяжних поліфонічних піснях, що є наслідком вільного імпровізаційного стилю виконання. В своїй творчості Лисенко використав і розвинув цю особливість народного багатоголосся. Прикладами куплетно-варіаційної форми можуть служити такі відомі обробки Лисенка, як «Та забіліли сніги» (прикл. 135), «Ой там за яром брала дівка льон» ².

Пісня «Та забіліли сніги» має три куплетні варіації, на які виконуються в певному порядку 14 строф тексту. Всі ці варіації мало різняться між собою, у них майже повністю зберігається ладо-гармонічна структура пісні, деяких змін зазнає лише хоровий виклад. Так, у другій варіації (шостий куплет) дуже вдало вирізняється фраза тенорів на словах «Прости, брате». Це місце є смисловою й динамічною кульмінацією сумної розповіді про загибель бідного бурлаки на чужині.

Такими ж рисами характеризується й обробка пісні «Ой там за яром брала дівка льон». Мелодія й ритмічний рисунок у кожній з трьох її куплетних варіацій залишаються без змін, гармонія також змінюється мало, головним чином у кадансах. Нижні ж голоси пісні тонко варіюються в кожному куплеті при збереженні основного ладо-гармонічного кістяка. Такий тип варіаційності дуже нагадує імпровізаційно-варіаційний стиль виконання протяжних поліфонічних пісень.

В наведених прикладах яскраво проявляються характерні риси творчого методу Лисенка в галузі хорової обробки: дбайливе і чуйне ставлення до ладо-гармонічних та стильових особливостей народної пісні, намагання зберегти й розкрити їх в усій красі й повноті.

Разом з тим даний спосіб обробки має й негативні сторони: він не створює виразних контрастів між окремими куплетами пісні, а отже, й не дає можливості уникнути певної одноманітності її звучання, особливо при великій кількості куплетів.

Показовими щодо цього є такі обробки Лисенка, як

¹ М. Лисенко, Зібрання творів, т. XV, стор. 108, 129, 219.

² Там же, стор. 85.

ТА ЗАБІЛІЛИ СНІГИ

М. ЛИСЕНКО.

135 **Стримано**

Т. *p* Один

Б. Та ва-бі-лі-ли сні-ги, за-бі-лі-ли

бі-лі ще й ді-бро-вонь-

Всі

Ще й діб-ро-вонь-ка...

ка...

«Привертали вільні чумаченьки»¹, «Ой бре море, бре»². Перша з них має п'ять варіацій, друга — чотири, однак різниця між окремими варіаціями настільки незначна, що її можна й не помітити. Такого типу обробки слід вважати практично мало доцільними, оскільки художній ефект від окремих варіацій не виправдовує здебільшого тих великих додаткових труднощів, які виникають при їх розучуванні в хорі.

Окремі хорові твори М. Лисенка, такі, як «Верховино, ти світку наш»³, «А вже весна» (фінальний хор з дитячої опери «Зима і весна»)⁴, можуть служити прикладами вільної художньої обробки народної пісні. Їх не назвеш звичайними хоровими розкладками, цілком

¹ Див. М. Лисенко, Повна збірка творів, т. IV. Народні пісні для хору, в. 4, К., 1931, стор. 9.

² Див. М. Лисенко, Зібрання творів, т. XV, стор. 58.

³ Там же, стор. 131.

⁴ Там же, т. IX, стор. 223.

очевидно, що це вже більш складний і розвинений тип опрацювання народної пісні. Основна мелодія зазнає тут певних ладових та ритмічних модифікацій і набуває досить значного тематичного розвитку, який створюється за допомогою майстерного використання різноманітних прийомів поліфонічної техніки: імітацій, контрастного ведення голосів, чергування хорових груп та ін. По суті, ці обробки є самостійними творами композитора, побудованими на основі народних пісень.

Неперевершеним майстром хорової обробки народної пісні був видатний український композитор М. Д. Леонтович, який майже весь свій талант присвятив цьому жанрові музичного мистецтва.

ОЙ ВИЙДУ Я НА ВУЛИЦЮ

М. ЛЕОНТОВИЧ

Жаво

136

С.
А.
Т.
Б.

Ой вий-ду я на ву-лицю: гар-на я,
ту-ди, сю-ди по-вер-ну-ся: гар-на я!

За своїм характером обробки Леонтовича дуже різноманітні. Серед них можна зустріти і прості гармонізації або розкладки пісень на чотириголосний хор («Ой вийду я на вулицю» — прикл. 136, «Ой вербо, вербо», «Дала мені мати коровоньку») ¹. Тут є і пісні з обмеженим застосуванням імітаційної та контрастної поліфонії («Зелена та ліщинонька» — прикл. 137, «Ой пі-

¹ М. Леонтович, Українські народні пісні, вид-во «Мистецтво», К., 1952, стор. 107, 108, 110.

ду я в ліс по дрова»)¹. Ці пісні у порівнянні з попередніми відзначаються більшою гнучкістю та мелодичною самостійністю окремих голосів, що досягається за допомогою різночасних вступів та витриманих педальних звуків.

ЗЕЛЕНАЯ ТА ЛИЩИНОНЬКА

М. ЛЕОНТОВИЧ

137

Повільно

С.
А.
Т.
Б.

Зе - ле - на - я та лі - щинь -
 - нонь - ка, Гей, Гей! чом без со - неч -
 - на - я, гей, та лі -
 - на зі - в'я - ла, гей, чом без
 - щинь - ка, со - неч - ка зі - в'я - ла.

p *mf* *f* *pp*

¹ М. Леонтович, Українські народні пісні, стор. 99, 100.

Однак найбільш характерними для творчості Леонтовича є принципи вільної художньої обробки. Прагнучи якнайповніше розкрити зміст пісні, передати всі найтонші відтінки її настрою і донести їх до слухача, композитор використовує весь багатий арсенал найрізноманітніших художніх прийомів, вироблених у професіональному музичному мистецтві. Він вважав, що в самій народній пісні криється весь комплекс художніх засобів, які можуть бути використані композитором при її обробці. Завдання ж композитора — відчутти і знайти ці засоби та уміло їх застосувати.

Керуючись цією настановою, Леонтович дуже сміливо, справді по-новаторському підходить до розкриття народної пісні. До завдань даної праці не входить детальний розгляд всіх творчих прийомів, що їх застосував Леонтович у своїх обробках народних пісень. Прийоми ці надзвичайно багаті й різноманітні. Це, насамперед, різні види класичної поліфонії: імітації, кани, зіставлення різнорідних тем, остінато, витримані педальні звуки. З винятковою майстерністю використовує Леонтович різноманітні виражальні можливості хору: спів без слів, або так звану інструменталізацію голосів, контрастні зіставлення хорових груп, поєднання хору із сольним співом та ін. Надзвичайною свіжістю та багатством звукових барв відзначається також гармонія Леонтовича. Складні гармонічні сполучення, які нерідко зустрічаються в його піснях, здебільшого випливають з поліфонічного принципу голосоведення.

Основний мелодичний образ пісні композитор часто подає в безперервному розвитку, виходячи з особливостей її змісту. Внаслідок цього проста куплетна форма пісні часто розширюється, переростаючи в більш складні структурні форми: двочастинну («Ой лугами-берегами»), тричастинну («Козака несуть»), куплетно-варіаційну («Із-за гори сніжок летить»), одночастинну форму — прелюд («Щедрик») ¹.

Прийоми професіонального мистецтва поєднуються у Леонтовича з окремими елементами народного багатоголосся. Вплив його виявляється, насамперед, у надзвичайній гнучкості та пластичності голосоведення, ха-

¹ М. Леонтович, Українські народні пісні, стор. 9, 11, 41, 72.

рактірній для творчості композитора. Подібно до протяжних поліфонічних пісень кожен голос у його обробках відзначається мелодичною красою та наспівністю. Певним впливом народного багатоголосся зумовлена також відсутність інструментального супроводу в обробках Леонтовича. Як відомо, спів а сарелла є типовою прикметою народного хорового мистецтва. Однак найбільш виразно зв'язок з підголосковою поліфонією виявляється в тих піснях, де основний мелодичний образ розвивається в усіх голосах одночасно, що є, як відомо, основною ознакою голосоведення поліфонічних народних пісень («Сине море» — прикл. 138, «Попід яром, яром») ¹.

«Сине море» наближається до протяжної вуличної пісні як своїм широким розмашистим характером, так і своїм голосоведенням, яке залишено автором майже в незмінному вигляді. Засоби обробки пісні дуже скупі: чергування жіночого та чоловічого складу хору, витриманий педальний звук — *ре* у верхньому голосі. В останньому куплеті двоголосся змінюється чотириголоссям. Прийоми класичної поліфонії тут майже зовсім відсутні, що в цілому не властиво для творчості композитора.

Зв'язок з народним багатоголоссям в обробках Леонтовича виявляється також у широкому використанні рівнобіжного ведення голосів: у терцію («За городом качки пливуть»), в октаву («Ой у полі та туман — димно»), у використанні широких одноголосних заспівів, що підхоплюються хором («Зашуміла ліщинонька») ².

Особливо виразно вплив народного багатоголосся відчувається в кадансах. Подібно до протяжних поліфонічних пісень каданси в обробках Леонтовича відзначаються різноманітністю, найбільш характерні для них плагальні каданси в октаву, в унісон та в квінту («Ой у полі та туман — димно», «Ой устану я в понеділок»).

Куплетно-варіаційна форма і методи варіювання основної мелодії в обробках Леонтовича помітно відрізняються від Лисенкових. Як ми вже відзначали, у Лисенка окремі варіації куплетів здебільшого мало різняться між собою. У Леонтовича ж кожна нова варіа-

¹ Див. М. Леонтович, Українські народні пісні, стор. 40—54.

² Там же, стор. 22, 31, 61.

СИНЕ МОРЕ

М. ЛЕОНТОВИЧ

Протяжно

138

Т.
Б.

1-5. Си-не мо-ре за-си-ні - ло -

- ся, мо-ло-де брат-тя за-жу-ри -

- ло-ся. 6. 7. В най-стар-шо-го ді-ти дро -

- би-на, в се-ре-ду-що-го жін-ка мо-ло-да.

Т.
Б.

Прощай, браття, про-щай мати рід - на!

Та про-щай, дів-чи - но, про-щай мо-ло-да!

С.
А.

Та й прощай, дів - чи - но.

Т.
Б.

Та й прощай, дів - чи - нонь - ко мо-ло - да!

ція має яскраво виражену нову якість у порівнянні з попередніми і виразно з ними контрастує. Показовими щодо цього є такі відомі обробки, як «Із-за гори сніжок летить» (прикл. 139), «Пряля»¹.

¹ М. Леонтович, Українські народні пісні, стор. 9, 12.

ІЗ-ЗА ГОРИ СНІЖОК ЛЕТІТЬ

М. ЛЕОНТОВИЧ

Помірно

139

mf Одна

С.



1. 2. 7. Із-за го-ри сні-жок ле-тить,



а в до-ли-ні ко-зак ле-жить,

Хор



а в до-ли-ні ко-зак ле-жить.

Один



3. 6. Не снач, ко-ню, на-до мно-ю,

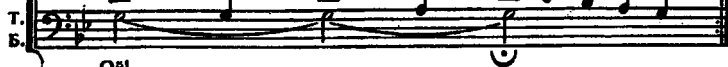


не бий зем-лі під со-бо-ю!

Хор



Не бий зем-лі під со-бо-ю!



Оні

Пісня «Із-за гори сніжок летить» має п'ять музичних варіацій. Перша виконується жіночим складом хору, вона має спокійний експозиційний характер. Далі в міру розгортання подій розвивається й ускладнюється хорова фактура та голосоведення пісні. Другу варіацію заспівують тенори і підхоплює весь хор. У третій варіації мелодія заспіву знову переходить до сопрано, але виконується вона вже на фоні тривожного звучання тенорів та альтів. І нарешті, в заключних четвертій

та п'ятій варіаціях мелодію виконує бас-соліст на фоні всього хору, який співає без слів.

Мелодія пісні в усіх п'яти варіаціях лишається незмінною, але всі вони виразно контрастують між собою щодо фактури, тембру та гармонії. Завдяки цьому в пісні, яка має 12 куплетів тексту, композиторові вдається уникнути одноманітності звучання. Разом з тим можна помітити в ній єдину суцільну лінію розвитку музичної думки, органічно пов'язану з сюжетом. Цей розвиток досягається за допомогою поступового ускладнення хорової фактури й наростання динамічної напруженості, яка досягає своєї кульмінації в останньому куплеті на заключних словах «нема сина із походу», що підсумовують трагічний зміст всієї пісні.

Хорова фактура пісні багата й різноманітна, але разом з тим дуже зручна для виконання. Ця зручність досягається шляхом виняткової пластичності й мелодичної осмисленості голосоведення, а також шляхом максимальної економії виражальних засобів.

Цікава деталь: хоч окремі варіації помітно між собою різняться, однак партії жіночих голосів протягом перших трьох варіацій зберігаються без змін. Виразний якісний контраст між окремими варіаціями створюється тут фактично завдяки поступовому нашаруванню голосів чоловічої групи.

Подібні прийоми розвитку музичного матеріалу надзвичайно зручні для виконавців. Вони, безперечно, викликані прагненням композитора до максимальної «портативності» хорового письма, прагненням досягти певного художнього ефекту за рахунок якомога економнішого використання виражальних засобів. В цьому одна з причин виняткової популярності й життєздатності його творів.

З наведеного прикладу яскраво видно всі переваги методу Леонтовича. Хоч вжиті тут творчі прийоми для народного багатоголосся в цілому не характерні, однак застосовані вони настільки органічно і переконливо, як це може бути у справді великого художника.

Відзначаючи куплетно-варіаційну та вільну творчу обробку народної пісні як складніший і якісно вищий ступінь у розвитку цього жанру, не варто, проте, протиставляти їх простій гармонізації, як нібито примітивному видіві хорової обробки. Необхідно враховувати,

що не в кожній народній мелодії криються сприятливі передумови щодо застосування різних засобів професіонального мистецтва. Штучне ж нав'язування пісні прийомів, які не впливають органічно з характеру її мелодики та образного змісту, може тільки завадити справі.

Форма простої три- або чотириголосної куплетної гармонізації найбільш придатна для багатьох танцювальних та жартівливих пісень («Дівчино моя, перяславко», «Ой лопнув обруч», «Ой вижду я на вулицю»).

Не випадково серед творів М. Леонтовича поряд із розвиненими поліфонічними обробками, над якими композитор працював багато років, безупинно їх переробляючи та удосконалюючи («Ой темная та невидная ніченька», «Мала мати одну дочку», «Із-за гори кам'яної» та ін.)¹, є й чимало простих куплетних гармонізацій, які він, очевидно, не вважав за потрібне переробляти. Отже, зрозуміло, що талант і майстерність композитора виявляються не тільки в опрацюванні народних мелодій, а також в умілому чуйному доборі для художньої обробки найбільш придатних пісень.

Крім того, є чимало пісень, які взагалі не потребують хорової обробки. До таких належить більшість протяжних поліфонічних пісень, що виконуються грудним відкритим звуком з підголосками. Голосоведення таких пісень звичайно досить багате і розвинене, в народних хорах вони здебільшого чудово звучать у натуральному вигляді (без редагування і гармонізації).

Внаслідок специфіки народного стилю виконання (інтенсивне дихання, відсутність ріано, порівняно вужчий діапазон голосів тощо) народний хор не має, звичайно, тієї гнучкості, якою відзначається академічний хор, і тому рідко включає до свого репертуару складні обробки. Не випадково, обробляючи народні мелодії, композитори орієнтуються найчастіше на академічний хор, універсальний характер якого дозволяє йому виконувати найрізноманітніший репертуар.

Плодотворно працював у галузі обробки багатоголосних пісень відомий український фольклорист і композитор П. Демуцький. Діяльність його була тісно по-

¹ Див. М. Д. Леонтович, Збірка статей та матеріалів, Вид-во АН УРСР, К., 1947, стор. 6.

в'язана з Охматівським народним хором, який став своєрідною творчою лабораторією композитора. Багаторічна робота хору над народними піснями, природно, висувала потребу в їх художній обробці для концертного виконання. Такі обробки нерідко створювались у самому процесі розучування пісень, тому іноді буває важко встановити, що в них належить хорові, а що й самому Демуцькому.

З оригінальних художніх прийомів, застосовуваних Демуцьким за участю Охматівського хору, особливо цікава подача окремих куплетів пісні в різних тональностях. Прикладом такої обробки може бути «Ой коли б той вечір» (прикл. 140).

Тональність цієї пісні визначимо умовно, як *сі-бемоль-мажор* міксолідійський (точніше, це одноіменний мажоро-мінор з міксолідійською септимою). Як і в багатьох інших піснях подібного типу, функцію тоніки тут поряд з I ступенем — *сі-бемоль* поділяє частково устій IV ступеня — *мі-бемоль*. Тому закінчення куплета може сприйматися також як закінчення на домінанті *мі-бемоль-мажору* міксолідійського. Вдало використовуючи цю ладову особливість пісні, Демуцький подає третій куплет її в *мі-бемоль-мажорі* — на кварту вище від початкової тональності. Перехід цей є цілком органічним, тим більше, що початок наступного куплета щодо звукоряду збігається із закінченням попереднього.

В той час як перші два куплети виконує звичайно ансамбль альтів (згідно з народною традицією тут застосовується сольний грудний підголосок), перехід у нову тональність супроводжується вступом всього хору з використанням високих голосів сопранового тембру. Отже, звучання пісні набуває цілком нової якості: воно стає більш світлим і яскравим.

Сміливе тональне зіставлення куплетів вдало поєднується з використанням різних виконавських стилів: народного, для якого характерний більш низький регістр, та академічного. Завдяки цьому всі голоси виступають у найбільш зручній для себе теситурі. Розвиток музичної думки досягається тут дуже простим способом, адже фактура й голосоведення пісні залишені композитором майже без змін. Подібний принцип обробки використано Демуцьким також у піснях «Ой

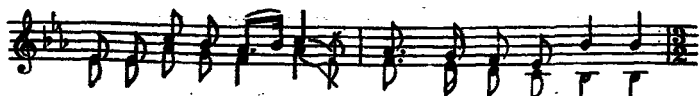
ОЙ КОЛИ Б ТОЙ ВЕЧІР

П. ДЕМУЦЬКИЙ

Помірно



1. 2. Ой ко - ли б той ве - чір



та й по-ве-чо-рі - ло, то б мо - є сер-день-но



та й по - ве - се - лі - ло!

3. 4. Ой прий-ди, при-ли - ни ти, яс-не-є сон - це,

то я те-бе лу - шу та й через вікон - ці!

у полі два дубки», «Чого селезень смутний невесел»¹.

Значні досягнення щодо творчого опрацювання народного багатоголосся мають українські радянські композитори, які продовжують успішно розвивати творчі традиції класиків української музики Лисенка та Леонтовича. Широкою популярністю у слухачів користують-

¹ Див. П. Демуцький, Українські народні пісні, в. I, № 4, в. II, № 6, Книгоспілка, 1926.

ся кращі хорові обробки П. Козицького, Л. Ревуцького, Г. Верьовки, Є. Козака та інших авторів. Жанр хорової обробки народної пісні радянські композитори збагатили рядом нових цікавих прийомів.

ОЙ У ЛІСІ

М. КОЛЯДА

141

Не швидко

Ой у лісі на ялині
ко-ля-са-ла Ма-ру-ся-на дві ди-ти-ни.
Ой у лісі, ой у лісі на ду-боч-
Ой у лісі
- ку ко-ля-са-ла

Наприклад, в обробці пісні «Ой у лісі» М. Коляди (прикл. 141), написаній у куплетно-варіаційній формі, перший куплет викладається в незмінному вигляді з повним збереженням своєрідної підголоскової фактури. Він служить ніби експозицією всього твору і стає основою для дальшого широкого тематичного розвитку, створюваного за допомогою імітацій, ладо-тональних зіставлень та інших засобів. Однак підголосковий характер голосоведення в окремих групах хору, а також ко-

лоритні ладові нюанси при цьому не губляться,— вони уміло розвиваються композитором протягом усіх куплетів пісні.

Подібний принцип тематичного розвитку використав також П. Козицький у своїх обробках «Ой ходила дівчина», «Ой зацвіла рожа», «Поza яром»¹. В обробці П. Козицького «Ой да ви комарики»² кожний наступний куплет починається до закінчення попереднього, причому заспів кожного наступного куплета приходиться щораз на іншу ділянку попереднього. В результаті утворюється наскрізний розвиток музичного образу, зникає розчленованість пісні на окремі періоди.

Цікавим зразком використання прийомів народного багатоголосся є обробка Л. Ревуцького «Ой у полі вітер віє» для дуєта або двоголосного хору із супроводом фортепіано³.

Гармонізація пісні витримана в стилі підголоскової поліфонії. На перший план тут виступає не гармонічна вертикаль, а мелодична виразність і гнучкість голосоведення. Виходячи з характеру вільної й розложистої мелодії, композитор створює надзвичайно колоритні додаткові підголоски в інструментальному супроводі. Органічно переплітаючись з вокальними партіями, вони утворюють красиву й прозору поліфонічну тканину.

Отже, своїми високохудожніми хоровими обробками українські композитори збагатили народну пісню, засобами професіонального мистецтва розкрили її глибокий зміст і разом з тим пристосували її до умов концертного виконання. Багато народних пісень ми чуємо і уявляємо не інакше, як в обробках Лисенка, Леонтовича та інших композиторів, які піднесли ці пісні на нову висоту і відкрили їх усьому світові. Деякі з них у первісному вигляді вже забуваються і звучать, головним чином, у композиторських обробках.

У зв'язку з цим може виникнути питання: в якому ж взаємовідношенні стоять народна пісня та її обробка з погляду художності та досконалості?

Ми вважаємо, що народна пісня є завершеним ви-

¹ Див. «Народні пісні. Обробив для хору П. Козицький», Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, К., 1956, стор. 11, 26, 42.

² Див. Там же, стор. 39.

³ Л. Ревуцький, Ой у полі вітер віє, вид-во «Мистецтво», Х.

дом мистецтва. Та чи не спростовує цього положення практика художніх обробок народних пісень композиторами? Адже вони, здавалося б, ще більше удосконалюють народну пісню в своїй творчості.

Відповідь на це питання дає уважне вивчення сучасного музичного побуту народу.

Всі народні пісні, які ми слухаємо в художніх обробках композиторів, створені, як відомо, самим народом в його повсякденному житті, де вони побутують здебільшого й донині. І якби композиторські обробки витіснили з повсякденного побуту свої першоджерела, можна було б говорити про те, що вони є більш досконалими й життєздатними. Але в дійсності справа стоїть інакше. У народному повсякденному побуті ці першоджерела продовжують жити своїм життям. Одні з них забуваються й відмирають, інші співаються без змін, деякі видозмінюються.

Що ж до композиторських хорових обробок, то вони живуть в основному тільки в певній сфері народного музичного побуту — на концертній естраді, тобто у виконанні професіональних та самодіяльних колективів на сцені, по радіо, по телебаченню, у грамзапису і т. д. За межі концертної естради хорові композиторські обробки виходять дуже рідко.

І це зрозуміло: адже хорову обробку не заспівати імпровізованим хором, як, наприклад, багатоголосну народну пісню. Тут необхідний організований, навчений колектив, який би спеціально розучив пісню під керівництвом диригента. Адже не всякому самодіяльному хорові під силу такі обробки, як «Щедрик» Леонтовича або «А вже весна» Лисенка.

Під час неодноразових експедицій по збиранню музичного фольклору в різних місцевостях України нам, наприклад, майже не доводилося зустрічати пісні в композиторських обробках, які б звучали поза організованими професіональними та самодіяльними колективами¹. Натомість досить часто можна почути деякі пісні, які, хоч і відомі в обробках, проте виконуються в народі у підголосковому поліфонічному стилі без жодних

¹ Пісні з елементами художньої обробки зустрічаються, щоправда, і в повсякденному народному побуті, проте вони створюються переважно колективно, усним шляхом і здебільшого не належать композиторам-професіоналам.

слідів композиторського втручання. Це такі пісні, як «Ой з-за гори кам'яної» (прикл. 35), «Мала мати одну дочку» (прикл. 142) та ін.

МАЛА МАТИ ОДНУ ДОЧКУ

Повільно
Одна

142

Ma - ла ма - ти од - ну доч - ку,
ма - ла ма - ти од - ну доч - ку,
та й ну - па - ла у ме - дочку.

The image shows a musical score for the song 'Мала мати одну дочку'. It consists of three staves of music. The first staff is labeled 'Повільно' (Ad libitum) and 'Одна' (Solo). The second staff is labeled 'Всі' (All). The lyrics are written below the notes. The music is in a 2/4 time signature and a minor key. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one flat. The second and third staves continue the melody. The lyrics are: 'Ma - ла ма - ти од - ну доч - ку, ма - ла ма - ти од - ну доч - ку, та й ну - па - ла у ме - дочку.'

(Козацьке, Звенигородського р-ну,
Черкаської обл., 1952. Фонди ІМФЕ)

Отже, ми бачимо, що ці пісні продовжують своє життя у двох відмінних формах: в художній обробці композитора на концертній естраді і в своїй першооснові у повсякденному побуті. Важко сказати, яка з цих двох форм досконаліша: кожна з них досконаліша або, точніше кажучи, практично зручніша для свого середовища.

Адже зрозуміло, що якими б геніальними не були «Щедрик» Леонтовича чи його ж або Лисенкові обробки весільних пісень, але коли народові доводиться гуляти весілля або щедрувати, то він знову повертається до тієї первісної щедрівки й весільної пісні, які співає рік у рік на протязі століть.

Серед певної частини музикознавців і композиторів поширений погляд на народну пісню як на «сирий матеріал» для музичного мистецтва. Такий погляд дуже однобічний. Народна пісня — це передусім високохудожній і завершений музичний твір, а потім вже матеріал для творчості композитора. Практика розвитку народного багатоголосся в зв'язку з професіональним мистецтвом у сучасних умовах цілком підтверджує це.

Отже, можна твердити, що хорова обробка народної пісні становить продовження розвитку народнопісенної творчості в сфері професіонального мистецтва та в умовах концертної естради. Народна пісня і її художня обробка взаємно доповнюють і збагачують одна одну, як дві різні сторони багатогранної народної культури.

Дуже важливою є проблема використання самобутніх принципів народного багатоголосся в оригінальній творчості композиторів.

Загальновідома величезна роль фольклору в розвитку професіонального музичного мистецтва, зокрема, у формуванні яскраво національного самобутнього стилю російської та української класики. Спираючись у своїй творчості на народну пісню, композитори-класики приділяли певну увагу й використанню своєрідних прийомів народного багатоголосся. Безперечно, в справі практичного освоєння принципів народного багатоголосся російські та українські композитори-класики значно випередили теоретичну розробку їх у музикознавстві ХІХ ст.

Не буде перебільшенням сказати, що певним впливом народного багатоголосся пройнята вся класична російська та українська музика в цілому. Згадаймо в зв'язку з цим «Камаринську» Глінки, українську симфонію, приписувану свого часу Овсяннико-Куликовському, «Українську симфонію» Калачевського, хорові твори Лисенка та Леонтовича.

Такі риси, як виняткова гнучкість і наспівність мелодики, широке використання поліфонії неімітаційного складу, або так звана полімелодичність, багатоплановість розвитку музичного матеріалу, своєрідність ладових та гармонічних основ та ін. є спільними для російської та української класичної музики і надають їй яскравого національного колориту. Всі ці риси не могли виникнути самі по собі,— вони є результатом творчого використання композиторами ладо-гармонічних основ народної пісні.

Особливо виразно вплив народного багатоголосся відчувається в хоровій творчості російських та українських класиків. Відомо, наприклад, що один з перших збірників російської підголоскової поліфонії Ю. Мельгунова, хоч і не був позбавлений багатьох недоліків, відразу привернув увагу композиторів. Так, М. Мусоргський у своїй опері «Хованщина» використав дві пісні

з цього збірника: «Возле речки на лужочке» та «Поздно вечером сидела», а також обробив під впливом записів Мельгунова кілька російських народних пісень для хору у підголосковому поліфонічному стилі.

Тонко відчувши в записах Мельгунова своєрідний і самобутній поліфонічний стиль, Мусоргський та Бородин звернули, зокрема, увагу на мелодичну виразність у них нижнього басового голосу, який своїм характером принципіально відрізняється від важкого незграбного баса в чотириголосній шкільній гармонії. Яскравим прикладом використання підголоскових принципів голосоведення є відомий «Хор поселян» з опери «Князь Ігор» О. Бородіна.

ОХ І ХИЛИТЬ, ХИЛИТЬ БУЙНИЙ ВІТЕР...

М. ЛИСЕНКО

Помірно

143

Ох і хилить, хилить буйний вітер

на ланоньку в полі

В традиціях народної поліфонії написані також хор М. Лисенка «Ох і хилить, хилить буйний вітер калиноньку в полі» з опери «Тарас Бульба» (прикл. 143), хори К. Стеценка «Рости, квіте» з опери «Полонянка» та «Козацька» з музики до драми «Чого тирса шелестіла»¹.

Використовуючи образи протяжної ліричної пісні, композитори створили в своїх музично-драматичних

¹ К. Стеценко, Вибрані хорові твори, вид-во «Мистецтво», К., 1950, стор. 13; К. Стеценко, Музика до драми «Чого тирса шелестіла» С. Черкасенка, Вид-во Губсююзу, К., стор. 17—18.

творах правдиві зарисовки картин народного побуту, розкрили глибоку й ширю душу простого народу.

Особливо відзначається майстерним втіленням принципів народного багатоголосся пісня К. Стеценка «Червоная калинонька» з незакінченої опери «Кармелюк» (прикл. 144).

ЧЕРВОНАЯ КАЛИНОНЬКА

К. СТЕЦЕНКО

144.

Чер-во-на-я на-у ли-нонь-ка

по-хи-ли-ла-ся, мо-ло-

-да-я ой та дів-чи-нонь-ка

за-жу-ри-ла-ся.

За зовнішніми ознаками це проста двоголосна пісня, в якій відтворено типові риси підголоскової поліфонії. Разом з тим вона виразно відзначається серед багатьох інших пісень індивідуальною художньою формою і якоюсь надзвичайною теплотою та ліричністю.

Неповторно-своєрідного колориту надає пісні оригінальна ладова структура, що характеризується змінністю двох основних ладо-тональних устоїв: *фа-дієз-мінорного* та *мі-мажорного*. Обидва ці устої вільно й примхливо чергуються, створюючи особливий ліричний настрій, повитий легким серпанком смутку. Ця примхлива ладова змінність ще більше підкреслюється зниженням II ступенем *фа-дієз-мінору* — *соль-бекаром* у п'ятому такті, який має дуже свіже й характерне звучання. В кінці ж куплета верхній голос неначе перегукується з голосами інструментального супроводу. Цей прийом поряд з колоритним звучанням хорових октав створює яскраве враження широкого вільного просто-

ру, посилює аж до болю глибоке відчуття краси життя і рідної природи.

Однак такі приклади, де б принципи підголоскової поліфонії виступали в більш-менш чистому вигляді, зустрічаються в професіональному хоровому мистецтві порівняно рідко. Більш характерним для хорової творчості українських класиків є поєднання окремих прийомів народного багатоголосся з різноманітними засобами професіонального мистецтва, як це має місце в хорових обробках народних пісень.

Прикладом такого поєднання може служити твір К. Стеценка «Там на розі» для вокального тріо або хору¹. Текст цього хору (автор С. Воробкевич) близький своїм змістом та характером до народної пісні, що й зумовило народнопісенний характер його музики. Голосоведення його має розвинений поліфонічний склад, причому імітаційна поліфонія (перший, другий і п'ятий такти) чергується з неімітаційною, близькою до підголоскової (друга частина хору). Всі голоси, вільно переплітаючись між собою, розвивають один мелодичний образ, ритмічні контрасти між ними, подібно до протяжних поліфонічних пісень, незначні, але кожен з них має гнучку й виразну мелодичну лінію.

Отже, тут ми маємо справу не з стилізацією прийомів народного багатоголосся, а з творчим використанням і переосмисленням народнопісенних принципів голосоведення. Цей глибокий і органічний зв'язок з народною поліфонією саме і є характерним для української та російської класичної музики. Особливо він помітний, якщо порівняти її з музикою інших європейських народів.

Торкаючись цього питання, академік Зденек Неєдли писав: «Що, власне, є джерелом цього оригінального мистецтва українських композиторів? Його основою є *багатоголосність* народного українського співу, яка вже в самому народі веде до створення самобутніх прийомів»².

Яскравим впливом народного багатоголосся позначена пісенна творчість радянських композиторів. Буду-

¹ «Класичні хори українських авторів», Музфонд СРСР, К., 1954, стор. 10.

² Zdeněk Nejedlý, Ukrajinská Republikánská Kapela, стор. 33—34.

чи порівняно новим жанром музичного мистецтва, що сформувався за роки Радянської влади, масова пісня вже на перших етапах свого розвитку спирається на структурно-стилістичні принципи народного багатоголосся, а також на традиції революційних та солдатських пісень минулого.

Відомо, наприклад, що свого часу багато масових радянських пісень було створено на основі безпосереднього використання популярних народних мелодій. Так, для пісні «Как родная меня мать провожала» композитор Васильев-Буглай використав мелодію відомої української пісні «Ой що ж то за шум учинився». Одна з найпопулярніших радянських пісень «По долинам и по взгорьям» (музична обробка О. Александрова) також є переробкою української пісні, записаної композитором у частинах Київського військового гарнізону.

Тісним зв'язком з народним багатоголоссям характеризується і творчість сучасних українських композиторів-піснярів, зокрема таких відомих майстрів, як Г. Верьовка, П. Майборода та ін.

Кращі пісні П. Майбороди здобули широку популярність на Україні. Особливо вирізняються серед них «Пісня про Марію Лисенко» та «Пісня про Олену Хобту» (прикл. 145, 146). Обидві вони мають типові риси протяжних багатоголосних пісень: широкий унісонний заспів нижніх голосів підхоплюється всім хором, мелодія, починаючи з другої фрази, розгалужується на дві окремі лінії, далі епізодично з'являється третій голос.

За характером голосоведення та структурою ці пісні можна віднести до мішаного типу багатоголосся. Обидві вони легко запам'ятовуються і зручні для виконання. Співаються ці пісні в побуті по-різному: і з вільним розподілом голосів на перші, другі та треті, і грудним відкритим звуком із сольним підголоском-горяком.

Однак другим способом частіше виконується «Пісня про Олену Хобту». В цій пісні, на відміну від «Пісні про Марію Лисенко», переважає за своїм значенням нижній голос, завдяки чому вона зручніша для співу з грудним підголоском¹. Придатність цих пісень щодо засто-

¹ У Державному українському народному хорі «Пісня про Олену Хобту» виконується в зв'язку з цим у низькій тональності — сі-мінорі — на цілу кварту нижче від «Пісні про Марію Лисенко», яка співається з рівномірним розподілом голосів у *мі*-мінорі.

ПІСНЯ ПРО МАРІЮ ЛИСЕНКО

П. МАЙБОРОДА

Помірно

145

Ще ту-ма-ни си-ві не зій-шли з по-лів,
на ши-ро-кій ни-ві чу-ти друк-ня спів. І на сві-тан-ку
мо-вить лан-ко-ва, слу-ха-є лан-ка теп-лі-ті сло-ва.
І на сві-тан-ку мо-вить лан-ко-ва, слу-ха-є лан-ка теп-лі-ті сло-ва.

сування різних виконавських прийомів спричинилася певною мірою до їх популярності як у міському, так і в сільському побуті.

Широко використовує традиції народного багатоголосся український композитор-пісняр Григорій Верьовка. Великий знавець українського пісенного фольклору Г. Верьовка використовує у своїх творах і багатство ладової та метро-ритмічної структури народної

ПІСНЯ ПРО ОЛЕНУ ХОБТУ

П. МАЙБОРОДА

146

Від се-ла до се-ла та й про Хобти ді-ла
по кра-ї ні зо-рл-на сла-ва йде.
Над ши-ро-ким Дніпром, над луж-ком-бе-режком
сві-тить, сві-тить со-неч-но мо-ло-дє.
Над ши-ро-ким Дніпром, над луж-ком-бе-режком
сві-тить, сві-тить со-неч-но мо-ло-дє.

пісні, і особливості народного виконавського стилю. Це яскраво проявляється в таких піснях, як «Ой як стало зелено», «Ой чого ти, земле, молодіти стала» (прикл. 147, 148).

Пісня «Ой як стало зелено» дуже цікава з погляду ладової будови та голосоведення. Подібно до багатьох протяжних поліфонічних пісень вона характеризується змінністю ладо-тональних устоїв при незмінному діатонічному звукоряді: у першій половині куплета домінує *соль*-мажор із зниженим VII ступенем, у закінченні — *мі*-мінор із зниженим II ступенем (фрігійський каданс). У пісні застосовано такі прийоми народного багатоголосся, як октавні розходження голосів у кадансах, рух паралельними квінтами, чергування двоголосся з унісонами.

Разом з тим ця пісня не наслідує інтонаційно жодної з відомих нам народних пісень — це цілком оригіналь-

ОЙ ЯК СТАЛО ЗЕЛЕНО

Г. ВЕРЬОВКА

Помірно

147

Ой як ста - ло зе - ле - но, там ще не бу -
 - ло! Ой як ста - ло ра - діс - но
 та й на все се - ло! Ой як ста - ло
 ра - діс - но та й на все се - ло!

ний твір композитора. Особливо цінним є те, що поряд з використанням народних традицій у ній виразно відчувається дихання нашої епохи. Органічна єдність усіх елементів художньої форми пісні та її змісту свідчить про глибоке проникнення композитора в образне мислення народу. Цією ж рисою позначені також пісні Г. Верьовки «Ой чого ти, земле, молодіти стала», «Урожайна святкова» та ін.

Більшість пісень композитора розрахована на виконання народним хором. Це — «Дівчата з Донбасу», «Пісня семисотенниць», «Ой да Волга з Доном зустрічалися». В галузі творчого використання виконавських принципів українського народного хору Г. Верьовка є справжнім новатором. Його творчі починання виявились плідними саме тому, що базуються на міцних народних традиціях. За прикладом очолюваного Г. Верьовкою Державного українського народного хору, який є визначним пропагандистом народного стилю хорового співу, на Україні створено за післявоєнні роки кілька подібних колективів: Закарпатський, Буковинський та Черкаський народні хори, Поліський народний хор «Льонок» та ін. Для народних хорів створюють піс-

ОЙ ЧОГО ТИ, ЗЕМЛЕ, МОЛОДИТИ СТАЛА

Г. ВЕРЬОВКА

148

Ой чо - го ти, зем - ле, мо - ло - ді - ти
ста - ла, на - че та дів - чи - на
в ок - са - мит у - бра - лась, на - че та дів -
чи - на в ок - са - мит у - бра - лась.

ні також українські композитори А. Філіпенко, К. Домінчен, Я. Цегляр, П. Майборода, використовуючи в них народні виконавські традиції.

Важливо відзначити, що останнім часом народний стиль хорового співу застосовується також і в творах великої форми. Такими є «Дума про визволення України» (слова й музика самодіяльного композитора-бандуриста В. Перепелюка, музична обробка Г. Верьовки), «Дума про Леніна» (музика кобзаря Є. Мовчана, вільна обробка для хору Г. Верьовки). Ці твори являють собою розгорнуті музично-поетичні композиції, в яких сольний спів чергується з хором та інструментальними епізодами.

Дуже цікаву й сміливу спробу використання народного хору зробив український композитор Г. Жуковський у своїй кантаті «Дружба народів» (сл. Т. Масенка). Народний хор виступає тут поряд з академічним хором та солістами як самостійна художня одиниця і виконує один з епізодів кантати «На світанку ми виходимо у степ» (прикл. 149).

НА СВІТАНКУ МИ ВИХОДИМО У СТЕП...

(3 кантати «Дружба народів»)

Г. ЖУКОВСЬКИЙ

Помірно

149

На сві-тан-ку ми ви-хо-ди-мо у степ,
як мо-ря жи-та,
мо-рем жи-та зо-ло-те жит-тя рос-те
і цві-те, ти красуйсь хол-госп-ний степ.
В но-лен-ти-ві щас-тя на-ше мо-ло-де,
ви-ро-ста-є
ви-ро-ста слів мо-ло-де-чий
ком-со-мол в тру-ді зав-жди пе-
члич в степах, ком-со-мол пе-ред, пе-
-ред, ве-де на ла-нах!

Композитор творчо використав тут народний стиль хорового співу. Оскільки діапазон народного хору дещо обмежений у порівнянні з академічним, автор у потрібних місцях розширює його, комбінуючи грудний спів жіночих голосів із сопрановим звучанням.

Значний інтерес з погляду використання принципів

народного багатоголосся становить також кантата Г. Верьовки «Ми ковалі своєї долі» (сл. П. Тичини), написана із врахуванням виконавської специфіки народного хору. Цей оригінальний за своїм задумом твір свідчить про намагання композитора розширити творчий діапазон народного хору новими образами та формами музичного мистецтва.

Слід, проте, визнати, що традиції народного багатоголосся та народного виконавського стилю ще не знайшли належного застосування в творчості наших композиторів. Сучасна масова пісня помітно поступається перед народною і різноманітністю своїх структурних форм та ритміки, і своїм ладо-гармонічним багатством. Приклади вдалого використання самобутніх принципів народного багатоголосся, які ми тут навели, поки що досить рідкі. Переважна ж більшість сучасних масових пісень обмежується звичайно, мажором та мінором, дещо спрощеною квадратно-симетричною структурою куплета, бідною двоголосною терцовою фактурою. Очевидно, причина цієї порівняно обмеженості масової пісні полягає частково в самій її специфіці.

Як уже відзначалося, серед народних багатоголосних пісень найбільшої популярності набули порівняно нескладні двоголосні пісні, які завдяки своїй простоті дуже легко запам'ятовуються широкими масами співаків. Зрозуміло, що й масова пісня, призначена для масового поширення, виявляє структурно-стилістичну спільність саме з найпростішим типом народного багатоголосся — терцовим двоголоссям. Просте терцове двоголосся лежить в основі переважної більшості популярних масових пісень радянських композиторів, як українських, так і російських та білоруських.

У більш складних і розгорнутих пісенно-хорових творах, призначених для концертного виконання, композитори мають змогу ширше використовувати величезні ладо-гармонічні та структурно-стилістичні багатства народнопісенної творчості.

Значні досягнення в цьому напрямі мають, зокрема, композитори А. Кос-Анатольський, Є. Козак, М. Колеса. В їх хоровій творчості яскраво відчувається своєрідний колорит гуцульських пісень і танців. Показовими щодо цього є такі твори, як «Пісня про трембіту» та

ПІСНЯ ПРО ТРЕМБІТУ

А. КОС-АНАТОЛЬСЬКИЙ

Широко

150

Ой на - вис ту - ман та чорний туман на роз -
 - дол - лі, за - сму - ти - лиць лю - ди у тяжкій не -
 - во - лі. А над рід - ним
 пра - см ту - га на - ля - га - є.

«Нова Верховина» А. Кос-Анатольського, «Вітер з полонини» Є. Козака та ряд інших.

«Пісня про трембіту» (прикл. 150) характером своїх поетичних та музичних образів наближається до протяжної народної пісні. Починається вона широким унісонним заспівом басів. Далі до них приєднуються тенори, які ведуть свою мелодичну лінію паралельно з басами переважно в терцію. Поступово розгортаючись, пісня переходить від двоголосного викладу до чотириголосся. Даний принцип розвитку музичної думки шляхом поступового нашаровування голосів є типовим для народного багатоголосся і застосований тут під його безпосереднім впливом. У цьому творі композитор використав також характерні ладові звороти гуцульської музики (мінор з підвищеними IV та VI ступенями), які ще більше підкреслюють його яскравий національний характер.

Немає потреби доводити, що використання народного багатоголосся в професіональному мистецтві повинно бути насамперед творчим. Не слід випускати з уваги, що все величезне мелодичне та гармонічне багатство народної пісні розвивається переважно в рамках простого куплета і переступає їх дуже рідко. Ця обмеженість народної музичної творчості щодо структурних

форм зумовлюється її усною колективною природою. Основні структурно-стилістичні принципи народного багатоголосся перебувають в органічній єдності з дещо обмеженими голосовими ресурсами та порівняно невеликим кількісним складом імпровізованих народних хорів — творців багатоголосних пісень.

А композитор орієнтується у своїй творчості здебільшого на великий професіональний колектив, який спеціально розучує твори «по нотах» і має незрівнянно більші виконавські можливості. Вже хоча б в силу цього він не повинен себе обмежувати у використанні народної пісні якимись вузькими нормами. Зрозуміло, що найкращі художні результати дає поєднання всіх засобів професіонального мистецтва з принципами народного багатоголосся.

Однак окремі характерні прийоми голосоведення, такі, як рух рівнобжними квінтами, октавами та тризвуками, змінна кількість голосів, типові народнопісенні каданси, навіть при епізодичному, але вмілому застосуванні можуть дати великий художній ефект.

Згадаймо, наприклад, двоголосний жіночий хор в поемі «Хустина» Л. Ревуцького, який виконується після епізоду поховання козака (прикл. 151).

ХУСТИНА

Л. РЕВУЦЬКИЙ

Повільно

151

Як би - ли - на, як лист за во -
 - до - ю, пі - шов ко - зак з сьо - го сві - ту,
 все за - брав з се - бо - ю...

Цьому хорові належить всього лише кілька фраз, однак роль його в поемі дуже помітна. Завдяки використанню типових мелодико-гармонічних зворотів на-

родної пісні звучання його надзвичайно колоритне й правдиве: він зразу ніби переносить нас туди, де дівчата в скорботній пісні виливають свій жаль за загіблим козаком.

Хоч у цьому творі й не помічається більше явних ознак запозичення прийомів народного багатоголосся, творче використання окремих інтонаційних, ладо-гармонічних та ритмічних елементів народної пісні можна помітити тут на кожному кроці. Будучи органічно поєднаними із змістом твору, вони надають йому яскравого національного колориту. Саме це є надзвичайно важливим і цінним для нашого радянського мистецтва, соціалістичного змістом і національного формою.

Такі наші короткі зауваження з приводу використання народного багатоголосся в професійній музиці. Ми не ставимо перед собою завдання дати композиторові якісь рецепти щодо використання народної пісні: бажаного результату це не дасть. Адже завдання полягає не в тому лише, щоб нагромадити якомога більший запас характерних народнопісенних зворотів, кадансів, модуляцій тощо, якими можна було б потім оперувати для створення «національного колориту».

Найважливіше — це глибоко проіннятися образним змістом народної пісні, проникнути в характер і суть тих художніх образів, які створюються за допомогою певних виражальних засобів. А це можливо лише при вивченні пісні в її цілісності, в єдності всіх елементів її художньої форми та змісту.

ЗМІСТ

Вступ	3
<i>Розділ перший.</i> Походження народного багатоголосся та історія його вивчення	6
<i>Розділ другий.</i> Основні структурно-стилістичні типи українського народного багатоголосся	48
Найпростіші форми народного багатоголосся	49
Пісні поліфонічного складу	62
Пісні гомофонно-гармонічного складу	148
Пісні проміжного, або мішаного, складу	176
Пісні, в яких застосовані прийоми колективної художньої обробки	187
<i>Розділ третій.</i> Народне багатоголосся та професіональне пісенно-хорове мистецтво	197

Ціна 60 коп.

ВИДАВНИЦТВО
АКАДЕМІЇ НАУК УКРАЇНСЬКОЇ РСР
КИЇВ — 1982