

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ



*Культура*  
України

*Випуск 7*  
*Мистецтвознавство*

Збірник наукових праць



Харків  
2000

## ВИКОНАВСЬКІ ОСОБЛИВОСТІ ВЕСІЛЬНОЇ НАРОДНОПІСЕННОЇ ТРАДИЦІЇ ХАРКІВЩИНИ

*Аналізуються виконавські особливості весільної народнопісенної традиції Харківщини. Їх аналіз допомагає розкрити семантичну сутність весільних ритуалів. Практичне використання позитивного досвіду носіїв співочої традиції дозволяє удосконалювати і розширювати діапазон виконавські можливості співака в народному, академічному, естрадному стилі*

У сфері духовної культури помітне місце посідає дедалі зростаючий інтерес широких мас, особливо молоді, до кращих зразків і традицій минулого: захоплення народним мистецтвом, збирання музичного й поетичного фольклору, предметів традиційного побуту, книжок про фольклор, альбомів із репродукціями творів народного мистецтва, відвідування фольклорних концертів тощо.

Ефективною формою безпосереднього спілкування з живою фольклорною традицією стали вторинні фольклорні ансамблі, участь в яких дає можливість практично відчутти своєрідність, красу й логіку розгортання пісні в її живому звучанні. Тому одним із завдань вторинних фольклорних колективів є засвоєння особливостей конкретної місцевої виконавської традиції, що дозволяє уникнути загального співочого усереднення і тим самим відтворити саме слобожанський пісенний стиль.

Данні фольклорних експедицій свідчать, що на Харківщині серед стародавнього традиційного пісенного фольклору краще збереглися весільні наспів-формули та пісні. За звичаєм їх виконували жінки при кожній обрядовій дії. Сольне виконання весільних пісенних зразків можливо було лише в тих випадках, коли гурт звертається до дійової особи, яка неодмінно повинна відповісти сама (соло Світилки та Свашки). Така тенденція простежується майже в усіх регіонах України [1; 2].

Музична мова весільного репертуару носіїв співочої традиції Харківщини (с. Петропілля Лозівського р-ну, с. Писарівка Золочівського р-ну, с. Киселі Первомайський р-ну, "Чиста криниця" с. Лиман Зміївського р-н. тощо) є дуже цікавою і своєрідною.

У фольклорному гуртовому співі немає врівноваженості партій. Здебільшого вони "заспівуються" і "виводяться" [3]. На Харківщині наспіви формули і куплети весільних пісень найчастіше починаються із заспіву-соло в грудному регістрі. Як правило, його виконує одна жінка. Весільні наспіви формули та пісні можуть заспівуватися:

- починаючи у грудному регістрі у висхідному русі до головного регістру. Від того, на який голосний – широкий чи вузький - виконується фонація  $b^1$  -  $f^2$  залежить переключення регістрів із грудного на головний. Безпосереднє включення головного регістру відбувається при голосних "Ю" на  $b^1$ , "Є" на  $cis^2$ , "Г" на

с<sup>2</sup>. Однак, слід зазначити, що біоакустично такий природний перехід з грудного регістру в головний у більшості випадків тембрально майже не відчувається, що є свідченням високої техніки співу - так званої "природної" постановки голосу. В інших випадках такого безпосереднього переключення в голосовому апараті виконавців може і не відбутися. Це обумовлено не лише співочою майстерністю самої співачки, а і загальним фізично-психологічним станом її організму під час виконання тощо. Так чи інакше, соло у високому регістрі звучить вільно (технічно), напружено (тембрально) й соковито;

- заспів, що починається в головному регістрі і має низхідний рух, нагадуючи інтонації голосіння, може виконувати заспівувачка, яка відповідає за горяк або тончик. При цьому переключення з головного регістру в грудний майже зовсім непомітне. Найчастіше складається враження, що заспів повністю звучить у головному регістрі. Такий спосіб виконання посилює емоційне відтворення всього драматизму дії, що відбувається.

Для заспіву традиційних багатострофічних та багатокуплетних весільних пісень характерне варіативно-імпровізаційне виконання. У деяких випадках соло закінчується на глісандо, або так званий з'їзд. Носії співочої традиції перехід між заспівом і приспівом можуть здійснити без паузи, або використати короткочасну переддихальну паузу. В будь-якому випадку підхват виконує гурт, не порушуючи загальної плавної динамічної лінії. Слід підкреслити, що на Харківщині зафіксовано значний весільно-пісенний матеріал, який виконується без заспіву. Однак відсутність заспіву соло не порушує загального емоційно-драматичного характеру відповідних весільно-обрядових наспівів-формул.

На Харківщині в гуртовому весільному співі простежується розподіл багатоголоса на два яруси: гору й низ. Перехід від одного складу до нового складу поетичного тексту відбувається одночасно у всіх співаків, що притаманно носіям співочої традиції всіх регіонів України [2, 8]. Ритм поетичного тексту в наспівах формулах збігається з ритмом наспіву, що є проявом мелодекламаційності. Слід зазначити, що поряд із безпаузовими строфічними й куплетними переходами, характерними для весільної пісенності, які виконуються на одному диханні, трапляються зразки зі спільногуртовими міжстрофічними та міжкуплетними паузами.

Багатоголосся, зазвичай, нескладне. Нині на весіллі переважає унісонно-гетерофонна фактура, яка може наближатися до мелодекламації з міжшабле-вим внутрішньомелодійним секундово-терцієвим глісандуванням. Загалом, унісонний рух ускладнюється оспівуванням окремих тонів мелодії сполученням секундових, кварто-терцових ходів. Для нього характерні або внутрішньомелодійна міжшаблева мелізматика та глісандування, або поступове рельєфне розспівування складового ритму пісні. Унісон розщеплюється на декілька партій, де нижня має терцієве дублювання з квартовим, квінтовим, іноді секундовим відхиленням та сексто-октавним подвоєнням басової партії (тончик) у кадансах.

Злиття голосів в унісон, особливо в кадансових співзвуччях - одна з характерних ознак фактично всіх багатоголосних усних культур, які є носіями архаїчних особливостей музичного мислення. Підтвердженням унісонного багатоголосся, як найстародавнішої форми гуртового співу є буквенні знаки шумерського музичного тексту. В ньому чітко зафіксовано наявність в одному тризвуковому акорді трьох однакових знаків, що є нелогічним по відношенню до вокалу, але може тлумачитися як злиття трьох або двох голосів в унісон [4].

Так, в українському традиційному весіллі на Харківщині трапляються зразки наспівів формул, в яких основна мелодія, імпровізаційно подвоюється тончиком на октаву, іноді на сексту. Ця двоповерхова гетерофонія є своєрідним засобом розширення пісенного простору. Інколи у весільних співах трапляються гомофонно-гармонічні елементи. При цьому бурдонний принцип змодифіковується у бік функціоналізму, де I шабель (основа) не повторюється витримано, як у бурдоні, а захоплює VII (ввідний шабель до I), який вказує на усвідомлення ввідності, де V шабель виконує функцію доміанти. Бурдонне багатоголосся побудоване на підкресленні централізуючої ролі устою, над яким функціонує наспів, вступаючи з низом у різні консонансно-дисонансні відношення: секунди, терції, кварта та квінти. Слід зазначити, що розвиток весільного багатоголосся відбувався шляхом через поділ первісного унісонно-гетерофонного хорового масиву на два яруси. При цьому кожен ярус зберігає функції унісонної традиції і може давати гетерофонні "відщеплення", утворюючи таким чином три- чотири голоси. Частіше, при появі третього голосу, спостерігається поворот у фактурі від лінійризму до консонантизму: у триголосі основним гармонічним комплексом стає тризвук. Він з'являється на опорних вузлах наспіву, в паралельному русі і є концентрованим виразом переваги вертикалі над горизонталлю саме в ці моменти співу.

Отже, весільній обрядовості слобожанського регіону притаманні всі різновиди гетерофонного співу [1, 46; 4, 76.]. Розщеплення унісону відбувається на мелодико-лінійній основі. Але по вертикалі співаки прагнуть до консонантизму – терції, квінти, тризвука, октави, унісону. Це свідчить про усвідомлення фонічного ефекту вертикалі, тобто акустичних особливостей відтворення звукокомплексів і розрізнення таких якостей, як консонанс і дисонанс. При цьому відчутного поширення набуло стрічкове багатоголосся. Його механізм – використання терцієвого паралелізму, у якому гурт дотримується виключно двоголосся - дозволяє реконструювати відсутній бас, поява якого відразу оголює гармонічно-функціональну логіку. При цьому терцієвість порушується кінцевим звуком. Як правило - це буває унісон, інколи октава чи терція. Все це, як і спостереження над живим співом, свідчить, що співаки розцінюють один голос, як основний (мелодія). Його супроводжує другий голос, який підстроюється, тобто вторить першому. [5] Фактично втора є різновидом більш широкого поняття, а саме – паралельного голосоведіння. У слов'ян поширена терцієва втора, яка виникла в давнину під впливом фонічного ефекту одноча-

сового співу жіночих і чоловічих голосів [1, 47–48.]. Фонічні ефекти визначаються акустичними, тобто вертикальними інтервально-акордовими сполученнями голосів. При цьому гармонічно-функціональна логіка та голосоведення має другорядне значення, або зовсім відсутні. Верхня втора співається легко, наче збагачуючи нижній голос. Досить часто наспів закінчується не в унісон, а терцовим співзвучком. При нижній вторі обидва голоси звучать рівноправно, наспів завжди закінчується в унісон або в октаву.

Свідоме ставлення до вертикалі особливо чітко простежується у неїдготовлених гармонічних затриманнях. Найчастіше таке затримання має форму переходу кварта в терцію, де верхній голос рухається на секунду, або поступово на терцію вниз на тлі витримуваної основи. Іноді можна зустріти затримання, коли секста переходить у квінту або секстакорд у квінтакорд. Тобто, для весільних пісень характерно змінне багатоголосся – гнучкий, найуживаніший різновид гомофонно-гармонічної фактури, коли акордика спирається на функціональну логіку, але голоси вільно сходяться в унісон або розходяться на дві – три партії, іноді й на чотири. При цьому можуть використовуватися і деякі поліфонічні прийоми як підголоскової, так й імітаційної поліфонії [1, 47].

Звичайно у піснях та приспівках останній звук витримується особливо довго. Він не слабне, а навпаки посилюється. Подальше можливо почути:

- раптовий короткий активний вигук угору, під час якого іноді спостерігається переключення голосу з грудного в головний регістр;

- швидке низхідне глісандування на квінту-кварту, де особливо відчутні проміжні тони і речові обриви звука;

- швидкий глісандуючий вигук угору на септиму - октаву з короткочасним переключенням голосу з грудного в головний регістр та наступним швидким низхідним глісандуванням на квінту-септиму.

Для української співчої традиції характерне недоспівування останнього складу поетичного тексту чи звука рядка. В загальному контексті склад або звук, що недоспівається є мовним елементом. У традиційній розмові він вживається без мовного наголосу. Слід підкреслити, що при цьому, як правило, попередній склад протягливий, має на собі принаймні темпоральний, ритмічний, часочісельний акцент на септиму. Ці виконавські вигуки, як і кварто-квінтові інтонації, в епоху язичницьких вірувань виконували стверджуючу, магічну, заклинальну функцію і можуть трактуватися як заклик до надприродних сил. Однак, поступово втрачаючи свій магічний зміст у свідомості виконавців, ці засоби музичної мови використовуються з метою не стільки вплинути на дійсність, скільки висловити своє ставлення до неї.

Форми колективного весільного співу не мають рівних серед інших жанрів фольклору. Тут вживаються унісонно-геторофонний спів, бурдон, фальцетний підголосок, двоярусна фактура, стрічкове багатоголосся, елементи геторофонно-гармонічного стилю в комплексі з іншими, а також різні мішані й перехідні форми багатоголосся.

Весільні підголоскові пісні, особливо повільні, наближаються до лірики: виникають розспіви складів, огласовки, передихи серед слова. Підголосковий спів може бути в грудному та головному регістрах [1, 46-47.]. На Харківщині для весільної пісенності характерно функціонування верхнього голосу у головному регістрі – вивід (“тончиком”, або фальцетний “тончик”), якому притаманно “голий”, різкуватий відтінок звука, позбавлений міжформантних обертонів. Як правило, тончик виконується в октаву до одного з нижніх голосів при “двоярусній” геторофонній будові наспіву, або октаву, чи терцію, до основного наспіву, коли він унісонний. При цьому всі голоси рівноправні, а вивід щодо низу часто відзначається певною ритміко-мелодійною свободою, що і дало підставу відносити підголосковий спів до поліфонічної форми [1, 46.]. Через те, що тончик відносно слабкий і виводить його одна співачка, він забарвлює загальне звучання гурту тембрально. Тончик і не дає принципово нової лінії, з погляду нових різноманітних звуків. Він змінює загальний колорит звучання фольклорного твору. Двоголосся набуває рельєфності й об'ємності. Загальний звук гурту стає дзвінким, міцним. Протиставлення тембрів надає драматичним пісням гостроти, святковим і величальним - дзвінкості, а в «передирках» - пронизливої задиркуватості.

Партію горяка виконує одна жінка в грудному чи головному регістрі, але відрізняючись від:

- верхнього тончика більшим міжформантним обертоновим складом, що забезпечує об'ємніше соковите звучання голосу;

- нижніх - найбільшою дзвінкістю і силою подачі звука.

На відміну від горяка нижні партії виконують кілька жінок, утворюючи своєрідну акустичну підтримку, фундамент для верхніх голосів. Завдяки міжформантним обертонам вібраціям коло основних трьох співочих формант при відкритості гортані, опертого дихання та близької подачі звука в плоско-горизонтальному положенні губ (нагадуючи посмішку), в досить низькому регістрі для жінок, виконавці досягають масивності, соковитості звучання. Така техніка подачі звука характерна і для горяка, і для тончика. Слід зазначити, що тончик відрізняється від інших тим, що виконується в головному регістрі з невеликою наявністю міжформантних обертонів, що зумовлює відсутність тембрової м'якості та тягучості у звучанні голосу і надає самотнього легкого, прозорого, сріблястого, іноді дуже дзвінкотючого верескливого тембру. Чітка дикція виконавців на діалекті забезпечує повноцінне функціонування трьох головних співочих формант у грудному й головному регістрах, які відповідають за якість і звуковисотність голосних та польотність звука. Тому зберігається ефект далекочутності на *piano* й *pianissimo*. При цьому часто відбувається підвищення висотно-ладового звучання пісні.

Відомо, що існують два стилі гуртового співу: академічний і народний. “Розриву” між ними, як нині дехто стверджував, окрім репертуару, немає [3, 14]. Їх тембральний окрас зумовлений стилістичним фонуванням голосних, де

народний стиль відрізняється від академічного своїм специфічним емоційним виспівуванням на певному діалекті, що і надає своєрідного звучання голосам при виконанні фольклору. Слід зазначити, що вузькоамбітусний діапазон поспівок та загальна специфіка співочої традиції забезпечує щадячий режим щодо функціонування голосового апарату звичайної людини під час співу [3, 14].

Так, паралельний аналіз поетичного тексту з музичної структури весільних пісень та приспівок Харківщини дозволив виявити цікаву закономірність співвідношення висоти звуку з належністю до неї вузьких та широких голосних:

- в перехідних зонах переключення грудного регістру на головний ( $b^1 - d^2$ ), переважно використовуються вузькі голосні, що забезпечує фізіологічно правильну роботу голосового апарату;

- при висхідному русі мелодійної лінії обов'язково на вершині мелодії використовується вузька голосна. Якщо, за текстом найвищий звук фонується широкою голосною, то попередній склад обов'язково має вузьку голосну. Такий засіб виконання забезпечує не тільки наявність, всіх співочих формант в оптимальному режимі з позитивно вірним функціонуванням голосового апарату, а і надає можливість досягнути асоціативного ефекту активності, значимості, відбуваючихся подій;

- виголос обов'язково виконується на вузьку голосну "У", що дає можливість голосовим зв'язкам вільно рухатися у будь-якому напрямі із м'якою вібрацією без "кіксів" і мелодійних "дірок" із чверті, або восмиризовим заповненням. Дзвінкий приголосний "Г" виконує функцію опору активного "поршневого вигалкувача" звуку. Таким чином забезпечується наявність всіх трьох співочих формант з ефектом далекочутності й емоційної піднесеності з підкресленням важливого значення ритуалу. На рівні підсвідомості вигук на прикінці наспів формули сприймається, як знак санкціонування, або завершення важливої події у житті людини.

Саме фізіологічно правильний спів надає пісні вільного, природного звучання голосу в будь-якому режимі – головному чи грудному, з вібрацією чи без неї, на forte або piano, де звук лине рівно й плавно. Він забезпечує естетичну насолоду, розвиває співочо-розмовний апарат людини. Таким чином голос набуває більш соковитішого багатообертонного тембрального звучання при співі та розмові. Вироблені засоби виконання весільних наспівів формул та пісень загалом мають позитивний вплив на емоційно-психологічний та фізіологічний стан людини: почуття повноцінного відпочинку, наснага до діяльності, підвищення апетиту тощо. Неправильна фізіологічна робота голосового апарату викликає внутрішній системний конфлікт організму, внаслідок якого людина, що співає (незалежно в якому стилі – народному чи академічному, красивим чи ні звуком) поступово заробляє різні фонологопедичні проблеми співочо-мовного апарату з ларингітами, фарингітами, бронхітами і порушенням нервової системи тощо.

Мабуть, стародавня людина інтуїтивно помітила такі емоційно-психологічні закономірності щодо впливу виконання певних музично-поетичних текстів,

пояснюючи їх з магічного кута зору. Тобто, емпіричним шляхом дослідження вона визначила позитивний і негативний вплив музики на психо-фізіологічний стан людини, поступово виробила певну музично-пісенну систему, головна мета якої складалася в регуляції нормалізування і стимулювання повноцінного функціонування всього організму людини. Таким чином, ритуальні наспіви формули придбали семантичний модус “магічності”, щодо регуляції загального позитивного стану здоров'я, який зумовлює у загальному контексті забезпечення добробуту людини загалом. Такий досвід частково зберігся у формі архаїчних наспівів формул і народних обрядових пісень. Крім того, слід зазначити: дослідження сучасної біоакустики та фонології доводять, що музика має великий вплив не лише на настрій, а перш за все на біоритміку організму, свідомість та підсвідомість людини [6]. Таке психофізіологічне явище потребує спеціальних фахових досліджень, результати якого можна систематизувати в окремий метод і використовувати в галузі звукотерапії.

Може, саме це і є головною причиною (на рівні підсвідомості) потягу фахівців до відродження обрядів та їх виспіву. Реальне задоволення бажання підсвідомості на рівні свідомості людини - повноцінне функціонування у Харкові фольклорних ансамблів автентичного співу: “Муравський шлях” при Харківському обласному будинку народної творчості, “Горлиця” (керівник А. Гуріна), “Слобожаночка” (керівник О. Шишкіна), “Гільце” (керівник В. Осадча.), “Височани” (художні керівники Г. Луговська, С. Левченко, А. Левченко), “Мережка” (керівник М. Семенова), Муніципальний театр народної музики України “Обереги” (керівник театру та художній керівник Ю. Алжнев) тощо.

Отже, дослідження народно-пісенного виконавства і пристосування їх до вивчення вторинними фольклорними колективами Харківщини методом модулювання необхідне для точного й виразного відтворення саме слобожанського пісенного стилю і уникнути стильового усереднення. Крім того, необхідно опанування співочого позитивного досвіду народу, що перевірені часом, при загальній постановці голосу. Ритмомелодична вузькоамбігусна побудова з відповідним регістрово-висотним накладенням поетичного тексту дозволяє використовувати поспівки весільних пісень та наспіви формули, як вокальні вправи з метою згладжування головного і грудного регістрів, вироблення чіткої дикції й маневреності голосу. Таким чином людина може набувати і закріплювати позитивні оптимізовані співочі навички з розширенням загального і робочого діапазону вокаліста, що дозволяє вільно, без напруження, виконувати фольклорні, загальнокласичні та естрадні музичні зразки.

#### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ.

1. Іваницький А.І. Українська музична фольклористика (методологія і методика): Навчальний посібник. – К.: Заповіт, 1997. – С.119; 2. Єфремов Є.В. Дослідження народнопісенного викладу через моделювання інваріанта пісні. // Українське музикознавство: респ. міжвід. наук.-метод. зб. – К.: Муз. Україна, 1985. – Вип. 20. – С.4. 3. Верьовка Г. Береги народні пісенні багатства. // Музика. – К., 1995. – №6 (300) – С.14. 4. Жарданія І.М. Новый взгляд на музыкальную культуру древних переднеазиатских народов (к проблеме многоголосия). // Народная музыка: история и типология. Памяти профессора Е.В. Гиппиуса. (1903-1985). Сб. науч. тр. – Л.:

ЛГИТМиК, 1989. – С.76. 5. *Тестова Л.А.* Генетическое единство и региональная специфика мелодики украинских свадебных песен.: Автореферат дис... канд. искусствоведения. – К., 1982. – С. 11. 6. *Красота и мозг.* Биологические аспекты эстетики: пер. с англ. / Под ред. И. Ренчлера, Б. Херубергер, Д. Эпстайна. – М.: Мир, 1995. – С. 6, 59-60, 76-81.

Надійшла до редколегії 24.10.2000 р.

УДК 781.1

Н.О. Супрун

## ПІКЛУВАЛЬНИКИ ДУХОВНОГО ДОБРОБУТУ УКРАЇНЦІВ НА КУБАНСЬКІЙ ЗЕМЛІ

*Висвітлюються документальні та історичні факти про талановитих кубанських діячів історії, етнографії й культури, які сприяли збереженню і примноженню духовних традицій запорозько-чорноморського козацтва*

З 1792 по 1866 рр. російський уряд “височайше затвердженим положенням про переселення малоросійських козаків” переселив на прикубанські землі близько 150000 колишніх запорожців, сподіваючись на поступове й неминуче вимирання українського козацтва як небезпечної сили національно-визвольного руху. Козаки-українці були змушені обживати пустельні простори малярійного прикордонного краю і захищати його від нападів кавказьких горців. В цих умовах вони не тільки вижили і опорядкували покриті болотами, згубні прикубанські землі, але й зробили їх найбагатшими в Російській імперії. І це сталося завдяки тому, що перші переселенці, а пізніше їх нащадки керувались соціально-моральними ідеалами Запорозької Січі, утворюючи нову Батьківщину як півострівну справедливую державу, де люди житимуть за законами християнства і політико-економічного традиційного устрою вільного козацтва.

Наступ з боку російського уряду на запорозькі традиції почався з 40-х років і посилювався з середини XIX ст., а в 20-х роках XX ст., в період встановлення радянської влади на Кубані, переріс у жорстокий і цілеспрямований процес розкозачування і розкуркулювання. Не дивлячись на важкі соціальні умови обживання нових земель, постійні лихоліття, що їх охоплювали, чорноморці завжди дбали про розвиток освіти і культури, збереження й примноження духовних традицій. Тому вже на початку XIX ст. Кубань стала найосвіченішим регіоном Росії, де з покоління в покоління народжувались видатні вчені, митці і письменники, які були справжніми піклувальниками духовного добробуту українського населення. Чільне місце серед кубанських вчених посідають високоосвічені, з діда-прадіда козаки-історики, етнографи, краєзнавці, які займалися дослідженням кубанських земель. Першою роботою з історії кубанського козацтва була книга під назвою “Исторические записки о войске Черноморском”, яку склали у 1834-36 рр. офіцери війська Я.Г. Кухаренко і О.М. Туренко.

Яків Герасимович Кухаренко (1799-1862) був яскравою фігурою серед громадських і літературних діячів Кубані XIX ст. Він – перший кубанський