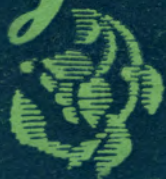


О. Правдюк

**ЛАДОВІ
ОСНОВИ
УКРАЇНСЬКОЇ
НАРОДНОЇ
МУЗИКИ**



Видавництво АН УРСР

АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНСЬКОЇ РСР
ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ФОЛЬКЛОРУ ТА ЕТНОГРАФІЇ

О. ПРАВДЮК

ЛАДОВІ ОСНОВИ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ МУЗИКИ

ВИДАВНИЦТВО
АКАДЕМІЇ НАУК УКРАЇНСЬКОЇ РСР
КИЇВ — 1961

У книзі «Ладові основи української народної музики» автор розкриває найхарактерніші ладово-інтонаційні засоби виразності української народної музики.

У першому розділі книги — «Ладова організація в розвитку» — намічаються основні віхи історичного розвитку мелодії від найпростіших форм її ладової організації до складніших.

Висвітленню найхарактерніших для української народної музики ладово-інтонаційних особливостей та їх використанню в професійній музиці присвячені наступні два розділи — «Ладова змінність» і «Ладово-інтонаційні засоби виразності». В останньому, зокрема, робиться спроба розкрити засоби ладово-інтонаційної виразності окремих зразків народнопісенної творчості у зв'язку з їх змістом, жанровою належністю тощо.

Книга розрахована на музикознавців, викладачів та студентів музичних учбових закладів та на широкі кола музичної громадськості.

Відповідальний редактор
кандидат мистецтвознавства *М. М. Гордійчук*

Александр Андреевич Правдюк
Ладовые основы украинской народной музыки
(на украинском языке)

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

Редактор *Р. М. Немировський*

Техредактор *О. М. Лисовець* Коректори *С. П. Чарчіян, В. А. Литовкіна*

БФ 15565. Зам. № 64. Вид. № 239. Тираж 1500. Формат паперу 84×108/32.
Друк. фіз. аркушів 6,125. Умовн. друк. аркушів 10,1. Обліково-видавн. аркушів 9,9. Підписано до друку 15.IV 1961 р. Ціна 59 коп.

Друкарня Видавництва АН УРСР, Київ, Репіна, 4.

Наша пісня в широкому світі європейському
занадто молода, свіжа, нова — їй належить бу-
дущина. Од нас, синів цієї молоді народності,
залежить поставити її на шлях розвитку у спра-
ведливому їй належному природному світлі. Не-
мала відповідальність лежить на нас, тож мусимо,
озброєні певними вислідами, опертими на певних
наукових закладах, приступити до праці коло неї.

М. Лисенко

ВІД АВТОРА

В своїх настановах щодо літератури і мистецтва Комуністична партія завжди надавала і надає великого значення проблемі народності. Народна творчість, зокрема народна музика, завжди служила невичерпним джерелом, що живило професіональне мистецтво. Без глибокого вивчення народної творчості, без перетворення ідейно-художніх багатств музичного фольклору немислимі справжня реалістична музика, справжнє національне мистецтво.

«Розвиток музики, — вказував на нараді діячів радянської музики в ЦК КПРС А. О. Жданов, — повинен іти на основі взаємодії, на ґрунті збагачення музики вченої музикою народною».

Радянська влада відкрила широкі можливості для вивчення, дослідження й публікації народної творчості. В Радянському Союзі створено ряд закладів, що працюють над її збиранням і виданням (Інститут світової літератури ім. О. М. Горького, Інститут російської літератури, Інститут етнографії ім. Міклухи-Маклая, Інститут історії мистецтв та ін.). На Україні збиранням і дослідженням народної творчості займаються Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії та Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка Академії наук УРСР.

Ці установи видали багато цінних досліджень в галузі словесного фольклору, опублікували ряд збірників музичного фольклору, але дослідницька робота над мелодіями народної творчості знаходиться не на належному рівні.

З часу виходу в світ останніх праць Ф. Колесси в українській фольклористиці не опубліковано жодної монографічної теоретичної праці, в якій розроблялися б проблеми стилю народних мелодій.

Дана праця — це спроба хоча б частково заповнити цю прогалину.

З усього обширного кола питань, що стосуються стилістичних особливостей української народної музики, в праці ставиться лише одне, а саме: питання її ладових основ.

* *
*

Народна музика пройшла багатовіковий шлях історичного розвитку. В кожную історичну епоху у зв'язку із загальним історичним процесом розвитку культури, мистецтва, у зв'язку із зміною конкретних матеріальних і економічних умов життя народу змінювались його художні смаки, погляди, змінювалась і музична свідомість.

Намітити основні віхи історичного розвитку мелодії від найпростіших форм її ладової організації до складніших є завданням першого розділу праці — «Ладова організація в розвитку».

Серед усіх компонентів музичного вислову ладові особливості відіграють значну роль у визначенні національної характерності музики того або іншого народу, нерідко вони виступають показником ступеня розвитку музичної культури цілої нації.

Питанню висвітлення найбільш характерних для української народної музики ладово-інтонаційних особливостей та їх використання в професійній музиці присвячені наступні два розділи праці — «Ладова змінність» і «Ладово-інтонаційні засоби виразності». В останньому розділі робиться спроба розкрити засоби ладово-інтонаційної виразності окремих зразків народнописенної творчості у зв'язку з їх змістом, належністю до того або іншого жанру та середовищем, в якому вони виконуються.

Розуміючи складність поставлених питань, автор розглядає свою працю лише як спробу у розв'язанні проблеми ладово-інтонаційного складу української народної музики.

Деякі питання, як, наприклад, погляд на лад мелодії з точки зору акустики, теорія ладового ритму, не включені в працю. Вони повинні стати предметом спеціальних окремих досліджень.

Розділ перший

ЛАДОВА ОРГАНІЗАЦІЯ В РОЗВИТКУ

Багатство і різноманітність ладових особливостей народної пісні — продукт багатовікового розвитку народної музики, результат тривалого відбору найбільш виразних інтонаційних і мелодичних зворотів.

«І пісні і танці створювались народом на протязі десятиліть і навіть століть,— писав М. І. Калінін.— ...Народ — це все одно, що золотошукач, він відбирає, зберігає і несе, шліфуючи протягом багатьох десятиліть, тільки найцінніше, найгеніальніше»¹.

Прослідкувати ті історичні етапи, які пройшла в своєму розвитку пісня на протязі століть від найпростішої ладової організації з двох-трьох звуків до завершеного октавного мажорного і мінорного ладу з усіма його особливостями (ладова змінність, модуляція, ввідний тон), — важливе завдання, що стоїть перед музикознавцями.

На важливість постановки такого роду питань, як і на їх нерозробленість, звертав увагу академік Б. Асаф'єв. «Музикознавці, — писав він, — майже не цікавляться серйозними проблемами музичного становлення в історичній дійсності. Вони вважають за краще аналізувати окремі твори, особливо якщо вони загальноновизнані, а не спостерігати за життям музики в свідомості людства, що складається як суспільна свідомість»².

Намітити основи розв'язання одного з таких питань (прослідкувати етапи розвитку ладової організації) — мета цього розділу.

¹ М. І. Калінін, О литературе, Л., 1949, стор. 194.

² Академик Б. Асаф'єв, Музыкальная форма как процесс, кн. II. Интонация, М.—Л., 1947, стор. 76.

Розв'язання данного питання пов'язане з певними труднощами. Мелодії українських народних пісень почали друкуватись лише в останній чверті XVIII ст. Починаючи з цього часу, можна скласти уявлення про музичний побут народу, про звучання тієї або іншої пісні і порівняти її з пізнішими записами через певний проміжок часу (тобто виявити ті зміни, що стались в мелодиці пісні). Але попередні етапи розвитку народної музики нам невідомі, бо мелодій, записаних, скажімо, в XV ст. або й раніше, які б являли собою пісенні зразки саме цього періоду, немає. (Немає і ніяких відомостей про музичну мову українського народу в літературних і літописних пам'ятках, а окремі малозначні відомості доводиться збирати крихітками.)

Проте народна пам'ять довго зберігає традиції минулого. Свідчення цього — зразки народнопісенної творчості, походження яких відноситься ще до часів первісного докласового суспільства. І незважаючи на те, що мелодії цих пісень записані лише в XIX ст., отже, несуть в собі ту або іншу частку пізніших нашарувань, які, можливо, не були характерні для пори їх виникнення і найбільшого побутування, все ж ці пісні можна вважати своєрідним відбитком епохи, а властиві їм види ладової організації зв'язувати саме з цим стародавнім періодом історії українського народу.

Народна пісня весь час живе, змінюється. В процесі розвитку нове народжується на базі старого, накопичуючи поступово все нові якісні відміни, переусвідомлюючи їх і водночас свято зберігаючи старі традиції. Тому відчуття в цьому складному процесі нових якісних відмін, що знаменують початок нового етапу, а звідси й намічення самих етапів у розвитку ладової організації може здатись нерозв'язним завданням.

Але не слід спрощено розуміти це питання — тільки як розкладення по «поличках століть» повнокровного життя народної музики. Намітити ж основні «пласти» в мелодиці української народної музики, тісно пов'язані з тим або іншим етапом в історії українського народу, — справа цілком можлива.

Своєрідність кожної народної мелодії у великій мірі визначається її організацією, тобто системою звуковисотних співвідношень. Такою системою музикальних тонів, пов'язаних між собою на основі їх стійкості і нестійкості, на основі тяжіння одних звуків або співзвуч до інших, і є лад.

Встановити лад народної мелодії — це значить визначити: 1) діапазон, тобто обсяг мелодії, крайні точки інтервалу, в якому розвивається мелодичний рух (діапазон терції, кварта, октави і т. д.); 2) кількість звуків або ступенів, що входять в цей діапазон; 3) послідовність ступенів і інтервальне співвідношення між ними; 4) тоніку або устій (один або кілька), тобто функціональну природу кожного ступеня.

Найменший діапазон мають звукоряди з двох звуків в обсязі великої секунди. Такі звукоряди є зразками перших кроків у розвитку музичної культури. Вони часто зустрічаються серед закликів до явищ природи в обрядових, дитячих, коліскових піснях. (Прикл. 1.)

Не поспішаючи

Найпростішою формою ладової організації в народній музиці є послідовність з трьох, чотирьох або п'яти звуків. В залежності від обсягу, в якому розвивається мелодичний рух, кожна таку послідовність звуків можна назвати терцовим, квартовим, квінтовим ладом. Кожний з них має свою внутрішню організацію. Він може бути заповненим і незаповненим, може мати ту або іншу послідовність інтервалів, ті або інші опорні стійкі й нестійкі звуки.

В українській народній музиці такі ладові організації зустрічаються найчастіше в піснях календарного циклу (веснянках, колядках, щедрівках, гаївках, обжинкових), родинно-побутових (весільних), а також трудових. Час походження і найбільш поширеного побутування їх відноситься до тих незапам'ятних часів первісного докласового суспільства, коли людина обожнювала сили природи, коли виникала суспільна свідомість і формувалась мова.

Можна з певністю сказати, що основні, найбільш характерні типи цих пісень існували задовго до утворення Київської держави (IX ст. н. е.). Про це свідчать пам'ятки древньоруської літератури XI—XII ст., в яких розповідається про боротьбу служителів християнської церкви з старовинними народними звичаями і обрядами, а також з піснями, що супроводжували ці обряди (зимові свята, зустріч весни тощо).

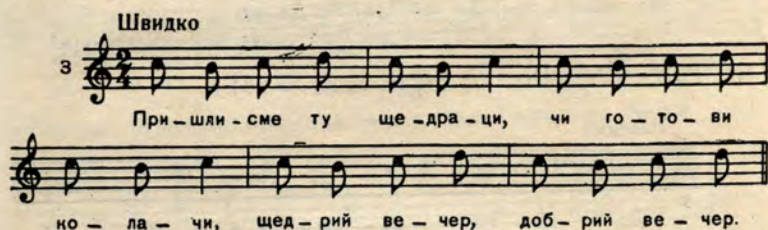
Терцові лади діляться на дві групи — на терцові лади в обсязі великої терції і терцові лади в обсязі малої терції. Значення тоніки набуває переважно нижній опорний тон. (Прикл. 2.)

Помірно

У — же сон — це ко — тить — ся, ко — тить — ся,
 нам до — до — му хо — четь — ся, хо — четь — ся,
 а ми не йде — мо — при — ка — зу же — мо.

(К. Квітка, «Українські народні мелодії», № 93.)

Значно рідше зустрічаються ладові організації з трьох звуків, в яких устоем є середній другий ступінь, а крайні лише «оспівають» його секундними супряженнями. (Прикл. 3.)



(Ф. Колесса, «Народні пісні з галицької Лемківщини», № 555.)

Обсяг з трьох звуків серед мелодій української народної музики зустрічається порівняно рідко. Найчастіше така терцовою основою пісні розширюється до квати, квінти (див. прикл. 6а, 6б).

В наведених прикладах терцовий склад мелодії завдяки приєднаним зверху і знизу секундовим супряженням розширюється (в прикл. 6а — до квати, в прикл. 6б — до квінти).

Розширення терцових ладів особливо часто відбувається за рахунок доданої знизу інтонації субквати.

Мелодичний зворот із субквартовою інтонацією характерний для української народної музики не тільки на ранньому етапі її розвитку. Цей зворот мають мелодії широкого обсягу, пов'язані з розвиненими видами мажору й мінору.

Терцові поспівки відіграли важливу роль у формуванні мажорного і мінорного ладу. Велика або мала терція, яка складає терцовий лад, історично передувала появі тризвука, як основи октавної системи й гармонії.

Квартові лади. Мелодії квартових ладів ґрунтуються виключно на чистій кватрі. Ладові організації, в основі яких лежить збільшена або зменшена кварта, зустрічаються дуже рідко. В залежності від заповнення інтервалу квати існує три види цієї ладової організації: дихорд, трихорд і тетрахорд. В українській народній музиці ці види ладової організації нечисленні. Найчастіше зустрічається трихорд з устоем на середньому звуці (прикл. 4) або на двох крайніх, що чергуються (прикл. 5).



Нум плакати, нум! Де твій нум? На До-ну.

А твій де? По-то-нув. Нум плакати, нум!

(К. Квітка, «Українські народні мелодії», № 581.)



(К. Квітка, «Українські народні мелодії», № 368.)

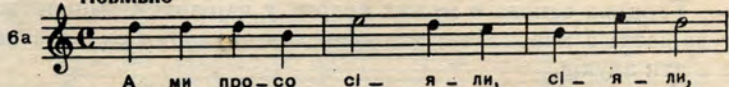
Наведені приклади являють собою зразки старовинних обрядових пісень. В першій з них наслідуються явища природи (кумкання жаб), в другій — заклики до дощу. Цілком можливо, що таке наслідування звуків природи стало одним з перших джерел виникнення музики³. Дитячі забави, в які перетворились ці старовинні зразки музичної культури, дають уявлення про творіння первісної людини.

Тетрахорд — більш високий ступінь у розвитку ладової організації. Обсяг заповненої кварта мають найчастіше мелодії обрядових пісень (веснянок, гаївок, обжинкових, весільних), а також дитячих пісень.

Серед старовинних хороводних пісень збереглося багато мелодій, що мають звукоряд заповненої кварта (тетрахорд). (Прикл. ба.)

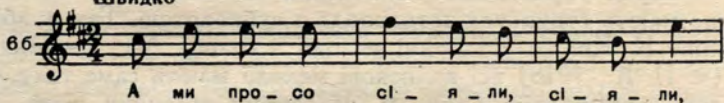
³ Існуючі гіпотези про походження музичного мистецтва В. Принца, Ж. Дюбо, Ж.-Ж. Руссо, Г. Спенсера, Ч. Дарвіна, Ж. Комбар'є, Є. Гроссе, К. Бюхера, К. Штумпфа викладені в брошюрі М. Іванова-Борецького «Первобытное музыкальное искусство», Музсектор, М., 1925.

Повільно



(К. Квітка, «Народні мелодії з голосу Лесі Українки», № 6.)

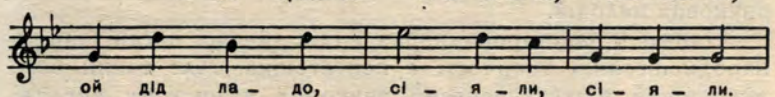
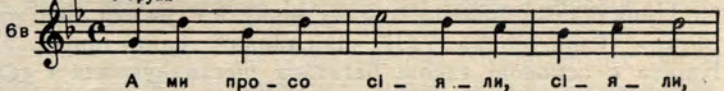
Швидко



(А. Рубець, 216 народных украинских напевов, № 15.)

Пожвавлено

I група



II група



(К. Квітка, «Українські народні мелодії», № 625.)

Порівнюючи варіанти цієї пісні (див. прикл. 6б, 6в), можна намітити шлях, по якому йшло розширення невеличкої ладово-інтонаційної поспівки з трьох-чотирьох звуків до більш розвиненої і складнішої як за обсягом, так і за внутрішньою конструкцією.

Терцова основа в межах кварта у варіанті *а* змінюється у варіанті *б* квартовою основою, хоч звукоряд складається з п'яти звуків.

У варіанті *в* звукоряд розширений до септіми, проте і тут виразно відчувається характерна терцова основа в межах кварта, що дає можливість говорити про виникнення його на базі варіанта *а*, тобто про еволюційний розвиток мелодії від простішої за своєю ладовою організацією до складнішої.

Серед українських колискових пісень багато мелодій, що мають структуру тетра хорда з субквартою. Так, у збірнику К. Квітки «Народні мелодії з голосу Лесі Українки» (ч. II, К., 1918) всі колискові мелодії мають саме таку ладову організацію (див. у згаданому збірнику пісні за № 207, 208, 209, 210, 211, 212).

Безпосередньо до квартових ладів примикають квінтови лади (пентахорди). Квінтові лади походять з квартових. В багатьох мелодіях з квінтовими звукорядами кварта відіграє істотну роль, і навіть важко визначити, до якого типу ладів віднести мелодію, до квартового чи до квінтового (див. прикл. 66).

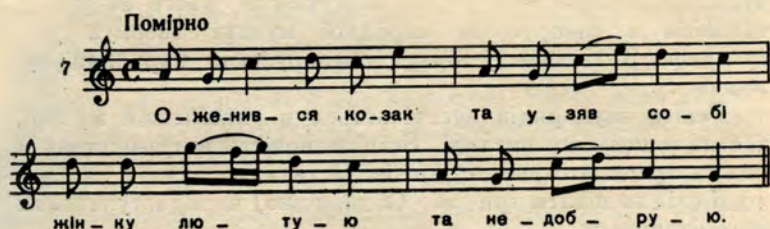
Прикладами квінтового ладу можуть служити пісні «Воротар» (див. прикл. 72), «Веснянка» (див. прикл. 75). Квінта є основою також багатьох шестизвукових і семизвукових мелодій.

Одним з найстаровинніших видів ладової організації в народнопісенній творчості є пентатоніка. Але такий безпівтоновий п'ятиступеневий звукоряд у чистому вигляді порівняно рідко зустрічається в українських народних піснях⁴.

Кілька безпівтонових (ангемітонічних) мелодій вміщує збірник О. Рубця «216 народных украинских напевов».

Слід відзначити, що безпівтоновість в цих мелодіях відносна, не абсолютна. Більш глибокий аналіз їх дає можливість констатувати наявність півтонів, хоч вони, так би мовити, приховані і ніде не зустрічаються між двома сусідніми ступенями. Так, наприклад, у пісні «Оженився козак» (прикл. 7) півтон наявний між звуком *мі* в другому такті і *фа* в третьому такті, в пісні «Благослови, мати» (див.

⁴ У багатьох народів (китайців, шотландців, монголів, татар, якутів, башкир) музика ґрунтується на безпівтоновій системі. Пентатоніка — характерна національна особливість їх музичного мистецтва.



(А. Рубець, 216 народних українських напевов, № 208.)

прикл. 76) співвідношення між звуками як першого, так і другого голосу по горизонталі безпівтонові, а по вертикалі звук сі нижнього голосу і звук до верхнього голосу в першому такті, а також мі і фа в третьому такті утворюють півтон.

Основою у формоутворенні ладової організації мелодій такого типу є різноманітні безпівтонові мелодичні поспівки (терцові, трихордні), які і надають звучанню ангемітонічності.

Навіть серед пісень календарно-землеробського циклу, які найбільше зберегли строгий діатонізм глибокої старовини, пентатоніка у чистому вигляді зустрічається рідко. Незначній кількості чисто діатонічних безпівтонових звукорядів, які все ж зустрічаються, можна дати таке пояснення.

Одна з характерних особливостей української народної музики — хроматизм, розширення і звуження певних інтервалів для посилення експресії, що виробився на певному етапі довготривалого розвитку народної музики, очевидно; вплинув на весь хід формування українського музичного стилю. Не залишились поза впливом хроматизму і стародавні зразки народної творчості — пісні календарного циклу. Тим-то серед пісень календарного циклу при загальному строгому діатонізмі їх мелодій так мало суто безпівтонових звукорядів. Наявні в музиці багатьох народів п'яти-тонові безпівтонові звукоряди можна звести до п'яти основних видів:

- 1) *c d f g a,*
- 2) *c es f g b,*
- 3) *c d e g a,*
- 4) *c d f g b,*
- 5) *c es f as b.*

Цікаво відзначити, що останній вид пентатоніки (з відсутньою квінтою) для української музики, як і для біло-

руської, не характерний. На відсутність цього виду пентатоніки в білоруській народній музиці звернув увагу проф. В. Беляєв у праці «Белорусская народная музыка»⁵.

Решта звукорядів зустрічається в українській музиці, але не у повному вигляді. Безпівтоновість витримується в межах трьох-чотирьох ступенів. В таких випадках лад мелодії слід називати три- або (відповідно) чотириступневим ангемітонічним.

Досить своєрідні безпівтонові звукоряди спостерігаємо в мелодіях із західних областей України, зокрема із Закарпаття. Особливістю в мелодичній будові безпівтонових мелодій цієї етнічної території є наявність субквартової інтонації, іноді тритону, які відіграють значну роль серед усіх інших компонентів музичної виразності.

У прикладі 8 до п'ятиступневого безпівтонового звукоряду *сі, ля, соль, фа, ре* додана субкварта *ля*. Три великі секунди між звуками *сі, ля, соль, фа* утворюють тритон.



«Закарпатські народні пісні», упорядкувала З. Василенко (рукопис).

Такий вид безпівтоновості не збігається із загальним уявленням про пентатоніку як звукоряд, що побудований на чергуванні лише однієї або двох великих секунд з двома несусідніми малими терціями⁶.

Розглянуті вище зразки мелодій творять початковий етап в розвитку ладової організації, який можна назвати «добом діатонізму» (Ф. Колесса). Мелодії цього історич-

⁵ Див. В. Беляєв, Белорусская народная музыка, Л., 1941, стор. 20.

⁶ Див. А. Должанский, Краткий музыкальный словарь, Л., 1959; Энциклопедический музыкальный словарь, М., 1959.

ного періоду відзначаються невеликим обсягом (терція, кварта, квінта, що розширюється іноді до сексти, септими)⁷.

Тоніка в цих піснях слабо виражена. Часто пісні закінчуються не основним устоем, а нестійким інтервалом. Найчастіше це II ступінь.

В деяких мелодіях має місце ввідний тон, який відіграє роль прохідного тону (ніколи не наголошується) і виступає то як підвищений на півтон, то як звичайний діатонічний ступінь.

Істотну роль в мелодіях цього періоду відіграє інтонація субкварти (нижньої домінанти), яка має характер пізнішого додатку (див. прикл. 71).

Осмислення субквартової інтонації стало основою в формоутворенні кварто-квінтового групування тонів на дальшому етапі розвитку ладової організації.

Строго діатонічні мелодії невеликого обсягу поширені на всій території України (як Центральної, так і Західної).

Порівняння мелодій цих двох масивів української території вказує на те, що саме в старовинних мелодіях обох частин України збереглось найбільше спільних ознак. Так, порівнюючи мелодії календарного і родинно-побутового циклу збірників Ф. Колесси з Галицької Лемківщини⁸ і Закарпаття⁹ з мелодіями цього ж циклу пісень, записаних Лисенком і Чубинським на Придніпрянщині¹⁰ та К. Квіткою на Волині¹¹, впадає у вічі їх невеликий обсяг, що рідко коли виходить за межі квінти, а також перевага діатонічних звукорядів, що рідко модифікуються хроматизмами.

Тотожність мелодичного складу пісенної творчості цих двох масивів української території свідчить про спільність розвитку музичної культури цілої нації на ранніх історичних етапах.

⁷ Звичайно про старовинність тієї або іншої мелодії не можна судити лише на основі її невеликого обсягу, проте для пісень календарного циклу в переважній більшості — це характерна риса.

⁸ «Етнографічний збірник», т. 39-40, Львів, 1929.

⁹ «Науковий збірник т-ва «Просвіта» в Ужгороді», 1923, 1938.

¹⁰ «Труды Этнографическо-статистической экспедиции в Западнорусский край. Материалы и исследования, собранные П. Чубинским», т. III, IV, СПб, 1872.

¹¹ «Народні мелодії з голосу Лесі Українки», К., 1918.



Безпосередньо до мелодій, що репрезентують початковий етап в розвитку ладової організації, примикають мелодії семиступеневого обсягу, побудовані в натуральних діатонічних ладах.

Семиступеневі діатонічні лади з'являються в українській народній музиці внаслідок розширення вузькообсягових ладів. Таке припущення підтверджується результатами порівняння багатьох варіантів однієї і тієї ж мелодії. Для прикладу порівняймо два варіанти пісні «Ой на горі вогонь горить». (Прикл. 9а¹², 9б.)

Повільно

9а

Ой на го - рі во - гонь го - рить,
а в до-ли - ні ко-зак ле - жить, а в до-ли - ні ко - зак ле - жить.

Повільно

9б

Ой на го - рі о - гонь го - рить,
ой на горі огонь горить, а в доли - ні ко - зак ле - жить.

В основі ладової організації обох мелодій лежить квінта соль—ре. Але якщо в першому варіанті вона розширена вгору захватом інтонацій мі-бемоль, фа (сексти і септіми), то в другому розширення звукоряду відбувається вниз, за рахунок додання інтонацій субсекунди і субкварти. Очевидно, таке розширення вузькообсягових ладів привело до

¹² «Українські народні пісні», упорядкували З. Василенко і М. Гордійчук, вид-во «Мистецтво», К., 1954, стор. 111. Далі всі приклади, взяті з цього збірника, подаються без посилання на джерело.

появи семиступеневих ладів, а потім і октавних. (В другому варіанті пісні маємо звукоряд в обсягу октави з кварто-квінтовим групуванням тонів).

Назву «семиступеневі діатонічні лади» в сучасному музикознавстві застосовують до мелодій, обсяг яких перевищує сім звуків і становить лише частину семиступеневого ладу.

Семиступеневим діатонічним або натуральним ладам можна дати таку характеристику. В натуральних ладах немає збільшених секунд. Інтервальне співвідношення ступенів в натуральному ладі ґрунтується на чергуванні п'яти великих секунд (не більше трьох підряд) і двох несуміжних малих секунд. Характерною особливістю всіх натуральних ладів (крім іонійського і лідійського) є інтервал великої секунди між нижнім ввідним тоном (VII ступінь) і верхньою тонікою (VIII—I ступінь). Співвідношення між суміжними ступенями ґрунтується переважно на мелодичних (секундних) тяжіннях.

Всі ступені функціонально підпорядковані основному устою — тоніці ладу.

Як і лади, що їх обсяг звукоряду складає терцію, квінту, семиступеневі лади — це певний етап на шляху розвитку музичного мислення від найпростіших форм ладової організації до утвердження мажоро-мінорної системи.

В даному розділі діатонічні семиступеневі лади характеризуються як певна послідовність тонів і півтонів:

іонійський — тон тон півтон тон тон тон (півтон).

дорійський — тон півтон тон тон тон півтон (тон),

фрігійський — півтон тон тон тон півтон тон (тон),

лідійський — тон тон півтон тон тон (півтон),

міксолідійський — тон тон півтон тон тон півтон (тон),

еолійський — тон півтон тон тон півтон тон (тон),

локрійський — півтон тон тон півтон тон тон (тон).

В основі кожної організації лежить певна функціональна взаємозалежність між ступенями ладу.

Форми застосування ладів мінорного нахилу в українській народній музиці різноманітні. Тут зустрічаються еолійський, фрігійський, дорійський лади, найчастіше — еолійський (див. прикл. 9а, 112).

VII натуральний ступінь у еолійському ладі, особливо в тих випадках, коли посилюється його роль у розвитку мелодичного руху, має нахил тяжіти до опорного центру паралельного мажору. Нерідко завдяки цьому емоціональ-

но-образний зміст мінорного еолійського ладу набуває рис просвітленого, мажорного звучання (див. прикл. 118).

Фрігійський лад в чистому вигляді застосовується в українській народній музиці рідше, ніж еолійський. Проте елементи фрігійського ладу — мелодичні звороти з епізодичним зниженням II ступеня досить часті, особливо в кадансах багатоголосних пісень. Для мелодій із західних областей України фрігійський лад не характерний. Тут він зустрічається досить рідко. Прикладом мелодії, побудованої у фрігійському ладі, може бути мелодія пісні «Брала дівка воду». (Прикл. 10.)

Не швидко
Двое

10

Бра — ла дів — ка во — ду,

Всі

бра — ла, бра — ла, ви — би — ра — ла,

до... ой до дна й не — до — бра — ла.

Закономірності окремих ступенів ладу цієї пісні вказують на велику роль у розвитку мелодичного руху квартового тону ладу, який в хоровій частині протистоїть основному устою.

Послаблене тяжіння VII натурального ступеня в тоніку у верхньому голосі значною мірою компенсується загостреним тяжінням II низького ступеня в тоніку у нижньому голосі.

Весь емоційно-образний зміст пісні завдяки консонансному звучанню чистих кварт і квінт набуває об'єктивно-урівноваженого характеру спокійної розповіді, незважаючи на драматичні ситуації тексту. (В пісні йдеться про тяжке підневільне життя молодої жінки в чужій сім'ї далеко від рідного дому.)

У фрігійському ладі V ступінь перестає відігравати роль домінантового опорного центру у розвитку мелодичного ру-

ху. Більшої активності набувають субдомінантові гармонії, зокрема малий тризвук на IV ступені (плагальність). Показовим щодо цього може бути розвиток мелодичного руху в піснях «Гей у лісі, в лісі» (див. прикл. 30) — від вступу хору, «Чорноморець, матінко».

Дорійський лад в чистому вигляді порівняно рідко зустрічається в українській народній музиці. Частіше зустрічаються випадки застосування великої сексти в мінорі у поєднанні з альтерацією інших ступенів ладу. Прикладом мелодії, побудованої в дорійському ладі, може бути мелодія пісні «Береза, береза». (Прикл. 11.)

Повільно

11

Бе-ре-за, бе-ре-за, ли-стяч-ком дріб-
 -нень-ка, да листяч-ком дріб-нень-ка,
 з ко-ре-ня то-нень-ка, з ко-ре-ня то-
 -нень-ка. А що ту-ю та й бе-
 -ре-зу, хто хо-че, ла-ма-є.

В дорійському ладі велика секста, створюючи разом з квартовим тоном мажорну субдомінанту, надає мінорному звучанню просвітленого колориту. (Прикл. 12.)

Взагалі ця пісня співається в мажорному, міксолідійському ладі. В даному ж варіанті дорійська організація виникла внаслідок заміни великої терції малою при збереженні висоти решти звуків мажорного варіанта, зокрема великої сексти.

Застосування в мінорному ладі мажорної субдомінанти більш характерне для народного багатоголосся. В одноголосних мелодіях такий прийом зустрічається досить рідко.



Записав у 1936 р. О. Стеблянко (м. Суми), фонди ІМФЕ АН УРСР, ф. 8—4, п. 369.

Група ладів мажорного нахилу набула нерівномірного поширення на території України. Так, із сотні мелодій, записаних на Придніпрянщині, на лади мажорного нахилу припадає від 20 до 30 мелодій. В західноукраїнських мелодіях кількість їх зростає до 50—60. (Див., наприклад, збірники: «Закарпатські народні пісні», Ужгород, 1959; «Народні пісні підкарпатських русинів»; сім випусків «Збірника українських народних пісень» М. Лисенка; «Українські народні пісні», «Мистецтво», 1954.)

Серед відомих ладів мажорного нахилу (іонійський, лідійський, міксолідійський) найчастіше зустрічається міксолідійський лад. Прикладом мелодії, побудованої в міксолідійському ладі, може бути мелодія пісні «За річкою, за Дунаєм». (Прикл. 13.)



Характерним у цій мелодії є поступеневий низхідний рух мелодії від VII натурального ступеня до тоніки:

фа²— соль¹ (відзначено рисками), який неначе демонструє весь звукоряд мелодії. VII натуральний ступінь, будучи верхнім рубежем розгортання звукоряду, протистоїть октавному замиканню ладу і сприяє більшій плинності низхідного мелодичного руху.

Тяжючи не до основного устою, а до VI ступеня ладу, VII натуральний ступінь створює передумови для виникнення опорного центру на IV ступені ладу, який конкурує з тонічним устоєм.

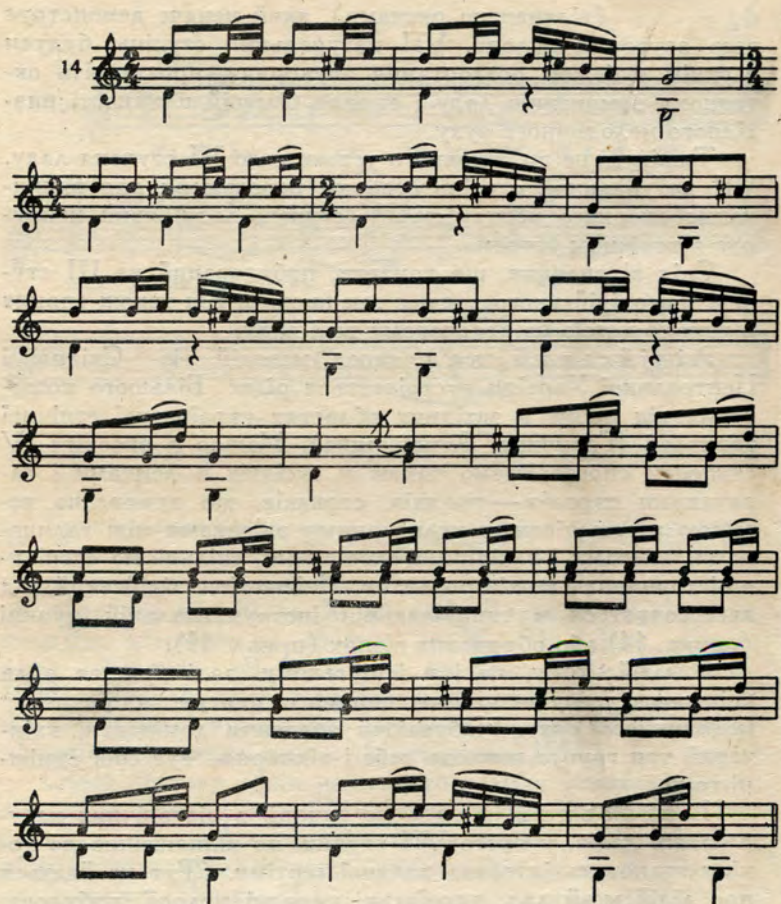
Слід відзначити, що тризвук, побудований на III ступені міксолідійського ладу, є зменшеним. Він також сприяє відчуттю устою на квартовому тоні ладу.

Лідійський лад серед мелодій із Східної і Центральної України зустрічається рідко. Більшого поширення він набув в західних областях української етнічної території (Галичина, Лемківщина). Мажор з високим IV ступенем спостерігаємо також у сусідніх з лемками і галичанами народів — поляків, словаків, що зумовлено великою мірою тісними культурними зв'язками між галичанами, лемками і західними слов'янами, спільністю суспільно-історичних шляхів розвитку. Найчастіше лідійський лад застосовується в танцювальній інструментальній музиці (прикл. 14) або обрядових піснях (прикл. 15).

В лідійському, як і в іонійському, ладі зростає роль квінтового тону — другого опорного центру в розвитку мелодичного руху. Набуваючи значення домінанти, квінтовий тон групує навколо себе і підпорядковує собі суміжні тони.

Іонійський лад — це єдиний з діатонічних натуральних ладів, у якого VII ступінь по відношенню до тоники становить інтервал великої септими. (Тут не йдеться про лідійський лад: українські народні мелодії, побудовані в цьому ладі, не виходять переважно за межі квінти або сексти). Решта ладів (міксолідійський, еолійський, фрігійський, дорійський) мають малу септиму — самостійний інтервал, який не веде в октаву. Цим, очевидно, й пояснюється той факт, що дуже важко знайти в українській народній музиці мелодію натурального мажору в обсягу септими і разом з тим спостерігається велика поширеність семиступеневих ладів (в буквальному розумінні септахордів з малою септимою).

Інтервал великої септими, що утворюється в іонійському ладі між I і VII ступенями, важко вкладається в му-



(М. Лисенко, «Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних О. Вересаєм».)



(О. Кольберг, «Волинь», № 92.)

зичній свідомості, важко інтонується. Тому співці оминають такі мелодичні ходи. Невипадково в прикл. 16 мелодичний зворот на VII ступінь застосований не з I, а з II ступеня. В даному випадку він уже творить інтервал великої сексти, природний і зручний для відтворення. (Прикл. 16.)



(«Закарпатські народні пісні», Ужгород, 1959, стор. 115.)

Природнішим в народній музиці є також інтервал малої септими (звичайно, вже в інших ладах), характерний взагалі для мелодій закарпатських і прикарпатських пісень. (Прикл. 17).



(«Народні пісні підкарпатських русинів», № 123, записав Д. Задор.)

Співвідношення між звуками іонійського ладу ґрунтуються на секундово-мелодичних зв'язках: підпорядкованості всіх ступенів ладу основному устою, природній суспряженості звуків мелодії без виявлення побічних опорних центрів. Проте в українській народній музиці така організація майже не зустрічається. Іонійський лад набув ознак, які зближують його з натуральним мажором. Останній характеризується гармонічними функціональними співвідношеннями між звуками, яскраво вираженим мелодичним упором на квінтовому тоні ладу (автентичність), а звідси — тоніко-домінантові гармонії, обов'язкове розрі-

шення VII ступеня у VIII (I) внаслідок октавного замикання ладу.

Автентичність — спільна риса, що зближує лідійський та іонійський лади. Вона дає можливість відносити їх до однієї категорії ладів і протиставляти в якійсь мірі міксолідійському ладу, у якого функція домінанти послаблена.

Вище вказувалось, що всі шість семиступеневих натуральних ладів (зразків локрійського ладу досі не було виявлено в українській народній музиці) використовуються нерівномірно. Одним ладовим організаціям надається перевага, інші зустрічаються рідше. Ступінь вживаності того або іншого ладу в українській народній музиці можна поставити у залежність від наявності і місцеположення в ньому тритону. Інтервал, утворений послідовністю трьох цілих тонів, має напружений, дисонуючий характер і викликає значні труднощі при інтонуванні.

Наявність його в тій або іншій ладовій системі тісно пов'язана з тим, яку функцію він виконує в ній.

Виходячи з інтервального співвідношення між ступенями кожного семиступеневого ладу, констатуємо, що в іонійському ладі тритон міститься між IV і VII ступенями, у дорійському — між III і VI, у фрігійському — між II і V, в лідійському — між I і IV, в міксолідійському і в еолійському тритону немає. Останні два лади в українській народній музиці зустрічаються найчастіше. Очевидно це пояснюється відсутністю у згаданих ладових організаціях послідовності трьох цілих тонів.

Певну штучність, неприродність цілотонових послідовностей у дорійському ладі співці усувають підвищенням IV ступеня ладу.

Натуральні діатонічні лади (передусім іонійський і еолійський) послужили основою для розвитку мажоро-мінорної системи, гармонічних функціональних співвідношень між звуками.



Особливий ладово-інтонаційний пласт в народнописаній творчості становлять мелодії, діатонізм яких порушується. Дослідники української народної музики Лисенко Сокальський, Колесса, Кастальський, Квітка та ін. користувались в таких випадках термінами «хроматизм», «хро-

матичний». Протиставляючи хроматизм діатоніці, класики-фольклористи не обмежували застосування цього терміну лише випадками півтонової зміни діатонічного ступеня, коли півтон утворюється двома різними звуками однієї назви (до—до-дієз). В хроматизмі вони вбачали передусім роздвічування, забарвлення, виходячи, очевидно, з походження терміну: хроматизм — від грецького *χρῶμα* *тос* — колір, хроматичний — роздвічений. Область діатонічних ладів, модифікованих хроматизмами, охоплює надзвичайно широке коло жанрів. Сюди відносяться і деякі зразки мелодій календарного циклу, строгий діатонізм яких позначений пізнішими впливами, плачі, голосіння, епічні думи, історичні, ліричні та родинно-побутові пісні.

Основний звукоряд мелодії в цей період розширюється до октави й більше, але ще не складає октавної системи з явно визначеним ввідним тоном.

Серед пісень календарного циклу порушення діатонізму (шляхом підвищення IV ступеня) спостерігається найчастіше в мінорних мелодіях. Наявність збільшеної секунди між III і IV ступенями в мелодіях веснянок надає їм особливої м'якості, просвітленості (див. прикл. 77).

Іноді трапляються серед пісень календарного циклу мелодії, які своїм ладовим забарвленням ніби вагаються між мажором і мінором¹³.

Висотна нейтральність терції ладу послужила, можливо, першоджерелом, провісником ладової змінності (явно визначеного мажоро-мінору) на дальшому етапі розвитку ладової організації.

Але найбільше модифікації зазнали звукоряди українських народних дум.

Мелодій українських дум в порівнянні з відомими текстами записано досить мало¹⁴. Це спричиняється до певних труднощів як у визначенні характерних ладових особ-

¹³ На висотну нейтральність деяких інтервалів ладу українських народних пісень звертали увагу М. Лисенко («Збірник українських пісень», в. IV), С. Людкевич («Галицько-руські народні мелодії», «Етнографічний збірник», т. XXI), Ф. Колесса («Мелодії гаївок, схоплені на фонограф Й. Роздольським», «Матеріали до української етнології», т. XII, 1909).

¹⁴ Не збереглося мелодій дум про повстання українського народу під проводом Наливайка, Остриниці, Павлюка та багатьох мелодій дум про боротьбу українського народу проти польської шляхти під проводом Б. Хмельницького, а також мелодій дум часів Гайдамаччини.

ливостей цього жанру української музики, так і у визначенні еволюційного розвитку ладової організації.

Переслідування поліцією народних співців-кобзарів, байдужість чиновницько-бюрократичної адміністрації до народної творчості, відсутність професіоналів-фольклористів, здатних налагодити систематичне збирання зразків музичного епосу, були тими причинами, через які записаних мелодій дум до Великої Жовтневої соціалістичної революції порівняно з текстами відомо значно менше.

Мелодії дум славетних кобзарів другої половини XIX ст. О. Вересая і П. Братиці збереглись завдяки фольклористичній діяльності М. Лисенка.

Глибоку дослідницьку роботу над мелодикою й ритмікою українських дум провів Ф. Колесса. (Ним же й записана на валочки фонографа, а потім розшифрована більшість українських дум.) В найбільш завершеному і узагальненому вигляді свої думки про мелодичну структуру українських дум Ф. Колесса виклав у праці «Варіанти мелодій українських народних дум, їх характеристика і групування»¹⁵.

Порівняння мелодій дум, виконуваних різними кобзарями, показує значні відміни в їх мелодичній будові. Відміни в мелодичній структурі дум зумовлені манерою викладу думи, питомою вагою мелодичного і речитативного елемента. Старовинний речитативний стиль викладу думи є ознакою старшого її віку, добре розвинений мелодичний елемент характеризує думи пізнішого походження. На це звертав увагу М. Лисенко, порівнюючи думи, записані ним від Остапа Вересая і Павла Братиці. Характеризуючи мелодику П. Братиці, Лисенко писав: «Це той же мелодичний речитатив, який типово повторюється в своєму нехитрому рисунку; але він ближчий до нас щодо часу створення; від нього віє складом пісні; в мотиві думи більше ліричної м'якості; в ньому немає ригоризму стародавнього безстрасного речитативу»¹⁶.

Еволюцію ладово-інтонаційних особливостей дум можна уявити як поступове стирання елементів речитативу і наближення до вільної мелодичної розспівності пісень.

¹⁵ «Записки Наукового товариства ім. Шевченка», т. CXVI, 1913, стор. 126—165.

¹⁶ «М. Лисенко про народну пісню і про народність в музиці», вид-во «Мистецтво», 1955, стор. 11.

Сучасні думи радянських кобзарів майже втратили речитативний характер класичних дум. Яскравим прикладом щодо цього може служити дума-пісня кобзаря І. Ільченка «То не чорні круки налетіли», в якій елементи строгого речитативу, характерні для класичних дум О. Вересая, Г. Гончаренка, відступають на другий план, поступаючись місцем пісенному началу.

Проте традиції визначних кобзарів дожовтневих часів помітні і тут (традиційний вступ на вигук «гей», нахил до дорійського ладу в шостому такті, декламація на тонічному або домінантовому тризвуччі у супроводі замість мелодичного речитативу — див. «Українські радянські народні пісні», К., 1955).

В супроводі дум (фонографічні записи Ф. Колесси, магнітофонні записи з фондів ІМФЕ АН УРСР) відчуваємо ознаки гармонічного складу (функціональність). Особливо виразно виступають послідовності Т—Д в кінці уступів. Застосовуються акорди Т—Д переважно в неповному вигляді, з пропущеною терцією або квінтою.

Ознаки гармонічного складу з'являються в думах на вищому етапі їх еволюційного розвитку.

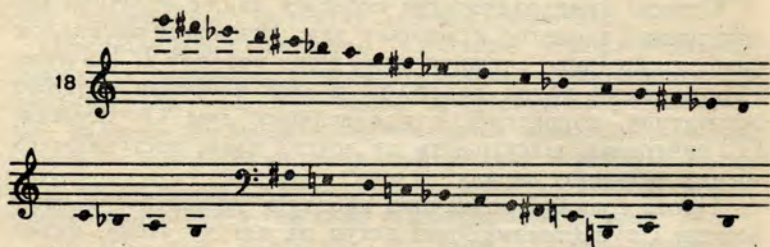
Через відсутність записів мелодій найстаровинніших дум, що співались в часи створення і найбільшого розквіту епічної творчості (XV—XVII ст.), важко зробити певні висновки щодо складу первісних дум. Але з певністю можна твердити, що думи — це твори передусім гомофонного, одноголосного складу, в яких на першому плані — голос співця. Бандура ж відіграє допоміжну роль. Вона поглиблює виразність співу та урізноманітнює мелодико-речитативну тканину думи інструментальними переграми між смисловими уступами.

Супровід думи пройшов таку ж еволюцію, як і інструмент, на якому виконувався цей супровід.

Згадаймо первісну бандуру з її сімома струнами і чотирма приструнками, зображену та описану в «Летописном повествовании о Малой Руси» Рігельмана. (Є відомості, що первісна кобза, поширена серед українців, мала всього три струни.)

Згадаймо також весь звукоряд бандури Є. Мовчана з її 10 струнами і 25 приструнками. (Прикл. 18.)

Очевидно, наскільки розвивався і удосконалювався супровідний інструмент, наскільки зростала на ньому кіль-



(Стрій бандури Є. Мовчана для «Думи про Леніна».)

кість струн, настільки ж розвивався і збагачувався новими прийомами виразності супровід, наближаючись дедалі ближче до гармонічного складу.

* *
*

Мелодії дум мають багато спільних точок зіткнення з історичними піснями. Зближує мелодичний склад дум та історичних пісень наявність хроматизмів, які особливо характерні для багатьох історичних пісень про татарський полон, про боротьбу з турками і татарами. Історичні пісні — про напад орди («Ох у неділеньку рано-пораненьку»), про купівлю дівчини татариним («В Царіграді на базарі»), про Супруна, що в ханській темниці тужить за рідною Україною («Ой не знав козак»), про козака, що лежить «порубаний, постріляний, китайкою покриваний» («Ой на горі огонь горить»), — всі відзначаються звуженням і розширенням певних інтервалів, які поглиблюють враження смутку, туги, що залишається від кожної з них.

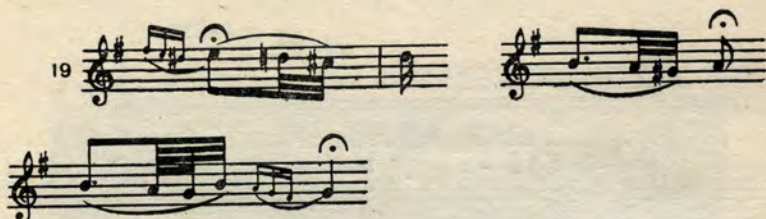
В багатьох історичних піснях цього циклу хроматизми зустрічаються в характерних для дум мелізматичних прикрасах, наприклад, в піснях «В Царіграді на базарі», «Ой полети, галко». (Прикл. 19.)

Характерне підвищення в думах IV і VI ступенів часто зустрічається і в історичних піснях «В Царіграді на базарі», «Гей був в Січі старий козак», «Ой поїхав а пан Лебеденко», «Ой полети, галко»¹⁷.

¹⁷ Цікава в останній пісні наявність нібито трьох опорних звуків, які, будучи підкреслені ввідними тонами (ре-дієз, фа-дієз, соль-дієз), почергово набирають значення тонік (мі, соль, ля), про що свідчать і затримання співця на цих звуках (фермати). Ритмічні фігури з квінтолей і тріолей, а також змінна ритміка в наведених зразках вказують на спорідненість із складом дум.



«Ой на горі огонь горить». Худ. А. Ждаха.



(З пісні «Ой полети, галко».)

Спільність ладових основ дум і деяких історичних пісень, яка виражена у вживанні певних хроматизмів, свідчить про те, що хроматизм, найбільше розвинувшись у думах, впливав і на інші жанри української народної музики, стаючи дедалі більш істотною рисою українського музичного стилю.

Мелодичні звороти, розцвічені хроматизмами, які нагадують орнаментику дум, зустрічаються і в інших видах пісень — у піснях заробітчанинських, бурлацьких, про кохання і важку жіночу долю¹⁸, але найбільш характерні вони для історичних пісень про боротьбу проти турків і татар, що зумовлено найбільшим розквітом епічного жанру і кобзарського мистецтва, з одного боку, та створенням і найбільшим побутуванням історичних пісень саме в цей період (період боротьби українського народу за своє національне визволення) — з другого.

Проте поряд з мелодіями, в яких хроматизм займає значне місце, серед історичних пісень зустрічаються мелодії, які зберегли строгий діатонізм. Цікава щодо цього історична пісня про напад турків на Ведмедівку, в якій розповідається про самовідданість її захисників. Ведмедівчани на пропозицію покоритись ворогові рішуче відповіли, що будуть стояти до останнього:

Ми не будем кориться, (2)
Ох і єсть у нас а яснее ружья,
Ми будем борониться.

Жорстко розправились турки з відчайдушними сміливцями.

Що старих людей і малих дітей
Та й усіх вирубали, (2)
А молодую та челядоньку
Та й у полонь забрали.

¹⁸ Див. пісні «Ой судома, браття, ой судома», «Ой у лузі, в лузі», «Ой жаль мені вечірочка».

Старовинність пісні яскраво виявлена і в мелодичній структурі, для якої характерне кварто-квінтове групування тонів з основним устоєм всередині звукоряду. (Прикл. 20.)



((К. Квітка, «Українські народні мелодії», № 315.))

Характер мелодії стриманий, елегійний. Це епічна розповідь про героїчні сторінки минулого. І цілком природно провести паралель між описом давніх подій у тексті і строгим діатонічним характером мелодичного рисунка, які через віки пронесли сувору правду кривавих сторінок історії українського народу.

Як відзначалось вище, серед старовинних пісень найбільш поширений обсяг мелодії кварта або квінти, який часто доповнюється приставною квартою (субквартою). Можна припустити, що розширення обсягу квінти (основного звукоряду) вниз і заповнення приставної кварта спричинилось до появи плагальних октавних ладів з кварто-квінтовым групуванням тонів.

Розширення квінтового звукоряду вгору спричинилось до появи автентичних ладів¹⁹, які в свою чергу послу-

¹⁹ Терміни «автентичний» і «плагальний» застосовувались при визначенні середньовічних ладів. Плагальні лади будувались так, як і автентичні, але в плагальних ладах за початковий звук приймався квінтовий тон автентичного ладу і до основної назви автентичного ладу додавалась грецька приставка «гіпо» («під») — гіподорійський, гіпофрігійський. Найменування «плагальний» може бути застосоване до української народної пісні, бо воно вказує на одну з характерних особливостей мелодичної будови — кварто-квінтове групування тонів. Найменування гіпо-лади дуже мало відбиває своєрідну ладову організацію українських мелодій завдяки частим хроматизмам у них. Ці хроматизми не вкладаються в рамки се-

жили основою у формуванні октавної системи з ввідним тоном (мажор, мінор).

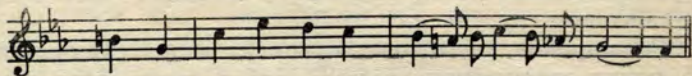
Характерна ознака мелодій, побудованих в плагальних ладах,— наявність двох осередків мелодії: нижньої квати і верхньої квінти. Тоніка в цих мелодіях знаходиться всередині звукоряду. Плагальні лади з тонікою всередині звукоряду надзвичайно поширені в українській народній музиці, як і в музиці інших народів (особливо в музиці середніх віків), але своєрідність їх застосування в українській музиці проявляється в забарвленні певних ступенів цих ладів хроматизмами.

Застосування хроматизмів у плагальних ладах найчастіше зустрічається як забарвлення нижньої домінанти (див. пісні «Ой під лісом та під Лебедином», «Ой запив козак, запив», «Іде чумак у дорогу», «Пливе жука» та ін.) або як оспівування тоніки і верхньої домінанти (див. пісні «Ой крикнула лебідонька», «Ой судома, браття, ой судома», «Ой гей! Та й хто горя не знає»).

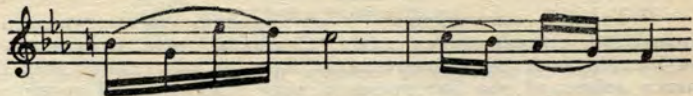
Плагальні лади в українській народній пісні являють собою часто звичайний мінорний звукоряд, перенесений на квінту вгору. Такий октавний звукоряд від V ступеня до V ступеня, зберігаючи функцію старої тоніки, наприклад, до, часто підкреслюваної ввідним тоном, має ще один устій на квінті ладу (соль). Пісні, побудовані в такому ладі, починаються і закінчуються квінтовым тоном.



(З пісні «Гей гук, мати, гук».)



(З пісні «Ой пуцу я кониченька в саду».)



(З пісні «Ой гай, мати».)

редньовічних плагальних ладів і не можуть бути пояснені з точки зору діатонічних гіпо-ладів. Тому застосування до українських народних мелодій застарілих найменувань ладів з приставкою «гіпо» вважаємо недоцільним.

При цьому часто можна спостерігати мелодичні звороти, в яких ввідний тон до середнього устою при поступеновому русі мелодії вниз змінюється звичайним, VII натуральним ступенем. (Прикл. 21.)

Автентичні лади мають іншу конструкцію, ніж плагальні. Вони складені з нижньої квінти і верхньої квати. Автентичні лади, зберігаючи всі ознаки музики середніх віків (групування тонів у двох осередках, відсутність ввідного тону), все більше наближаються до мажору і мінору. На це вказують часті мелодичні ходи по звуках розкладеного тризвука, іноді секстакорду, які не зустрічаються в плагальних ладах.

В українській народній музиці автентичні лади в порівнянні з плагальними зустрічаються значно рідше — в піснях родинно-побутових, бурлацьких («Козак од'їжджає, дівчинонька плаче», «Козаченьку, куди йдеш» «Коло млина, коло броду»).



Уже в XVII—XVIII ст. в мелодичній структурі народної пісні з'являються нові риси, зв'язані передусім з інтенсивним розвитком професійної музики і загальним піднесенням культури українського народу. Возз'єднання українських земель з Російською державою в XVII ст., захистивши український народ як від спустошливих татаро-турських нападів, так і від польсько-шляхетського гніту, ознаменувало початок нової епохи в розвитку української національної культури.

Розвиток професійної музики у XVIII ст. на Україні, що йшов у тісному зв'язку з розвитком музики народної, лишив певний слід і в музичній свідомості народу.

Саме процес взаємопроникнення інтонацій професійної і народної творчості зумовив появу нових ладових закономірностей, пов'язаних з розвитком гомофонно-гармонічного мислення. Композитори, вводячи народну українську пісню в свої твори (опери, симфонії), гармонізуючи і оркеструючи її, повертали її народові в новому вбранні²⁰ і впливали таким чином на слухову настройку народних мас, насамперед міських верств.

²⁰ Не завжди таке вбрання відповідало стилістичним особливостям народної пісні. Згадаймо, наприклад, як різко засуджували

XVII—XVIII ст. можна вважати початком формування нового ладового «пласту» в українській народній музиці. Це «пласт» гомофонно-гармонічного мислення, мажоро-мінорної системи, «пласт» ввідного тону і модуляцій.

У фольклористиці нерідко можна зустріти протиставлення ладової структури народних пісень (як діатонічної) мажоро-мінорній системі, невластивий і чужий начебто народній музиці.

Так, О. Серов закидав Прачу, Трутовському введення в народну пісню, особливо в російську, ввідного тону. Невірне судження Серова про те, що російська пісня строго діатонічна, «не знає ні мажору, ні мінуру і не модулює», що пісня не російська, якщо її не можна зіграти лише на білих клавішах,—довгий час підтримувалось багатьма фольклористами. Серед них дуже близько до поглядів Серова стояли і такі визначні фольклористи, як В. Одоевський²¹, Є. Ліньова²², О. Кастальський.

Звідси нескінченні нападки на Трутовського, Прача, Вільбоа за те, що вони своїми гармонізаціями не зберігали чистоту народної пісні, а «калічили й нівечили» її. Звідси ж і несправедливі звинувачення композиторів, що використовували в своїй творчості народну пісню. О. Кастальський звинувачував навіть М. Глінку за введення в музику, побудовану на народній основі, ввідного тону²³.

Тим часом, формування мажоро-мінорної системи слід розглядати як складний процес, що мав місце в народно-пісенній творчості, як і процес становлення старовинних ладів і підголоскової поліфонії.

всякі переодягання народної пісні в неприродний для неї одяг О. Серов і М. Лисенко в XIX ст. Але не можна заперечувати того факту, що нове звучання народної пісні, скажімо в симфонії невідомого автора, певним чином впливало на музичну свідомість слухачів, серед яких завжди знаходилась якась частина «простого народу». Те ж саме можна сказати про звучання народної пісні, наприклад, в опері-водевілі А. Шаховського — К. Кавоса «Козак-стихотворец».

²¹ Див. Н. Янчук, Князь Одоевский и его значение в истории русской церковной и народной музыки, «Труды музыкально-этнографической комиссии, состоявшей при этнографическом отделе общества любителей естествознания, антропологии и этнографии», М., 1906, стор. 425.

²² Див. Е. Линьева, Великорусские песни в народной гармонизации, в. 1, СПб., 1904, стор. XIII—IX.

²³ Див. А. Кастальский, Основы народного многоголосия, Музгиз, М.—Л., 1948, стор. 331.

«Ввідний тон на VII ступені нашого мажорного ладу,— писав Б. Асаф'єв,— не зразу знайшов себе і утвердив за собою це місце. Боротьба була дуже тривала, і хто її відчуває, той чудово розуміє, що так звані альтерації і підвищені та понижені ступені мажорного ладу — це теж свого роду застигаюча лава тривалого процесу боротьби за місце ввідного тону»²⁴.

Ніхто не може заперечувати існування в народнописенній творчості безлічі прекрасних мелодій, які в ладовому відношенні являють собою звичайний мажор або мінор. Мажор і мінор живуть в народнописенній творчості поряд із старовинними ладовими організаціями. Семиступеневі діатонічні лади, сформувавшись у певну історичну добу, послужили основою, на якій пізніше розвинулась мажоромінорна система. Водночас старовинні ладові організації продовжували жити, певним чином трансформуючись в нових історичних умовах.

Вперше глибоке науково-історичне розв'язання цього питання знаходимо у Асаф'єва. Академік Асаф'єв взяв під захист Трутовського, Прача, Вільбоа²⁵, намітивши лінію еволюції в гармонізації народних пісень²⁶. Водночас Асаф'єв показав, наскільки несправедливі нападки на Трутовського, Прача, Вільбоа за впровадження ввідного тону в народну пісню²⁷.

²⁴ Академик Б. Асафьев, Музыкальная форма как процесс, кн. II. Интонация, Музгиз, 1947, стор. 22.

²⁵ В ряді праць Б. Асаф'єв дав оцінку першим збіркам російських народних пісень із супроводом, що їх буржуазне музикознавство і фольклористика кваліфікували як псевдонародні.

²⁶ «Від початку XIX ст. до 30-х років і далі до 50-х років урбанізована народна пісня із супроводом змінювала свій вигляд від збірника до збірника (Кашин, Рупіні, Бернард, Стахович, Вільбоа), поки не дорозвинулась до збірника Балакирева (1866). За ним уже з'явилися збірники, в яких характер інструментального супроводу змінився: пісенна мелодія стала диктувати свою волю (збірники Римського-Корсакова, Лядова та ін.)». — Див. Б. Асаф'єв, Русская музыка от начала XIX ст., «Academia», М.—Л., 1930, стор. 57—58.

²⁷ «...Пісня в місті, в обрамленні міського інструменталізму є новий утір, новий шар, новий жанр, подібно до того, як в папському Римі пам'ятники, побудовані з матеріалу зруйнованих античних пам'ятників,— суто нові художні явища» (див. там же, стор. 58). «Нарочито пісню ніхто не калічив. Думали, що її відтворюють, як вона є. Досить почитати передмови до збірників Прача і Стаховича, щоб впевнитись, як цінували своєрідність пісні російської» (див. Б. Асаф'єв, Симфонические этюды, II, 1922, стор. 194).

Ввідний тон в часи Трутовського, Прача, Вільбоа вже був широко відомий в народі²⁸. Він утверджується в народній музиці як результат розвитку міського музикування, становлення нових форм і жанрів в музичному побуті (напр., міський побутовий романс), а в ХІХ ст. — як результат нових естетичних принципів, пов'язаних з новими суспільними умовами життя народу (розвиток капіталізму — робітничі, революційні пісні).

На Україні формування мажоро-мінорної системи в народній свідомості проходило в тісному зв'язку із своєрідними сторонами музичного побуту.

Спинимось на деяких з них.

З розвитком феодально-кріпосницьких відносин на Україні, з розвитком міст розвивається міська культура, значне місце в якій займали музикантські цехи. Перший історичний документ, що свідчить про існування музикантського цеху на Україні вже в 1677 р., є «Выпись из книг месских... ратуша киевского» 1728 р.²⁹

Очевидно, музикантські цехи існували і до того часу, але згадок про них не збереглося.

Немає ніяких відомостей про репертуар тогочасних музикантів. Із зазначеного вище джерела лише відомо, що музиканти згаданого цеху брали участь в особливих «церемоніях» — парадах, що відбувались звичайно 6 січня і 1 серпня: «Впереди каждого цеха шел цехмистр с обнаженною саблею, и в то время как цирюльники, несшие и артиллерийскую службу, пушечную пальбу производили порядочным образом, духовая магистратская музыка шествовала во главе пехоты»³⁰. Очевидно, значне місце в репертуарі музикантських цехів займали марші.

Є. Канн-Новикова у своїй праці «Глинка. Новые материалы и исследования», простежуючи історію створення маршу Чорномора і його джерел — «крокосмейстерських

²⁸ На існування в російській народній музиці мажору і мінору звертав у свій час увагу К. Квітка. У праці «Максимович і Аляб'єв в історії збирання українських мелодій» Квітка писав, що «і в народних піснях великорусів сьогочасна європейська основана на мажорі і мінорі мелодика займає далеко більше місце, ніж здавалося рядові письменників, які намагалися визначити особливості великоруської народної музики; коли цей факт ігноровано, то це сваволя» (стор. 132).

²⁹ Див. А. А. Назаревский, К истории Киевского музыкантского цеха, К., 1913.

³⁰ Там же, стор. 10.

маршів», які дали поштовх творчій уяві композитора³¹, дає цінні вказівки щодо музикантських цехів на Україні.

«Є підстави припускати,— пише Є. Канн-Новикова,— що емблемою одного з музикантських цехів і був крокос, що означає на українській мові квітку дикого шафрану, а в переносному значенні — символ сонця. Друге можливе тлумачення терміну «крососмейстер» веде до слова «крок», що також може бути пов'язане з поняттям маршу»³².

«Крососмейстерські марші» з їх явно вираженим мажорним строем (про їх музичні особливості можна судити з маршу Чорномора) проливають світло на процес становлення мажоро-мінорної системи в міських верствах і роль ладової сторони згаданих маршів у цьому процесі.

Розвиток торгівлі на Україні в XVII—XVIII ст. викликав більш тісні взаємини з країнами Західної Європи, куди заможна частина українського суспільства посиляла своїх синів набувати освіти. Це спричинялось до засвоєння українцями кращих рис західноєвропейської культури.

Водночас розвивається національна українська література, наука, музика. Музика займає визначне місце серед слухачів Київської академії. Відомо, що перші обробки української народної пісні були зроблені студентами Київської колегії ще в XVII ст. Це були пісні, що виконувались в інтермедійній частині вертепу («Ой під вишнею, під черешнею», «Та нема гірш нікому»)³³.

Злиденне життя студентів Київської академії змушувало їх шукати заробітків. З цією метою під час різдвяних та великодніх свят вони співали поздоровні вірші, святкові канти перед будинками київських міщан. Під час літніх канікул студенти ходили по селах, розносячи «запаси

³¹ Глінку познайомив із зразками «крососмейстерських маршів» Маркевич, який цікавився старовинною музичною культурою України і спеціально вивчав її. Саме на основі «крососмейстерських маршів» Глінка і створив марш Чорномора.

³² Е. Канн-Новикова, Глінка. Новые материалы и исследования, в. II, Музгиз, 1951, стор. 90.

³³ Зберігся нотний запис музики вертепу, зроблений самими бурсаками, що відноситься до XVIII ст. (див. Г. Галаган, Малорусский вертеп, «Киевская старина», 1882, X). Як вказує Г. Галаган, текст і ноти вертепу були залишені в с. Сокиринцях у 1770 р. заїжджими бурсаками. Списки текстів і нот вертепу довгий час зберігалися в учасників місцевого хору, поки не потрапили до рук Г. Галагана, який і опублікував ці рукописи.

школьної мудрости». Це були свого роду ходіння в народ, після яких Київська академія не долічувалась багатьох своїх вихованців. Багато з них залишались дяками в парафіях, часто кочуючи з одного місця до іншого в надії на кращі умови, через що й були прозвані «мандрівними дяками»³⁴.

Репертуар «мандрівних дяків» мав напівкнижний, напівнародний характер. Тут і канти, і псалми, і народні пісні, і інтермедія шкільної драми, і вертеп. На основі матеріалів, опублікованих в «Киевской старине», можна стверджувати, що діяльність «мандрівних дяків» відбилась певним чином на народній творчості, внісши до неї елементи книжного впливу, а з погляду музичного — нові ознаки в мелодику пісень (елементи гомофонно-гармонічного складу).

Особливо це помітно в музиці вертепу, опублікованого Г. Галаганом³⁵.

Аналіз музики цієї цінної історичної фольклорної пам'ятки, якою, по суті, є публікація вертепу, свідчить про те, що в XVIII ст. елементи гомофонно-гармонічного мислення в народній музичній свідомості були вже досить розвинені.

Переважна більшість номерів музики вертепу тяжіє до мажору і мінору, фактура — акордова з явно визначеними функціями тоніки, субдомінанти, домінанти. Це стосується як духовної³⁶ частини вертепу, так і світської, в якій виконувались народні пісні («Ой під вишнею, під черешнею», «Та не буде лучше, та не буде краще»), танцювальні номери («Дудочка», «Козачок», «Камаринська», «Краків'як»).

Обробки «мандрівних дяків» вносили певний вклад в розвиток українського національного гармонічного стилю. Яскравим прикладом щодо цього може служити розкладка на чотири голоси народної пісні «Ой під вишнею, під черешнею». (Прикл. 22.)

Слід відзначити тут обережне й уміле (нешаблонне) застосування ввідного тону. Підвищений VII ступінь, що

³⁴ П. Житецький, *Странствующие школьники в старинной Малороссии, «Киевская старина», 1882, т. II, стор. 194.*

³⁵ Див. Г. Галаган, *Малорусский вертеп, «Киевская старина», т. X, 1882, стор. 10.*

³⁶ Цікава тут колядка «Нова рада стала», яка являє собою один з найпростіших видів народного двоголосся (рух голосів паралельними терціями, що іноді розходяться в квінту).



(«Киевская старина», 1882, № X.)

виступає поряд з натуральним, вносячи цим елемент паралельної ладової змінності, цілком відповідає українському національному гармонічному стилю.

З другого боку, елементи гармонічного складу вносились в народну пісню завдяки зверненню «мандрівних дяків» при виконанні народних пісень до мотивів побожних кантів і псалмів, які в переважній більшості мали гармонічний склад.

В. Перетц наводить приклади виконання народних пісень на мотиви псалмів: пісня «Ходячи до пани в комору» виконувалась на мотив «Роже сличная, дево чистая»; пісня непристойного змісту «Рвала Кася вешніе у зіелюним садку» — на мотив «Радуйся, царице», любовна українська пісня «Ци я була ци не красная» — на мотив «Помишляю окаянный»³⁷.

Важливим стимулом у формуванні мажоро-мінорної системи в народнопісенній творчості було побутування народної пісні в поміщицькій садибі.

³⁷ В. Перетц, Заметки и материалы для истории песни в России, СПб, 1901.

В поміщицькій садибі XVIII ст. існували оркестри, оперні та балетні трупи, що складалися з кріпаків³⁸. Керували ними виписані з-за кордону музиканти й композитори, які часто залишались на Україні на все життя (наприклад, Д. Сарті, Д. Астаріта). В їх обов'язок входило виховання з кріпаків професіоналів-музикантів. Нерідко талановиті вихідці з народу переростали своїх вчителів і перевершували своєю майстерністю іноземців.

Смаки панівних класів, задоволенню яких і служили кріпосні оркестри, орієнтувались переважно на твори іноземних західноєвропейських композиторів. Про це свідчать нотні матеріали книгосховища АН УРСР, які належали Розумовським.

Опис інструментальної музики, проведений Т. Тихоновою і Т. Шеффер, показує, що в репертуарі кріпосних оркестрів були симфонії, ансамблі, симфонічні та оперні увертюри переважно західноєвропейських композиторів (Й. Мислівечека, Г. Пуньяні, К. Діттерса, Швіндля та ін.).

Ладова структура цієї музики являє собою «схематично розташовані мажор і мінор і часте їх протиставлення, іноді зроблене трохи механічно. Дуже часто буває, що основна тема, подана спочатку в мінорі, іде потім в мажорі і навпаки»³⁹.

Але в поміщицькій садибі значне місце займала і українська народна пісня. Більше того, деякі польські магнати, тримаючи дворових співців і музикантів, віддавали перевагу українським співам і вимагали складання українських текстів.

Народна пісня виконувалась у поміщицькій садибі кріпосними оркестрами, а також побутовала в домашньому

³⁸ На Україні в другій половині XVIII і в першій половині XIX ст. найбільш відомими були оркестри, співочі капели і театри О. Г. Розумовського в Ніжині і Козельці, К. Г. Розумовського в Глухові і Батурині, Рум'янцева-Задунайського в с. Вишеньках на Чернігівщині, П. В. Завадовського в с. Ляличах, А. К. Розумовського (посол у Відні) в Батурині і О. К. Розумовського в Почепі (див. Д. Шербаківський, Оркестри, хори й капели за панщини на Україні, ж. «Музика», 1924, № 7, 9, 10, 12; К. Копержинський, Музичне життя на Чернігівщині в другій половині XVIII та першій половині XIX ст.).

³⁹ Т. Тихонова і Т. Шеффер, Інструментальна музика на Україні кінця XVIII — початку XIX ст., «Українська музикальна спадщина», вид-во «Мистецтво», 1940, У праці подано також опис форми, складу інструментів, динаміки й стилю інструментальної музики поміщицької садиби.

музикуванні. Очевидно, виконавці народних пісень, виховані на засадах західноєвропейської теорії музики, вносили в народну пісню нові елементи гармонічного складу, мажоро-мінорної системи.

Відбувався складний процес трансформації інтонацій народної пісні. Інтонаційно-мелодичний склад пісні іноді збагачувався елементами гармонічного складу, іноді, навпаки, набував рис, які нівелювали її ладову своєрідність. Але після повернення в народ пісня знову переосмислювалась, часто зберігаючи нові риси, не властиві їй до цього часу.

В ладовій структурі народної пісні схрещуються ознаки старовинних ладів і мажоро-мінорної системи, кристалізується паралельна змінність, модуляція.

Значний вплив на формування гомофонно-гармонічного мислення й мажоро-мінорної системи в народній музиці мало побутування на Україні в XVII—XVIII ст. торбана (а також клавесина, клавикордів, гітари). В порівнянні з бандурою торбан мав більш складну конструкцію і більш розвинені технічні можливості, для оволодіння якими потрібні були певні навички. Тому найбільшого поширення він набув серед заможних верств суспільства — українського дворянства, козацької старшини.

Народні пісні у виконанні торбаністів набували нових стилістичних ознак, вбирали в себе елементи гомофонно-гармонічного складу. Справді, всі мелодії, записані Лисенком від торбаніста Франца Відорта, мають гомофонно-гармонічний склад. Ладова структура їх являє собою переважно мажор або мінор з певним ввідним тоном. Такі ж риси мають мелодії, складені Грегором Відортом: «Спів Ревухи», «Подорож Вацлава Ржевуського», «Відортова пісня», а також народні пісні «Про Саву Чалого», «Була Польща».

Значну роль у формуванні гомофонно-гармонічного мислення в народній музичній творчості відіграв розвиток професійної вокальної музики, особливо романсової.

З розкладом феодалізму і зростанням нових суспільних верств — ремісників, міщан, дрібних чиновників жанр побутового романса все більше демократизувався. В тогочасному побутовому романсі вже виразно відбивались почуття і помисли простої людини, її віра в краще майбутнє. Увібравши в себе елементи народнопісенної творчості, побутові романси були близькі всім колам суспіль-

ства. Особливою любов'ю користувався побутовий романс серед демократичних кіл суспільства.

Створені часто визначними композиторами, побутові романси настільки стають популярними, що втрачають авторство і побутують як народні. Серед них — «Гуде вітер вельми в полі» і «Не шебечи, соловейко» М. Глінки, «Чи є в світі молодиця» Д. Бонковського, «Я бачив, як вітер березу зломив» А. Рубінштейна, «Коли розлучаються двоє» М. Лисенка, «Ой чого ти, дубе» К. Стеценка.

Ладова структура романсів, створених композиторами-професіоналами, являє собою переважно мажор або мінор, які іноді поєднуються із своєрідними ладовими особливостями української народної музики.

Яскравою ілюстрацією цього може служити романс М. Глінки «Гуде вітер вельми в полі». В мелодії романса виразно спостерігаються особливості ладової організації середніх віків (плагальність, характерний спад мелодичної лінії на *фа* в 11 такті). Водночас в мелодії виразно проглядають сліди мажоро-мінорної системи (відхилення з мінору в паралельний мажор, розкладений тризвук у 13 такті).

Глінка, чудово знаючи інтонаційний склад української народної пісні, її характер і звучання в побуті, відбив своєрідну ладову структуру її і в романсі. Відомо, що великий російський композитор збирався написати українську симфонію «Тарас Бульба», але йому не пощастило здійснити цей задум. Одна з тем симфонії, як вказує О. Серов у статті «Музыка южнорусских песен», нагадувала народну українську пісню «Гей гук, мати, гук», що відзначається своєрідністю ладової структури.

Не важко помітити близькість ладової структури романса «Гуде вітер вельми в полі», створеного Глінкою, з народною піснею. Водночас в мелодичному матеріалі романса М. Глінки можна відчуті інтонації міського побутового романса, що був дуже поширений в музичному побуті України в кінці XVIII — на початку XIX ст. Цікаво щодо цього порівняти мелодію М. Глінки з мелодією, на яку співались слова В. Забіли «Пливе човник без весельця». (Прикл. 23.)

Можливо, інтонації «Човника» послужили відправним пунктом для М. Глінки у створенні романса «Гуде вітер вельми в полі».

Повільно

23

Пли - ве чо - вен без ве - сіль - ця к бе - ре -
 - гу звер - та - є, ні - хто чов - ни - ном не
 пра - ве, віт - ром при - би - ва - є.

«Пам'яті Шсвченка». (збірник статей до 125-річчя з дня народження).

Отже, поєднання інтонацій побутового романса з інтонаціями народної пісні вело до дальшої демократизації жанру побутового романса. Широка ж популярність романса в свою чергу сприяла утвердженню в народній музичній свідомості принципів гомофонно-гармонічного складу і мажоро-мінорної системи.

Говорячи про формування гомофонно-гармонічного мислення в народній свідомості, не можна обминути впливу революційних пісень, особливо російських, які з кінця ХІХ ст. були надзвичайно популярні серед зростаючого українського пролетаріату. Мелодичний склад революційних пісень у своїй основі був тісно пов'язаний із старою українською і російською селянськими піснями, інтонації яких переосмислювались, а іноді й залишались незмінними. Так, наприклад, революційна пісня «Здравствуй, свободы вольное слово» співалась на мотив української народної пісні часів Б. Хмельницького «Гей не дивуйте, добрії люди». В 1905 р. на мотив цієї ж пісні співалась «Пісня страйкарів».

Революційна пісня «Ах тошно мне и в родной стороне» збігається з українською народною піснею «Ой гай, гай зелененький».

Часта в революційних піснях паралельна ладова зміність також споріднює мелодичний склад революційних пісень з народною селянською піснею (напр., «Узник», «Вы жертвою пали»). Близькі народній селянській пісні часто вживані в революційних піснях натуральний мінор,

натуральний мажор, плагальні лади. Водночас мелодико-інтонаційний склад революційних пісень мав у собі багато нових рис, не властивих селянській народній пісні. Романтично-піднесене трактування поетичних образів, ораторський пафос, несучи в собі велику мобілізуючу й організуючу силу, повинні були в революційних піснях втілюватись за допомогою нових засобів виразності.

Цими новими засобами виразності були чіткий, активний або зосереджений і стриманий ритм, маршовість, розмашиста плакатність в мелодиці, інтонації якої мали характер не просто розповіді про ту або іншу подію, а палкого заклику до боротьби, рішучого протесту проти несправедливості,— на противагу імпровізаційній змінності мелодичного рисунка й багатій узорчатій орнаментиці, характерній для народних пісень.

З цього впливав і ладово-інтонаційний стрій революційних пісень, що спирався вже на мажоро-мінорну систему з усіма її атрибутами — яскраво вираженим ввідним тоном, модуляцією, ходами по розкладених тризвуках, квартсекстакордах і септакордах.

Ілюстрацією цього можуть служити революційні пісні «Хмари зловісні нависли над нами» («Варшав'янка»), «Шалійте, шалійте, скажені кати».

В наведених прикладах ладова змінність, що являє собою відхилення в паралельний мажор і служить особливим засобом для підкреслення настрою урочистості, рішучості й непохитної волі до перемоги, може бути віднесена до однієї з рис гомофонно-гармонічного складу, в яку, по суті, перетворилась паралельна ладова змінність народної пісні попередніх історичних епох.

Отже, в революційних піснях типові риси народного мелосу, запозичені з багатющої народної скарбниці і переосмислені у формі гомофонно-гармонічного складу, сприяли в свою чергу виробленню в народній свідомості мажоро-мінорної системи. Цьому сприяла широка популярність революційних пісень серед українського населення, особливо в роки революцій 1905 і 1917 років, а також в роки громадянської війни.

В розвитку українського гармонічного стилю відіграла певну роль діяльність аматорських колективів, хорових гуртків, капел. Такими колективами керували іноді аматори хорового співу, шкільні вчителі, які самотійно вивчали основи музичного мистецтва.

Гармонізуючи народні пісні, розучуючи з хором твори професійної музики, керівники таких колективів вносили в народну свідомість риси гармонічного складу.

Особливо показова щодо цього діяльність П. Демуцького. Записуючи від одного співака, потім гармонізуючи і розучуючи з хором народну пісню, Демуцький прищеплював учасникам свого хору принципи гомофонно-гармонічного стилю. Співаки ж хору переносили цей метод виконання і на інші народні пісні, виконуючи їх в манері, прищеплений Демуцьким. Важко встановити в піснях, записаних Демуцьким, де його власна творчість, а де народна (щодо гармонізації). Констатувати можна лише те, що пісні гармонічного складу, записані Демуцьким від свого хору, живуть в народі до цього часу. Свідченням цього можуть служити пісні, записані експедицією ІМФЕ АН УРСР в с. Охматів, у якому проходила діяльність Демуцького. Серед них такі пісні, як «Одна гора високая, а другая низька», «Дрібен дощик іде», «Дід іде, міх несе», що побутують майже без змін у порівнянні з відомими публікаціями цих пісень в записі Демуцького⁴⁰.

Триголосна акордова структура, голосоведення, чіткі ладові функції дозволяють віднести згадані приклади до пісень гармонічного складу. В них виразно виступає вже мажоро-мінорна система. Своєрідність її виявляється у застосуванні ввідного тону (підвищений VII ступінь поряд з натуральним надає відтінку ладової змінності, модуляції в паралельну тональність).

Можна припустити, що такий принцип ладової змінності, сформувавшись у XVII—XVIII ст. в партесному співі (кантах, псальмах), перейшов пізніше в народну творчість завдяки діяльності «мандрівних дяків».

За роки Радянської влади широка сітка самодіяльних колективів, що розквітає буйним цвітом, також вносить чимало нового в мелодичний стрій народних пісень. Самодіяльні гуртки, майстерність яких рік у рік зростає і стає врівень з професійними колективами, звертаються все частіше до хорових та інструментальних творів визначних композиторів-класиків — Лисенка, Стеценка, Ніщинського, Гулака-Артемовського, партитури яких чудово засвоюються народними виконавцями.

⁴⁰ Див. П. Демуцький, Народні українські пісні в Київщині, ч. I, II, К., 1905, 1907.

Вже стає цілком природним майстерне виконання таких складних партитур, як кантата Лисенка «Радуйся, ниво неполитая», хор «Туман хвилями лягає» з опери «Утоплена», хор «Закувала та сива зозуля» П. Ніщинського, фінальний хор «Слався» з опери «Іван Сусанін».

Очевидно, виконання таких творів збагачує і розширює музичний світогляд народних виконавців рисами гармонічного складу. Цьому сприяють також радіо, кіно, телебачення, грамзапис, часті приїзди в села концертних бригад філармоній і визначних професіональних колективів, широка сітка гуртків художньої самодіяльності.

Для прикладу, що свідчить про засвоєння народними співцями принципів гармонічного мислення, порівняємо два варіанти пісні «Закувала зозуленька на столі на розі». (Прикл. 24а і 24б.)

Перший з них являє собою характерний зразок народного двоголосся. Мелодію ведуть два рівноправних голоси, які то сходяться в унісон, то розходяться в терцію. Мелодична структура пісні — плагальний лад з тонікою в центрі, з елементами ладової змінності (нестійкий VII ступінь).

Варіант б значно відрізняється від варіанта а. Маючи спільні риси загального контура мелодії з варіантом а, варіант б значно видозмінений. Другий голос став більш самостійним, мелодична лінія, почавшись в унісон, розгалужується то в терцію, то в сексту, то в октаву, а в двох місцях зачіпає секунду і дециму. В пісні поряд з рівнобіжним рухом голосів зустрічається й протилежний, що значно наближає її до зразків гомофонно-гармонічного складу.

Ладова структура теж дещо змінена. Ладова змінність у варіанті а, яка яскраво виступає завдяки тому, що обидва голоси сходяться тут в унісон і змінюють підвищений VII ступінь на натуральний (*фа-дієз—фа*), у варіанті б дещо стушовується, бо виступає лише в одному нижньому голосі, в той час як верхній голос залишається на місці (див. третій такт).

Отже, деякі сторони музичного побуту, про які згадувалось вище (діяльність «мандрівних дяків», розвиток професійної музики, особливо романсової, побутування пісні в поміщицькій садибі, широка популярність революційних пісень і, нарешті, за роки Радянської влади — художня самодіяльність), починаючи з XVII—XVIII ст., відігравали значну роль в процесі складення нової ладової

Помірно

24 а

За-ну-ва-ла зо-зу-лень-ка
на сто-до-лі на ро-зі. За-плака-ла
дів-чи-нонь-ка в бать-ка на по-ро-зі.

Помірно

Один Двоє

24 б

За-ну-ва-ла зо-зу-лень-ка
на сто-до-лі на ро-зі. Запла-ка-ла
дів-чи-нонь-ка в батька на по-ро-зі.

(Фонди ІМФЕ АН УРСР, розшифрував О. Правдюк.)

закономірності — мажоро-мінорної системи. Інтервал великої септими в октаві все більше набуває ознак ввідного тону. Значне місце в мелодіях цього історичного періоду займають мелодичні ходи по звуках розкладеного тризвука, септакорду («Сонце низенько, вечір близенько», «Ой ти, дівчино зарученая»). Кристалізується модуляція (відхилення з мінору в паралельний мажор зміною VII підвищеного ступеня на натуральний — «Чого ж вода каламутна», «Ой не ходи, Грицю», «Пасла дівка лебеді»).

Названі вище мелодії легко гармонізуються і природно звучать в гармонізації, що дає змогу відносити їх ла-

дову структуру до мажоро-мінорної системи. Але поряд з піснями гармонічного складу в українській народній музиці живуть і пісні підголоскового поліфонічного складу. Ладова структура цих пісень являє собою натуральні лади (еолійський, фрігійський, міксолідійський), які іноді поєднуються в одній пісні у надзвичайно органічній єдності і утворюють ладову змінність.

Гармонічний і мелодичний мінор і мажор в тому розумінні, в якому вони властиві пісням гармонічного складу, для пісень підголоскового складу не характерні.

Особливості мажоро-мінорної системи, як продукту пізнішої історичної генерації, лише незначною мірою відбилися на піснях підголоскового складу. Ввідний тон якщо й трапляється в таких піснях, то переважно в нижній частині звукоряду, що ж до верхньої його частини, то тут VII ступінь натуральний.

В багатьох піснях підголоскового складу хоч і зустрічається підвищений VII ступінь, але висота його дещо невизначена, і лише точними акустичними вимірюваннями можна встановити, наскільки такий звук наближається до звучання ввідного тону.

В більшості випадків звучання такого тону являє собою щось середнє між підвищеним і натуральним ступенем. Так, наприклад, в пісні «Місяць на небі, зіроньки сяють» (прикл. 25) невизначений VII ступінь не можна пояснювати, скажімо, поганим слухом співаків або їх невмінням вірно інтонувати. Причина цього явища лежить в самому походженні підголоскового складу, що утвердився в народній музиці значно стійкіше в порівнянні з гармонічним складом. Як спадкоємець попередньої історичної епохи, коли звукоряд мелодії ще не оформився в октаву з певним ввідним тоном, а лише був семиступеневим натуральним ладом, підголосковий склад увібрав у себе і строгий діатонізм цієї епохи.

Існування таких пісень в народній музиці підтверджує думку, що формування мажоро-мінорної системи і утвердження ввідного тону в народній музиці — процес складний. Пісні такі, за образним висловом академіка Б. Асаф'єва, — «свого роду застигаюча лава довготривалого процесу боротьби за місце ввідного тону».

На закінчення наведемо кілька мелодій пісні «Тихо, тихо Дунай воду несе», зіставляючи які можна прослідкувати еволюцію ладової організації пісні від найпростішої,

Помірно

25

Мі- сяць на не- бі, зі- ронь- ки

ся- ють, ти- хо по мо-рю чо- вен пли-

- ве. В чов- ні дів- чи- на піс- ню спі-

- за- є, а но- зак чу- є, сердень-ко мре.

(Фонди ІМФЕ АН УРСР, розшифрував О. Правдюк.)

як за обсягом тонів, так і за внутрішньою конструкцією, до складнішої.

Це старовинна пісня, досить поширена серед народу. Публікації її знаходимо вже в перших друкованих збірках українських народних пісень. Побутує вона і в наші дні.

Згадка про велику слов'янську ріку Дунай, що так часто зустрічається в старовинній творчості братніх слов'янських народів (російських билинах, епічних сербських і хорватських піснях), наводить на думку про давню історію цієї пісні, історію, що корінням своїм сягає в далеке минуле. Зміст пісні — сумна доля дівчини, покинутої спокусником. (Прикл. 26а, б, в, г, д.)

Наведені мелодії належать до різних історичних епох, різних стилів. Серед них є мажорні і мінорні, рухливі і стримані, з різними відтінками настрою, різні формою, ритмічною структурою, але всі їх можна розбити на групи, кожна з яких об'єднує якась характерна риса.

Мелодії а та б об'єднує строгий діатонізм. Одна з них в обсягу сексти, друга — в обсягу септіми, причому в останній звукоряд незаповнений (іонійський тетрахорд з субквартою і субтерцією).

Мелодія в значно відрізняється від перших двох. Діа-

Помалу

26 а



(І. Колесса, «Галицько-руські народні пісні з мелесдіями», стор. 293.)

Помірно

26 б



(О. Гулак-Артемівський, «Народні українські пісні з голосами», №8.)

Повільно

26 в



(С. Людкевич, Й. Роздольський, «Галицько-руські народні мелодії», № 521.)

тонічна основа її збагачена введенням хроматизмів на VII, IV і VI ступенях ладу, мелодична лінія роздвігується різноманітною орнаментикою. Мелодії такого типу репрезентують пласт хроматизму в еволюції ладової організації.

Нарешті, дві останні пісні можуть бути віднесені до мажоро-мінорної системи, на що вказують їх гармонічна структура, певний ввідний тон, модуляція (в мелодії *д* — з *ля*-мажора в *мі*-мажор).

Отже, підсумовуючи сказане про розвиток ладової організації української народної музики, можна намітити три основні пласти (звичайно, умовно, оскільки витвори люд-

Рухливо

Ти - хо, ти - хо Ду - най во - ду

не - се, а ще тих - ше дів - ка

1. ко - су че - ше. 2. че - (ше.)

(Фонди ІМФЕ АН УРСР, розшифрував О. Правдюк.)

ського духу не можна обмежити певними рамками, не зваживши на всю складність життя народної пісні і всіх видозмін, що відбуваються в ній).

І. Пласт строгого діатонізму. Мелодії цього історичного періоду відзначаються невеликим обсягом звукоряду, що рідко виходить за межі кварта, квінти. Трапляються в мелодіях цього періоду звуковисотні зміни ступенів ладу, але вони відіграють роль прохідних тонів, що ними забарвлені певні ступені (ніколи не наголошуються).

Часті закінчення на нестійких ступенях звукоряду (переважно це II ступінь) вказують на те, що основний устій — тоніка ладу — ще не визначений.



(Фонди ІМФЕ АН УРСР, розшифрував О. Правдюк.)

В мелодіях цього періоду намічається вже паралельна ладова змінність, що стала основою модуляції (переходу з однієї тональності в іншу) на дальшому етапі розвитку народної музики.

Область діатонізму охоплює невелике коло жанрів, це пісні переважно календарного циклу (веснянки, гаївки, колядки, щедрівки, купальські, петрівки, обжинкові), а також родинно-побутові (весільні, колискові, деякі плачі і голосіння).

Цей період в історії розвитку ладової організації веде свій початок з сивої давнини часів первісного докласового суспільства.

II. Пласт збагачення діатонічної основи хроматизмами. Звукоряд мелодій розширюється тут до октави, але внутрішня організація ладу являє собою кварто-квінтове (плагальні лади) або квінто-квартове (автентичні лади) групування тонів.

Характерними рисами мелодій цього періоду є імпрізаційна змінність мелодичного рисунка, багата узорчата орнаментика, звуження і розширення певних інтервалів для підсилення експресії, які виробились у виконавській практиці народних співців-кобзарів в часи боротьби українського народу проти турецько-татарських завойовників.

Цими рисами позначені не тільки мелодії епічної творчості (думи, історичні пісні), пласт хроматизму відбився на всьому музичному стилі народної музики — сліди його зустрічаються і в бурлацьких та заробітчанських, і в ліричних піснях, і в піснях про тяжку жіночу долю. Походить він з родинно-побутової творчості — народних плачів і голосінь над померлими.

III. Пласт мажоро-мінорної системи, розвинутого гармонічного стилю. Сьомий ступінь, який до цього часу застосовувався тільки як мала септіма або нестійкий тон, все більше набуває ознак ввідного тону, що характеризує появу нових ладових організацій — мажору й мінуру. Вони постали внаслідок розвитку гармонійного стилю, викликаного до життя новими естетичними принципами, що впливали в свою чергу з нових об'єктивних історичних суспільних умов життя народу.

В утвердженні гармонічного стилю у народній музиці значну роль відіграли розвиток професіональної музики, взаємопроникнення народної і індивідуальної творчості, діяльність «мандрівних дяків», розвиток нових жанрів (міський побутовий романс, революційна пісня).

За роки Радянської влади процес утвердження гармонічного стилю набуває нових форм. Широка сітка самодіяльних гуртків, радіо, телебачення, грамзапис, приїзд в село концертних бригад — все це залишає певний відбиток у музичній свідомості народу, сприяючи виробленню нових ладових закономірностей, утвердженню елементів гармонічного стилю.

Характерною рисою в мелодії цього історичного періоду є ходи по звуках розкладеного тризвука, септакорду на противагу послідовним плавним поступеновим сполученням і багатій узорчатій орнаментиці ладових організацій попередніх історичних епох. Мелодія розширюється далеко за межі октави, кристалізуються паралельна ладова змінність і модуляція.

Розділ другий

ЛАДОВА ЗМІННІСТЬ

ПОЧАТОК І ЗАКІНЧЕННЯ НАРОДНОЇ МЕЛОДІЇ

Як вказувалось вище, в поняття ладу входить також визначення основного устою, або тоніки, тобто функціональної дії кожного ступеня.

В професіональній музиці функцію головного устою виконує звук першого ступеня — ним закінчується переважна більшість творів, йому протиставляються всі інші ступені, як нестійкі або відносно нестійкі.

В народній мелодії початок і кінець часто не збігаються з основним устоєм, що привносить певний елемент ладової змінності.

Уже перші дослідники музичного фольклору (зокрема, О. Серов)⁴¹ відзначали велику різноманітність у початках і закінченнях народних пісень. На їх думку, народна мелодія, почавшись першим-ліпшим ступенем, може й закінчитись на будь-якому з них. Очевидно, що таке твердження допускає дещо хаотичне тлумачення ладу народної мелодії без певних закономірностей мелодичного руху.

П. П. Сокальський у своїх дослідженнях цього питання пішов значно далі. У своїй праці «Русская народная музыка», він дав більш конкретну, ніж у його попередників, характеристику закінчень народних мелодій, визначивши їх закономірності: «Вокальна строфна музика, що будує свої наспіви для багатократного їх повторення за строфами тексту, здебільшого прагне закінчитися на домінанті (напівкінцець) для повернення до початку наспіву» (стор. 96).

⁴¹ Див. А. Серов, О великорусской песне и особенностях ее музыкального склада, газ. «Москва», 1868, № 19, 20.

Спостереження Сокальського може бути застосоване і до багатоголосної української пісні. Особливо характерні закінчення на домінанті для двоголосних мелодій, побудованих у плагальних ладах (з центром в середині звукоряду). Почавшись основним устоєм, такі пісні закінчуються на домінанті ладу переважно октавою. (Прикл. 27).

Широко

27

Посаджу я ро — жу, та й посад — жу я

ро — жу, та й постав — лю сто — ро — жу.

Закінчення не на тоніці ладу вносить елемент ладової нестійкості. Це один з найпростіших, досить поширений в народній музиці, тип ладової змінності. Суть його полягає в тому, що елементи ладової змінності вводяться в народну мелодію перенесенням центру опори з одного ступеня на інший при спільному звуковому складі для всієї пісні без введення хроматизованих звуків.

Але переважна більшість зразків народнопісенної творчості тяжіє в закінченнях все ж до стійкого опорного звуку — I ступеня ладу. Лише незначна частина зразків народної музики закінчується нестійкими ступенями, що вказує на їх належність до більш ранніх етапів розвитку фольклору, коли звукоряд не становив ще октавної системи, і тонічний устій не був визначений.

Очевидно, такі зразки й послужили матеріалом до надто широкого узагальнення, зробленого першими дослідниками народних мелодій, які доводили, що мелодія може закінчуватись будь-яким ступенем.

Початок пісні дійсно відзначається досить великою різноманітністю (II, III, IV, V, VI). Найбільш вживаний серед них V ступінь.

Говорячи про закінчення мелодії тим або іншим стійким або нестійким звуком, слід мати на увазі звуки мелодії, які передують завершенню музичної думки і утворюють каденцію. Каденційний або кадансовий, зворот — один з компонентів музичного вислову, які найменше зазнають змін

завдяки нашаруванням. Саме в кадансі особливо виразно виявляється стійкий національно-специфічний колорит народної мелодії.

Побудова кадансових зворотів органічно зв'язана з усім розвитком мелодичного руху. Важливу роль відіграє каданс у визначенні ладових особливостей мелодії. Нерідко він є основним фактором її характерності.

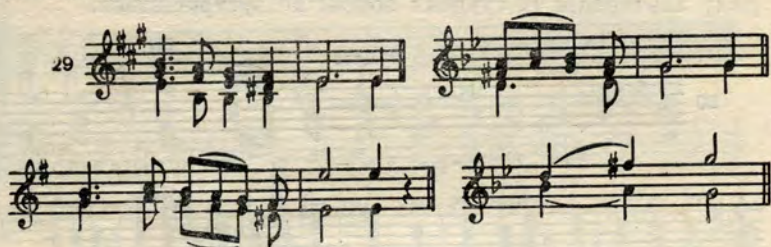
Заключними інтервалами в кадансових зворотах українських пісень є октава і унісон. Передіктові сполучення відзначаються великою різноманітністю. Тут і тризвук з усіма його оберненнями, і септакорд (часто без терцового тону), і паралельні октави, квінти, кварта, сексти, терції.

В залежності від ступеня інтенсивності тяжіння в заключний устій кадансові звороти можна поділити на дві основні групи: у першій зв'язок здійснюється на основі натурально-мелодичних функціональних співвідношень, у другій — на основі гармонічних функціональних співвідношень. В першій групі він підпорядкований вільному рельєфному і самостійному рухові кожного голосу. Звідси послаблене тяжіння ввіднотонових інтонацій, співвідношення між суміжними ступенями ґрунтується на мелодичних (секундових) тяжіннях, головного значення набувають послідовності VII—I, II—I. (Прикл. 28).



Особливості другої групи кадансових зворотів наближаються до загальних норм, теоретично розроблених в курсах гармонії. У зв'язку з новою роллю VII підвищеного ступеня, який набуває значення ввідного тону, більш чіткою стає гармонічна функціональна визначеність компонентів

кадансового звороту, напрям руху голосів підпорядковується принципу «протижності», зростає роль автентичних (домінанто-тонічних) співвідношень. (Прикл. 29).



МОДИФІКАЦІЯ СТУПЕНІВ ЛАДУ.

Всі ступені ладу, наявного в українській народній музиці (крім першого), підлягають хроматичній модифікації. Порівняно стійким є також V ступінь. Решта ступенів часто у невловимих сполученнях, зіставленнях, послідовностях складає безліч засобів виразності, якими так славиться народнописенна творчість українського народу.

Спинимось на основних, найхарактерніших випадках альтерації ступенів ладу, наявних в українській народній музиці.

Альтерація ⁴² II ступеня зустрічається досить часто, особливо в багатоголосних піснях, у вигляді зниження II ступеня на півтон і сприймається як підкреслення тяжіння в основний устій — тоніку. Найчастіше пониження II ступеня спостерігаємо в міночному (еолійському) ладі, який внаслідок цього змінюється на фрігійський. (Прикл. 30 ⁴³).

Рідше пониження II ступеня веде за собою і пониження VI ступеня. Відбувається це тому, що народні співці схильні до консонансних інтервалів. У наведеному нижче прикладі звук сі разом із звуком мі-бемоль утворив би інтервал

⁴² Термін «альтерація» застосований тут в широкому розумінні слова. Альтерований — значить хроматично змінений (див. И. Способин, Элементарная теория музыки, К., 1954, стор. 157, 159). Альтерація у вузькому розумінні слова — це хроматична зміна ступенів ладу, що не входять в тонічний тривук, для підсилення тяжіння до звуків тонічного тривука.

⁴³ Див. також пісні «Гей у полі два дубки», «Ой чом не приїшов», «Чорноморець, матінко», «Ой послала мати».

збільшеної квінти. Це уникається пониженням VI ступеня. (Прикл. 31).

В плагальних октавних ладах з тонікою в центрі звуко-ряду альтерація II ступеня зовсім не зустрічається.

Помірно

Один

Двое

Всі

30

Гей у лі - сі, в лі - сі сто-ять два ду -
- бо ч - ки, гей схи - ли - ли - ся верхи до купоч - - ки.

Повільно. Широко

Один

Всі

31

По - за я - ром, да по - за
я - ром, по - за лу - гом
о - рав ми - лий чу - жим плу - гом.

Хроматична модифікація III ступеня характерна більше для одноголосних пісень. Введення почергово в мелодичну будову то великої, то малої терції надає загальному звучанню пісні особливого колориту. М. В. Лисенко в цьому «оригінальному сумішку мажору з мінором» вбачав одну із своєрідних рис українського національного музичного стилю.

В одних мелодіях зміна III ступеня в сторону підвищення або пониження має епізодичний характер (один з одноіменних ладів переважає, другий має тимчасовий характер), в інших — терція ніби коливається між мажором і мінором. (Прикл. 32).

32

Ой, ти ду-бе, зелененький та ти ду-бе, дуб-ку,
 ра но встану, не ми-ю-ся, зве-да-ю за люб-ку,
 ой да-на, да-на, да-на, зве-да-ю за люб-ку.

(«Народні пісні підкарпатських русинів», № 135, записав П. Миславський.)

33

Чом не гудуть буй-ні ві-ри, не лама-ють ві-ти?
 Чом не не-суть на кри-лен-ках від мило-го віс-ті.

У прикл. 33 сі-бемоль соль-мінору, змінюючись на сі-бепар, надає звучанню в другому і сьомому тактах мажорного відтінку (мажорна домінанта до-мінору).

Така примхлива ладово-інтонаційна структура цієї пісні, очевидно, виходить з образної специфіки — протиставлення надій і сподівань дівчини, що чекає милого, сумніву, зневірі.

Чом не гудуть буйні вітри,
 Не ламають віти
 Чом не несуть на крилечках
 Від милого вісті?
 Серце ждало і раділо,
 Що милий прилине;
 Серце марно сподівалось,
 Вже й надія гине...

Введення в мелодику пісні інтонації то великої, то малої терції (світло і тінь) підкреслює відчуття внутрішньої неурівноваженості образу, який сприймається то як радісне пожвавлення, то як вираз тихої журби і відчаю.

Зіставлення одноіменного мажору і мінору спостерігаємо в пісні «Та повій, вітре, з яру». В її мелодичному розвитку *ре*-мажор міксолідійський змінюється *ре*-мінором в обсягу квінти. (Прикл. 34).

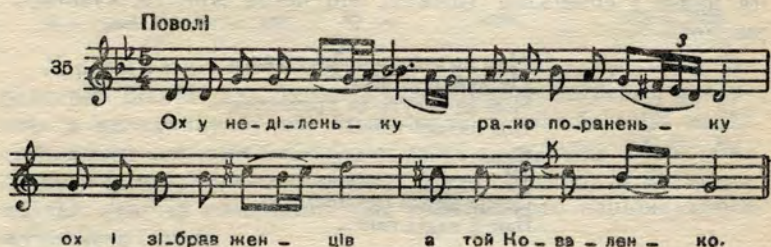


Приклади мелодій, побудованих на зіставленні одноіменних мажору й мінору, див. далі: 39, 57, 85, 87.

Альтерація IV ступеня надзвичайно поширена в українській народній музиці. Її зустрічаємо майже у всіх жанрах народнопісенної і музичної творчості: в голосіннях, в думах, танцювальній музиці, в піснях історичних, родинно-побутових, жартівливих, про жіночу долю, чумацьких, бурлацьких, про кохання та ін.

В піснях підвищення IV ступеня відіграє роль посилення експресії; часто завдяки йому загострюється відчуття схвилюваності, збудженості. Очевидно, цей засіб виразності має якусь спільність з думами, де підвищення IV ступеня в мінорі — одна з невід'ємних рис їх мелодичного складу.

В плагальних ладах четвертий підвищений ступінь, як правило, зустрічається в поєднанні з VII — ввідним до основного устою. (Прикл. 35⁴⁴).



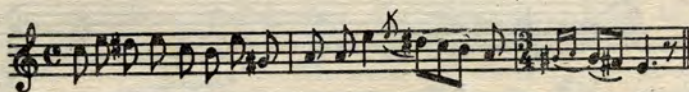
⁴⁴ Див. також пісні «Ой журилася матінка мною», «Гей, голонько ж моя бідная» (обидві пісні з нахилом до дорійського ладу), «Ой чую я через люди», «Ой по горах, по долинах», «Чому-с моя мила».

Мелодія ця побудована в мінорі з двома збільшеними секундами — тобто у двічі гармонічному мінорі. Але така ладова будова в чистому вигляді порівняно рідко зустрічається в українській народній музиці. Частіше IV і VII підвищені ступені виступають у поєднанні з натуральними (напр., в пісні «Ой вийду я за ворітечка» — (див. прикл. 115)).

Часто таке підвищення IV і VII ступенів служить ніби оспівуванням тоніки і домінанти ладу в характерних зворотах. (Прикл. 36).



(З пісні «Ой крикнула лебідонька».)



(З пісні «Ой судома, браття, ой судома».)



(З пісні «В Царіграді на базарі».)

Зрідка зустрічаються випадки змінності IV ступеня в поєднанні із змінністю III ступеня ладу. (Прикл. 37).

Альтерація VI ступеня в мажорних ладах у вигляді зниження (гармонійний мажор) зустрічається дуже рідко. Частіше вона зустрічається у вигляді підвищення в мінорних ладах (нахил до дорійського), іноді — в поєднанні з альтерацією VII ступеня. Так, в мінорних плагальних ладах, що закінчуються нижньою домінантою, збільшена секунда між VI і VII ступенями часто перестає відігравати роль збільшеного інтервалу внаслідок заміни VI і VII ступенів натуральними (VI $\natural$ і VII $\natural$). (Прикл. 38⁴⁵).

⁴⁵ Див. також пісні «Ой не цвіти буйним цвітом», «Посію я мак над водою».

37

Ой на го-рі шала-та, ша-ла та. Шумна ми-ла
 бо-га-та, бо-га-та, ще шумні-ша худоб-на, ху-
 - доб-на, бо на лич-ку по-доб-на, по-доб-на.

(Ф. Колесса, «Народні пісні з Південного Підкарпаття», № 13.)

Співуче

38

Зе-ле-на-я лі-щи-нонь-ка,
 чом не го-риш та все ку-риш-ся;
 гей мо-ло-да-я та дів-чи-
 - нонь-ка, чо-го пла-чеш, чо-го жу-риш-ся?

Помірно

Один

39

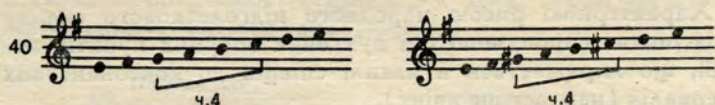
Ти-ха ву-лиця, ти-ха, да тиха ву-лиця,
 ти-ха, да не-ма мо-го же-ни-ха.

Всі

Те ж саме спостерігаємо в автентичних мінорних ладах (див., напр., пісню «Ой п'є Байда»).

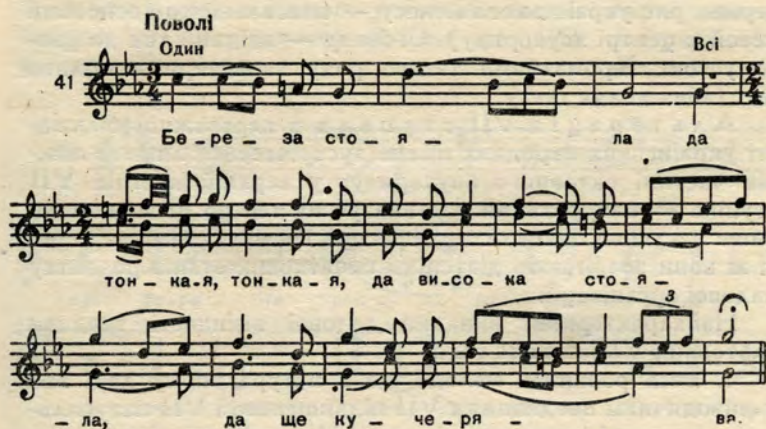
Часто альтерація VI ступеня в багатоголосних піснях зустрічається в поєднанні з альтерацією III ступеня, прикладом чого може служити пісня «Тиха вулиця, тиха». (Прикл. 39⁴⁶).

Схему ладу цієї мелодії можна зобразити так (прикл. 40):



У розвитку мелодії почергово набувають значення то мінор (еолійський), то мажор (міксолідійський). Підвищення одного ступеня (VI) веде за собою підвищення іншого (III).

Іноді зустрічаються випадки поєднання альтерації VI ступеня з II. Такий принцип ладової змінності спостерігаємо в пісні «Береза стояла». Мелодія, яку після заспівувача ведуть два голоси, не виходить за межі октави. Проте і в межах октави в розвитку мелодії відбуваються значні ладові перетворення (Прикл. 41).



⁴⁶ Такий самий принцип ладової змінності можна спостерігати в піснях «Ой зайшов місяць та й зайшов ясний», «Ой ви галки, ви чорні чубарки».

Тональність в ключі визначена трьома бемолями, проте в першому ж такті з'являється бекар перед нотою ля, потім перед нотою мі і, нарешті, останній бемоль перестає відігравати свою роль. Всі ці хроматизми можуть викликати сумнів при визначенні ладу пісні. Проте вони строго підпорядковані основним ладово-інтонаційним закономірностям підголоскового складу, впливають із самої природи народного багатоголосся і легко пояснюються.

Характерною рисою народного підголоскового складу є діатонічне співвідношення вузлових опорних пунктів мелодії, що виражається в нахилі співців до консонансових інтервалів (найчастіше квінт).

Ладову структуру пісні можна уявити собі з двох ладів (Прикл. 42).



Зміна одного тону веде за собою і зміну другого, віддаленого від першого на чисту квінту (незалежно від того, звучать вони «на відстані» чи одночасно).

Поява *сі-бекару* в пісні пояснюється однією з характерних рис українського мелосу — плагальністю (основний устій в центрі звукоряду). *Сі-бекар* — ввідний тон до цього устою. Хроматизми такого роду характерні особливо на слабких долях такту.

Альтерація VII ступеня в переважній більшості українських народних пісень зустрічається лише в нижній частині октавного звукоряду; у верхній частині VII ступінь — натуральний. Це вказує на те, що ці звукоряди лише частково зазнали модифікації хроматизмами, в основі ж вони зберігають діатонізм початкових етапів розвитку ладової організації.

Найхарактерніші випадки ладової змінності завдяки альтерації VII ступеня такі.

1. Весь розвиток мелодії іде в натуральному ладі або з епізодичним поєднанням VII підвищеного і VII натурального ступеня і лише в кінці на VII ступені з'являється діз в характерному звороті. (Прикл. 43).



2. В мінорних плагальних ладах VII підвищений ступінь при поступеновому русі мелодії вниз змінюється натуральним, причому часто мелодичний рух спадає на субдомінанту, утворюючи між останньою і основним устоєм чисту квінту (див. прикл. 21).

3. Мелодичний хід з терції або кварта ладу на VII натуральний ступінь створює враження відхилення з мінору в паралельний мажор. (Прикл. 44. Див. також пісні «Ой я нещасний», «Ой не ходи, Грицю»).

Не швидко

44

На - ле - ті - ли жу - рав - лі,

на - ле - ті - ли жу - рав - лі, сі - ли, впа - ли

на ріл - лі, сі - ли, впа - ли на ріл - лі.

4. Зміщення основного устою на велику секунду вниз зміною VII підвищеного ступеня на VII натуральний. (Прикл. 45).

Поволі

45

Ой од - би - ла шу - ка ри - ба

од бе - ре - га ряс - ку, у - те - ря - ла

дів - чи - нонь - ка в ко - за - чень - на лас - ку.

5. В мажорних (автентичних) ладах зниження VII ступеня як тимчасове відхилення в міксолідійський лад (див. пісні «Ой із-за гори та буйний вітер віє», «Ой учора орав і сьогодні орав»), (Прикл. 46).



ЗМІЩЕННЯ УСТОЮ

Для багатоголосних пісень ладова змінність через хроматизм менш характерна, ніж для одноголосних. Частіше ладова змінність тут здійснюється за допомогою зміщення основного опорного устою.

Опорні вузлові пункти в багатоголосній тканині народної пісні відтворюються співцями найчастіше двома голосами в унісон або в октаву, в які зливається здебільшого решта голосів народного хору (якщо їх більше двох).

Переважає більшість багатоголосних українських пісень має саме таке закінчення, яке й служить основним устоєм пісні. Зміщення ж його зустрічається в середині розвитку мелодичної тканини як епізодичне відхилення від кінцевого основного устою.

Співвідношення між основним устоєм і другим (так би мовити «тимчасовим») найчастіше секундове, тобто основний опорний устій переміщується на сусідні ступені, віддалені від основного на велику секунду (VII натуральний або II ступінь). Нерідко ці вузлові пункти мелодичної тканини підкреслюються співаками продовженням тривалості їх звучання. (Прикл. 47⁴⁷).

В наведеному прикладі розвиток мелодичного руху відбувається ніби двопланово. Перші два такти мелодії закінчуються устоєм на ноті сі, наступні два — на ля, у восьмому такті знову набуває значення устой сі, закінчується пісня устоєм ля.

⁴⁷ Див. також пісню «Ах ти вишенько, ти черешенько».

Широко

47

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-ка.

Схему ладу можна зобразити так (прикл. 48):

48

Очевидно, така двоплановість розвитку мелодичного руху створює враження ладової змінності. Таку ж двоплановість спостерігаємо в пісні «Чом дуб не зелений?», де функцію основного устою виконують по чергово то I, то VII натуральний ступінь ладу. (Прикл. 49⁴⁸).

МОДУЛЯЦІЯ

Досі розглядалися випадки ладової змінності, суть яких полягає в тому, що ладова структура пісні змінюється введенням хроматизмів, які надають мелодичному складу пісні ознак того або іншого ладу. Ладова змінність відбувається тут при спільній для всієї мелодії тоніці.

Складнішим видом ладової змінності є модуляція. Тут введення хроматизму викликає появу нового опорного устою — тоніки, яких у пісні може бути дві, три і більше.

⁴⁸ Див. також пісню «Ой ти місяцю, а я зіронька ясна».

Помірно

49

Чом дуб не зе-ле-ний? Бо ту-ча при-
 - би - ла, чом ко-зак не ве -
 - се - лий? Бо ли-ха го - ди - на.

(П. Демуцький, «Українські народні пісні», «Мистецтво», 1954, стор. 55.)

Модуляція з однієї тональності в іншу передбачає наявність стійких опорних центрів на противагу тимчасовому зміщенню основного устою, про яке згадувалось вище. Простішим видом модуляції є паралельна ладова змінність. Паралельна ладова змінність в натуральному вигляді з мажору в мінор і навпаки відбувається без введення хроматизмів. Завдяки спільності звукового складу та рівноправності тонічних устоїв мажор і мінор в паралельному зіставленні об'єднуються в одну ладову систему. Найчастіше зустрічаються випадки переходу з мажору в мінор. (Прикл. 50.)

Жваво

50.

І-шов ко-зак по-тай-ком, І-шов ко-зак
 по-тай-ком до дів-чи-ни, сер-день-ко,
 ве-чір-ком, до дів-чини, сер-денько, ве-чір-ком.

Рідше мінор змінюється паралельним мажором.
(Прикл. 51).

Рухливо

Б1

Но - ли со - бі при - га - да - ю,
як ве - се - ло жи - ти, хо - че -
- ми - ся, мо - ло - день - кій, день і ніч ро -
- би - ти. Ми в ро - бо - ті на ге -
- ро - тів бу - де - мо рів - ня - тись,
за ви - со - кі у - ро - жа - т бу - де -
1. 2.
- мо зма - га - тись, да - єм.

(«Закарпатські народні пісні», Ужгород, 1959, стор. 249.)

Модуляція в паралельну тональність оформилась в народній музиці на певному етапі її розвитку. Для ранніх періодів вона не характерна. В піснях календарного циклу, що являють собою початковий етап в розвитку народної музики, паралельна ладова змінність зустрічається дуже рідко.

Так, наприклад, з усіх обрядових мелодій збірника Плосайкевича лише одна пісня має паралельну ладову змінність. В збірнику Сенчика їх чотири ⁴⁹.

Не характерна паралельна ладова змінність для тих дум, історичних пісень, зміст яких дає підстави відносити їх до XV—XVI ст. Зате в інших жанрах народної музики паралельна ладова змінність досить часта. Особливо характерна вона для пісень жартівливих, гумористичних, для танцювальних мелодій.

В українській народній музиці часто зустрічаються зіставлення двох тональностей, тоніки яких знаходяться в квартовому або квінтовому співвідношенні ⁵⁰. Прикладом квартового співвідношення тонік може бути модуляція в тональність нижньої домінанти в пісні «Ой жаль мені, жаль» (Лисенко, в. III, № 25) або верхньої субдомінанти в пісні «Ой у полі криниченька» (в. I, № 16).

Квінтове співвідношення тонік (модуляція в тональність нижньої субдомінанти або верхньої домінанти) в піснях зустрічається значно рідше. Частіше воно зустрічається в танцювальних інструментальних мелодіях ⁵¹.

У багатьох танцювальних мелодіях зміна тональності відбувається кілька разів ⁵².

Модуляція у віддалені тональності — для народної музики явище рідке. Найчастіше зустрічається модуляція в тональності першого ступеня спорідненості, пов'язані з висхідною тональністю найбільшою кількістю спільних звуків і акордів.

Ряд модуляцій спостерігаємо, наприклад, в пісні «Саді мої»: перший такт — *соль-мажор*, другий такт — *мі-мінор* (натуральний), третій такт — *до-мажор*, четвертий такт — *ре-мінор* (мелодійний і п'ятий такт — *ре-мінор* (натуральний). (Прикл. 52).

Цікавий приклад модуляції спостерігаємо в пісні «Ой ти дубе, дубе»: перший і другий такти — *фа-мінор*, третій — *сі-бемоль-мажор*, четвертий — *фа-мажор* (міксо-

⁴⁹ Див. Ф. Колесса, Про музичну форму українських пісень з Поділля, Холмщини і Підлясся, «Матеріали до української етнології», т. XVI, Львів, 1915, стор. VII.

⁵⁰ Частіше це дві однорідні мажорні або мінорні тональності.

⁵¹ Див. «Українські народні танці», вид-во «Мистецтво», К., 1955 (метелиці — № 2, 3, чабарашки — № 5).

⁵² Див. «Українські народні танці» (гопаки — № 2, 4, козаки — № 20, 22, 32, 36).

Помірно

52

Са-ди мо-ї, а са-ди
зе-ле-ні-ї, ра-но цві-ли,
в пі-но, ой, та о-па-да-ли.

лідійський). Розвиток мелодії повертається до висхідної тональності, але не мінорної, а однойменної мажорної. (Прикл. 53).

Широко, співуче

53

Ой ти ду-бе, ду-бе, ну-че-рявий ду-бе,
що по-то-бі ду-бе, гей! два го-лу-ба гу-де.

(П. Демуцький, «Українські народні пісні», 1954, стор. 11.)

* * *

До рідко застосовуваних ладів в українській народній музиці слід віднести: зменшений, цілотонний, ланцюговий лади (з гармонічним переліченням) та особливий лад, що не вкладається в рамки однієї октави.

Зменшені лади для української народної музики не характерні. Видатний дослідник української народної музики К. Квітка серед 743 проаналізованих ним мелодій збірника «Українські народні мелодії» (К., 1922) виявив лише один зразок мінорного звукоряду в обсягу зменшеної квінти. (Прикл. 54).

Швидко

54

Зе - ле - ні - т о - гі - роч - ни
так ся в'ють, так ся в'ють.

(К. Квітка, «Українські народні мелодії», № 34.)

Цілотонні лади в українській народній музиці мають обсяг, що не виходить за межі трьох цілих тонів. (Послідовність з чотирьох, п'яти і більше тонів, тобто повна цілотонна гама, в українській народній музиці зовсім не зустрічається). Прикладом «цілотонності» може служити мелодія «Ой весна, весна, весниця». Її інтонаційний склад ґрунтується на послідовності трьох цілих тонів. (Прикл. 55).

Повільно

55

Ой вес-на, вес-на, вес-ни-ця,
При-сни-лось ме-ні лі-теч-ко,
що то-бі, дів-ко, при-снить-ся,
ще й зе-ле-нень-ке зіл-ляч-ко.
що то-бі, дів-ко, при-снить-ся?
ще й зе-ле-нень-ке зіл-ляч-ко.

(К. Квітка, «Українські народні мелодії», № 56).

Поодиноким прикладом послідовності з чотирьох цілих тонів (соль-дієз, фа-дієз, мі, ре, до) може служити інструментальна весільна мелодія. (Прикл. 56).

(М. О. Грінченко, «Вибране», К., 1959, стор. 60.)

Своєрідну ладову структуру спостерігаємо в пісні «Із-за гір, з-за гір вилітав сокіл». (Прикл. 57).

Повільно

Одна

57

Іа- за гір, з-за гір ви-лі-тав со-ніл,

Всі

гей, а з-за ху-то-

ра-яи-лі-та-ло-два.

(Фонди ІМФЕ АН УРСР, розшифрував Л. Ященко.)

У прикл. 57 в восьмому такті мажорну терцію у верхньому голосі змінює мінорна терція в нижньому голосі. Мелодична тканина тут складається з двох ланцюгових терцій (гармонічне «перечення»). (Прикл. 58).

58 

Нарешті, до рідко застосовуваних ладів слід віднести особливий лад, ступені якого не вкладаються в рамки однієї октави.

Таку ладову організацію зустрічаємо в думках, де окремі ступені в сусідніх октавах можуть не збігатися. У повному звукоряді думи IV ступінь великої октави тільки натуральний, а IV ступінь малої октави часто підвищений; VII ступінь великої октави зустрічається як підвищений, так і натуральний, а VII ступінь малої октави тільки натуральний.

ЛАДОВО-ІНТОНАЦІЙНІ ЗАСОБИ ВИРАЗНОСТІ

Українські народні мелодії різноманітні за настроєм. Безутішний смуток, відчай, зосереджений спокій, схвилюваність, піднесення, радісне пошвавлення, збудженість, нестримна енергія — все це різні стани людської чутливості. І кожен з них може бути виражений тією або іншою мелодією.

Визначні письменники, поети, композитори високо оцінювали виразність українських народних пісень.

«Характер музики (української пісні.—О. П.) не можна визначити в одному слові, — писав Гоголь. — Вона надзвичайно різноманітна. В багатьох піснях вона легка, граціозна, ледве торкається землі і, здається, бавиться і пустує звуками, іноді набирає вона мужньої сили, звуки її стають дужими, міцними... Іноді робляться вони вільними, широкими, що сяляться охопити безмежний простір... Що ж до музики жалю, то ніде так не чути її, як в них... Звуки її живуть, печуть, шматують душу»⁵³.

Серед величезного арсеналу засобів виразності, характерних для пісні (ритм, гармонія, поліфонія і т. ін.), значне місце займають і ладово-інтонаційні особливості.

Ще стародавні греки обумовлювали вираз того або іншого почуття певною ладовою організацією музики. «Музичні лади, — вказував Арістотель, — істотно відрізняються один від одного, слухаючи їх, ми переживаємо різні настрої і далеко не однаково ставимся до кожного з них; так, слухаючи одні лади, наприклад, так званий міксолідійський⁵⁴, ми відчуваємо більш жалісний і пригнічений на-

⁵³ Н. В. Гоголь, Собр. соч. т. VI, ГИХЛ, 1950, стор. 73.

⁵⁴ За сучасною загальноприйнятою термінологією — локрійський. Назви застосовуваних стародавніми греками ладів див. у праці

стрій, слухаючи інші, менш строгі лади, ми в своєму настрої розм'якшуємося, деякі лади викликають у нас переважно середній урівноважений настрій, останню властивість має, мабуть, тільки один лад, а саме дорійський⁵⁵. Щодо фрігійського⁵⁶ ладу, то він діє на нас збудливо»⁵⁷.

Звичайно, естетичні норми стародавніх греків не слід переносити на українські народні мелодії або на музику якоїсь іншої нації. У кожної нації з тією або іншою мелодією в кожную історичну епоху пов'язані певні емоції, почуття, настрої, властиві лише цій нації.

Крім цього, людина сприймає музику в сукупності всіх її виражальних засобів, отже, не слід також зводити певний лад до виразу якогось певного почуття.

Але, аналізуючи українські народні мелодії, можна помітити спільні, часто повторювані в багатьох мелодіях певного жанру ладово-інтонаційні закономірності, пов'язані з виразом того чи іншого настрою або почуття.

Незважаючи на багатовіковий шлях розвитку, що його пройшла українська народна музика, на всі ті зміни, яким підлягала вона в процесі розвитку, певні властивості музичної мови, зокрема, ладові особливості, характерні для того або іншого жанру, стійко зберігались в арсеналі засобів виразності.

Отже, перейдемо до виявлення найтиповіших ладово-інтонаційних особливостей, властивих для того або іншого жанру народної музики і зв'язаних з тими або іншими людськими почуттями.

ПІСНІ КАЛЕНДАРНОГО ЦИКЛУ

Особливу групу в народнописенній творчості складають пісні, виконання яких приурочувалось до господарських сезонів року і пов'язувалось з певними календарними датами. Найважливіші з пісень календарного циклу (зимові, весняні і літні) співались під час відповідного сонцестояння. Так, зимові пісні починали входити у побут в день

П. Сокальського «Русская народная музыка...», Харків, 1888, стор. 62.

⁵⁵ За сучасною термінологією — фрігійський.

⁵⁶ За сучасною термінологією — дорійський.

⁵⁷ Аристотель, Политика, М., 1911, VIII. Цит. за працею Б. М. Теплова «Психология музыкальных способностей», М.—Л., 1947, стор. 7.

закінчення зимового сонцестояння (з 24 грудня до 6 січня). Весняні пісні співали в день весняного рівнодення 9 (22) березня. Нарешті, літні пісні, зокрема, купальські, виконувались в день Івана Купала, який за віруваннями стародавніх слов'ян вважався днем повороту літа на зиму (24 червня).

Всі пісні календарного циклу були покликані впливати на сили природи, забезпечувати добрий урожай, заворожувати щастя в родинному житті і тісно пов'язувалися з обрядами.

К о л я д к и і щ е д р і в к и

Колядування — обхід дворів групою хлопців або дівчат — припадало на 24 грудня. В цей вечір співали колядки. Від колядок народ відрізняв щедрівки, що співались 31 грудня. Назва останніх пов'язана з «щедрою», багатою вечерею. Різницю в змісті між колядками і щедрівками важко встановити. І колядки, і щедрівки прославляли господаря й бажали йому добра.

Колядники обирали серед себе головного колядника — «березу». Він повинен був навчити всіх колядників добрих колядок. Добрий «береза» користувався великою пошаною серед односельчан, і обирали його рік у рік.

На Гуцульщині колядування супроводжувалось грою на народних інструментах і танцями.

Зміст колядок і щедрівок надзвичайно різноманітний. Але основною їх темою було славлення господаря, бажання успіхів у землеробстві.

У тебе двори все кедровії,
У тебе столи калиновії.
На них скатерти все шовковії,
На них тарелі все циновії.
У тебе лани, як загаї,
У тебе хліби, як Тихий Дунай.

Основний мотив, що виступає на першому плані в колядках і щедрівках, — аграрний. Це виявляється у досить частому згадуванні видів землеробської праці (сіяння, орання, жнива), а також у славленні плуга, золоторогих волів і т. ін.

Значне місце у змісті колядок і щедрівок займають мотиви сватання, весілля. Наведена нижче щедрівка «Як зажуриться крутая гора» може служити прикладом весільних



«Колядки в Малороссіі». Худ. К. Трутовскій.

мотивів у тексті. Вона оповідає про те, як дівчина стереже виноград від пташок, бо в наступному році потрібно буде багато вина для трьох весіль: її брата, її сестри та її власного. (Прикл. 59).

Рухливо $\text{♩} = 112$
Один

59

Як за - жу - рить - ся кру - та - я го - ра

Всі

свя - тий ве - чор що не вро - ди - ла

шов ко - ва тра - ва, свя - тий ве - чор

(Записав у с. Вороньки, Новобасанського р-ну, Чернігівської обл., О. Правдюк.)

В багатьох колядках серед добрих побажань зустрічаються побажання видати дочку заміж, оженили сина.

Окреме місце в змісті колядок і щедрівок займають мотиви висміювання господаря за скупість або випрошування частування. Ці пісні виконувались переважно дітьми. (Прикл. 60).

Жартівливо-грайливим настроєм пройняті і пісні старших колядників. Вони переважно пов'язані із звичаєм водити козу, смисл якого зводився до побажання доброго врожаю: «Де коза рогом, там жито стогом».

В найстародавніших колядках і щедрівках відчувається відгомін сивої давнини княжих часів. В одній з колядок оповідається про дружину мандрівних воїнів, що збираються на «Тихий Дунай» «під Царегород» на службу до «доброго пана», у якого кожен з них одержить «по коникові та й по шабельці», «по шапочці та й по панночці». В шуканні доброї винагороди такі дружини мандрівних воїнів часто переходили від одного князя до іншого. (Прикл. 61).

У стародавній щедрівці «Ой в Львові, Львові» йдеться про події часів боротьби з турками і татарами. Козацький

Швиденько

60

Ко-ляд, ко-ляд, ко-ляд-ни-ця, доб-раз ме-дом
па-ля-ни-ця, а без ме-ду не та-ка.
Дай, дядь-ку, п'я-та-ка! Як не да-си
візь-му во-ла
п'я-та-ка, а ко-би-лу за чуп-ри-ну
за ро-га, тай ви-ве-ду на мо-ги-лу,
а з мо-ги-ли на ті-чок, дай, дядь-ку, п'я-та-чок!

(К. Квітка, «Українські народні мелодії», № 149.)

Не швидко

61

Ой під вербо-ю, під зе-ле-но-ю, добрий ве-чір!
Сто-я-ла ра-да хлопців гро-ма-да, добрий ве-чір!

(Д. Ревуцький, «Золоті ключі», в. III, № 5.)

кінь звертається до свого господаря з проханням не продавати його, нагадує про ті часи, коли він виносив його на своїй спині з-під турецьких стріл і був йому найвірнішим другом і помічником. (Прикл. 62).

Поволі

62

Ой в Львові, Львові та й на торго-ві щедрий ве-чір!

Зміст обох цих пісень втілений у строго розмірених, суворо-епічній мелодії. Такий же епічний характер має колядка (мелодії її знайти не вдалось), що оповідає про проводи матір'ю сина у військо та про двобій сина з «турським» царем. Своїм змістом вона перегукується з думою про Коновченка.

В колядках і щедрівках дія відбувається не взимку, а весною, на що вказують згадки про оранку, сівбу. В багатьох щедрівках фігурує ластівка або зозуля, що закликає хлібороба готуватись до оранки. У згадуваній вже колядці (див. прикл. 61) дружинники, що готуються в похід, збираються під «вербою, під зеленою», в іншій наведеній вище колядці (прикл. 59) «не вродила шовкова трава», в одній з щедрівок (прикл. 69) сивий коник вибігає «з-за гаю зеленого».

Насиченість колядок і щедрівок весняними образами дає підстави припускати, що в глибоку давнину колядки і щедрівки співались на новий рік, який у стародавніх слов'ян починався весною.

Пізніше з перенесенням дати зустрічі нового року на зимовий період весь весняний пісенний новорічний цикл був також перенесений на зиму, і новорічні свята почали супроводжуватись тими ж весняними колядками і щедрівками.

В деяких місцевостях (наприклад, у Смоленській, Брянській областях, а також в Білорусії) обряд обходу дворів довгий час залишався приуроченим до весняної пори.

Величальні колядки і щедрівки, що співались на великдень, називались «волочебними» піснями⁵⁸.

У відповідності із змістом виразність мелодій колядок і щедрівок відзначається також великою різноманітністю. Мелодії багатьох величальних колядок і щедрівок мають світлий, святковий характер. Співанням цих пісень колядники розганяли повсякденну журбу селянина про нестатки, вселяли в нього сподівання на кращий урожай і, отже, на краще життя. (Прикл. 63).

Інші мелодії пройняті суворо-епічним, стриманим характером (див. прикл. 61 і 62). Наївною простотою віє від

⁵⁸ В українців кол. Гродненської губ. також співались величальні пісні на великдень — «рогульки», або «рогульчасті» (див. К. Квітка, Українські народні мелодії, К., 1922, стор. VI). На Яворівщині їх називали «риндзівками» (див. Ф. Колесса, Українська усна словесність, Львів, 1938).

Не швидко

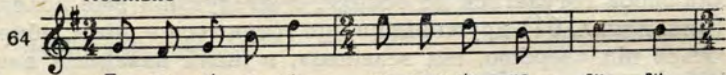


Вийди, вийди, госпо-да-ру, щедрий ве-чір, добрий вечір!

(К. Квітка, «Українські народні мелодії», № 168.)

дитячих колядок і щедрівок (див. прикл. 60). Окремі колядки пройняті тонким ліризмом. (Прикл. 64).

Повільно



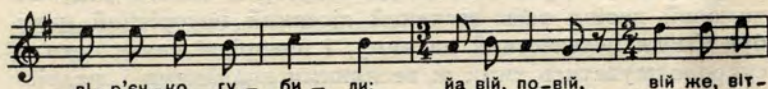
По го-рі, го-рі па-воньки хо-ди-ли,



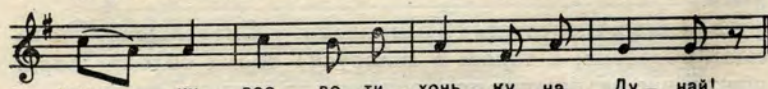
йа-вій, по-вій, вій же віт-ронь-ку, все по-ти-



-хонь-ку на Ду-най! Па-вонь-ки хо-ди-ли,



пі-р'єч-ко гу-би-ли; йа-вій, по-вій, вій же, віт-



-ронь-ку, все по-ти-хонь-ку на Ду-най!

(К. Квітка, «Українські народні мелодії», № 161.)

Весь ладово-інтонаційний стрій колядок і щедрівок відзначається переважно строго діатонічною структурою. Збільшених інтервалів, які привносять з собою певну напруженість звучання, не зустрічається. Тим-то колядки і щедрівки мають загалом світлий, радісний, святково-урочистий характер.

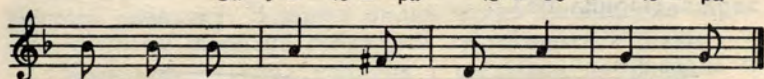
Зовсім невелика частина колядок і щедрівок оповита настроєм смутку, журби. Як приклад можна навести колядку «Ой учора ізвечора», де підвищені IV і VII ступені, утворюючи збільшені інтервали (на відстані), надають виразності особливого мінорного забарвлення. (Прикл. 65).

Переважає більшість записаних мелодій колядок — одноголосні, монодичні, тобто виконуються хором в унісон, що вказує на їх глибоку старовинність. Але зустрічаються

Не швидко



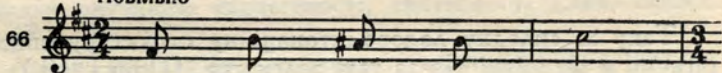
Ой у - чо - ра із - ве - чо - ра



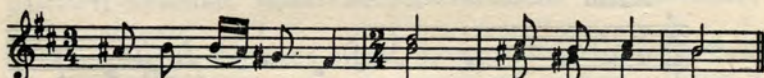
пас - ла Ма - лан - ка два ка - чу - ра.

(К. Квітка, «Українські народні мелодії», № 195.)

Повільно



Що в по - лі, в по - лі



та й на роз - до - лі, та й на роз - до - лі.

(К. Квітка, «Українські народні мелодії», № 126.)

також двоголосні колядки (переважно в центральних і східних областях України). (Прикл. 66⁵⁹).

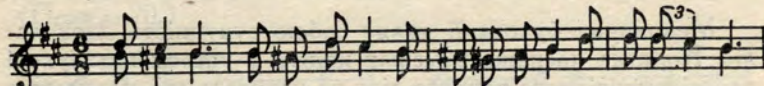
Мелодії двоголосних колядок мають невеликий обсяг — терції або кварта, розширеної приставною заповненою або незаповненою квартою з устоем в середині звукоряду, який часто оспівається секундовими супряженнями.

Найпростіші з них являють собою епізодичне відхилення від основної мелодії, після якого обидва голоси знову зливаються в унісон. (Прикл. 67).

Повільно



Ой за - шу - мі - ла кру - та - я го - ра,

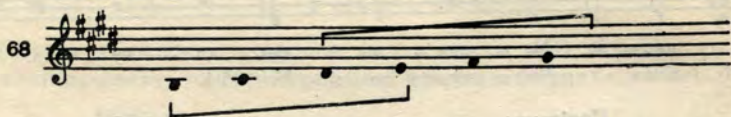


зе - ле - но! зе - ле - но ви - но в не - ді - лю ра - но сі - я - но!

(К. Квітка, «Українські народні мелодії», № 127.)

⁵⁹ Див. також прикл. 59, 67, 68.

Складнішим видом багатоголосся є колядка «Як зажуриться крутая гора», в якій виразно відчувуються дві самостійні партії, кожна з яких побудована в межах кварта. Схема ладу цієї пісні являє собою ніби сплетіння двох тетрахордів. (Прикл. 68).



Таку ж складну ладово-інтонаційну структуру спостерігаємо в щедрівці «Із-за гаю зеленого». (Прикл. 69.)

Жваво

69

Із-за гаю зе-ле-но-го щедрий ве-чір,
доб-рий ве-чір, доб-рим лю-дям на здо-ров'(я).
Ви-бі-га-є си-вий ко-ник щедрий ве-чір,
доб-рий ве-чір, доб-рим лю-дям на здо-ров'(я).

(Записав у с. Вороньки, Новобасанського р-ну, Чернігівської обл., О. Правдюк.)

Мелодична будова її являє собою сукупність двох ладів. Коротка поспівка в межах квінти з устоем на звукові ре зміною ввідного тону до-дієз на натуральний модулює в тональність до-мажор (секундне співвідношення устій).

Наявність ладової змінності в мелодії цієї колядки свідчить про сліди пізніших нашарувань. Взагалі ж для мелодій колядок і щедрівок ладова змінність не характер-

на. Це також є одним з доказів їх глибокої стародавності, яка сягає в часи первісно-родового суспільства.

В колядках і щедрівках дуже часті інтонації субкварти, які разом з тонікою складають основний кістяк мелодичного розвитку. В інших видах пісень календарно-обрядового циклу інтонації субкварти зустрічаються рідше.

Переважає частина колядок і щедрівок побудована в мінорних тональностях з устоем в середині звукоряду, проте наявність мажорного інтонаційного осередку від субкварти до основного устою позбавляє їх «мінорності» і надає звучанню піднесеності, святковості (див. прикл. 66, 67.)

Ладово-інтонаційні особливості колядок і щедрівок перебувають в органічному зв'язку з іншими засобами виразності музичної мови: метроритмічними, мелодичними, структурними.

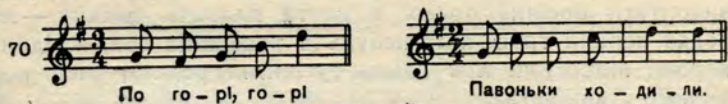
Типовим в побудові вірша колядок і щедрівок є розчленування його на дві групи по п'ять складів у кожній (див. прикл. 59, 61, 62, 66, 67). Серед колядок і щедрівок поширений також восьмискладовий вірш, складений з двох чотирискладових груп (4+4), або семискладовий (4+3). В колядці «Коляд, коляд, колядниця» (див. прикл. 60) спостерігаємо обидві форми побудови вірша: восьмискладовий змінюється на семискладовий.

В залежності від кількості складів (4+4 або 4+3) відбувається ритмічне розтягнення або стиснення окремих пісенних складів, хоч метр в пісні витримується весь час однаковий ($\frac{2}{4}$).

Прикладом складнішої метроритмічної організації є колядка «По горі, горі павоньки ходили». Початковий одинадцятискладовий вірш (5+6) змінюється дванадцятискладовим (6+6):

Павоньки ходили, пір'єчко губили.

У зв'язку із збільшенням кількості складів змінюється не тільки метроритмічний, а й мелодичний рисунок. (Прикл. 70.)



Прийоми розтягнення певних складів при музично-ритмічному перетворенні вірша досить різноманітні, але

особливо характерні розтягнення одного або двох останніх складів в п'ятискладовій групі (див. прикл. 59, 61, 66, 67).

Характерною особливістю форми обрядових пісень зимового циклу є наявність приспіву з двох слів: «добрий вечір», «святий вечір», «щедрий вечір». Іноді такий приспів розширюється і виглядає далеко більшим від основної групи слів — наприклад, в щедрівках «Із-за гаю зеленого» (див. прикл. 69), «Щедрий вечер, добрий вечер, добрим людям на здоров'я».

Приспів у колядках і щедрівках можна прирівняти до другого музичного періоду (першому відповідають основні рядки строфи). Приспів часто будується на інтонаційному матеріалі строфи. В цих випадках приспів і строфа становлять одне ціле. Приспів незмінно продовжує основний наспів (див. прикл. 59, 63). Очевидно, такі зразки більш стародавні за своїм походженням, ніж ті, в яких строфа і приспів являють собою дві контрастні щодо інтонаційного складу побудови. Прикладом останніх може бути колядка «Ой під вербою під зеленою» (див. прикл. 61). Вона складена з двох п'ятискладових груп і приспіву з чотирьох складів. Контрастність між основними рядками пісні і приспівом досягається тим, що в п'ятискладових групах розтягується останній, п'ятий склад, а в приспіві — другий (перший склад стискається — замість двох чвертей на два склади припадає одна).

Весняні пісні

Веснянки⁶⁰ — один з найбагатших і найстародавніших жанрів народнопісенної творчості. В змісті веснянок, який відзначається великою різноманітністю тем і поетичних образів, можна почути відгуки різних епох історії українського народу.

Так в змісті хароводної ігрової веснянки «А ми просо сіяли», що співалась двома групами виконавців, які йдуть одна на другу «стіною», причому одна з них погрожує витоптати посіяне просо, а друга платить данину — передає першій групі кого-небудь з учасників гри, — відбиті ворожі відносини між двома сусідніми родами часів первісного суспільства.

⁶⁰ На заході України їх називають «гаївками», «гагілками».

Нерідко у веснянках ми чуємо відгомін стародавніх уявлень про природу, прикладом чого можуть служити звернення до весни як до живої істоти: «Ой весна, весна та весняночка, де ж твоя дочка паняночка» або «Ой весно, весно, що ти нам принесла». (Прикл. 71.)

Не швидко

71

Весна, весняночка,
де твоя дочка паняночка -
ка? Гу! Погнала бичка за во -
ріткою: пасися, бичку,
а спряду мичку. Гу!

(А. Рубець, 216 народних українських напевов, № 3.)

Таке ж одухотворення явищ природи наявне у веснянці «Воротар». У цій веснянці пропускання маленького хлопчика під сплетеними руками двох дівчат в давнину за віруваннями землероба символізувало прихід сонця (відкривання сонцю ворітчок). (Прикл. 72).

Повільно

I-ша група

72

Во-ро-тарчи-ку, во-ро-тарчи-ку, од-чи-ни, во -
ріт-ко-ка. Ой, що ж то, ой, що ж то за пан і де.

II-га група

(М. Лисенко, «Молодощі», № 13.)

Деякі дослідники народної творчості вбачають у цій веснянці відбиття пізніших часів середньовіччя. Учасники гри розподіляються на дві групи (два хори), одна з яких нібито сидить у місті, а друга просить воротаря відчинити їй ворота. Остання несе данину, після чого їй дозволяють пройти через ворота⁶¹. Ворота фігурують і в інших дівочих та дитячих весняних іграх. Наприклад, у весняному хороводі «Король» воротарі затримують кожну останню дівчину з тієї лави, що проходить у них під руками.

В цьому також можна вбачати відгомін далекого середньовіччя, коли міста являли собою оточені валом укріплення і, щоб проникнути в них, треба було сплатити певне мито⁶². (Прикл. 73).



(М. Лисенко, «Молодощі», № 14.)

Подихом пізніших часів віє від веснянки «Ой там на моріжку», зміст якої дослідники пов'язують з героїчною боротьбою українського народу проти польської шляхти в 1648—1654 рр. «Останній куплет»⁶³ (веснянки.—О. П.),—

⁶¹ В. Антонович, М. Драгоманов («Исторические песни малорусского народа», К., 1874) і О. Потебня («Объяснение малорусских и сродных народных песен», Варшава, 1883, стор. 56) пов'язують ім'я Романа, вживане в підлітських варіантах цієї веснянки, з ім'ям руського князя XII ст. Романа Мстиславовича Галицького.

⁶² Цікаво навести щодо цього слова веснянки «Ой ходить Царенко»:

Ой пробий ворота, ворота,
Виведи царівну з города, з города.

⁶³ Маються на увазі слова:

Пане Кременецкий,
Воевода грецький.
Та виведу танчик:
Сама молоденька.

пише О. Серов, — стосується лютого ворога України, князя Яреми Вишневецького, збаразького замкнення, як вказав на це в «Богдані Хмельницькому» М. П. Костомаров; але це, порівняно, нова, недавня вставка в цей чистий криштал, що зберігся від глибокої давнини... В словах і в мелодії є щось обрядове, що відлунює далекою язичеською давниною...» ⁶⁴ (Прикл. 74.)

Швидко

74

Ой там на моріж — ну по-став — лю я хиж-ну,
ви-ступ-цем ти — хо йду. А во-да по на-ме-ню,
а во-да по бі-ло му, а во-да по бі-ло-му і ще й тихше.

(А. Рубець, 216 народних українських напесов, № 1.)

Після довгих місяців зими наївно-прості весняні хороводи, співані десь за селом на вигоні серед зеленіючих полів, були справжнім подихом весни. Тому вони й проїняті таким глибоким відчуттям оживаючої природи.

Та на першому плані у веснянці — думи хлібороба про майбутній урожай. Червоною ниткою проходить через усі весняні пісні тема праці — в них говориться про оранку, сівбу, а нерідко — й про весь процес обробки тієї або іншої культури. (Прикл. 75.)

Не швидко

75

Ой по го-рі льон, льон, по до-ли-ні
мак, мак, гір-кі на-ші маковни — ці о-ра-ти би так, так.

⁶⁴ О. М. Серов, Вибрані статті, вид-во «Мистецтво», К., 1954, стор. 83.

У цьому хороводі послідовно відтворюються всі етапи вирощування і збирання маку. Очевидно, виконання цього хороводу супроводжувалося в давнину відповідними рухами, що покликані були заворожити добрий урожай.

Весняні пісні можна розділити на дві основні групи. До першої слід віднести хороводні пісні, виконання яких приурочувалося до певного часу. Вони були тісно пов'язані з обрядом зустрічі весни і супроводжувались танцювальними рухами. Окремі зразки весняних пісень є відбиттям колишнього обряду закликання весни. (Прикл. 76.)



(А. Рубець, 216 народных украинских напевов, № 10.)

Своєрідні закінчення багатьох веснянок вигуком «гу» пов'язані, очевидно, з гуканням весни. Можливо, стародавні слов'яни вкладали в нього якийсь магічний зміст, погрозу лихим силам природи або заворожування своєчасного приходу весни (див. прикл. 71). Більша частина весняних закликів втратила культове значення і перетворилась у дитячі і дівочі забави.

Другу групу складають пісні, які не були пов'язані ні з обрядом, ні з хореографією. Співали їх протягом всієї весни. В них переважали мотиви родинного життя, кохання, весілля. Прикладом таких пісень можуть служити «Ой ходить Царенко» («Українські народні пісні», т. II, 1954, стор. 319), «Ой не рости, кропе» (М. Лисенко, «Молодощі», стор. 44) та ін.

Хороводні ігрові веснянки виконувались переважно дівчатами і дітьми, зрідка в них брали участь і хлопці. Співались вони переважно хором, монодично, а нерідко й антифонно, тобто двома хорами по чергово (наприклад, «А ми просо сіяли», «Воротар»).

Іноді гра розподілялась між одним або двома учасниками (хлопець і дівчина) з одного боку, і рештою хору, — з другого. Хор співає слова весняної гри, створюючи фон, на якому одна з учасниць відтворює зміст пісні при допомозі жестів і міміки (наприклад, «Подоянка»).

У відповідності з належністю тієї або іншої веснянки до хороводно-ігрової або хорової визначається в переважній більшості випадків і характер її мелодії. Хороводні, ігрові мелодії — рухливі, пожвавлені. Хорові ліричні веснянкові пісні відзначаються стриманістю, виконуються в помірному темпі. Але характерною рисою як хороводно-ігрових, так і хорових є їх світлий, життєрадісний характер.

За своєю ладово-інтонаційною структурою переважна більшість веснянкових мелодій строго діатонічна. Мелодії ці мають невеликий обсяг, що рідко коли досягає повної октави. Найчастіше вони будуються в межах квінти, що є основним опорним інтервалом для багатьох веснянок.

Інтонації субкварти, часто наявні в колядках і щедрівках, у веснянках зустрічаються досить рідко. Мелодична лінія їх характеризується повторністю коротких, але різних поспівок (наприклад, «Ой ніхто ж там не бував», «Подоянка», «Зайчику, зайчику»).

Помітні в мелодіях веснянок елементи паралельної ладової змінності, наявність яких пов'язана, очевидно, з танцювальним, хороводним характером більшості з них. Але паралельна ладова змінність з двома явно означеними тоніками, як це ми спостерігаємо в танцювальних мелодіях, у веснянках ще не викристалізувалась.

Не характерна для веснянкових мелодій і ладова змінність через хроматизм, хоч застосування в мелодичній структурі одночасно підвищеного і натурального ступеня іноді зустрічається (наприклад, змінність IV ступеня у веснянці «Тума танок водила»).

Майже зовсім не зустрічається в веснянкових мелодіях ладова змінність II, VI, VII ступенів. Незначна кількість веснянок має змінний III ступінь (мажоро-мінорний лад). Це переважно веснянкові мелодії західних областей⁶⁵. Взагалі ладова змінність для веснянок не харак-

⁶⁵ Див. Ф. Колесса, Про мелодії гаївок, «Матеріали до української етнології», т. XII, стор. 77.

терна. Більшість з них розвивається в одному ладі, і висота всіх ступенів ладу залишається незмінною.

Серед веснянкових мелодій зустрічаємо окремі зразки, ладовий стрій яких має дещо архаїчний характер. Прикладом цього може служити підвищений IV ступінь в мажорі.

Підвищений IV ступінь зустрічаємо в незначній частині мінорних мелодій, прикладом чого може служити веснянка «А вже весна красна» із збірки Д. Ревуцького «Золоті ключі».

В порівнянні з відомим мажорним варіантом із збірки Рубця «216 народних українських напевов» (№ 8), що відзначається нестримною енергією, ця мелодія має сумовитий, мінорний характер.

Журливого відтінку вона набуває насамперед завдяки звучанню збільшених секунд, помірному темпу, коротким затуманеним серпанком смутку поспівкам верхнього голосу на фоні одноманітно повторюваного, майже незмінного другого голосу. (Прикл. 77.)

Не дуже швидко

77

А вже бес-на, а вже крас-на:

Із стріх вода капле, із стріх вода капле, із стріх во-да кап-ле.

(Д. Ревуцький, «Золоті ключі», в. II, № 1.)

Поеднання звуків мелодії з окремими складами тексту у веснянках досить різноманітне, причому в багатьох випадках воно тісно пов'язане із загальним емоційно-образним змістом пісні. Так, у веснянці «Воротар» (див. прикл. 72) кожному складу строфи відповідає один звук мелодії. Такий майже декламаційний характер викладу музичного матеріалу природно узгоджується із змістом тексту, що передає діалог між учасниками гри.

У веснянці «Король» (див. прикл. 73) перший і четвертий склад кожної шестискладової групи розтягується і співається не на вісімну, як решта всіх складів, а на по-

співку із трьох злігованих звуків. Застосування в мелодії цих поспівок органічно поєднується з погойдуванням учасників хороводу під час співання.

У веснянці «Ой по горі льон, льон» (див. прикл. 75) неквапливому рухові мелодії вісімками (більшість з них співається на один склад тексту) відповідають розмірена хода і плавні рухи учасників хороводу, які відображають процес вирощування льону.

Особливо підкреслюють емоціонально-образний зміст тексту, зокрема згинальні і розгинальні рухи учасників хороводу, поспівки на п'ятому і шостому складах перших двох шестискладових груп (форма вірша — $(6+6) + (8+6)$), музично-поетична структура пісні — *А А А Б*).

Мелодія і текст веснянок, як і всіх календарно-обрядових пісень, відзначається єдністю музичного і поетичного змісту. Проте на відміну від пісень зимового циклу, інтонації яких створюють враження святковості, урочистості (особливо у величальних колядках і щедрівках), весняні пісні відзначаються м'якістю і заокругленістю мелодичного малюнка.

Емоціонально-сміслові навантаження їх мелодій, так би мовити, ігрове, розважальне. Чи то наслідування землеробської праці в хороводі «Ой по горі льон, льон» (див. прикл. 75), чи то гукання весни (див. прикл. 71), чи то відкривання сонця ворітчок (див. прикл. 79) — скрізь мелодії цих веснянок мають прозорий, сповнений грації і простоти грайливий характер.

Літні пісні

З поступовим вступом у свої права літа весняний цикл звичаїв і обрядів змінювався літнім. На грань між весною і літом припадали «зелені свята» (кінець травня — початок червня), що супроводжувались русальними або трійцькими піснями. Свято зелені відноситься до пережитків стародавньої обрядності, пов'язаної з обожнюванням молоді рослинності.

На «зелені свята» житло прикрашалось зеленню, підлогу посипали запашними травами, дівчата завітчувались вінками з квітів. Зелені віти, що служили для прикрашування житла, називались «кличанням», — звідси і назва «кличальна неділя».

Заквітчування зеленню, за віруваннями стародавніх

слов'ян, допомагало землі покриватись зеленню; самі ж завітчувані неначе набирались свіжих сил молодії рослинності.

В «клячальну неділю», за народними віруваннями, русалки (русалки — діти, що померли нехрещеними, — «п'ятерчата») виходять із води, бігають в місячному сяйві по полях, гойдаються на деревах, заманюють прохожих і залоскочують їх. Особливо вони страшні в четвер — «русальчин великдень»⁶⁶. В цей день не працюють, не купуються, як і на протязі всього тижня, а, йдучи до води, несуть з собою полин або любисток, якого мавки бояться.

Після «русальчиного великодня» провадився обряд «проводів русалок». Пісні, що співались під час цього обряду (обхід поля процесією дівчат), покликані були прогнати русалок і захистити посіви від того лиха, що його могли накликати русалки, або заручитись їх прихильністю.

Проводили русалочки, проводили,
Щоб вони до нас не ходили
Да нашого житечка не ломили,
Да наших дівочок не ловили⁶⁷.

На Лемківщині й Бойківщині під час «зелених свят» співали так звані «царинні пісні», що покликані були відволікти від збіжжя вплив лихих сил природи (див. Ф. Колесса, Українська усна словесність, Львів, 1938, стор. 61).

Під час проводів русалок іноді робили ляльку із соломи, що зображувала Марину-русалку. Її одягали в дівоче вбрання і водили навколо неї хороводи, співаючи русальні пісні. Після закінчення обряду ляльку кидали у воду або спалювали. Одну з пісень, яку співали до Марини-русалки, записала Є. Ліньова під час своєї експедиції в Полтавську область у 1903 р. (Прикл. 78.)

Мелодія пісні своєю структурою нічим не відрізняється від інших мелодій календарного циклу. Її невеличкий обсяг в межах терції з приставною субсекундою і субквартою розподілений в двох осередках — терції і кварта, — причому роль опори грають поперемінно то устой ля, то устой на нижній домінанті — мі.

⁶⁶ «Русальчин великдень» — сьомий тиждень після великодня.

⁶⁷ «Труды Этнографическо-статистической экспедиции в Западнорусский край. «Материалы и исследования, собранные П. Чубинским», т. III, СПб, 1872, стор. 189.

Помірно

78

Сто_ я_ ла Ма_ рин_ ка на ме_ жі,
зра_ до_ валось серденько вдо_ ро_ зі. Да сто_ я_ ла Ма_ ринка
на ме_ жі, чер_ во_ ні_ і че_ ре_ вич_ ки на но_ зі.
Но_ си, но_ си, Ма_ рин_ ка, не ски_ дай,
бі_ лих сво_ їх ні_ жо_ чок не по_ ка_ ляй, носи, носи, Маринка,
ча_ ски_ дай, ме_ не мо_ ло_ до_ го не за_ бу_ вай.

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

Найбільш поширені мотиви в русальних піснях — зви-
вання вінка, що був у древніх слов'ян символом весілля,
загадування русалкою трьох загадок, прохання русалкою
намітки у жінки і сорочки у дівчини, а також кохання,
любоші.

До власне літніх пісень календарного циклу відносять-
ся купальські, петрівчані, жниварські.

Купало — язичеський бог родючості — з прийняттям
християнства злився з образом Іоана Хрестителя. Тому
у всіх купальських піснях Купало поєднується з Іваном.
Свято Івана Купала відзначалось в ніч з 23 на 24 червня.
За своїм змістом і поетичними образами близькі до ку-
пальських пісень петрівчані, що співались на Петра й
Павла (29 червня).

Свято Купала супроводжували різноманітними обря-

дами: стрибали через вогонь⁶⁸ з метою очищення від злих духів, гадали про одруження, пускаючи вінки за водою⁶⁹, прикрашали дерево («Марина», «Купало», «гильце») і водили хороводи навколо нього.

Зміст купальських і петрівчаних пісень різноманітний. Але переважають в них любовно-ліричні мотиви. Часті тут звернення до зозулі, яка є нібито неодмінним співучасником відносин між закоханими. (Прикл. 79.)

Повільно

79

Ой не куй, зо- зу- ле, у дїб- ро- ві

та й не збу- ди ме- не мо- ло- до- ть

Ох і єсть у ме- не кра- щий те- бе

та й із- будить ме- не раньше те- бе.

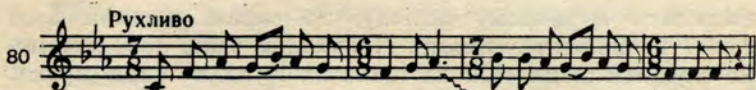
(К. Квітка, «Українські народні мелодії», № 85.)

За народними прикметами, після петрівки зозуля переставала кувати: «Петрівочка минається, зозуля в куші ховається». В купальських піснях часто фігурує ластівка, якій уподібнюється закохана дівчина. (Прикл. 80.)

Поетичні образи купальських пісень тісно пов'язані з природою. Спостерігаючи зміни в навколишній природі, хлібороб переносив ці зміни у пісню. Дні ставали довги-

⁶⁸ В деяких місцевостях не стрибали через вогонь, а прикрашене дерево — «гильце» несли з піснями до моря і кидали його у воду (див. Б. Юрківський, Купальський обряд в селі Дуфінці на Одещині, «Вісник Одеської комісії краєзнавства», 1925, № 2—3).

⁶⁹ На Волині дівчина пускала два вінки, загадуючи один з них на себе, а другий на когось із хлопців. Коли вінки сходились, то це означало, що дівчина одружиться із своїм обранцем (див. Л. Українка, Купала на Волині, «Житє і слово», т. I, Львів, 1894).



1. Ой на І_ва_ на на Купала там ластівонька ку_палася.
2. Там ластівонька ку_палася, на бережечку су_шилася.
3. На бережечку су_шилася, там панна Ганна жу_рилася.
4. Там панна Ганна жу_рилася, що шерушничків не нап'яла.
5. Що шерушничків не нап'яла, а вже І_вася спо_до_бала.

(Записав у м. Вінниці О. Правдюк.)

ми, а ночі короткими, і це знаходило своє відображення в купальських і петрівчаних піснях. (Прикл. 81.)

Часто зустрічаються в купальських піснях слова «Сто-роною дощик іде, та на мою роженьку», очевидно, також пов'язані із змінами в природі.



(К. Квітка, «Пісні з голосу Лесі Українки», № 29.)

Незначне місце серед купальських і петрівчаних пісень займають родинно-побутові мотиви: тяжка жіноча доля, нещасливе життя за нелюбом, лиха свекруха та ін.

Наведені вище зразки мелодій відносяться до найбільш поширених і типових серед купальських і петрівчаних пісень. Структура їх має мінорну терцію з приставною субквартою і ввідним тоном. Характер їх позначений нальотом смутку. Жартівливі і грайливі мелодії серед купальських і петрівчаних пісень зустрічаються рідше (див. К. Квітка, Українські народні мелодії, № 82, 642, 646).

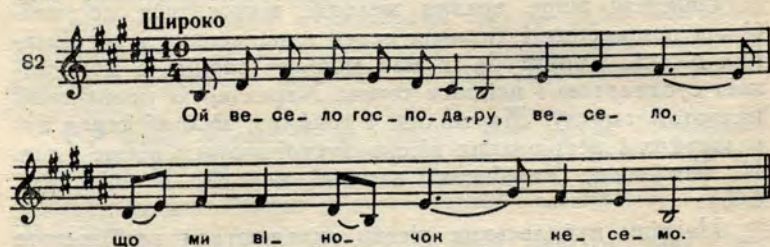
Наспіву купальських пісень складаються здебільшого з двох контрастних за напрямом руху мелодії частин (АБ), одна з яких побудована на висхідних інтонаціях, а друга — на низхідних. Якщо наспів цілої строфи упо-

дібнювати музичному періоду, то окремі частини його можна називати реченнями. Прикладом такої побудови може служити пісня «Ой на Івана на Купала» (див. прикл. 80). Характерним щодо співвідношення мелодії і тексту в цій купальській пісні є ланцюгова повторність окремих груп слів. Починаючи з другої, кожна половина строфи повторюється і співається на мелодію попереднього речення (АВ, ВВ, ВГ і т. д.).

Своєрідність ритмічної організації багатьох українських календарно-обрядових пісень, за спостереженнями Т. Попової, часто визначається розтягненням певних складів у віршових групах. Завдяки цьому з'являються «синкопований ритм, примхливі ритмічні перебої, які утворюються завдяки поєднанню неакцентованих мовних складів з ритмічно протягнутими звуками і, отже, — нарочито-му неспівпаданню словесних і музично-ритмічних акцентів»⁷⁰. Ілюстрацією цього є пісня «Ой на Купала» (див. прикл. 81). В п'ятискладовій групі розтягується третій склад, а в чотирискладовій — другий і четвертий.

До літніх календарних пісень належать також жниварські пісні. Цими піснями супроводжувався весь процес збирання врожаю. Пісні співались перед початком жнив, під час роботи і після закінчення збирання врожаю. Образний зміст пісень охоплює невелике коло тем — це опис важкої жниварської праці, скарги на втому, бажання скоріше закінчити роботу.

Початок жнив відмічався обрядом вінка. Зроблений з перших зжатих колосків вінок приносили до хати господаря, якому співали величальних пісень. Ці пісні відзначаються урочистим, святково піднесеним характером. (Прикл. 82.)



(К. Квітка, «Народні мелодії з голосу Лесі Українки», № 37)

⁷⁰ Т. В. Попова, Русское народное музыкальное творчество, в. II, Музгиз, М., 1955, стор. 220.

Закінчення жнив супроводжувалось обрядом «звивання бороди». Існувало повір'я, що для забезпечення доброго врожаю дух ниви — польовик повинен залишитись на скошеній ниві. Для цього йому залишали невеликий пучок нескошеного збіжжя, який завітчували і прикрашали стрічками. Останній сніп несли з піснями до господаря ниви і знову співали величальних пісень.

Величальні пісні, що супроводжували початок і закінчення жнив, — це одні з найстаровинніших пісень календарного циклу. Своїми поетичними образами і святково піднесеним настроєм вони дуже нагадують колядки, а також весільні пісні. З останніми обжинкові пісні особливо зближує наявність у тексті багатьох з них вінка, який після першого трудового дня на жнивах несли «княгиня» і «дружки» до двору господаря. Обжинкові пісні часто співались і на весіллі.

Відгомін пізніших часів чуємо в інших обжинкових піснях, створених в часи кріпосницького гніту. Ці пісні дають повне уявлення про підневільну працю на панському лані. Окреслені скупими штрихами, постають виразні картини кріпосницького гніту: ось гаряче сонце палить натружені спини, воно наче застигло високо над головою і немає від нього порятунку, а ось уже й місяць зійшов, а жінці все не йдуть додому — чекають панського наказу. (Прикл. 83.)

Повільно

83

Ой па_ноч_ку наш, нам до_до_му

час, а ми не йде_мо,

при_на_зу жде_мо, при_на_зу жде_

_мо од па_на сво_го.

(К. Квітка. «Українські народні мелодії», № 94.)

Мелодичний склад пісні, що має обсяг всього терцію з двома приставними тонами (VII і VI), надзвичайно виразно відтворює настійне бажання женців, щоб їх відпустили додому. Загострює виразність мелодії весь час повторюваний інтонаційний хід з VII підвищеного ступеня на терцію ладу. Цей інтервал звучить напружено і створює враження благань.

Нерідко в жниварських піснях зустрічається звернення до лану, який втомленим жінцям здається нескінченним:

Ой лане, ланочку,
Повіж нам правдочку:
Чи будемо у кінці,
Чи будемо у вінці.

Виразна мелодія жниварської пісні «Ой заспіваймо, нехай вдома почують». (Прикл. 84.)

Протяжно

Ой за- спі- вай- мо нас
не- хай вдо- ма по- чу- та ши- ро- на- я ни-
-ють, ой не- хай же нам
-ва, що те- пе- ра нам
ве- че- ронь- ку зго- ту- ють.
і ве- че- ра не ми- ла.

(К. Квітка, «Народні мелодії з голосу Лесі Українки», № 39.)

Потомили женців широкі загони, які наміряв їм пан, потимило їх і жито, що виросло дуже погано, не милі їм ні відпочинок, ні вечеря. Цьому змісту відповідає і мелодика пісні. Інтонаційна нестабільність окремих інтервалів і безвольні спади в мелодії виразно передають пригнічений стан вкрай знесилених косарів.

А ось інша пісня. В її словах відчувається визріваючий протест проти соціальної несправедливості:

Не лякайся паночку, не лякайся,
У нову світлицю не ховайся,
Ціле літо з нагайкою увихався,
До кожного снопика приглядався.

(Фонди ІМФЕ. Запис Г. Танцюри.)

* *
*

Підсумовуючи розгляд пісень календарного циклу, слід відзначити, що ладові особливості мелодій цих пісень не відзначаються особливою різноманітністю. Звуковисотні зв'язки в їх мелодичній будові надзвичайно прості. Невеликий обсяг, діатонізм, відсутність ладової змінності— все це свідчить про те, що мелодії згаданих пісень являють собою початковий етап у розвитку народної музики.

Тим часом прості, короткі поспівки глибоко емоціональні, надзвичайно виразні. І це зумовлено, очевидно, тією роллю, яку виконували пісні календарного циклу в побуті стародавніх слов'ян. З їх допомогою перші хлібороби заворожували врожай, впливали, як їм це здавалось, на сили природи. Зрозуміло, що чим емоціональніші були мелодії календарних пісень, чим рельєфніше відбивали вони настійні вимоги першого хлібороба до сил природи, тим більше у людини було сподівань на кращий урожай, на кращий добробут.

Енергія і хист, закладені в мелодії пісень календарного циклу первісним хліборобом, збереглися на протязі поколінь, вони не зникли і тоді, коли магічний зміст цих пісень перестав відігравати свою роль, а самі пісні перетворились у дитячі й дівочі забави. Тим-то ці часто наївні інтонації пісень календарного циклу були джерелом натхнення для композиторів, і на їх основі створювались визначні твори як української, так і російської музичної літератури.

Особливо великий слід залишили в професіональній музиці бадьорі, життєстверджуючі інтонації народних українських веснянок. Так, на інтонаціях веснянки «Вийди, вийди, Іванку» побудована третя частина фортепіанного концерту П. Чайковського. Грайливий «Журавель» ліг в основу фіналу його другої симфонії.

Головними темами сюїти М. Вериківського «Веснянки» є веснянкові мелодії «А гіла, гілочка», «Ой весна, весна-весниця» та ін. Неодноразово звертались композитори до мелодії веснянки «А вже весна, а вже красна», інтонації якої служать прекрасним засобом для передачі радісних почуттів людини, що зближується з природою (в опері М. Лисенка «Зима і весна», в сюїті В. Нахабіна «Колгоспне свято»). «Веснянками» називаються також два хорових вінки М. Лисенка (обробка веснянкових мелодій для мішаного хору). У С. Людкевича є симфонічна поема-фантазія «Веснянки».

Народний обряд колядування та мелодії колядок «Дивнеє народження», «Чи дома вдова» використані М. Лисенком в його опері «Різдвяна ніч». Лисенко також обробив для мішаного хору цілий вінок зимових пісень, що носить назву «Колядки і щедрівки».

Значне місце в музиці українських композиторів займають також пісні літнього сонцестояння (купальські, троїцькі, русальні, жниварські). Народні купальські пісні лягли в основу відомої опери А. Вахнянина «Купало» та опери Б. В. Підгорецького «Купальна іскра». Ряд купальських пісень під назвою «Купальська справа» обробив для мішаного хору М. Лисенко. В опері «Утоплена» Лисенка використані троїцькі пісні «Зав'ю вінки та на всі святки», «Святая неділенька, зелені святки», а також народна гра «ворон».

Інтонаціями русальних пісень пройнята мелодика опери Леонтовича «Русальчин великдень». Пружні інтонації жниварської пісні «Вийшли в поле косарі» послужили основним ядром для створення сповненого світлого, оптимістичного життєсприймання III частини симфонії невідомого автора.

ВЕСІЛЬНІ ПІСНІ

Весільні пісні — це один з тих небагатьох жанрів родинно-обрядового циклу, які найбільше збереглися і найбільш поширені. Родильні, хрестильні пісні і голосіння, що також належать до цього циклу, виходять з побуту і втрачають те значення, що його вони мали в давнину.

Походження українського весілля і весільних пісень сягає в далеке минуле. В українському весіллі можна знайти відбиття суспільного і родинного побуту народу на різних етапах його історії. Деякі мотиви весільних пісень

і звичаїв дають уявлення про патріархальний уклад сім'ї в епоху феодалізму («умичка» — захоплення або викрадення нареченої збройним наїздом, продаж і купівля нареченої). Велика частина весільного обряду зберігає залишки магічних вірувань та заворожувань, спрямованих проти злих сил природи. Вони були покликані забезпечити майбутній добробут молодих (обсипання молодих вівсом, житніми висівками або іншим збіжжям, проведення молодих через вогонь, підстелення молодій, що сідає на посад, вивернутого кожуха).

Даючи повне уявлення про господарські, правові і релігійні відносини в патріархальній сім'ї, обряд весілля водночас є художньо завершеним витвором. Це складний комплекс різноманітних елементів музичного, поетичного і театрального мистецтва. Тут виконувались пісні, заговори, приказки, загадки, танцювальна музика, ряд інсценізованих дій, ігр тощо.

Будучи неодмінним компонентом цілого ряду дійств, з яких, по суті, складається весільна драма («зговір», «сватання», «заручини», «гильце», «коровай», «посад», «дівич-вечір», «вінчання», «розплітання коси», «комора», «перезва»), весільні пісні в залежності від ситуацій виконували різні емоційально-драматургічні функції.

Весільний похід супроводжувався святково піднесеними, урочисто-епічними піснями. (Прикл. 85.)

Своєрідне звучання мелодії цієї пісні поглиблюється наявністю в розвитку мелодичного руху двох основних ус-

Урочисто

85

З до-ро-ги, во-ро-ги! З до-ро-ги!

Не пе-ре-ходь-те до-ро-ги!

Не-хай пе-рей-де ро-ди-на,

щоб бу-ла щас-ли-ва го-ди-на.

(Записав у м. Вінниці в 1956 р. О. Правдюк)

тоїв — *ре* і *соль*. Суміжні звуки, що оспівують ці устої, змінюють свою висоту і функціональну дію в залежності від того, який з устоїв набуває головного значення. Так, в першому, другому, четвертому і шостому тактах головним устоєм є *ре* (тональність *соль*-мінор з підвищеним IV ступенем). В третьому, п'ятому і сьомому тактах значення устою набуває звук *соль* (тональність *соль*-мажор). Переінтонування ступенів ладу створює відчуття різноплановості в сприйнятті емоціонально-образного змісту мелодії, позбавляє її одноманітності та сприяє психологічній виразності.

«Гильце», «дівич-вечір», «посад», «розплітання коси» супроводжувались журливими піснями. Ними передавався сумний настрій нареченої, що прощається із своєю оселею і рідними. Мотиви цих пісень різноманітні: в них — і тривога за майбутнє в чужій сім'ї, і сум батьків, і спогади про безтурботне дівочтво. (Прикл. 86.)

Повільно ♩ = 82

Один

86

Та й чи бу-деш та й, ді-воч-ко,

Всі

жал-ку-ва-ти, як і-ти-муть

по-дру-жеч-ки

гу-ля-ти?

(Записано в с. Вороньки, Новобасанського р-ну, Чернігівської обл., розшифрував О. Правдюк.)

Мелодичний склад пісні яскраво передає жаль молоді за втраченою свободою. Особливо цікаві мелодичні зво-

роти з двох залігованих ритмічних угруповань. Співані по кілька на один склад поетичного тексту з перемінним перенесенням акценту руху то на сильну, то на слабу долю такту, вони можуть бути уподібнені розпачливим зітханням народних голосинь.

Близька за своїм характером до розглядуваної весільна пісня «Ой глянь, мати». (Прикл. 87.)

87 Помірно



Ой глянь, мати, да на мій по- сад.

Ой глянь, ма- ти, да й на мій

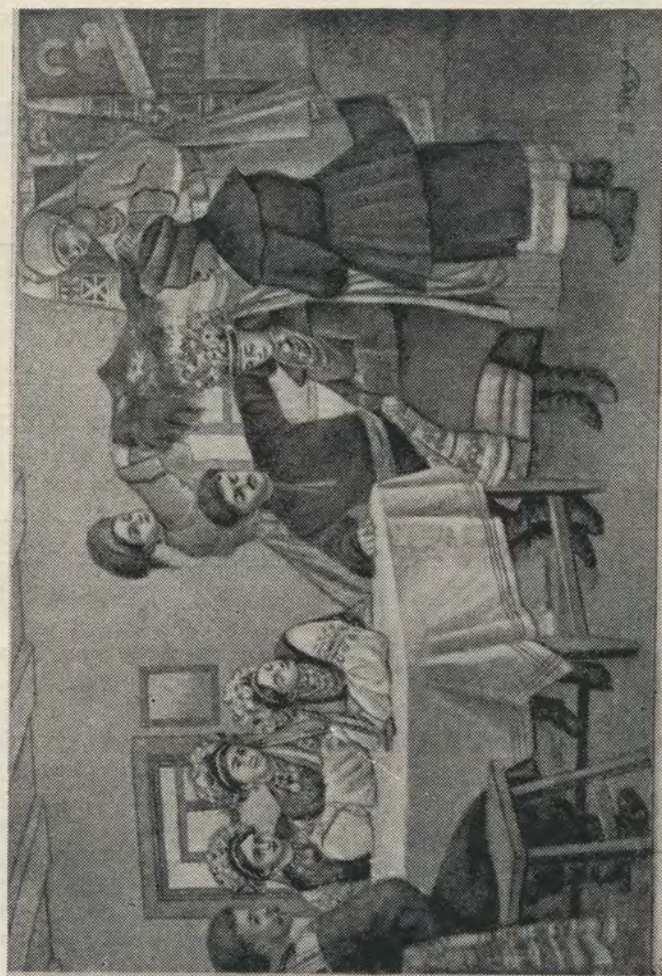
по- са- д(и) (й)у- сі дів- ки

(й)у ко- сах си(дять).

(Записано в с. Вороньки, Новобасанського р-ну, Чернігівської обл., розшифрував О. Правдюк.)

Виразність мелодії цієї пісні поглиблюється наявністю в її інтонаційній будові однойменного мажору і мінору. Заспів мелодії розгортається в межах мі-мінорної терції з епізодичним вживанням субсекунди, субквінти і II пониженого ступеня. Із вступом хору обсяг звукоряду розширюється за рахунок квартової інтонації — ля, з'являються хроматизми на *ре* і *фа*, що нібито підготовляють виразно окреслений мі-мажорний лад з четвертого такту розвитку мелодичного руху.

Такі традиційні дійства українського весілля, як «комора», «перезва», «бенкет», «перепій», супроводжувались веселими, жартівливими, пародійно-величальними та сатиричними приспівками. Зміст їх різноманітний: насміш-



«Молоду покривають». Худ. А. Ждаха.

ки над старостами, суперечки між сватами і свахами, друзками і боярами. Мелодичний склад таких пісень будується нерідко у формі речитативної скоромовки. (Прикл. 88.) Цією приспівкою запрошуються до столу свати. Ціка-

Швидко

88

Па_ чо_ ве сва_ то_ ве, про_ си_ мо вас,
не ви_борно, всіх по_корно: ве_черяйте в нас, та на гу_ся_ти_ну,
та на ку_ря_ти_ну, та на ті_ї па_ля_ни_ці, що робили мо_лодиці,
чор_ня_ві_ї, бі_ло_ли_ці, не виборно, всіх покорно: ве_черяйте в нас.

(І. Демченко, «Українське весілля», № 270.)

вим в ній є поступове стиснення обсягу мелодії. Секста в перших чотирьох тактах змінюється в наступних квартою, а в передостанньому такті обсяг мелодії становить лише малу секунду⁷¹.

Наведені зразки мелодій були тісно пов'язані з певною ситуацією весільного обряду і співались на певний текст. Крім цього, на весіллі виконувався ряд пісень, які не мали свого певного місця у весільному ритуалі. Вони виконувались за різних обставин. Прикладом мелодії, на яку виконувались поетичні тексти, різноманітні за своїм образним змістом та емоціональною наснаженістю, може служити № 2 із збірки І. Демченка «Українське весілля»⁷² (див. тексти № 17, 21, 32, 35, 36, 40, 41, 48, 70, 86—94, 95—97, 103—105 та ін.). (Прикл. 89.)

⁷¹ Часто застосовуваний в композиторській практиці прийом вичленення з основної теми короткої мелодичної поспівки і побудови на ній тематичного матеріалу (наприклад, в розробках симфонічних циклів), очевидно, веде свій початок з народної творчості, підтвердженням чого можуть служити наявність, хоч і в невеликій кількості, народних мелодій саме з таким стисненням мотиву.

⁷² «Українське весілля (з голосами). Записав І. Демченко», Одеса, 1908.

Швидко

89

Я на ко-ро-вай і-шла,
я на ко-ро-вай і-шла, ко-роб-ку я-єць нес-ла.
Зди-ба-ли ме-не хлопці, по-би-ли яй-ця в короб-ці.
Зро-би-ли ме-ні біду, з чим на ко-ро-вай пі-ду?

(І. Демченко, «Українське весілля», № 2.)

Цією пісню звертаються до молодого і молодої, бажаючи їм щастя, нею ж запрошуються і гості на весілля. Її співають світлики і дружки, сваті і бояри, свахи й коровайниці. Вона звучить, коли молода сидить на посаді і коли вбирають гильце, під час весільного походу та гучного бенкету. Тут і насмішливо-жартівливі і святково піднесені пісні, пісні величальні і овіяні смутком розлуки з рідним домом. Очевидно, що інтонаційну будову мелодій такого типу не можна пов'язувати з певним смисловим навантаженням. Характер їх, так би мовити, утилітарний, принагідний стосовно до всіх перипетій весільної обрядності.

За своїми музично-стилістичними, зокрема ладовими, особливостями велика частина весільних пісень являє собою зразки найстародавніших пісень родинно-обрядового циклу. Обсяг їх рідко коли виходить за межі квінти. В них часто зустрічаються закінчення на II ступені ладу. Цими особливостями весільні пісні дуже близькі до пісень обрядово-календарного циклу — колядок, щедрівок, веснянок та ін.

Говорячи про найхарактерніші риси мелодичного складу весільних пісень, слід відзначити ладову змінність III ступеня, що порівняно рідко зустрічається серед пісень календарного циклу. Дуже типовим для весільних мелодій є поперемінне оспорування значення головного устою між двома сусідніми ступенями ладу. Найчастіше такими бувають I і VII та I і II. В багатоголосних піснях така своєрідна боротьба між устоями мелодичної лінії відчувається завдяки тому, що співаки підкреслюють їх продовженням звучання та співом в унісон. (Прикл. 90.)



«Весільний похід». Худ. М. Пимоненко.

Повільно $\text{♩} = 66$
Один

90 Та прощай, прощай, та Ма-рій-ко,

Двое

сест-ро на-ша, ми не

тво-ї по-дру-жеч-ки,

ми не на-ша.

(Записано в с. Сулими, Гоголівського р-ну, Полтавської обл., у 1952 р., розшифрував Л. Ященко.)

Типові ладово-інтонаційні особливості народних весільних пісень використовувались українськими композиторами. Повністю зберігають свій характерний інтонаційний склад, наприклад, пісні з циклу «Весілля», оброблені М. Лисенком, весільні пісні, використані Лисенком в «Чорноморцях» («Та пливи, пливи, селезню», «Ой матінко-голубонько, розкоше моя», «Летів горностаї через сад»). В стилі народних весільних пісень написані два хори дівчат з музики до п'єси «Сватання на Гончарівці» К. Стеценка — «Ой ти, наша Уляна», «Ой чому ж, чому в цім новім домі». (Прикл. 91, 92.)

91 С. А.

Об-мі-тай-те дво-ри, об-мі-тай-те дво-ри,

об-мі-тай-те дво-ри, за-ств-ляй-те сто-ли

(К. Стеценко, «Сватання на Гончарівці».)



(К. Стеценко, «Сватання на Гончарівці».)

Інтонації весільних пісень використані в опері М. Вериківського «Наймичка» («А з рутоньки дві квітоньки», «До бору, бояре» та ін.).

ГОЛОСІННЯ

Голосіння як окремий ліричний жанр в старі часи являли собою багатий відділ в народній творчості. З часів глибокої давнини існує в народі традиція супроводжувати похорон плачем і голосінням. Як свідчать літературні і літописні джерела, такий обряд існував ще в родовій общині. Зразки плачу ми зустрічаємо у відомій пам'ятці древньоруської літератури «Слово о полку Ігоревім». Високопоетичний плач Ярославни неодноразово був джерелом натхнення як для композиторів, так і для письменників і поетів. Існує багато записів текстів народних причитань і голосінь, а також описів обрядів, якими супроводжувався похорон, проте наспівів записано ще досить мало⁷³, що зумовлено, звичайно, трудністю умов, у які поставлені записувачі під час похорону. Фольклористам минулих часів доводилось записувати мелодії не під час похорону, а від окремих осіб, що знали похоронний ритуал. Очевидно, виконання таких голосінь тільки наближалось до справжніх, що їх виголошували близькі померлого під час самого похорону.

⁷³ Поодинокі записи голосінь, зроблені К. П. Ходоровським, О. Кольбергом, І. Колессою, наводить М. Гайдай у статті «Народні голосіння» («Етнографічний вісник», К., 1928, № 7, стор. 67—68). В додатку вміщено 18 зразків наспівів голосінь, записаних М. Гайдаєм.

Народні голосіння — цінні пам'ятки історичного минулого, що яскраво відбивають глибину народних страждань.

Відомо кілька видів голосінь: похоронні, рекрутські, жартівливі і соромидькі⁷⁴. Найбільше місце серед них займають похоронні голосіння.

Голосять (в Західній Україні зустрічаються також вирази «заводити», «ревати») переважно жінки. Мерця оплакує хто-небудь з найближчих в родині всю дорогу від хати до кладовища, а також весь час, поки небіжчик лежить у хаті⁷⁵. Особливої драматичної сили досягають причитання під час виносу мерця з хати і при засипанні могили. В ці моменти померлого оплакує вся родина. Голосіння стає багатоголосним.

Поряд із схлипуванням і риданням окремі голоси мелодії поєднуються в терції, кварта, з'являються незначні відхилення від основної мелодії. Але частіше голосіння являє собою почергове оплакування двома-трьома близькими небіжчика, причитання яких місцями зливаються.

В 1953 р. експедиція ІМФЕ АН УРСР записала на магнітофонну стрічку в с. Яворів, Косівського району, голосіння від трьох жінок, проте розшифрувати стрічку і покласти на ноти всі зойки, схлипи і ридання неможливо: надто обмеженими виявляються можливості нотопису.

З найбільш повного опису похоронних звичаїв і обрядів, зібраних з різних місцевостей території України (Бойківщина, Галицьке Поділля, Гуцульщина, Буковина, Російське Поділля, Київщина, Чернігівщина, Курщина, Лубенщина, Харківщина, Херсонщина, Катеринославщина⁷⁶) і надрукованих в т. XXXI—XXXII «Етнографічного збірника» (Львів, 1912), стає очевидним, що поряд з оплакуванням померлого родичами існував у деяких місцевостях звичай наймати плакальниць.

⁷⁴ В російській народній творчості трапляються і весільні голосіння, які досі не зустрічалися на Україні.

⁷⁵ Крім причитань над померлим, іноді співають жалібних пісень, наприклад, «Про сирітку» («Етнографічний збірник», т. XI, стор. 247—249). В Косівському районі про смерть сповіщають грою на трембіті. Іноді кілька трембітарів грають жалібних мелодій, протягом всього часу, поки небіжчик лежить у хаті («Етнографічний збірник», т. XXXI, Львів, 1912).

⁷⁶ Тепер Дніпропетровщина.

Найманим плакальницям платили не грішми, а натуральними продуктами, що видно з таких причитань:

Чи буде, чи не буде чорне руно,
А я виплакала очі дурно.

Або:

Ой. Ой. О. За горнець бобу
Провожу невістку до гробу⁷⁷.

Вміти добре голосити вважалося у давнину в багатьох місцевостях за честь. Зворушливим оплакуванням небіжчика голосільниці схвильовувала всіх присутніх, викликала у них почуття горя, розпуки, чим і заслуговувала повагу.

Невдалі спроби голосіння суворо засуджувалися.

Окремі обдаровані голосільниці, володіючи даром імпровізації, нерідко досягали артистичної, сповненої натхнення виразності. Прикладом такого артистичного голосіння може бути причитання над померлою дочкою, записане від Олени Засядько з с. Кам'янка, Черкаської області, в 1955 р. П. П. Барановським. (Прикл. 93.)

Талановита голосільниці настільки глибоко зживається з горем осиротілої рідні, що мимоволі нібито перевтілюється в того, від імені кого виступає (матір, батька, дочку).

Окреме місце серед голосінь належить рекрутським причитанням. Проводжаючи в рекрути, голосили не менше, а то і більше, ніж за померлим. Доля жінки, батьків і дітей рекрута була такою ж важкою, як і доля осиротілої сім'ї.

Тривала, а іноді й вічна розлука з сином, що був нерідко опорою для всієї сім'ї, призводила до занепаду й розорення селянського господарства. Тим-то, проводжаючи рекрута, голосили, як за померлим.

Ось як описує один із сучасників рекрутські набори: «Схопили мене таємно і зовсім несподівано, забили в дибиці й повезли. Читачу! Якщо не доводилося тобі бачити колишнього рекрутського набору, то можеш вважати себе щасливим. Нічого страшнішого я й уявити собі не можу... Сидить собі чоловік у своїй хаті або працює на своєму чи панському дворі і гадки собі не має, бо накази про

⁷⁷ «Етнографічний збірник», т. XXXI—XXXII, Львів, 1912, стор. 225.

Приблизно $\text{♩} = 92$

93

До-чечко ж моя, до-чечко ж моя, Я-ни-ли-ноч-но,
дочечко ж мо-я манісінь-ка, до-чечко ж моя рід-ні-сінь-ка,
я ко-ї ж ти со-бі ха-точ-ки за-ба-жа-ла
тем-но-ї та не-ве-се-ло-ї, смут-но-ї та не вид-но-ї
та туди ж і со-нечко не за-грі-є, та туди ж і вітер не за-ві-
-є, дочечко ж моя, го-лу-боч-ко, до-чечко ж мо-я, рід-ні-сінь-ка.

(Записано в с. Кам'янка, Черкаської обл., розшифрував О. Правдюк.)

набори тримали у дуже великому секреті. Раптом, за наказом панським, накидаються на нього, хватають, в'яжуть мотузком або ремнем руки назад, забивають ноги в дибиці, тримають під вартою два-три тижні, а потім в'ялять, як колоду, на воза й везуть під вартою ж у «присутствіє». Там обголять, переодягнуть і поженуть за сотні, тисячі верств... Нікому немає діла до того, що я один у батька, що в мене жінка й діти дрібненькі. Схопили й повезли. Так панові заманилося...»⁷⁸.

Пізніше, коли строк служби в армії скоротився⁷⁹ і сама солдатчина вже не була такою жахливою, як в давніш-

⁷⁸ «Из воспоминаний отшельника Киевской пустыни», «Киевская старина», 1887, XII. Цит. за працею Д. Ревуцького «Українські думи та пісні історичні», К., 1919, стор. 246—247.

⁷⁹ 25-річний термін служби існував до 1834 р.

ні часи, зміст і образи рекрутських голосінь продовжували жити в народній пам'яті. Подекуди й тепер можна ще зустріти людей, які знають традиційні рекрутські плачі, але з побуту ці плачі зовсім зникли.

Наспівні голосінь являють собою поєднання декламації з мелодичними відступами, що перериваються схлипуванням і риданнями. Обсяг тонів їх — квінта, кварта, рідше — терція. Іноді мелодичний склад голосіння досягає сексти, септіми, проте і в таких випадках в основі залишається квінта.

Характерною рисою українських народних голосінь є збільшений інтервал між III і IV ступенями. Типова для українських голосінь інтонаційна невизначеність терції і сексти ладу.

Наспівні голосінь часто закінчуються на II ступені, що разом з інтонаційною невизначеністю окремих ступенів поглиблює психологічну виразність мелодії.

Речитативний характер і своєрідна мелодична структура голосінь відбилися на всій народнопісенній творчості.

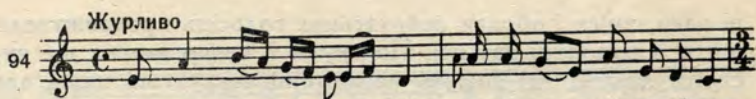
«Пісні чумацькі, бурлацькі, козацькі, гайдамацькі, жовнярські, якщо вслухатись в них уважніше, плачуть гірким заводом, можна назвати їх голосіннями; їх психологія здебільшого — психологія голосіння»⁸⁰.

У пісні, наведеній в прикл. 94, спостерігаємо очевидний зв'язок з народними голосіннями. Пісню споріднюють з голосіннями не тільки сумний її зміст і традиційні звертання до небіжчика з проханням встати з могили й допомогти сім'ї, а й сама напівречитативна структура мелодії, при якій більшість нот припадає на один склад. Характерне для голосінь чергування стрибкоподібних підйомів і поступеневих спадів мелодії. (Прикл. 94.)

Таку ж близькість з народними голосіннями (вільний речитатив, дорійський лад з підвищеним IV ступенем, закінчення на II ступені) спостерігаємо в заспіві жартівливої пісні «Ой діду мій». (Прикл. 95.)

Традиційні для народних голосінь образи, поетичні і мелодичні звороти, форми і прийоми звертань до померлого неодноразово використовувались в українській про-

⁸⁰ «История русской литературы под ред. Е. В. Аничкова, А. Бородина и Д. Овсяннико-Куликовского», т. 1, в. 3, 1909, стор. 187—190. Цит. за працею Ф. Колесси «Українські народні думи у відношенні до пісень, віршів і похоронних голосінь», ЗНТШ, т. СXXXII, стор. 5.



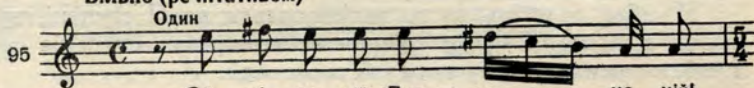
1. По_ мер ста_ рий, по_ мер, за мо_ ло_ до_ го пішла,
 2. Устань, старий, у_ стань, у_ стань, бо_ ро_ датий
 3. Устань си_ зий, у_ стань, у_ стань, мій го_ лу_ бе



щастя по_ те_ ря_ ла, гір_ шу до_ лю знайшла.
 та по_ можеш ме_ ні ді_ тей го_ ду_ ва_ ти.
 та по_ дивись як я пла_ чу за то_ бо_ ю.

(Записав у м. Вінниці в 1956 р. О. Правдюк.)

Вільно (речитативом)



Ой ді_ ду мій, Пар_ хо_ ме мій!



Чим я бу_ ду тих ді_ ток го_ ду_ вать?

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

фесіональній музиці. Часте в голосіннях звертання до покійника, який залишає рідню і нібито відправляється в далеку дорогу, використане в опері М. Аркаса «Катерина».

Одна з найбільш драматичних сцен всієї опери — вигнання Катерини з дому, благання простити їй її гріх — побудована саме на характерних для народних голосінь причитаннях. В них відбито весь розпач скривдженої жінки, яка знає, що йде в останню путь.

На інтонаціях народних голосінь побудована сцена прощання матері з синами в опері М. Лисенка «Тарас Бульба». В цій сцені переконливо розкрита безутішна туга матері, що навіки прощається із своїми синами. Композитором використані також ладові особливості (ля-бемоль-мінор дорійський з підвищеним IV ступенем), характерні для народних голосінь. (Прикл. 96.)

Органічний зв'язок з інтонаціями народних голосінь спостерігаємо в «Плачі невольників» з опери Б. Яновського «Дума чорноморська».



(М. Лисенко, «Тарас Бульба».)

Характерною рисою мелодики цієї сцени є чергування стрибкоподібних ходів у мелодії з поступенивими спадами до вихідного звука із зупинкою на ньому для цезури, смисл якої уподібнюється передиху в народних причитаннях перед новою хвилиною розпуки.

Характерні також інтонаційні формули з великою секстою в мінорі. Зіставляючи їх секвенційно, композитор досягає значного посилення експресії. (Прикл. 97.)



(Б. Яновський, «Дума чорноморська».)

Риси народних голосінь помітні у відомому хорі П. Козицького «Плач Ярославни». Одноманітно повторювана тужлива поспівка невеличкого обсягу, що проходить по чергово у всіх голосах, виразно розкриває психологічний стан страждаючої жінки. Особливо підсилюють почуття болю застосовувані композитором в окремих місцях твору

мелодичні звороти, що співаються на одній голосній *а, ой*, природа яких зв'язана з народними голосіннями.

В народних голосіннях образи туги часто набувають соціально загостреного характеру, переростають в протест проти несправедливості (напр., причитання відомих російських голосільниць Федосової, Богданової). Саме ці риси народних голосінь використані композитором Данькевичем в пролозі опери «Богдан Хмельницький» («Чорний крук у полі кричє»), де окремі мелодичні звороти своєю сумовитістю, наближаючись до народних голосінь, яскраво передають всенародне горе, що його переживає матір-Україна під гнітом польської шляхти.

Прикладом глибокого художнього проникнення в природу народних голосінь може бути також сцена проведів в еміграцію з кінофільму «Іван Франко», музику до якого написали М. Колесса та Б. Лятошинський.

ДУМИ

Наспівви голосінь мають багато спільних точок зіткнення з мелодіями дум. Вже Максимович звернув увагу на нерівноскладовість і мелодійну речитацію, як на характерні особливості для музичної і віршової форми обох цих жанрів.

Ф. Колесса у своїй ґрунтовній праці «Українські народні думи у відношенні до пісень, віршів і похоронних голосінь», наводячи спільні для дум і голосінь теми, мотиви, образи, поетичні звороти, порівняння, формули, вказує, що думи являють собою «вищу стадію того самого рецитаційного стилю, який виступає в голосіннях на давніших ступенях розвою у примітивнішому складі»⁸¹. І далі: «З погляду на форму вислову голосіння розпоряжають великим багатством поетичних красок, подекуди навіть більшим, ніж у думах, високо розвиненим стилем і образовою мовою. Отже, нічого дивного, що цією стороною могли вони зазначити свій вплив на думи. Та найважлиша в цьому зближенні була музична й віршова форма: тут голосіння, як безперечно старші, могли справді стати взірцем для дум»⁸².

⁸¹ Ф. Колесса, Українські народні думи у відношенні до пісень, віршів і похоронних голосінь. СХХХІІ, Львів, 1922, стор. 1.

⁸² Там же, стор. 27.

В цьому дослідженні, цікавлячись передусім музичною стороною народної творчості, спинимось лише на спільних для цих жанрів засобах виразності.

Засоби виразності в думах випливають із самого змісту цього жанру народної музики, що значно відрізняється від змісту пісень.

В думах немає особистих і суто ліричних мотивів, характерних для пісень. Тут на перший план виступають політичні і національні інтереси. У думах розповідається про турецьку неволю і втечу з неї («Невольницькі плачі», «Про трьох братів Азовських», «Про самарських братів»), про потурчених українців і українок («Маруся Богуславка», «Іван Богуславець»), про відважних ватажків Самійла Кішку, Федора Безродного, Івана Коновченка, старого Матяша, про боротьбу українського народу проти польської шляхти (про Хмельницького і його соратників). Є думи, в яких відбиті визначні події ХХ ст. (про революційні події 1905 р., про Леніна, про Вітчизняну війну, про 300-річчя возз'єднання України з Росією⁸³).

Незважаючи на досить різноманітну тематику і на тривалий шлях розвитку, що його пройшли українські думи на протязі майже п'яти століть свого існування, засоби виразності в музичній мові дум, створених в ХХ ст., зберігають такі ж традиційні риси найстарших за часом невольницьких плачів XV—XVI ст.

«Даремно шукали б ми в думах епічного спокою,— пише Ф. Колесса,— усюди натикаємось на живе спочуття, а сама мова дум урочиста, піднесена й патетична»⁸⁴.

Як і мелодія пісні, покликана виразити ту або іншу думку або викликати те або інше почуття, мелодія думи є узагальненим образом всього змісту. Але на відміну від пісні зміст музики думи не можна виразити в одному слові (смуток, радість, горе). Музична мова думи, що вироблялась на протязі століть, містить у собі ряд специфічних рис, які виконують різні функції, але всі органічно пов'язані між собою. Це насамперед речитатив — основний прийом, на якому ґрунтується вся музична побудова думи. Функція речитативу — розповідь, передача подій,

⁸³ Окрему групу становлять думи побутові («Про вдову», «Про сестру й брата»), проте кількість дум такого змісту незначна.

⁸⁴ Ф. Колесса, Українські народні думи у відношенні до пісень, віршів і похоронних голосінь, стор. 2.



Малюнок до «Кобзаря» Т. Шевченка, 1886. Худ. О. Сластьон.

описуваних в тому або іншому періоді думи. З речитативом пов'язаний епічний, розповідний характер засобів виразності в думі.

Другим засобом виразності в будові думи є мелодичні відступи, що подекуди, в кульмінаційних моментах думи, пов'язаних з виразом пекучого болю або гіркої розпуки, набирають характеру плачу. В таких місцях цей прийом виразності покликаний зворушити найтонші струни людської чутливості, викликати співчуття до описуваного. Подекуди ж ці мелодичні відступи мають героїчний, закличний характер. Особливо це стосується традиційних заспі-

вів думи на вигук «гей», невірно названих в буржуазній фольклористиці і в багатьох сучасних фольклористичних працях «заплачками».

Така заклична фраза на початку думи — скоріше заклик до слухачів, запрошення прослухати думу. В думі ця заклична фраза на вигук «гей» проходить через усі періоди, надаючи усьому образному змістові думи відтінку урочистості, життєствердження.

Отже, засоби виразності в класичній думі служать передачі цілої гами почуттів і настроїв: епічно-розповідальних, схвильовано-розпачливих і героїчних, життєстверджуючих.

Традиційні для класичної думи ладово-інтонаційні прийоми виразності перейшли і в радянські думи. До них слід віднести застосування напружених інтонацій збільшених секунд, традиційні мелодичні формули заспіву на вигук «гей», нахил до дорійського ладу.

Поряд з цим в умовах радянської дійсності певні прийоми виразності, пов'язані з вираженням плачу, розпуки, перестають грати таку вирішальну роль, як у класичних думах. В радянських думах характер мелодичного малюнка позбавлений надричного жалю й скорботи. Зникає і подібність з голосінням.

Дума все більше набуває рис, властивих пісням, зберігаючи водночас всі риси епічності, урочистості, характерні для класичних дум.

Традиційний для класичних дум речитатив на субквартівій і тонічній інтонації в радянських думах стає більш наспівним, мелодичним. Такими рисами позначені, наприклад, дума Ільченка «То не чорні круки», дума Мовчана «Про мир».

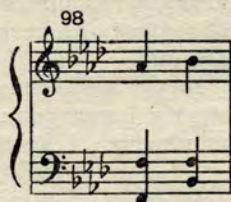
В інших думах речитатив застосовується поряд із декламацією (напр., дума Перепелюка «Про визволення України»).

Щодо ладово-гармонічних засобів виразності, якими кобзарі користуються, супроводжуючи думи, слід зазначити, що у кожного кобзаря є свої певні улюблені прийоми. Так, наприклад, застосовував у супроводі акорди тоніки з пропущеною терцією і домінанти з пропущеною квінтою (тональність сі-бемоль-мінор) кобзар М. Кравченко. (Прикл. 98.)

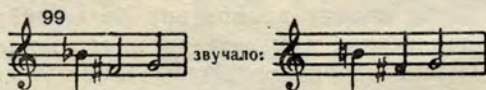
Цей самий кобзар застосовував у пригравках мажорну тоніку, але, супроводжуючи мінорну мелодію, виконувалу

голосом, завжди обминав велику терцію в тонічному акорді.

В кінці кожного періоду М. Кравченко застосовував модуляцію з мінору в мажор. Це спостерігав К. Квітка, слухаючи весною 1906 р. в Києві спів кобзаря.



Через два роки Леся Українка, передаючи в листі до Ф. Колесси спостереження свого чоловіка, писала: «Мій чоловік не пам'ятає вже з котрої саме ноти починалась та модуляція, але те пам'ятає, що зображене у присланій од Вас записі закінчення.



Можливо, що Кравченко з часом відмінює де в чому манеру виконання, або може і в близькій часі співає то так, то інак, в залежності від настрою. Щодо природи тої модуляції, яка надає відповідним пісням надто урочистий характер, то про се гіпотеза мого чоловіка така: спочатку, може, така модуляція уживалася тільки на самому кінці думи (славословіє або многолітіє, де самий мажор дуже до речі), а потім Кравченко через брак тонкого смаку чи такту почав надуживати сей прийом»⁸⁵.

В супроводі Г. Гончаренка характерними особливостями є неспівпадання мінорної мелодії співу з мажорним строем підструнків, але ця невідповідність не справляє враження якогось фальшу. Низхідні мажорні пасажі, що їх кобзар грає на приструнках, коли звучать разом з мінорною мелодією, виконуваною голосом, «не ріжуть вуха», як зазначила Леся Українка. Вони творять гарні переходи

⁸⁵ З листа Лесі Українки до Ф. Колесси від 27.XII 1908 р.— у кн. «Леся Українка. До 75-річчя з дня народження», Львівський державний університет, Львів, 1946, стор. 53.

в тоніко-домінантових сполученнях, на яких ґрунтується супровід кобзаря.

Крім перебирання тонічної і домінантової квінти, кобзарем застосовуються повний тризвук II ступеня (мі, соль-дієз, сі), а також чергування неповного домінантового тризвука (ля, до-дієз) з неповним септакордом II ступеня (мі—ре). (Прикл. 100.)

100

„Ой, іще з го-ро-да ви-тк-

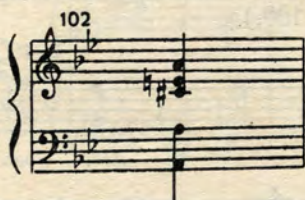
-джав. Триста душ маленьких дітей конем розби-вав.

(З «Думи про Олексія Поповича» у вик. Г. Гончаренка.)

Є. Мовчан у супроводі застосовує акорди тоніки і до-мінанти, причому обидва — часто з пропущеною терцією. (Прикл. 101.)

101

Характерною особливістю супроводу кобзаря слід вважати акорд, природа якого ідентична подвійній доміні. В «Невольницькому плачі» він застосовується в кінці другого і в третьому, в кінці п'ятого і в шостому, в кінці сьомого і у восьмому уступах. (Прикл. 102.)



Цей акорд органічно зливається із своєрідною особливістю українського національного музичного стилю — дорійським ладом з підвищеним IV ступенем.

В думі «Про мир» крім тоніко-домінантових гармонічних сполучень кобзар застосовує субдомінанти. (Прикл. 103.)

103

Гей ви люди, ви всі тру-дів-ни-ки добре ви дбайте.

S. T. D. T.

(З «Думи про мир» у вик. Є. Мовчана.)

Цю стилістичну рису, як і ходи по звуках домінантового септакорду, що зустрічаються в думі, слід вважати ознакою нових нашарувань, що йдуть від масової пісні.

Стиль, зміст, теми і образи народних дум неодноразово привертали увагу українських композиторів.

В стилі українських народних дум М. Лисенком написана дума «У неділю вранці-рано» до п'єси М. Кропивни-

цького «Невольник» (сценічна переробка поеми Шевченка), дума кобзаря з опери «Тарас Бульба».

Поема для чоловічого хору і баритона «У неділеньку святую» К. Стеценка (текст Т. Шевченка) своїм змістом перегукується з народною думою про Богдана Хмельницького і Єврася Хмельниченка. В останній йдеться також про вибори нового гетьмана⁸⁶.

Дуже близька до народних дум і сама форма поетичних зворотів, витриманих переважно в дієслівній римі:

Гетьман старий ридає,
До бога руки здіймає,
Три поклони покладає.

Споріднює поему з думами традиційний для багатьох дум початок поеми.

У неділеньку святую, у досвітню годину,
У славному-преславному місті Чигрині...
(час і місце дії).

Частий в українських думах мотив полонення лів в основу незакінченої опери К. Стеценка «Полонянка». Одна з центральних арій опери — «Дума кобзаря» — своїм ладово-інтонаційним складом та образним змістом наближається до українських народних дум, хоч написана вона в пісенній формі.

Сюжетна схема думи «Про козака нетягу Хвеська Ганджу Андибера», що оповідає про посоромлення дуків-срібляників козацьким отаманом гетьманом Хвеськом Андибером, лягла в основу одноактної опери «Хвесько Андибер» композитора В. Золотарьова (лібретто М. Рильського).

⁸⁶ В поемі розповідається про відмову від гетьманства старого Лободи і обрання гетьманом Наливайка. Серед історичних документів знаходимо вказівки на скинення з гетьманства Лободи і обрання Шаули. (В. Доманицький, Козаччина на переломі XVI—XVII ст., ЗНТШ, т. XII, стор. 69). За свідченням деяких інших істориків, відомий також факт скинення після бою під Білою Церквою Шаули і обрання Наливайка. (Там же, стор. 104.) Як Наливайко, так і Лобода та Шаула були ватажками окремих загонів, що іноді об'єднувались для спільної боротьби проти польсько-шляхетських військ (як, наприклад, в березні 1595 р.). Відомо, що в обложеному козацькому стані під Солоницею Лобода був обвинувачений у зраді і вбитий, гетьманом був обраний Кремпський, а Наливайко був виданий повстанцями польським військам. Очевидно, відмова Лободи від гетьманства на користь Наливайка — поетичний домисел.

За мотивами думи про Самійла Кішку, що оповідає про бурю на Чорному морі і щасливе врятування козацьких чайок, написана опера Б. Яновського «Чорноморська дума».

Мотив народних дум про Марусю Богуславку — дівчину-полонянку, що врятовує своїх земляків, лежить в основі ряду українських опер («Купало» А. Вахнянина, «Роксолана» Д. Січинського). Цей мотив повинен був лягти і в основу опери Лисенка «Маруся Богуславка». Але опера ця не була написана.

За мотивами думи «Маруся Богуславка» написаний однойменний балет А. Свечникова. Ця ж дума лягла в основу ораторії «Дівка-бранка Маруся Богуславка»⁸⁷ (лібретто і музика М. Вериківського).

В роки Великої Вітчизняної війни музично-поетичні засоби виразності українських народних дум широко використовувались українськими композиторами в їх творчості. Схвильована й урочиста мова дум збуджувала у слухачів священну ненависть до катів українського народу.

На зразок українських дум написана в той час (1944 р.) «Дума про матір-Україну» М. Вериківського (слова М. Рильського). Музика цієї думи, зберігаючи всі традиційні риси мелодики народної думи (дорійський лад з підвищенням IV ступенем, кварто-квінтове групування тонів), правдиво відтворює образ страждаючого українського народу, сповненого рішучості помститись за пролиту кров, за спустошені поля, за розорені і спалені міста. Вплив героїчного епосу українських дум відчутний і в закличних інтонаціях вступного симфонічного епізоду кантати А. Штогаренка «Україна моя» (1943 р.). Переосмислені композитором традиційні мелодичні звороти набули стрімкого, напористого характеру звучання. Їх мужня сила будила у слухачів впевненість у перемозі. (Прикл. 104).

Органічно зливається своїми музично-стилістичними особливостями з українським епосом «Дума» С. Потоцького з кінофільму «Богдан Хмельницький» (слова А. Малишка). Окремі інтонаційні формули перенесені з народної думи без будь-яких змін. Водночас, зберігаючи всю рит-

⁸⁷ В ораторії використані також мотиви дум «Невольницький плач» («Не ясний сокіл квилить-проквіляє»), «Плач невольника» («Ой та у святую неділеньку»), «Про Самійла Кішку».

104 Allegro non troppo

(А. Штогаренко, «Україна моя».)

мічну і ладово-інтонаційну схему народної думи (речитатив з тріольним укладом у такти, характерні для дум мелодичні звороти із субквarti на тоніку, часте підвищення IV і VI ступенів), композитор збагачує виразність твору привнесенням маршових, закличних інтонацій і ритмів, які, проте, не порушують загального сприйняття твору як епічного, схвильовано-розповідного, не виступають іноземними у загальному музичному контексті. (Прикл. 105).

Помірно

105

Гей, гей! Во- ля йде, кли- че

нас: люди, вста- вай- те всі в добрий час!

(С. Потоцький «Дума».)

Таку ж роль (підкреслення мужньої сили) виконують введені композитором в одноголосну думу хорові вставки, що втілюють образ страждаючої, але нескореної матері-України. (Прикл. 106).

Хор (*più mosso*)

Гей, па-ни, па-ни лу-на-ві, ви ля-хи про-кля-ті-і.

(С. Потоцький «Дума».)

Глибокий роздум гетьмана Хмельницького, що повірив у мниму зраду Богуна, підступно облутаного шпигунською сіткою єзуїтів, вдало переданий в «Думі Богдана» з опери «Богдан Хмельницький» К. Данькевича. Мелодія арії основана на інтонаціях народних дум (субкварта, збільшений інтервал між II і IV ступенями, епізодичне підвищення VI ступеня).

Характерні для українських народних дум ладово-інтонаційні особливості використовує О. Незовибатько в «Думі про возз'єднання» (слова П. Колесника) для соліста, чоловічого хору та оркестру бандур. Це — ладово-інтонаційна несталість IV і VII ступенів, які застосовуються то як підвищені, то як натуральні; епізодичне підвищення VI ступеня, що надає нахилу до дорійського ладу, особливо на початку думи у вступній фразі хору на вигук «гей», а також в подальшому соло кобзаря. Такий ладово-інтонаційний склад надає загальному звучанню думи строгого, епічного характеру.

Традиційні мелодичні звороти українських народних дум лежать в основі «Думи Рушака» з опери «Милана» Г. Майбороди. Дума оповідає про двох сестер, в образах яких втілюється віковична дружба Прикарпатської і Наддніпрянської України. З українськими народними думами її ріднить і змінна ритміка, і напівречитативний характер мелодії, і характерні для українських дум ладові особливості, наявність збільшеної секунди між III і IV ступенями в мінорі, підвищений VI ступінь, традиційна субквартова інтонація на вигук «гей». (Прикл. 107).

Як бачимо, перетворення ладово-інтонаційних особливостей українських народних дум в професійній музиці

Con agitato

107

Що мен- ша- я се- 4 стра

з-я Карпат гу- на- 3 є: а гей!

(Г. Майборода, «Милана».)

відзначається великою різноманітністю форм і прийомів. У кожного композитора є свої індивідуальні особливості в користуванні багатим арсеналом засобів виразності народних дум. Кожен композитор використовує ті засоби виразності, які найбільше відповідають його творчій палітрі. І все ж, незважаючи на досить велику різноманітність індивідуальних почерків, незважаючи на велику різноманітність форм, в яких перетворюються музично-стилістичні особливості дум (арія, хор, симфонічний епізод та ін.), можна виявити такі основні риси цього перетворення: намагання, з одного боку, наблизити виразність мелодії до виразності інтонацій живої мови шляхом заміни пісенного мелодичного начала в мелодії речитативним і набуття, з другого боку, речитативом українських дум пісенних мелодичних рис завдяки переосмисленню у свідомості композитора.

Як у першому, так і в другому випадку характер музики строгий, епічний, патетичний, а форми втілення його різні (в першому структура мелодії ближча до думи, в другому — ближча до пісні).

Використання ладово-інтонаційних особливостей українських народних дум в професійній музиці проявляється в застосуванні дорійського ладу, напружених інтонацій між III і IV, VI і VII ступенями, у характерному кварто-квінтовому групуванні тонів двома осередками, у застосуванні VII підвищеного ступеня поряд з натуральним.

Слід вказати також на введення українськими композиторами в одноголосну думу хорових епізодів, застосування яких сприяє посиленню емоційної виразності, поглибленню мужніх, життєстверджуючих мотивів народних дум.

ЕПІЧНІ ТА ІСТОРИЧНІ ПІСНІ

Якщо пісні календарного циклу відображають побут народу, то історичні пісні відбивають історичні події в житті українського народу, його героїчну боротьбу проти іноземних загарбників, його ставлення до тих або інших історичних осіб.

Відображення певної історичної обстановки ми знаходимо майже у всіх жанрах народної музики — в деяких піснях календарного циклу (див. колядку «Ой під вербою, під зеленою», прикл. 61), в ліричних піснях («Ой у Києві та на городищі», прикл. 112), в думах.

Звичайно, історичними піснями слід вважати ті, які відтворюють справжні історичні події в житті народу, в яких наводяться справжні історичні імена, але це не є правилом.

В змісті багатьох історичних пісень ми часто не знайдемо ні визначеного місця і часу події, ні імен історичних осіб, ні конкретних фактів того або іншого явища в житті народу, але загальний образний зміст їх дає настільки повне уявлення про ту або іншу епоху, що належність цих пісень до історичного жанру не підлягає ніякому сумніву.

Несподіваний напад орди в пісні «Ох у неділеньку ранопораненьку», купівля дівчини татариним в пісні «В Царіграді на базарі», сум полоненого козака Супруна, що сидить у ханській темниці і тужить за рідною Україною, в пісні «Ой не знав козак» — це все короткі, лаконічні епізоди, але вони малюють виразну картину народних страждань в епоху боротьби українського народу проти турецько-татарського гніту⁸⁸.

Належність цих пісень до історичного жанру очевидна.

Важкі випробування в роки національно-визвольної боротьби породили найкращі витвори людського духу.

⁸⁸ Поодинокі пісні, зміст яких пов'язаний з конкретною подією або певними історичними іменами, зустрічаємо і серед пісень про боротьбу з турками і татарами. Див., наприклад, пісню про напад турків на Ведмедівку — прикл. 20, про Дорошенка і Сагайдачного — відважних ватажків у боротьбі проти турецько-татарської навали, — «Ой на горі та жінці жнуть». Деякі дослідники пов'язували довгий час образ Байди, мужність якого знайшла своє відбиття в багатьох зразках народнопісенної творчості, з ім'ям князя Дмитра Вишневецького. Проте безпідставність ототожнення народного героя Байди з людиною аристократичного походження Д. Вишневецьким доведено радянськими вченими, зокрема В. Голобуцьким (див. В. А. Голобуцький, Запорожское казачество, К., 1957, стор. 71—87).

Ой, на горі та жінки жнуть.

Таро маршале

Михайло

Ой, на то-ри та жінки жнуть! Ой, на то-ри та жінки жнуть!

А на то-ро-го Ой, на то-ро-го Ой, на то-ро-го Ой, на то-ро-го Ой, на то-ро-го

«Ой на горі та жінці жнуть». Худ. Ждаха.

Своєрідні й неповторні «алмази в короні многотраждального українського народу», як називає їх М. Рильський, історичні думи та пісні звучать як живий подих історії.

Ось чому чудове висловлення М. В. Гоголя про українську народну пісню насамперед стосується історичних пісень та дум: «Вони надгробний пам'ятник минулого, більш ніж надгробний пам'ятник: пам'ятник з красномовним рельєфом, з історичним написом — ніщо проти цього живого літопису, який говорить, звучить про минуле».

В народнопісенній творчості дореволюційного періоду можна виділити окремі групи пісень, які пов'язані з тією або іншою історичною обстановкою. Це пісні про боротьбу з турками і татарами, про боротьбу з польсько-шляхетським гнітом у 1648—1654 рр., про гайдамацькі повстання.

Якщо текстів цих пісень в порівнянні з іншими (наприклад, ліричними або родинно-побутовими) записано не багато, то кількість відомих записаних мелодій зовсім мізерна. Зумовлено це насамперед утисками, яких зазнавали фольклористи при друкуванні соціально загострених пісень, а також відсутністю кваліфікованих фольклористів-музикантів, здатних записувати не тільки текст, а й мелодії.

Оскільки число записаних мелодій історичних пісень зовсім незначне, утруднюється дослідження цих пісень. Знаходження все нових і нових зразків пісень, пов'язаних з певними історичними епохами в житті українського народу, сприятимуть поглибленню досліджуваного питання.

Якщо кинути побіжний погляд на історичні пісні, то випадає у вічі одна цікава деталь. Та або інша історична обстановка знаходить своєрідне втілення не тільки в змісті народної пісні, а й в її мелодії. Окремі групи історичних пісень, об'єднані спільністю тематики, змісту, мають свої характерні ладово-інтонаційні особливості.

Так, для інтонаційного складу пісень, зміст яких можна пов'язати з XV—XVI ст., характерне застосування мінорних ладів із збільшеними секундами. І це цілком закономірне явище. Причини його випливають із суспільно-історичних умов життя народу. Тяжкі випробування, які лягли на плечі українського народу під час турецько-татарської навали, не могли не відбитися на загальному образному змісті цих пісень. Пройнятим настроями смутку текстам відповідають такі ж мелодії.

Іншу картину спостерігаємо в історичних піснях про боротьбу з польсько-шляхетським гнітом у 1648—1654 рр.

Народ, що здобув ряд перемог над ворогом, народ, що відстояв свою свободу і незалежність, виливав свої почуття і настрої в бадьорих, енергійних мелодіях.

Образ народу-переможця знайшов своє відбиття в піснях «Розлилися круті бережечки», «Да не буде лучше, да не буде краше», «Гей не дивуйте, добрії люди» та ін. Найбільш популярною серед них є пісня «Гей не дивуйте, добрії люди». В ній розповідається про легендарних ватажків визвольної війни — Хмельницького і Кривоноса. Згадуваний у пісні Дашев під Сорокою — очевидно, місце однієї з перемог українського народу над ворогом. Гострі й ідкі насмішки над гнобителями розкидані по всій пісні:

Ой пийте, ляхи, води калюжі,
Води калюжі болотянїї,
А що пивали по тій Вкраїні
Меди та вина ситніі.

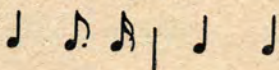
І глибока ненависть до ворогів, і палка любов до героїв знайшли переконливе втілення в мелодії пісні. (Прикл. 108).

108

Гей не ди- вуй- те, доб- рі- і лю- ди
що на Вкра- і- ні по- вста- ло:
там за Да- ше- вим, під Со- ро- ко- ю,
мно- жес- тво ля- хів про- па- ло!

(М. Лисенко, «Збірник українських народних пісень», в. I, № 13.)

У строгих мелодійних обрисах, в чіткому ритмі, ґрунтується на ритмічній фігурі





«Гей не дивуйте, добрії люди». Худ. А. Ждаха.

в мужньому, енергійному поступі цієї пісні знайшла своє яскраве відображення непохитна воля народу до перемоги над поневолювачами ⁸⁹.

Інтонації пісні «Да не буде лучше, да не буде краше» пройняті радісним настроєм вільного народу, що позбувся своїх гнобителів. Для них характерне поєднання м'якої наспівності з маршовим ритмом. (Прикл. 109). Заслуго-



В широкій розспівності, в чіткому ритмі пісні «Розлилися круті бережечки» відобразились, як у дзеркалі, національний характер народу, його непереборне волелюбство, стійкість, мужність, відвага і завзяття.

Не дивно, що ця пісня, як і пісня «Гей, не дивуйте, добрії люди», прислужилася композитору Данькевичу в його опері для втілення патріотичного піднесення українського народу у визвольній війні 1648—1654 рр.

В піснях часів Коліївщини загалом міnorний характер мелодій позбавлений того гіркогo суму, тих глибоких роздумів або відчаю, які так часто зустрічаємо в піснях про татарський полон. Очевидно, народ сприймав героїчну боротьбу народних месників проти панів на фоні нелюдської експлуатації, злиднів і поневіряння як світлу сторінку своєї історії. Тому й мелодії цих пісень мають переважно просвітлений характер. Напружені збільшені секунди, характерні для мелодій, пов'язаних з драматичними ситуаціями тексту, в цих піснях зустрічаються рідко. Мелодична структура їх являє собою переважно еолійський лад (див., напр., пісні «Яром, хлопці, яром», «Ой скинемось та й по таляру»⁹¹) або міксолідійський («Ой час—пора до куреня»⁹²). Всі ці три пісні відбивають характерну рису гайдамацького повстання. Переслідувані польсько-шляхетськими військами нечисленні групи повстанців повинні були мати змогу швидко пересуватись, щоб своєчасно уникнути сутички з переважаючим чисельністю ворогом і напасти там, де їх зовсім не чекали. Для цього повстанцям потрібні були коні. Про це співається в багатьох піснях часів гайдамаччини. Дуже поширений такий сюжет: гайдамаки приїжджають до панського двору, і господарка пізнає коней свого пана, якого гайдамаки вже убили й «поховали» («Яром, хлопці, яром»). Або: гайдамаки, зустрівши пана, що їхав за мукою, вимагають випрягти коней, а потім піднімають його на списи («Ой як поїхав та пан Лебеденко»).

Серед пісень про гайдамаччину особливої популярності набула пісня «Про Саву Чалого». Події, оспівані в пісні, дійсно мали місце в історії гайдамаччини. Сава Чалий — сотник Комаргорода — зрадив інтереси козаків і перейшов на службу до польських панів. Йосип Потоцький нагородив його двома селами, і Сава Чалий почав безжалісно нищити

⁹¹ «Українські народні пісні», кн. I, вид-во «Мистецтво», К., 1954, стор. 66, 68.

⁹² Там же, стор. 69.

гайдамацькі зағони. Після чергового нападу, коли Чалий спустошив Запорізький Гард на річці Буг, козаки вирішили помститись, і на початку 1741 р. Гнат Голий з Кравчиною та загоном гайдамаків, напавши на с. Степашки, розправився із зрадником.

Цікаве відображення ця ситуація дістала в народних піснях. За народною легендою, Сава Чалий — характерник, і його може перемогти лише той, у кого одна нога буде на запорізькій, а друга на польській землі. Винахідливість Гната Голого допомагає вийти з цього становища: він насипає в один чобіт запорізької землі:

Візьмемо своєї землі
В чоботи під ноги,
А щоб не знав та пан Сава
Нашої підмови⁹³.

Біжить Гнатко понад Россю,
Аж хоч зимняя роса.
Одна нога у сап'янці,
А другая боса⁹⁴.

Народною фантазією введені в пісню також образ старого січовика—батька Савиного, який, як зауважує Д. Ревуцький, «мимоволі пишається своїм сином, його молодечтвом, і в той же час, жалкуючи за козаками, сам дає пораду «як їм того пана Саву у руки прибрати»⁹⁵.

Цілком можливо, що гоголівський Тарас Бульба — образ послідовного поборника народних інтересів, що в своїй ненависті до ворогів не спиняється ні перед чим, навіть перед стратою рідного сина, — якоюсь мірою перегукується з пісенним образом старого січовика.

Серед ватажків героїчної боротьби проти польсько-шляхетського гніту особливо яскраво відтворено в народній творчості образ сотника Харка. Сотник із Жаботина Харко — дійсна історична особа, ватажок повстання селян — був по-зрадницькому спійманий у Паволочі і страчений в 1766 р. Як і свого улюбленого героя Нечая, народ наділяє сотника Харка нелюдською силою. Щоб стратити Харка, довелось ланцюгами прикувати його коня, бо кінь був лицарський і міг його врятувати. Та й тут пани мусили ру-

⁹³ М. Лисенко, Збірник українських народних пісень, в. II, № 3.

⁹⁴ М. Лисенко, Збірник українських народних пісень, в. I, № 7.

⁹⁵ «Козацькі пісні», II, Книгоспілка.

бати йому голову його ж шаблею, бо ніяка інша зброя її не брала⁹⁶.

Трагічна доля народного героя розкривається і в ряді пісень, серед яких особливою художньою завершеністю, як з погляду поетичного, так і з погляду мелодичного, відзначається варіант, записаний М. Лисенком у Києві. (Прикл. 110.)

Виразно

110

Ой тав Хар-ко та із Жа-бо-ти на,
ме-ду й го-ріл-ки на-пив-ся. Гей він сво-
є-му ко-ню бу-ла-но-му та й на гри-вонь-
ку схи-лив-ся. Гей він сво-
є-му ко-ню бу-ла-но-му
та й на гри-вонь-ку схи-лив-ся.

(М. Лисенко, «Збірник українських народних пісень», в. II, № 5.)

Суворий епічний текст пісні поглиблюється мелодією. Її інтонаційна будова являє собою дорійський лад з традиційним підвищенням IV ступеня і змінним VII ступенем.

Інтонації пісні використані Лисенком в чоловічому хорі «Наш отаман Гамалія»⁹⁷, а також у відомій арії Тараса

⁹⁶ Ця легенда записана П. Кулішем в Звенигородці від лірника Д. Погорілого (див. «Записки о Южной Руси», т. 1, 1856).

⁹⁷ М. Лисенко, Зібрання творів в двадцяти томах, т. II, К., 1950.

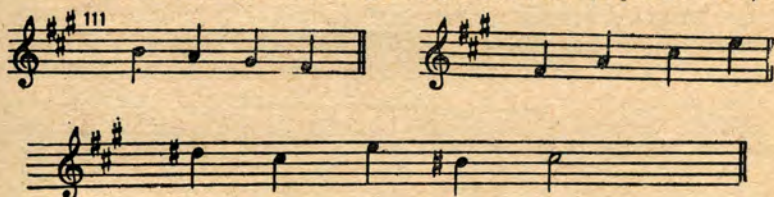
«Гей літа орел» з опери «Тарас Бульба». В оригінальній творчості композитора ця арія є прикладом творчого переосмислення інтонацій народної пісні.

Вдумливий підхід композитора до потенціальних можливостей, закладених у пісні, дав змогу Лисенкові на основі її інтонацій створити чудовий твір.

Спільні точки зіткнення, що їх знаходимо і в пісні, і в арії, — це насамперед складочислення: перша строфа пісні буквально збігається з відповідними словами арії:

Ой їхав Харко та із Жаботина,
Гей літа орел, гей літає сизий.

Окремі інтонації ніби перенесені з пісні. (Прикл. 111.)



Водночас Лисенко значно поглиблює емоціональну виразність взятих з пісні інтонацій. Арія починається не з основного тону, як у пісні, а з квінти ладу. Нею ж закінчується перша музична думка («Гей літа орел, гей літає сизий та попід небесами»).

Основне мелодичне зерно пісні таким чином ніби перенесене з нижньої частини ладової організації у верхню. Це сприяє поглибленню декламаційного пафосу, емоціональної насиченості, які в пісні виявлені слабше.

Закінчення мелодії на домінанті ладу потребує дальшого розвитку, і мелодичний рух у відповідності з образним змістом поетичного тексту («Гей гуляє козак, козак-запорожець») переноситься у ще вищий регістр.

Значно розвинувши мелодичне зерно пісні, Лисенко зберіг її ладове забарвлення — нахил до дорійського ладу.

Історичні пісні, як окремий жанр в народнопісенній творчості, найменше виявили свої характерні ладово-інтонаційні особливості. Неодмінне підвищення IV ступеня мінорного ладу в голосіннях, IV і VI — в думках, змінність II, III, IV, VII ступенів ладу в ліричних піснях можуть вважатися специфічними ознаками інтонаційного складу цих жанрів.

В історичних піснях певних, чітких ладово-інтонаційних особливостей, властивих лише цьому жанру, ми не знайдемо. В цій повені настроїв, у цьому безмежному океані різноманітних відтінків людських почуттів ніби злились усі струмки, річки й потоки окремих жанрів народної музики. В цьому сплаві різних стилів, історичних епох проглядають характерні особливості їх мелодичного складу. Так, суворе, сповнене небезпеки життя українця серед щоденних очікувань сутички з ворогом, що постає в історичних піснях XVI—XVIII ст., мало залишало місця для особистих переживань. Пісні цього періоду історії українського народу позначені мужністю.

Особливо характерний в мелодичній структурі цих пісень нахил до дорійського ладу. Це пісні суворого епічного змісту: брат продає сестру татарину. («В Царіграді на базарі»); сумна доля оточених ворогами козаків, які посилають на Січ галку, щоб принесла від кошового вісті («Ой полети, галко»); розправа козаків із зрадником Савою Чалим («Гей, був в Січі старий козак»); гайдамаки відбирають коня у пана, а самого пана піднімають на списи («Ой як поїхав та пан Лебеденко»).

Розцвічені орнаментикою мелізмів, сповнені декламаційного пафосу мелодії історичних пісень за своїми ладовими та ритмічними особливостями дуже близькі до стилю дум.

Підвищений VI ступінь в мелодичній структурі цих пісень особливо підкреслює їх строгість, епічну суворість.

Нахил до великої сексти в мінорі (дорійський лад) в мелодіях, пов'язаних з вираженням суворих, епічних ситуацій тексту, свідчить про те, що з цим прийомом виразності у народних співців асоціюється певна стриманість в передачі почуттів.

Різноманітність засобів виразності історичної пісні легко простежити, зіставляючи варіанти мелодій однієї і тієї ж пісні. Образи таких поборників народних інтересів, як Нечай, Морозенко, знайшли багатогранне відтворення в народній уяві. В одних варіантах мелодії пісень м'які, мінорні, широкі, ліричні, в інших — маршові, стрімкі, героїчні. В перших підкреслюється трагічна смерть героя, в других — він передусім відважний воїн, борець проти польсько-шляхетського гніту.

За своїм інтонаційним складом історичні пісні в багатьох випадках близькі до ліричних пісень. Мотиви ліричних та історичних пісень іноді настільки тісно переплітаються, що

не дають можливості віднести певний зразок до того або іншого жанру народної музики.

Як приклад, можна навести дуже поширений мотив в українській народнопісенній творчості: дівчина будить козака, що заснув.

Прип'яв коня під могилою,
А сам ліг спати під калиною. (2)
Ой добрая та годинонька,
Що десь взялася та дівчинонька. (2)
Десь взялася та дівчинонька,
Ой десь узялася в степу молодая (2)
Та зірвала та травиченьку,
Вдарила козака та по личеньку:
«Встань, козаче. Годі тобі спати,
Бо вже твого коня не чуть, не видати,
Орда іде і коня веде,
Тебе молодого в степу зарубає (2)⁹⁸

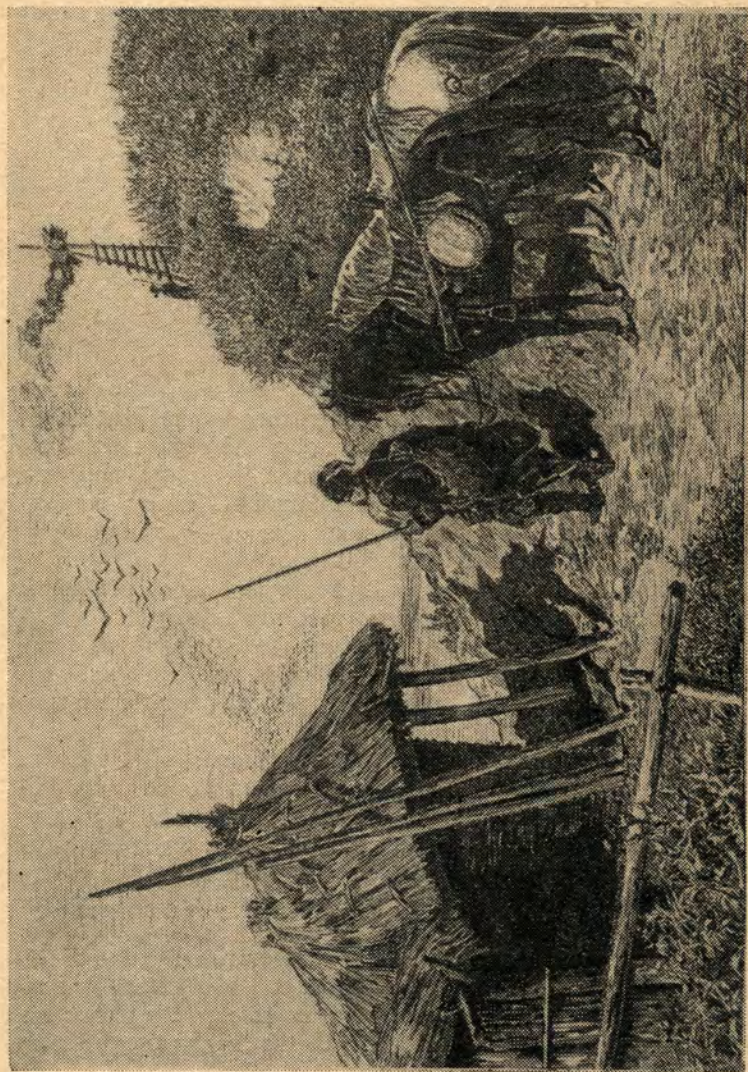
Очевидно, зміст цієї пісні відбиває часи турецько-татарських нападів, для запобігання яких доводилось виставляти сторожу. Але історична підкладка в цій пісні поступається ліричному началу. Це саме можна сказати і про ряд баладних пісень, в яких трагічні мотиви — смерть народного героя або героїні — переплетені з любовними (пісні про Довбуша, Бондарівну, Лимерівну).

Подібно до того, як лірична пісня, виражаючи душевний стан людини в ту або іншу хвилину її життя, звучить у відповідності з її індивідуальним настроєм і почуттям, історична пісня при змалюванні тієї або іншої історичної особи або події виявляє різноманітні відтінки людських почуттів.

Підсумовуючи розгляд історичних пісень, слід сказати, що за своїми стилістичними особливостями вони несуть сліди впливу епічної традиції дум. Це виявляється в роздвіченні мелодій мелізмами, в співанні багатьох звуків мелодії на один склад тексту, в нахилі до дорійського ладу, в декламаційному пафосі і величній зосередженості, якими пройняті інтонації цих пісень.

З другого боку, в історичних піснях помітні сліди пізніших нашарувань протяжної ліричної пісні. В змісті цих пісень сюжетність виявлена слабше, велике місце займають ліричні, любовні мотиви. Мелодії їх характеризуються

⁹⁸ Див. також пісні «Ненько моя, та не гай мене», «За нашою слободою», «Смутний вечір», «Пущу коня».



«Татари ідуть». Худ. С. Радомський.

м'якою наспівністю, їм не властиві пафос і декламаційна урочистість. З погляду ладово-інтонаційного складу для мелодій цих пісень характерні нестійкість II, III, IV, VII ступенів ладу.

ЛІРИЧНІ ПІСНІ

Ліричні пісні — один з найулюбленіших і найбагатших жанрів в українській народній музиці. Саме багатство цього жанру зумовило відомий вислів М. Лисенка про українську народну музику, в якій відбився психічний склад українця, «миролюбного й глибокого характером, палкого й пристрасного з природи, з естетичним почуттям і з розумом споглядальним»⁹⁹.

Пісенна лірика займає виняткове місце в духовному житті українця. Якщо пісні календарного циклу приурочувались до певної дати, то ліричні пісні співались при першій-ліпшій нагоді. Їх співали і в часи радості, і в часи горя, наодинці і хором. Вони звучали скрізь: при заколисуванні дитини і на весіллі, під скрип чумацьких коліс і при розставанні двох закоханих, під час свят і в повсякденному побуті.

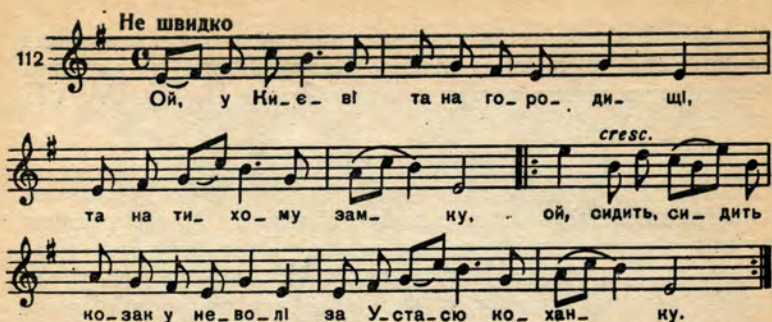
І цілком зрозуміла різноманітність відтінків у змісті ліричних пісень. Співана в різних середовищах, серед різних прошарків людей, пісня набувала рис, притаманних цьому середовищу, відбиваючи його побут і звичаї.

Пісня, що звучала в козацькому середовищі, забарвлювалась суворими фарбами або набувала рис молодечства, відваги; чумаки привносили в неї настрої роздуму.

У відповідності з тим середовищем, в якому складалась і найбільше побутувала пісня, а також у відповідності із змістом, що передає характер побуту, типові звичаї, духовний світ того або іншого прошарку населення, упорядники збірників розподіляли пісні на бурлацькі, козацькі, чумацькі, рекрутські, ремісницькі. Але де б пісня не звучала, скрізь вона пройнята глибоким почуттям, в ній відбився психічний склад українця.

Візьмемо пісню «Ой у Києві та на городищі». (Прикл. 112.) Вона оповідає про розлуку з коханою. Козак, сидячи в темниці, закликає свою милу тікати разом з ним. Водно-

⁹⁹ М. В. Лисенко, Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм, вид-во «Мистецтво», К., 1955, стор. 31.



(М. Лисенко, «Збірник українських народних пісень», в. IV, № 12.)

час у пісні чути відгомін часів козацтва, помітні сліди стертих уже в пам'яті сторінок далекого минулого — суперечностей між козаками і старшиною.

Але даремно було б шукати в згадуваних у пісні іменах панів Соколовського і Яснівського, що розділили козацьку зброю, справжніх історичних осіб. Вони можуть бути і цілком випадковими. Ясно лише одне — ця лірична пісня, побутуючи в козацькому середовищі, набула і рис, притаманних цьому середовищу. Це, по суті, вже лірико-епічна пісня.

А ось інша пісня — «У суботу рано-пораненьку». Це нібито вихоплена з життя картина народного побуту: син виганяє з дому свою матір, а потім просить її знову повернутись, бо з ним трапилось лихо¹⁰⁰.

Цьому змісту відповідає і мелодія. Стримана, сувора, вона ніби затаїла непрошену образу, не виплакані сльози. (Прикл. 113).

Особливо виразні поступеневі мелодичні ходи з тоніки на нижню субдомінанту, досить часті в піснях, пов'язаних з історичною тематикою (див. прикл. 21).

Таким лірико-епічним характером з елементами драматизму позначений і зміст чумацьких, бурлацьких, заробітчанських пісень, що складались на чужині, далеко від рідного дому.

Часті в цих піснях образи смерті, чорного ворона, що криче над померлим.

¹⁰⁰ Моралізаторський зміст пісні перегукується з думою «Про вдову і трьох синів», де сюжет розвивається в подібних ситуаціях.

Стримано

113

у су-бо-ту ра-но по-ра-ень-ку у су-бо-ту ра-но по-ра-ень-ку ви-га-ня-є а син сво-ю нень-ку.

(М. Лисенко, «Збірник українських народних пісень», в. V, № 5.)

Чорний ворон, що є неодмінним супутником раптової смерті, вводиться в народній творчості для підкреслення похмурих картин, безрадісних сторінок у житті українського народу. Навпаки, в образах орла, сокола, втілюється безстрашність, гордість українського народу. Прикладом може служити пісня «Побратався сокіл з сизокрилим орлом». (Прикл. 114).

Помірно

114

По-братав-ся со-кіл з си-зо-кри-лим ор-лом. Ой бра-те мій, бра-те, си-зо-кри-лий ор-ле!

(О. М. Серов, «Музика південноросійських пісень», стор. 71.)

О. Серов визначав цю пісню як «типову в характері серйозного, сумного роздуму і якоїсь величавої урочистості, цілком відповідно до сумної моральної думки тексту»¹⁰¹.

Велике місце в пісенній ліриці займають мотиви нещасливого життя з нелюбом, туги за родиною. Нерідко

¹⁰¹ О. М. Серов, Вибрані статті, стор. 727.

інтонаційний склад таких пісень набуває рис безутішного горя.

Зміст пісні, наведеної у прикл. 115, передає тугу і безпорадність дівчини, яку видають за нелюба. Її розпач, її благання не нівечити молодого життя виразно відтворюються інтонаціями збільшених секунд. Віддана в чужу сторону, відірвана від подруг і родини, вона глибоко переживає свою самотність. І знову її туга виливається в пісні. Часто зустрічається в цих піснях мотив посилення вістки про себе в рідний край у вигляді зірваного листка або пущеної за водою квітки ¹⁰².

Не швидко, бажаючи

115

Ой, не си- луй- те ме- не за не-лю- ба,

де не- хай же він зги- не.

(М. Лисенко, «Збірник українських народних пісень», в. II, № 33.)

Наведені пісні являють собою органічну єдність мелодії і тексту. Їх відповідність створює завершений художній образ смутку, жалю. У відповідності з сумним змістом тексту мелодії цих пісень побудовані в мінорних тональностях. Їх виразність загострюється застосуванням підвищеного IV ступеня, що створює збільшену секунду між III і IV ступенями, а також підвищеного VII іноди в поєднанні з VII натуральним ступенем. (див. прикл. 114).

Таку ж відповідність ладово-інтонаційної структури мелодії змістові можна спостерігати в піснях, пов'язаних з виразом почуття радості.

Наприклад, грайливо-жартівливий характер відносин між двома молодими людьми відтворюється часто відповідною будовою мелодії в двох осередках. Таку будову спо-

¹⁰² Див. «Ой по горах по долинах» (М. Лисенко, Збірник українських народних пісень..., в. II, № 35), «Ой піду я в ліс по дрова» (М. Лисенко, Збірник українських народних пісень..., в. VII, № 32), «Закувала зозуленька» (М. Лисенко, Збірник українських народних пісень..., в. VII, № 33), «Ой там за горою за кремінною» (М. Лисенко, Збірник українських народних пісень..., в. IV, № 26).

стерігаємо в піснях «Дівчино моя, переяславко», «Чом, чом чорнобров», «Ішов козак потайком» (див. прикл. 50). Тут паралельна ладова змінність в мелодії впливає з діалогічної структури тексту, що передає жартівливу розмову між парубком і дівчиною. Наявність паралельної ладової змінності не тільки привносить різноманітність в ладо-тональну структуру пісні, але й несе певне емоціонально-сміслові навантаження — сприяє протиставленню пустотливої дівчини хвалькуватому парубкові. (Прикл. 116).

Повільно Дівчина Швидко Повільно

116

Чом, чом чорнобров, чом до мене не прийшов. Десь у тебе, чорнобрий, свитки нема. Десь у тебе, чорнобрий, свитки нема. Єсть у мене свита, єсть у мене й дві, та ще й нові обидві, а до тебе, сиротини, не буду ходити.

Не скоро

Швидко Хлопець

(М. Лисенко, «Збірник українських народних пісень», в. III, № 39.)

Зіставлення мажору і мінору нерідко сприяє тонкій передачі внутрішнього стану людини.

Текст пісні, наведеної у прикл. 117¹⁰³, розкриває пере-

¹⁰³ Див. також пісні «Та пожену я товар на яр» (М. Лисенко, Збірник українських народних пісень..., в. VI, № 28), «Ой приїхав мій миленький з поля» (М. Лисенко, Збірник українських народних пісень..., в. V, № 31).

живання зрадженої дівчини. Її ество сповнене жалю і водночас у ній ще теплиться надія повернути милого. Така нібито роздвоєність образу органічно пов'язується з мажоро-мінорною структурою мелодії. VII підвищений ступінь гармонійного *ре*-мінору, змінюючись натуральним, спричиняється до модуляції в паралельний *фа*-мажор, що й підкреслюється супроводом.

Помірно, стримано

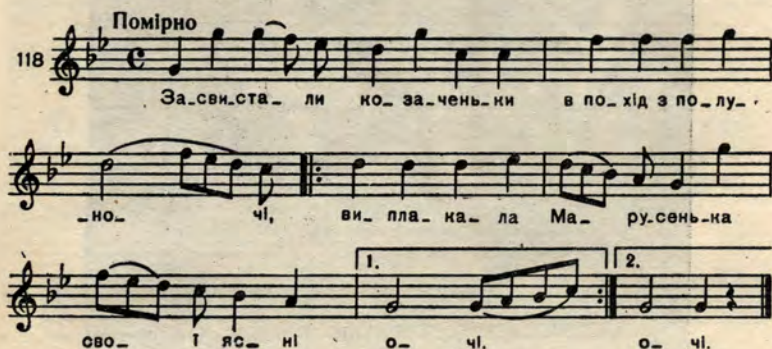
Ой жаль мені ве-че-роч-ка,
що я й не гу-ля-ла, що я й не гу-
ля-ла, ой жаль ме-ні то-го пар-ня,
що я й у-те-ря-ла.

(М. Лисенко, «Збірник українських народних пісень», в. VI, № 27.)

Зрозуміло, що такий прийом виразності міг виникнути лише підсвідомо. Типові ситуації сюжету таких і подібних їм пісень певним чином впливали і на психіку самих виконавців, відповідно настроюючи їх під час самого співу. Як голосільниця для загострення виразності свого плачу неодмінно підвищує IV ступінь, як кобзар для підкреслення урочистості описуваної в думі події підвищує VI ступінь (дорійський лад), так само й виконавці подібних ліричних пісень намагались якомога виразніше передати свій внутрішній стан.

Тонке й разом з тим органічне поєднання в цих піснях світла і тіні (мажору і мінору) свідчить про виняткове вміння народних виконавців передавати мелодією найтонші відтінки людських почуттів.

Звичайно, не завжди можна пов'язати зміст тексту із смисловим навантаженням мелодії. Ці два компоненти пісні іноді не збігаються. Так, наприклад, у тексті пісні «Засвітали козаченьки» йдеться про проводи козака, що вирушає в далекий похід. Скупими і лаконічними штрихами змальована типова картина прощання. Засмучена розлукою наречена, що «виплакала свої... ясні очі», заплакана мати, кінь, що спіткнувся у воротах в передчутті недоброго, — все це спричиняється при читанні тексту до сумного настрою. Тим часом мелодія пісні, сповнена нестримної енергії, відсуває на задній план ці сумні образи, і уява домальовує іншу картину: у похід вирушають мужні захисники батьківщини, майорять прапори, чути тупіт баских коней, а над усім цим лине молодечий спів. (Прикл. 118).



Певна відмінність образного змісту тексту й мелодії помітна і в пісні «Козаченько впився». Поетичний текст передає розмову зажуреного козака із своїм конем, з якої постають образи колишніх битв і слави, випробувань, що їх зазнали кінь і його господар.

Ось цей текст:

Козаченько впився, на гриву схилився,
 На гриву схилився, тяжко зажурився.
 Ой коню мій, коню, заграй підо мною,
 Заграй підо мною, говори зо мною.
 Як не будеш грати, буду продавати.
 Та продам тебе далеко від себе,
 У неділеньку вранці молодій шинкарці
 За мед-горілку, за хорошу жінку.
 Ой пане мій, пане, пане рейментарю,
 Не продавай мене, подумай про мене.



«Засвітали козаченьки». Худ. А. Ждаха.

Як ми утікали темними лугами,
 Темними лугами понад берегами.
 Як ми утікали та все чистим полем,
 Та все чистим полем понад синім морем.

В ньому помітний дещо сумний настрій. Тим часом мелодія, на яку співались ці слова, — широка і наспівна. Вона відбиває мужність, завзятість, широку натуру козака. (Прикл. 119).



(Д. Ревуцький, «Золоті ключі», I, № 37.)

Те ж саме можна сказати про пісню «Копав, копав криниченьку». Її поетичний текст передає сум парубка, якому не пощастило в коханні. Мелодія ж сповнена молодечства, насичена емоціональною силою. (Прикл. 120).



Особливої виразності надає мелодії хід з I ступеня ладу на VII натуральний, що має характер підготовки, «розгойдування» перед наступним зразу ж за ним емоціональним злітом мелодії вгору. Певне смислове навантаження несуть і паузи, що обривають мелодію приспіву на словах «Ой жаль, жаль». Вони також підпорядковані вираженню безмежного молодецького завзяття.

Наявність в українській народній музиці енергійних, вольових інтонацій, в яких відбилися непереборні сили народного генія, розбиває щент погляди деяких буржуазних вчених на українську пісню як на прояв замріяно-меланхолійної вдачі українця.

Згадуваний вище мелодичний хід з двох залігованих нот, що відіграє роль нібито підготовки висхідного стрибка мелодії на широкий інтервал, іноді розширюється до чотирьох. Такий прийом виразності спостерігаємо в пісні «Ой у лузі та ще й при березі». (Прикл. 121).

Широко
Один

121

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

Характерний мелодичний зворот (відмічений рисою), як і вся широка мелодія пісні, відбиває волелюбний характер українського народу, його мужню силу, його рішучість витримати й перебороти всі труднощі. І цілком природно, що наявні в тексті образи щастя-долі, яких не дала мати козакові, розчиняються в цій життєстверджуючій, енергійній, сповненій молодецького завзяття мелодії. Загальний образний зміст пісні сприймається як вияв сили народної.

Наведені вище приклади («Ой у лузі та ще й при березі», «Засвистали козаченьки», «Копав, копав криниченьку»

та ін.), в яких помітна деяка невідповідність музичного і поетичного текстів, дають підстави припускати, що в залежності від середовища пісенна лірика певним чином трансформувалась. В козацькому, парубоцькому середовищі у відповідності з характером самих виконавців мелодія ліричної пісні набувала молодечтва, завзятості, хоч поетичний текст залишався той самий.

Знайдена виконавцями виразна енергійна мелодія органічно зливалася з поетичним змістом, поступово поширювалась серед інших прошарків населення і ставала всенародним надбанням.

Підсумовуючи розгляд ліричних пісень, слід сказати, що мелодії їх відзначаються винятковим багатством і різноманітністю ладово-інтонаційних особливостей. На противагу пісням календарного циклу, мелодії яких побудовані переважно в межах кварта або квінти, ліричні пісні мають широко розвинений звукоряд, що виходить часто за межі октави.

Це свідчить про те, що жанр ліричних пісень сформувався пізніше пісень календарного циклу. Часті в ліричних піснях мелодичні ходи на сексту, септіму, октаву, тобто інтервали, що майже зовсім відсутні в піснях календарного циклу, також підтверджують імовірність цієї думки.

Різноманітні відтінки людських почуттів передаються в цих піснях відповідними засобами виразності мелодії, серед яких неабияке місце займає ладова змінність через хроматизм.

Хроматизмами модифікуються в ліричних піснях найчастіше II, III, IV, VII ступені ладу. Емоціональне смислове навантаження кожного з них досить різноманітне. Модифікацію хроматизмами того або іншого ступеня ладу можна зустріти в мелодіях, пов'язаних з виразом тихої журби, спокійного споглядання, зустрічаються вони і в мелодіях, сповнених буйної енергії, молодечтва, відваги.

Розцвічування ладу мелодії хроматизмами загострює вираження того або іншого почуття, настрою.

Типові прийоми виразності, вироблені в народнопісенній творчості, застосовуються і в професійній музиці, і знову ж таки кожен з модифікованих хроматизмами ступенів ладу в різних контекстах несе різне смислове навантаження.

Ось, наприклад, жіночий хор з опери «Молода гвардія» Ю. Мейтуса. Оточені фашистами дівчата, яких підштовху-

ють прикладами, одна за одною проходять сцену. Вони співають тужливу пісню прощання з батьківщиною, родиною і усім тим близьким і дорогим, що доведеться покинути, від'їжджаючи на каторгу в Німеччину. II знижений ступінь в підголосково-поліфонічній тканині хору, типовий для української селянської протяжної пісні, звучить для слухача як щось близьке і дороге. Характерні для українського національного музичного стилю мелодичні звороти з II зниженим ступенем і пов'язані з ним настрої розпуки і горя викликають у слухача глибоке співчуття, загострюють драматичність цієї сцени. (Прикл. 122).

122

Дівчата гу -

Про - щай, У - кра - ї - но, мій кра - ю,

де па - ро - во - зів лу - на, чи я ще верну - ся, не

зна - ю бе - ре нас чу - жа сто - ро - на.

(Ю. Мейтус, «Молода Гвардія», клавір, стор. 172.)

Частий в народному багатоголосі прийом зіставлення двох тональних устоїв у секундовому співвідношенні спостерігаємо в жіночому хорі у супроводі фортепіано «Червоная калинонька» К. Стеценка. В мелодичному розвитку почергово набувають значення устою то *фа-дієз* (шостий і сьомий такти), то *мі* (13, 14, 15 такти). Особливо виразне

попарне застосування хроматизмів (соль-бекар і ре-бекар в інтервалі квінти), також витримане в народному дусі. (Прикл. 123).



(К. Стеценко, «Червоная калинонька».)

Яскравим прикладом використання ладово-інтонаційних засобів виразності народного багатоголосся може служити пісня «Ой у лісі» в обробці М. Коляди. Текст цієї пісні, в якій розповідається про дівчину, зражену дворянином, має сім куплетів, але в обробці третій куплет —

Колисала та й плакала,
Ой чого ж я отця й неньки не слухала —

для більшої чіткості форми опускається й замінюється фортепіанною переagroю.

Кожні два куплети тексту народної пісні об'єднані в один музично-смысловий період, який повторюється в обробці з невеликими змінами тричі. Форма обробки куплетна з деяким нахилом до варіаційності.

Перше речення двокуплетного музично-смыслового періоду — мелодія народної пісні з характерними особливостями підголосково-поліфонічного складу (рух голосів паралельними терціями, що розходяться в квінту, а в кдансах — в октаву, хроматизм на VII ступені ладу — ля-бемоль в плагальному сі-бемоль-мажорі, закінчення на квінті ладу).

Друге речення являє собою нібито розробку інтонацій народної пісні. На відміну від першого речення загальний напрям мелодії тут низхідний. Окремі поспівки народної мелодії проводяться імітаційно — доручаються спочатку жіночим, а потім чоловічим голосам. (Прикл. 124).

124

Ой у лісі, ой у лісі на дубочку. ой у лісі

(М. Коляда, «Ой у лісі».)

Повністю зберігаючи ладово-інтонаційний склад народної мелодії та вміло поєднуючи в її розробці прийоми народної і класичної поліфонії, композитор створює оригінальний художньо завершений твір. В ньому всі засоби музичної виразності служать поглибленню народної першооснови образу зрадженої дівчини.

Часте в українській народній пісні поєднання світла і гіні (мажоро-мінорний лад) особливо переконливо було застосоване в творчості Лисенка, який дуже любив цю характерну особливість української народної музики. В листі до Ф. Колесси від 17.V 1896 р. Лисенко писав: «...Я смакую у своїй пісні свої звороти, у мелодійному малюнкові пісні чудову м'якість, оригінальний сумішок мажору з мінором»¹⁰⁴.

Любов Лисенка до цього прийому виразності в народній пісні відбилась і на його власній оригінальній творчості.

Для прикладу наведемо уривок з кантати М. Лисенка «На вічну пам'ять Котляревському». Початок кантати малює чудовий сільський пейзаж:

Сонце гріє, вітер віє
З поля на долину.
Над водою гне з вербою
Червону калину.

¹⁰⁴ «М. Лисенко про народну пісню і про народність в музиці», вид-во «Мистецтво», К., 1955, стор. 53.

Але барвіста, світла картина природи затьмарена журбою:
на калині гойдається самотнє гніздечко.

А де ж дівся соловейко,
Не питай, не знає.

Помер видатний поет. Нема більше соловейка, що умів розрадити людське горе.

Ця картина передана Лисенком виразною мажоро-мінорною мелодією із змінним III ступенем. Тонко відчувши поетичний зміст шевченківського тексту, Лисенко майстерно відтворив його в музиці. Саме образним змістом тексту зумовлено застосування в інтонаційній структурі мелодії змінного III ступеня (світотіні).

Майстерно застосований прийом світотіні Лисенком в солоспіві «Садок вишневий коло хати». Після грайливої мажорної мелодії, що заспокоюється на одній повторюваній ноті, вводиться мінор, який відтворює вечірні сутінки і появу першої зорі. (Прикл. 125).

Підвищений IV ступінь в мінорі — одна з характерних особливостей українського національного музичного стилю — знайшов досить широке застосування в професійній українській музиці. Його ми знаходимо і у вокальних творах, і в інструментальних п'єсах.

Вище вже наводились приклади з професійної музики, в яких підвищений IV ступінь, як особливий прийом виразності, застосовувався для загострення драматичних моментів у музиці.

Інтонації збільшених секунд в мелодичній структурі цих творів поєднувалися з інтонаціями VI підвищеного ступеня. Цей прийом виразності характерний для народних дум (в меншій мірі — для голосінь). Він застосовується для підкреслення урочистості.

Дещо інший характер має застосування IV підвищеного ступеня ладу в творах професійної музики для передачі ліричних настроїв. Прикладом саме такого застосування цього прийому виразності можуть служити «Вечорниці» П. Ніщинського. Для мелодичної структури цього твору особливо характерне підвищення IV ступеня. Його ми зустрічаємо і в арії хазяйки («Зоря з місяцем над долиною пострічалися»), і в жартівливо-грайливому хорі дівчат («Добрий вечір, паніматко»), і в мішаному хорі («Ой хто п'є, тому наливайте»), і в хорах із сцени гадання.

125

Сі-м'я ве-че-ря ко-ло ха-ти,

un pochettino rallent.

pp

ве-чір-ня зі-ронь-ка вста-є.

(М. Лисенко, «Садок вишневий коло хати».)

Як вже зазначалось, VII ступінь в мелодіях українських народних пісень у верхній частині звукоряду, як правило, натуральний, а в нижній частині іноді зустрічається як підвищений і як натуральний. Застосування підвищеного VII ступеня в нижній частині і натурального у верхній знайшло відбиття в ряді творів професійної музики. Особливо яскраво цей прийом виразності застосований в хорі парубків («Віють вітри») з «Вечорниць» П. Нішинського.

Часте в народній пісні поєднання VII підвищеного і VII натурального ступенів знаходимо і в творчості Лисенка (наприклад, в солоспіві на слова Шевченка — «Ой чого ти почорніло, зеленее поле»).

Іноді таке поєднання справляє враження відхилення з мінору в паралельний мажор, прикладом чого можуть служити «Фантазія для скрипки на дві українські теми», прелюдія з «Української сюїти» для фортепіано Лисенка. Основна тема обох цих творів — наспівна мелодія народної пісні «Ой я нещасний» з типовою змінністю VII ступеня ладу то в бік підвищення, то в бік зниження. Несталість VII ступеня ладу, надаючи інтонаційному складу забарвлення то *соль-мінору*, то *сі-бемоль-мажору*, позбавляє мелодичний розвиток одноманітності.

Серед сучасних композиторів характерний для народних мелодій прийом виразності, при якому в нижній частині звукоряду VII ступінь підвищений, а у верхній — натуральний, часто застосовують П. Майборода, А. Кос-Анатольський, Є. Козак.

Цей засіб виразності містить в собі широкі можливості: він дає змогу композитору вносити у розвиток мелодичної лінії нові відтінки, зберігаючи водночас простоту викладу і ясність ладо-тонального плану.

Так, наприклад, в «Київському вальсі» П. Майбороди VII натуральний ступінь у верхній частині звукоряду дає змогу легко і природно переходити з *ре-мінору* в паралельний *фа-мажор*.

Таке поєднання мажору і мінору особливо сприяє тонкій передачі настроїв легкого смутку за минулим коханням і радісного передчуття скорої зустрічі:

Стежки і доріженьки ген лягли у даль.
В парі ми любилися, серденьку жаль.

.....
Нам би ще зустрітися в солов'їну ніч,
Теплі зорі київські сяли б довіч.

Паралельний мажоро-мінор з частими субдомінантовими відхиленнями в II ступінь від мажору або в IV від мінору — це один з улюблених прийомів поєднання тональностей в творах П. Майбороди. Наприклад, в «Пісні про Героя Соціалістичної Праці Марію Лисенко» композитор використовує *фа-мінор*, *ля-бемоль-мажор*, *сі-бемоль-мінор*, в партизанській пісні «Розлягалися тумани» — *ре-мінор*, *фа-мажор*, *соль-мінор*.

Таке ж співвідношення тональностей часто спостерігаємо в хорових творах Є. Козака (наприклад, у хорах «Веснянка», «Сумом гори були вкриті» та ін.).

Цікаво застосоване зіставлення тональностей терцового співвідношення в пісні для мішаного хору Є. Козака «Вітер з полонин», крайні частини якого написані в *сі-бемоль-мажорі*, а середня — в *ре-бемоль-мажорі* з відхиленням в паралельний *сі-бемоль-мінор*.

Велику різноманітність щодо ладо-тонального плану спостерігаємо в його «Колгоспних коломийках», де крім квартового і терцово-паралельного співвідношення тональностей застосоване секундове. Тональний план цього хору такий: *сі-бемоль-мажор*, *до-мажор*, *фа-мажор*, *сі-бемоль-мажор*, *мі-бемоль-мажор*, *до-мінор*, *фа-мажор*.

Лірична пісня може завоювати справжнє визнання народу лише тоді, коли засоби музичної виразності в ній прості і доступні, засновані на мелодичних багатствах народної творчості і тому зрозумілі широким масам. Свідченням цього може бути, наприклад, творчість С. Козака. Секрет успіху його творів саме й полягає в тому, що композитор уміє знайти прості і разом з тим виразні інтонації, які органічно зливаються з емоційно-образним змістом поетичного тексту. В мелодіях, створених С. Козаком, важко знайти запозичення з певної пісні. Водночас склад його творів справді народний.

Візьмемо, наприклад, пісню «Яблука доспілі» (слова М. Рильського). Її інтонаційний склад дещо нагадує народні хороводи. І не тільки за зовнішніми ознаками. Це глибоко інтуїтивне відчуття основ побудови народної мелодії. Воно служить композитору відправною точкою для створення оригінального, свіжого, високопоетичного твору. Мелодія з теплою задушевністю передає тиху ходу двох молодих людей та барвисту картину золоті осені, відтворених у тексті М. Рильського. (Прикл. 126).

ТАНЦЮВАЛЬНА МУЗИКА

«Пісня й танок — се рідні собі брат і сестра. Як в пісні виливаються радощі, жарти, жалі й муки нашого народу, так те ж саме виявляє наш народ у своїх іграх і танках. В піснях проходить цілий рік на селі. Там співаються веснянки, весілля, Купала, обжинки, пісні петрівчані, колядки й щедрівки, канти і інші побутові та історичні пісні. І в танках є своя весна, літо, осінь і зима; є весняний подих вітру, тепле, лагідне літо, багата осінь і холодна задума зимова.

126

Яб_лу_ на до_спі_ лі, яб_лу_ ка чер_ во_ ні
ми і_ дем з то_ бо_ ю стежко_ ю в са_ ду.
Ти ме_ не, ко_ ха_ на, про_ ве_ деш до по_ ля,
Ти ме_ не, ко_ ха_ на, про_ ве_ деш до по_ ля,
я пі_ ду і, мо_ же, біль_ ше не прий_ ду.
Ти ме_ не, ко_ ха_ на, про_ ве_ деш до по_ ля,
я пі_ ду і, мо_ же, біль_ ше не прийду. той, хто вмів любить.

(С. Козак, «Яблука доспілі».)

Наш народ, що від віків живився з незайманою чистою природою, вигадує її, передає в танках, і чистою природою віє від його ігр та таночків»¹⁰⁵.

Народний танець, будучи комплексом різних видів мистецтва (інструментальна музика, слово, пісня, хореографія), здатний передавати різноманітні сторони як зовнішнього, так і внутрішнього життя людини, розкривати її ду-

¹⁰⁵ В. Верховинець, Теорія народного українського танка, Полтава, 1920, стор. 64.

ховний світ, психологію і світогляд, спостереження над природою і трудову діяльність.

Як у пісні мелодія і текст, поєднані разом, взаємно поглиблюючись і збагачуючись, складають цілісний художній образ, так і в танці музика тісно поєднана з рухом: слухове сприйняття музики поглиблює зорове сприйняття хореографії.

Плавні, повільні рухи в дівочих хороводах втілюються відповідними м'якими, світлими, прозорими мелодіями, навпаки, рухливі, енергійні чоловічі танці виконуються на фоні жвавої, активної, стрімкої музики.

Серед української танцювальної музики найстародавнішими є календарно-обрядові хороводи, за допомогою яких первісний хлібороб заворожував своєчасний прихід весни. Вони відображають звичаї і побут стародавніх слов'ян. Але більшість з них давно вже втратила своє обрядове значення і перетворилась в дівочі й дитячі забави.

Зустріч весни хороводами збігалася з часом підготовки до релігійного свята великодня. Церква вбачала у цих звичаях поганські оргії і забороняла їх. Але, незважаючи на перешкоди церковних властей, що забороняли співати і танцювати в піст перед великоднем, традиція зустрічати весну піснями і хороводами продовжувала жити в народі.

Зміст хороводів відбиває патріархальний уклад сім'ї, за якого вибір нареченої або нареченого був пов'язаний з грошовими і господарськими міркуваннями батьків. Переважають в них теми вибору дівчиною нареченого.

Виходячи заміж не за особистим бажанням, жінки найбільше зазнавали горя в нерівному шлюбі. Вони й були основними творцями хороводів.

Співання таких хороводів — це певний протест проти тогочасних порядків, висловлення сподівань на щасливе одруження.

Зміст хороводу «Перепілонька», наприклад, відтворює ставлення молодої дівчини до нелюбимого «старого мужичка» і до коханого «молодого». При словах, що їх співає хор дівчат, —

Ой у перепілки старий мужичок. (2)

Тут була, тут перепілочка,

Тут була, тут сизокрилая.

Із комори йде і нагайку несе. (2)

Він нагайку несе, бороною трясє. (2)

дівчина-перепілонька, яка стоїть в колі, вдає, ніби плаче і витирає сльози, а на словах:

А у перепілки молодий мужичок. (2)

Із базару йде, черевички несе. (2) —

вона виражає радість, плескає в долоні і поривається вискочити з круга.

Ставлення дівчини до молодого коханого і ненависного старого чоловіка знайшло яскраве втілення в хороводі «Нелюб». В ньому засобами пантоміми відображається протест проти нерівного шлюбу.

Важке підневільне життя заміжньої жінки в чужому домі, тяжка праця знайшли своє відбиття в хороводі «Горобейко»:

Ой чижику, горобейчику,
Скажи мені усю правдоньку.
Скажи мені усю правдоньку,
Кому воля, кому ніт волі.
А дівочкам уся волечка,
За юпочку та на уличку,
За намистечко да на містечко.
За віночок да й у таночок.
А жіночкам вся неволечка:
Що у печі да й вогонь горить,
На припічку горщик кипить,
Під порогом да свиня кричить,
А в колисці дитя плаче,
А в запічку воркун ворчить.
Огонь каже: загреби мене.
Горщик каже: помішай мене.
Свиня каже: нагодуй мене.
Воркун каже: поцілуй мене.
Дитя каже: похитай мене.

Такі хороводи, малюючи картину подібного одруження, викликали у виконавців відразу до подружнього життя. Після одруження жінка могла брати участь у хороводах лише з дозволу чоловіка і його рідні. Отже, весняні хороводи залишались для неї світлим спогадом на все життя.

Відповідно до плавних, неквапливих рухів в хороводних танцях мелодії їх відзначаються спокійною урівноваженістю. Вони цілком наслідують характерні риси протяжної ліричної пісні. Відсутність будь-яких акцентів у ритміці наспівів узгоджується з вільними рухами учасників хороводу (рух по колу, ходьба), чого не можна сказати про інші жанри танцювальної музики, наприклад, про «гопак», «козачок» та ін. Ладово-інтонаційна структура хороводів

надзвичайно проста: невеликий обсяг переважно в межах квінти, строгий діатонізм з роздвічуванням хроматизмами інколи IV ступеня ладу, чітко окреслена терція ладу (мажорна або мінорна).

Хороводи — це пісенно-танцювальний жанр. Зміст хороводів розкривається співом, під який виконується танець. Текстові хороводи підпорядковані і танцювальні рухи учасників. Тісний зв'язок хороводів з піснею робить їх подібними до коломийок, частушок, гуцулок, хоч суспільна функція і стиль виконання їх різні.

Як і в хороводі, зміст коломийки, частушки, гуцулки розкривається за допомогою співу, а пританцювання і міміка сприяють поглибленню смислової сторони тексту.

Коломийки, частушки, гуцулки — це, по суті, різновидність народної музики, яка являє собою щось середнє між піснею і танцем. Вони виконуються і як танець в супроводі хору або інструментального ансамблю, і як пісня.

Для цього виду народної музики не характерне закріплення того або іншого тексту за певною мелодією. І текст і мелодія коломийки або частушки існують ніби самі по собі. Це дає змогу народним співакам пристосовувати до певного тексту різноманітні мелодії, а також на одну мелодію співати різні тексти. Проте самостійне існування в коломийках і частушках тексту окремо від мелодії не призводить до суперечливості в сприйнятті цих зразків народної творчості. Народні співці до певних текстів добирають відповідні мелодії, які поглиблюють ці тексти.

Як коломийка, так і частушка тісно пов'язані з повсякденним життям, трудовою діяльністю народу. Саме типові моменти з життя народу знаходять відгук у короткій і крилатій строфі частушки або коломийки.

В стислій лаконічній формі коломийка і частушка висвітлюють різні сторони народного життя. Тематика їх надзвичайно різноманітна. Тут і насмішка над ледарем, тут і гостра сатира на гнобителів народу — попа, пана, куркуля, тут і сповнені теплого почуття любовні мотиви.

Стисла форма вислову поетичного тексту в частушці і коломийці втілюється завжди у таких самих чітких і струнких наспівах. Мелодії їх являють собою чітко окреслені мажор або мінор. У мінорі в них часто зустрічається підвищений IV ступінь. Іноді наявні різновидності мінорного ладу: дорійський, еолійський. Мажоро-мінорний лад

із змінним III ступенем зустрічається в частушках і коломийках значно рідше.

Обсяг мелодії частушки та коломийки часто не виходить за межі квінти. Розширення цього квінтового кістяка відбувається за допомогою субквартової (заповненої або незаповненої) інтонації, яка набуває значення другого осередка мелодії. В коломийці-пісні наспів часто закінчується субквартовою інтонацією із своєрідним глісандуючим сковзанням голосу.

Менш типові для цього виду народної музики розширення обсягу мелодії вверх від основного квінтового кістяка (захват сексти, септіми, октави).

Ліричні коломийки за стилем виконання дуже подібні до ліричних пісень, отже, підлягають тим самим законам мірностям мелодичного розвитку, що й лірична пісня.

Велику групу в галузі танцювальної музики складають власне танці. Їх зміст розкривається хореографічними засобами (рух, жест, пантоміма). Музика служить фоном, що ритмічно організує хореографічний малюнок танцю. На першому плані в цих зразках народної музики — хореографія. Слово вводиться лише епізодично у вигляді вигуку або короткої приспівки.

Ці танці відзначаються різноманітністю тематики. Значна їх частина відтворює процеси ремісницької праці (наприклад, «Шевчик», «Коваль», «Кравчук»). Очевидно, появу їх слід віднести до пізніших часів, коли ремесло відділилось від сільськогосподарської праці¹⁰⁶.

Окремі танці відтворюють образи природи («Зіронька», «Гонивітер» та ін.).

Військська тематика знайшла своє відбиття у танцях «Гонта», «Запорізький козак», «Опришки», «Аркан». В них наявні елементи, що відображають страхання ворога (показ майстерного володіння зброєю, спритності, мужності, молодецької відваги).

Крім цього, в побуті українського народу існує велика кількість танців, які не мають певного сюжету («гопаки», «козачки», «польки», «метелиці» та ін.).

¹⁰⁶ Стародавнішими в порівнянні з цими танцями є хороводи, в яких відображається землеробство («А ми просо сіяли», «Мак» та ін.).



«Козак». Худ. А. Ждаха.

Окремі тематичні або сюжетні¹⁰⁷ танці являють собою інструментальний виклад відомих жартівливих пісень («Журавель», «Переяславка», «Гриць мене полюбив»). Причому інтонаційний склад їх більшою або меншою мірою може бути віддалений від вокальної першооснови. Таке спостереження дає підстави припускати, що інструментальна музика виникла пізніше і що початковий розвиток її проходив нерозривно з розвитком вокальної музики. На інструменті грали ту або іншу вокальну мелодію без змін, лише згодом поступове удосконалення інструментів, вищий рівень володіння їх технічними можливостями дали змогу народним виконавцям-інструменталістам, збагачуючи виразні можливості вокальної музики у відповідності з технічними можливостями інструментів, поступово перетворювати гру на інструментах в самостійний вид мистецтва, незалежний від вокальної музики.

Танцювальна музика, як окремий жанр народнопісенної творчості, має свої характерні ладово-інтонаційні особливості, але їх не вдається пов'язати з виразом того чи іншого почуття або настрою в такій мірі, як пісенні жанри. Так, розпачливий настрій голосінь неодмінно втілюється мінором із збільшеною секундою між III і IV ступенями, мужньо-схвильована мова дум має нахил до дорійського ладу з підвищеним IV ступенем, змінність II, III, IV, VII ступенів ладу в ліричних піснях можна в тому або іншому конкретному випадку пов'язати із загальним образним змістом пісні.

В танцювальній музиці функція ладу підпорядкована одній меті — ритмічній організації танцювальних рухів. Отже, тієї різноманітності ладово-інтонаційних зв'язків, що її ми спостерігаємо в піснях, у танцювальній музиці немає. Ритмічно гострі мелодії танців завжди прості й чіткі за своєю ладовою природою.

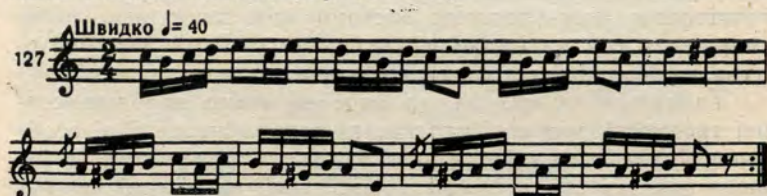
Як зазначалось вище, для пісенних жанрів (особливо в ліричних піснях) характерна ладова змінність у межах одного ладу, що зумовлено широкою розспівністю їх мелодій, плинністю мелодичної лінії, пісенним розливом. Для танцювальної музики такий принцип ладової змінності не характерний. Короткі, прості за своїм інтонаційним скла-

¹⁰⁷ Танці, що відтворюють за допомогою хореографії певний сюжет, виділені в окрему групу тематичних танців А. І. Гуменюком (див. «Українські народні танці», вид-во «Мистецтво», К., 1955).

дом мотиви танцювальної музики побудовані в одному ладі — чітко окресленому мажорі або мінорі, але вся виражальна сила їх в тому, що ці мотиви зіставляються в різноманітних комбінаціях, послідовностях, зіставленнях.

Справді, навіть при побіжному погляді на танцювальну музику українського народу впадає у вічі насамперед різноплановість її мелодичної побудови. При багаторазовому повторенні танцю мелодія його не справляє враження одноманітності.

Найпростішим видом такої різноплановості в побудові мелодії є зіставлення мажору і паралельного мінору або мінору і паралельного мажору, прикладом чого може служити мелодія гопака. (Прикл. 127.)



(«Українські народні танці», К., 1955.)

Музична побудова являє собою два чотиритакти (один — в до-мажорі, другий — в паралельному ля-мінорі). Перехід одного в інший здійснюється шляхом перенесення основного устю (до) на малу терцію нижче (ля). Останній підкреслюється ввідним тоном (соль-дієз).

Зміна мінору паралельним мажором в натуральному вигляді відбувається без введення хроматичних знаків, прикладом чого може служити мелодія козачка, наведеного в збірці «Українські народні танці» за № 15 (стор. 33).

Але частіше перехід з мінору в паралельний мажор здійснюється зміною VII підвищеного ступеня (нижній ввідний тон) натуральним (див. там же польку за № 14).

Вказаний прийом ладової змінності зустрічається майже у всіх відомих видах побутової танцювальної музики — гопаках, козачках, польках. Часто його можна зустріти і в сюжетних танцях — див., напр., танці «Катерина» (варіант 1), «Три калинки», «Голубка», «Біле крило», «Гриць мене полюбив»¹⁰⁸.

¹⁰⁸ Див. «Українські народні танці».

Паралельна ладова змінність зустрічається і в піснях переважно жартівливого танцювального характеру.

Як особливий прийом виразності, що вводить контрастність в мелодичну побудову, паралельна ладова змінність знаходить особливо велике застосування в піснях, поетичний зміст яких побудований в діалогічній формі (наприклад, жартівливо-грайлива розмова парубка з дівчиною).

Як зазначалось вище, для українських пісенних мелодій характерні групування тонів кварто-квінтове з центром в середині звукоряду (плагальний лад) або квінто-квартове з центром в нижній частині звукоряду (автентичний лад).

Особливістю такої мелодичної побудови є розподіл функції опорного устою між тонікою і домінантою, які нібито борються між собою. Закінчення мелодії на домінанті ладу потребує повернення знову на початок мелодії — тоніку. Мелодичний розвиток відбувається в двох осередках.

Така двоплановість спостерігається часто і в танцювальних інструментальних мелодіях, але тут принцип побудови дещо інший. Якщо в пісенному жанрі розвиток мелодії відбувається переважно в межах октави, то в танцювальних мелодіях інтервал октави перестає відігравати роль границі розвитку мелодичного руху. Основного значення набуває невеликий осередок мелодії, який проводиться два, три і більше разів у різних регістрах, різних зіставленнях. Співвідношення між окремими частинами всієї музичної побудови танцю найчастіше кварто-квінтове.

Часто повторний виклад музичної думки або її частини на квінту або кварту нижче або вище не вносить в мелодичний малюнок ніяких змін. (Прикл. 128.)

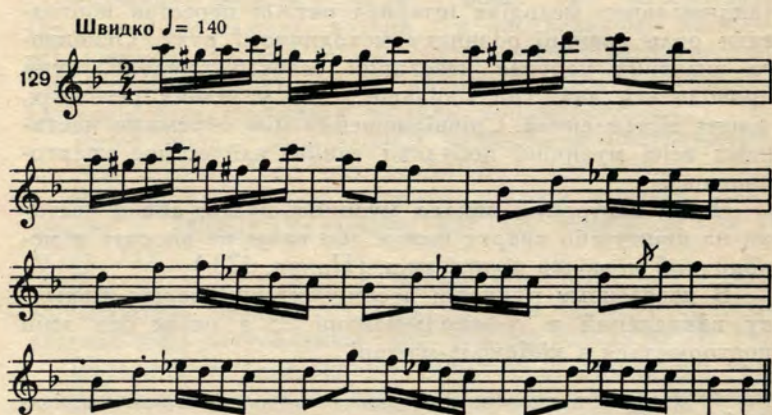
В наведеному прикладі восьмитактовий період спочатку викладений в *сі-бемоль-мажорі*¹⁰⁹, а потім без змін повторюється в *мі-бемоль-мажорі*.

¹⁰⁹ Даремно поставлено упорядником в ключі першого періоду *ля-бемоль*. Точне повторення мелодичного малюнка квінтою нижче неодмінно призводить до появи хроматизму на IV ступені нового ладу. Наприклад, в № 32 (козачки) згадуваного збірника *ре-мажор*, змінюючись *соль-мажором*, призводить до появи *до-бекара*. В наведеному прикладі два бемолі *сі-бемоль-мажору* повинні змінитись трьома бемолями *мі-бемоль-мажору*. Така розстановка ключових знаків краще виявляла б ладову природу даної мелодії.



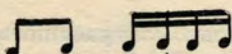
(Записав у с. Зятківці, Гайсинського р-ну, Вінницької обл., Г. Танцюра, фонди ІМФЕ АН УРСР.)

Але частіше перенесені на інтервал кварта або квінти музичне речення, період або мотив (в залежності від форми танцю) набувають нової якості, контрастуючої своїм мелодичним малюнком з попереднім. Це досягається зміною ритмічної структури, напряду мелодичної лінії. (Прикл. 129.)



(«Народные танцы», М.—Л., 1947.)

У прикл. 129 фа-мажорна частина мелодії являє собою послідовність шістнадцяток з укрупненням слабкої долі такту , а сі-бемоль-мажорна частина—

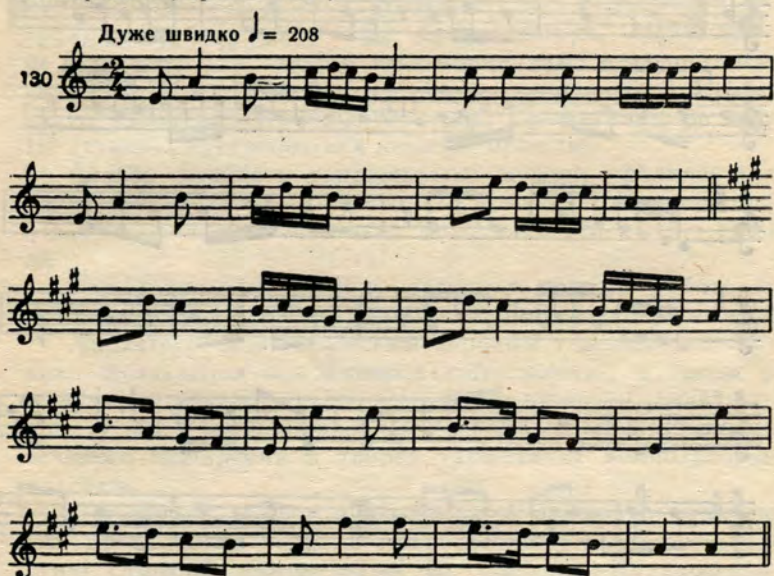
зворотний процес  ; у фа-мажорній ча-

стині загальний напрям мелодії низхідний, а в сі-бемоль-мажорній — висхідний ¹¹⁰.

При квартовому або квінтовому зіставленні тональностей передбачається переважно застосування однорідних тональностей: двох мажорних або двох мінорних (останній випадок значно рідший — див., напр., «Аркан», № 36 у вказ. збірнику).

Така мелодична побудова не змінює основного забарвлення ладу — мажорного або мінорного. Контрастність досягається тут перенесенням мелодичного руху в інший регістр зміною основного устою.

Простим, але ефективним засобом виразності в українській танцювальній музиці є зіставлення однойменного мажору і мінору або навпаки, при якому основний устій залишається на місці, а змінюється лише загальне забарвлення ладу — мажорне — мінорним, а мінорне — мажорним. (Прикл. 130.)



(«Українські народні танці», К., 1955.)

¹¹⁰ При повторенні сі-бемоль-мажорної частини ці протилежні напрями мелодії урівноважуються.

У прикл. 130 ладову контрастність зіставлених двох однойменних тональностей підкреслює контрастність ритмічна, в мінорній частині награвання акцент руху перенесений на слабу долю музичного такту (синкопа — характерна риса мелодій із західних областей України), а в мажорній частині він збігається із сильною долею такту.

Зазначені прийоми зіставлення тональностей (в однойменному, терцовому, кварто-квінтовому співвідношеннях) можуть зустрічатись і в одному танці. (Прикл. 131.)

Швидко $\text{♩} = 132$

131

(«Українські народні танці», К., 1955.)

У прикл. 131 мелодичний розвиток почергово набуває ознак.

<i>ре-мажору</i>	}	квінтове співвідношення тональності;
<i>соль-мажору</i>		
<i>соль-мінору</i>		
<i>соль-мажору</i>		

У козачку (№ 36 вказ. збірника) тональності змінюються в такому порядку:

<i>ля-мажор</i>	}	однойменні тональності;
<i>ля-мінор</i>		
<i>до-мажор</i>		
<i>ля-мажор</i>		

терцове співвідношення тональностей;
терцове співвідношення тональностей;
однойменні тональності.

Підсумовуючи розгляд танцювальної музики, слід сказати, що порівняна ладово-інтонаційна простота мелодій танців зумовлена чіткістю і ритмічністю танцювальних рухів. Структура танцювальних мелодій тяжіє переважно до стійких ладово-інтонаційних зв'язків — чітко окреслених мажору і мінору, хоч зустрічається і модифікація окремих ступенів цих ладів хроматизмами. Найчастіше це підвищений IV ступінь, як в мінорі, так і в мажорі, підвищений VI ступінь. VII ступінь в танцювальній музиці набув ознак певного ввідного тону. Хроматизми на II і III ступенях зустрічаються лише як прохідні.

Ладова змінність танцювальної музики проявляється найчастіше у зміщенні основного устою, зіставленні кількох тональностей, число яких може досягати п'яти і більше.

Така ладово-інтонаційна структура танців робить їх при сприйнятті на слух різноманітними, різноплановими.

Характерні для української народної танцювальної музики зіставлення однойменних тональностей, а також у терцовому і кварто-квінтовому співвідношенні (найтипніше з них — терцово-паралельне співвідношення) набули великого поширення в творах українських композиторів-класиків.

Органічний зв'язок з українською народною музикою має застосування тональної контрастності в четвертій частині симфонії, приписуваної М. Овсяннику-Куликовському. В ній інтонації основної теми народного козачка звучать то в однойменних тональностях (*соль-мажор* — *соль-мінор*), то в тональностях терцового співвідношення (*соль-мажор* — *сі-мінор*).

Контрастне зіставлення однойменних тональностей, тональностей терцового і квінтового співвідношення має місце у фіналі симфонії невідомого автора.

Цікаво відзначити, що основна тема фіналу симфонії— жниварська пісня «Вийшли в поле косарі» (в збірці Трутовського «Собрание русских простых песен с нотами» — «Ой послала мене мати зеленого жита жати») має ознаки двох тональностей — до-мажору і соль-мажору внаслідок типового закінчення на домінанті ладу. Як автор симфонії, так і Трутовський однаково відчували ладову природу пісні і надали їй відповідного гармонічного супроводу.

Терцове поєднання двох тональностей знаходимо в темі вступу і в побічній партії першої частини цієї ж симфонії, але тут воно не відіграє ролі тональної контрастності: до-мажор і ля-мінор в темі вступу і соль-мажор і мі-мінор в побічній партії органічно сплетені між собою, ніби переливаються одна в одну, що пояснюється пісенною основою обох тем.

Ознаки двох тональних упорів, що виявляються по чергово в процесі розвитку як теми вступу (російська народна пісня «Молодка, молодка молодая»), так і побічної (українська народна пісня «Ой гай, гай зелененький»), не контрастують між собою, а становлять органічну цілість.

Таку ж органічну цілість становить терцове поєднання тональностей у фіналі «Української симфонії» Калачевського, в якій також використана народна пісня «Ой гай, гай зелененький».

Крім цих характерних для української танцювальної музики прийомів виразності композитори-класики й радянські композитори неодноразово використовували мелодії українських народних танців або їх колоритні інтонації. Прикладами можуть служити «Гопак» з опери «Сорочинський ярмарок» М. Мусоргського, «Козачок» О. Даргомижського, «Танець запорожців» О. Серова, «Козачок» з опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, фінал симфонії, приписуваної М. Овсяннику-Куликовському, і фінал симфонії В. Сокальського, «Гопак на Олімпі» з опери «Енеїда» і «Думка-шумка» М. Лисенка, «Козак» з опери «Катерина» М. Аркаса, «Козачок» Л. Ревуцького, «Козачок» Ю. Мейтуса, «Поема возз'єднання» Б. Лятошинського, сюїта «Пам'яті Лесі Українки» А. Штогаренка та інші твори.

Епоха Великої Жовтневої соціалістичної революції і соціалістичного будівництва відкриває нову сторінку в розвитку народнопісенної творчості.

Нові суспільні умови життя народу, нова, радянська соціалістична дійсність, породжуючи трудовий героїзм і патріотичне піднесення, викликають до життя нові теми і образи. Найважливіші етапи життя соціалістичної держави — перемога Великої Жовтневої соціалістичної революції, боротьба з іноземною інтервенцією та громадянська війна, індустріалізація країни та колективізація сільського господарства, завершення побудови соціалізму в Радянському Союзі, Велика Вітчизняна війна, розгорнуте будівництво комунізму в СРСР, боротьба за мир — знайшли своє відбиття в народнопісенній творчості.

Музична мова, за допомогою якої втілені ці теми і образи, несе в собі риси нового, хоч в основі своїй зберігає традиції, вироблені в народній пісні на протязі її багатовікової історії.

Виявити нові риси в ладово-інтонаційному складі народної радянської пісні значно трудніше, оскільки записувати мелодії українських радянських народних пісень почали лише в останні двадцять п'ять років. Велика кількість музичного фольклору перших років Радянської влади лишилась зовсім не записаною. Отже, вдається лише намітити ті основні лінії образного і ладово-інтонаційного складу, які більшою або меншою мірою віддалені від дожовтневої пісні, за записами пізніших часів.

Нове в інтонаційному складі народної пісні тісно пов'язане з революційною піснею. Близька і зрозуміла своїми музично-стилістичними ознаками широким колам населення, революційна пісня набула великого поширення ще задовго до грізних днів Жовтня (особливо в буремні 1905—1917 роки). В цей час вона була могутнім засобом виховання пролетаріату в дусі непримиренної ненависті до царизму і капіталізму, засобом згуртовування моральної і політичної єдності трудящих для вирішальних боїв.

До тем і образів революційних пісень народ звертався на всіх етапах історії Радянської держави. Бойова революційна пісня лунала не тільки у пам'ятні дні 1905 і 1917 років. Її співали на фронтах громадянської війни, в



«Війська революції». Худ. В. Фалілеев.

суворі роки відбудовного періоду, в запеклих боях Великої Вітчизняної війни. Лунає вона і тепер.

Різнохарактерні за змістом (героїчні, сатиричні, ліричні, ліро-епічні) революційні пісні відбивають багатограний світ думок і почуттів народу в переджовтневі роки і в перші роки Радянської влади.

Більшість революційних пісень має авторів музики і слів, проте завдяки своїй популярності серед народу, завдяки тісному зв'язку з життям народу, завдяки своїй близькості до почуттів та ідей народу революційні пісні міцно ввійшли в репертуар народу і стали органічною частиною народної творчості.

Про це свідчить і факт збагачення революційної пісні народним образним мисленням. Так, наприклад, відомо кілька варіантів «Марсельези» — селянський, пролетарський, молодіжний. Кожне середовище виливало в «Марсельезі» свій світ думок і почуттів.

Розвиток революційної пісні відбувався в тісному зв'язку з народною піснею. Новий зміст, нові образи, породжені бурхливими роками революції, часто втілювались в мелодіях популярних народних пісень. Так, наприклад, революційні пісні «Здравствуй, свободы вольное слово», «Пісня страйкарів», «Годі стогнати, годі терпіти» співались на мотив української народної пісні часів Богдана Хмельницького «Гей не дивуйте, добрії люди», революційна пісня «Ах тошно мне и в родной стороне» — на мотив «Ой гай, гай зелененький», пісня громадянської війни «Как родная меня мать провожала» — на мотив «Ой що ж то за шум учинився», революційна пісня «Засвистали арештанти» — на мотив «Засвистали козаченьки», «Ре-

ве та стогне люд голодний» — на мотив «Реве та стогне Дніпр широкий»¹¹¹.

Поряд з цим відбувався процес переосмислення інтонацій старої пісні у відповідності з новим змістом. Мотиви ліричних, побутових пісень насичувались маршовими, карбованими інтонаціями, підкреслено-акцентованими ритмами.

Інтонаційний склад революційної пісні надзвичайно простий, але виразний. Тут немає розцвічення орнаментикою мелізмів і хроматизмів, плавного поступеневого руху, широкої розспівності на один склад багатьох звуків мелодії, типових для протяжної ліричної пісні.

Чітко окреслений контур революційних пісень можна уподібнити різким і виразним лініям плакату. В рельєфних ходах по звуках розкладеного тризвука і септакорду, в лапідарності мелодичної лінії, в маршово-карбованих ритмах втілювався заклично-емоціональний зміст. Ці засоби виразності якнайкраще відповідали пафосу героїчних днів Жовтня.

Але в революційній пісні можна знайти і спільні точки зіткнення з народнопісенним складом. Так, одна з характерних рис інтонаційного складу народної пісні — початок з субквартової інтонації — типова і для революційних пісень. Але в революційній пісні висхідні ходи із субквarti на тоніку ладу набувають іншого смислового значення. Перенесення акценту руху з субквартової інтонації на тоніку (в народній пісні, особливо ліричній, обидва тони рівнозначні по силі звучання) в революційній пісні активізує емоціонально-сміслову навантаження цих інтонацій.

По-новому звучать в революційній пісні розмашисті ходи на сексту, септіму, октаву, типові для протяжної ліричної пісні. Пов'язані з передачею відчуття безкрайніх просторів, смерті на чужині в старій селянській пісні, ці інтонації в революційній пісні сповнені нестримної енергії («Кати звикли поливати») або вольового розмаху («Уперед, хто не хоче конати»).

Нової якості звучання набувають характерні для народної пісні «оспівування» опорного устою (наприклад, початкової інтонації пісні «Сміло, товариші, в ногу!»). Типо-

¹¹¹ Революційні пісні співались на мелодії популярних народних пісень з метою маскування політично загостреного тексту (див. М. Друскін, Русская революционная песня, Музгиз, 1954, стор. 78).

ва для народного складу паралельна ладова змінність знайшла місце і в революційних піснях («Хмари зловісні нависли над нами», «Шалійте, шалійте, скажені кати!»).

Наведені спільні точки зіткнення, що спостерігаються в інтонаційному складі старої селянської і революційної пісні, будучи в народі одними з улюблених прийомів виразності, були близькі і зрозумілі народним масам і в революційних піснях. Тим-то музичні образи революційних пісень, прості і доступні народній свідомості, поширювалися з блискавичною швидкістю такою ж мірою, як і поетичні.

В роки громадянської війни крім героїчних маршових пісень великою популярністю користувались ліро-епічні, баладні пісні. Вони відтворюють трагічні ситуації смерті народних героїв, що полягли в боротьбі з ворогом. На відміну від старої, дореволюційної пісні, в якій герой, що вмирає на чужині, думає лише про себе і своїх близьких, в радянських піснях такі епізоди пройняті почуттям високого патріотизму, глибокого розуміння завдань боротьби проти ворогів:

Він упав із коня на холодний пісок
І закрив свої ясні очі.
Передай, коню мій, товаришам моїм,
Що я чесно поліг за робочих.
(«Ой там за рікою»)

«Ой рано, як рано
Мені помирать.
Але ж не один я,
Нас є мільони.
Вони будуть діло
Почате кінчать»,—

говорить комсомолец перед розстрілом в пісні «Серед темної ночі».

В баладних піснях також помітний тісний зв'язок з народною дожовтневою піснею. В одних зразках переосмислюється зміст, а мелодія залишається старою (наприклад, пісня про трипільську трагедію співалась на мелодію «Ой що ж бо то та й за ворон»), в інших на основі старої сюжетної схеми створюється цілком нова пісня (наприклад, пісня «А в городі жито», в якій розповідається про убитого ворогами комсомольця).

Пісні, в яких розповідається про трагічні ситуації, набувають поширення і пізніше, в роки Великої Вітчизняної війни. Зміст цих пісень відтворює тяжкі випробування,

що їх довелося зазнати радянським людям під час фашистської окупації (вивезення радянських дівчат в Німеччину — в пісні «Виростала в холодочку», мученицька смерть партизанки — в пісні «У четвер уранці Маринку забрали»).

Характер мелодій цих пісень стриманий, суворий, без тіні розпачу і мелодраматизму. В них відбилась непохитна віра в торжество великої ідеї, в ім'я якої гинули кращі сини Батьківщини.

Велике місце в музичному побуті перших років Радянської влади займає частушка. Коротка приспівка частушки, тісно пов'язана з конкретним повсякденним життям, давала змогу відгукнутись на животрепетні питання сучасності, показати ставлення народу до тієї або іншої події.

Велика частина частушок цього періоду присвячена вигнанню білогвардійців та інтервентів з нашої країни. В лаконічних інтонаціях і небагатослівних текстах вони таврують ворогів молодії республіки, продажну зграю буржуазних націоналістів. Найпопулярнішими мотивами цього періоду були «Яблучко», «І шумить, і гуде» та ін.

Не припиняється процес збагачення інтонаційного складу народної пісні інтонаціями похідних бойових і революційних пісень і після громадянської війни. Пафос соціалістичного будівництва в роки відбудовного періоду і завершення побудови соціалізму знаходив своє втілення в емоціональних, енергійних піснях. В них виражене трудове піднесення радянського народу, сповненого віри в свої сили.

Нові образи цих пісень породжені ставленням до соціалістичної праці, новими суспільними умовами життя народу. Це — неозорі колгоспні поля, сталеві коні-трактори, золоті буйні жита, передовики-колгоспники. Світлий оптимізм народу знаходить своє втілення в іскристих, сповнених радості мелодіях. Прозора канва мелодій цих пісень співзвучна творчому, цілеспрямованому життю радянських людей.

Розвивається і процес наповнення старих інтонацій новим змістом. Так, наприклад, на мелодію пісні «Ой піду я понад лугом» співаються нові слова про заможне життя в колгоспі. В пісні «Ой у саду, у садочку бита доріженька» відчувається інтонаційний склад старої пісні «Лугом іду, коня веду». По-новому зазвучала в радянський період

лірична пісня, що відбиває високі моральні якості радянської людини.

Теми дожовтневих ліричних пісень пройняті мотивами жалю, смутку. Найбільш поширені серед них: невдалий шлюб, соціальна нерівність, що стоїть на шляху кохання, вічна розлука з милим, якого забирають у рекрути, гірке життя за нелюбом. В радянській ліричній пісні ці мотиви зовсім відсутні. В коротких зарисовках з побуту радянської людини (розставання з милим, що їде на навчання, проводи милого в армію) нема й тіні смутку, надривного жалю. Розлука в цих піснях сповнена радісного почуття надії на швидку зустріч («Комсомолка чорноброва», «Гей пішов мій милий, любий»).

Ставши повноправним членом суспільства, радянська жінка нарівні з чоловіком бере активну участь у виробничому і громадському житті країни. Тим-то щирі і міцні почуття кохання між молодими людьми доповнюються почуттям взаємоповаги. Образ милої — це не тільки образ вродливої чорноокої красуні, а й образ передової людини на виробництві, будівника комуністичного суспільства.

У відповідності з новим змістом музична мова, в якій втілюються ці теми і образи, сповнена світла, радості, бадьорості.

Нові риси знаходимо в історичних радянських піснях. Відбиваючи визначні події в історії нашої Батьківщини, такі, як боротьба з іноземними загарбниками, соціалістичне будівництво, славлячи героїв боротьби з ворогами, радянська історична пісня знаходить нові барви для втілення цих тем у музичній мові.

В старій, дожовтневій історичній пісні переважали настрої смутку, роздуму, зумовлені образним змістом (наприклад, трагічна смерть героя), а також соціальним і національним гнітом, в умовах якого створювалась пісня.

В радянських піснях історичні події та подвиги героїв відтворюються в світлих, життєстверджуючих тонах.

Такі традиційні для дожовтневих історичних пісень прийоми виразності, як застосування напружених збільшених секунд, роздвічення орнаментикою мелізмів, дорійський лад, поступаються місцем перед новими рисами інтонаційного складу, що йдуть від масової пісні, — чіткою інтонаційною визначеністю окремих ступенів ладу, лапідарністю, рельєфністю мелодичної лінії.

Істотних змін зазнає в радянський час ладово-інтонаційний склад думи. Для епіко-героїчної розповіді про величні події Жовтневої революції, для зображення суворих років громадянської та Великої Вітчизняної війни, для натхненного гімну вождю радянського народу Леніну старі прийоми виразності дожовтневої думи виявились недостатніми. Тому, зберігаючи в основному всі традиційні риси класичної дожовтневої думи, радянські співці у відповідності з новим змістом дум знаходять нові музичні форми для його втілення в музиці. Ладово-інтонаційний склад думи збагачується пісennими рисами, стає більш наспівним, мелодичним, не гублячи водночас суворого, епічного колориту, властивого дожовтневій думі. Характер мелодії набуває енергійного звучання. Подібність окремих зворотів і формул з голосіннями, характерна для дожовтневої думи, в радянській думі зовсім зникає.

На підтвердження цього можна навести думи «Була зима з відлигою» (Мовчан), «То ж не чорні гори хмари», «То не вітер, то не буйний на розпутті віє».

Підсумовуючи вищесказане, слід зазначити, що розвиток радянської народної пісні йшов у тісному зв'язку з дожовтневою піснею. Образи дожовтневої пісні (як поетичні, так і музичні) глибоко увійшовши в свідомість народу, послужили відправною точкою для створення нових образів.

Наслідкування радянською піснею інтонаційних засобів виразності дожовтневої пісні проявляється в застосуванні плагальних ладів з тонікою в середині звукоряду, в кварто-квінтовому групуванні тонів, у застосуванні еолійського, фрігійського, міксолідійського, рідше — дорійського ладу, в типовому зміщенні устою на секунду вверх або вниз, в паралельному і кварто-квінтовому зіставленні тональностей, в застосуванні мажоро-мінорного ладу, в ладовій нестійкості окремих ступенів ладу, в характерних кадансах.

Нові риси в інтонаційний склад народної пісні вносяться похідною бойовою, маршовою та революційною піснями. Музична мова набуває ритмічної пружності, плакатної розмахистості, чіткості мелодичної лінії (ходи по звуках розкладеного тризвука, секстакорду, септакорду), ладово-інтонаційної стійкості всіх ступенів ладу з певним ввідним тоном і переважним нахилом до мажору або гармонійного мінору («Ішов кобзар чистим полем», «Гей, по коням», «Зібрав Щорс загін завзятих» та ін.).

Поряд з піснями на нову, радянську тематику в побуті продовжують жити пісні, створені в дореволюційний час. Одні з них живуть лише серед людей старшого віку і виконуються молоддю, як зразки старовинної пісні, в гуртках художньої самодіяльності, інші, які не відповідають духовним і культурним запитам трудящих, втратили право на існування і зовсім зникли (релігійні канти, псалми). Відмирає також «жорстокий романс», що відбивав у дореволюційний час смаки міщанства та дрібних поміщиків. Відмирають обрядові пісні родинно-побутового циклу (хрестильні, голосіння).

Поступово зникають з побуту старовинні обрядові пісні календарного циклу: веснянки, колядки, щедрівки, купальські, русальні та ін. Збиранню й вивченню їх радянські фольклористи не надають належного значення. Тим часом вони становлять надзвичайну цінність, як зразки культури наших предків, як відбиття світогляду, побуту і звичаїв стародавніх слов'ян.

Поступово відриваючись від обряду, продовжують жити в народі весільні пісні як зразки лірики.

Форма багатьох обрядових пісень (колядок, щедрівок, весільних) послужила відправним пунктом для створення нових за змістом пісень. Водночас з'являються нові жанри, породжені радянською дійсністю (дума-пісня, пісня-марш, пісня-гімн).

З усієї різноманітності жанрів найбільше збереглися в радянський час ті зразки, що відбивають кращі риси нації. Це — пісні ліричні, історичні, революційні, танцювальна музика. Згадані жанри (особливо, лірична протяжна пісня як найбагатша з погляду ладово-інтонаційного складу) є невичерпним джерелом збагачення засобів виразності нової, радянської пісні.

Щодо танцювальної музики, то її ладово-інтонаційний склад повністю зберігає традиції дожовтневих танців. Змінився лише ідейно-образний зміст. Танці календарного циклу за часів Радянської влади втратили зв'язок з обрядом і наповнюються новим змістом, пов'язаним з новими особливостями народного побуту. З'являються нові танці, що відображають нове ставлення радянської людини до соціалістичної праці («Шахтарський», «Колгоспний» та ін.).

Питання ладових основ — це частина великої проблеми стильових особливостей української народної музики, яка повинна роз'язуватись на основі вивчення і виявлення шляхом порівняння типових і спільних рис музичних національних стилів усіх народів Радянського Союзу.

Розкриття ладових основ української народної музики, поставлене завданням даної праці, — надзвичайно складне питання. Дана праця — лише спроба накреслити шляхи, напрям його розв'язання.

Аналіз української народної музики з погляду її ладових основ вказує на високий ступінь розвитку музичної свідомості цілої нації, велику обдарованість українського народу. Помилково було б називати українську народну музику лише діатонічною або лише хроматичною. Неправильно було б відносити до справді українських народних мелодій лише ті, які побудовані виключно на натуральних діатонічних ладах. Невірно було б вбачати у всій українській музиці риси сформованої мажоро-мінорної системи. Багатство української народної музики саме й полягає в тому, що всі ці ладові системи знайшли в ній яскраве вираження. Ладова основа української народної музики багата і різноманітна.

Особливості народної музики не повинні розглядатись в плані чогось застиглого, раз назавжди даного. Це живий творчий процес. В кожний історично визначений період розвитку музичної мови в художній практиці народжуються нові форми співвідношень між звуками, нові форми організації мелодій. Тісно пов'язані з попередніми формами, вони водночас є початком нових якісних зрушень, які відбуваються внаслідок змін у суспільних умовах життя народу.

Пісня народжується інстинктивно, внаслідок неперервного бажання вилити в ній думки, почуття, мрії, сподівання. Кожного разу втілюючись в конкретних ладово-інтонаційних формах, вона в тій або іншій мірі відбиває і конкретні життєві обставини буття народу в певний період історичного розвитку, його внутрішній духовний склад, психіку.

Ладова організація, як і інші компоненти музичного вислову, впливає із життєвої, реалістичної основи народної пісні.

Саме реалістичною основою образного мислення народних співців пояснюється нехарактерність для народної музики таких штучних ладоутворень, як збільшений і зменшений лади. Але виразно помітні в народній музиці природний нахил до консонансових звучань, уникання тритонових послідовностей, тонке відчуття певної ладотональності.

Народним співцям чужий світ нереального, фантастичного, розпливчастих, рафінованих почуттів. Конкретні образи і почуття втілюються народними співцями в таких же конкретних, простих, природних, стійких щодо ладової визначеності формах. Саме тому, розкриваючи закономірності ладової організації української народної музики, ми прагнули показати їх у тісному зв'язку з тими суспільними умовами, з тими життєвими обставинами народу, які породжують ту або іншу особливість його музичної мови. Ігнорування цього питання неминуче привело б нас до голого, абстрактного, умоглядного схематизування.

Багатий за змістом внутрішній світ людини розкривається в народній музичній творчості художньо-конкретно, цілісно. Водночас серед безлічі способів відтворення внутрішнього життя людини, навколишньої дійсності вирізняється загальна, спільна для всієї народної творчості особливість — урівноважене ставлення народних співців до найгостріших життєвих ситуацій, глибокий оптимізм народного світогляду. Це знайшло своє відбиття і в організації українських народних мелодій, зокрема — в ладовій основі.

Слід відзначити також важливість ладової організації як одного з засобів виразності для втілення образного змісту пісень. Загальний емоціональний тон тексту підпорядковує закономірності ладової організації. Так, контрастні за своєю емоціональною наснаженістю настрої ведуть до зміни ладової організації, інтервального співвідношення між ступенями ладу.

Навпаки, витриманий на протязі, тексту пісні сталий емоціональний тон відтворюється мелодією з незмінною ладовою організацією.

При всій різноманітності жанрів української народної музики, при всій їх тематичній багатоплановості в межах кожного жанру можна виявити ті риси, які характеризують його із синтаксичного і морфологічного боку. Щодо ладових особливостей, то вони проглядають лише в ос-

новних жанрах (наприклад, у календарно-обрядових піснях, думах, танцювальній музиці). В наш час типові для того або іншого жанру ладово-інтонаційні звороти перестають бути особливістю лише одного жанру.

Окремі стильові, зокрема ладові, особливості втрачають зв'язок з певною місцевістю, середовищем і стають надбанням загальнонародної музичної культури. Цей процес відбувається не шляхом нівелювання жанрових особливостей, обласних стилів, а шляхом збагачення загальнонаціональної музики найбільш життєвими, художньо завершеними особливостями окремих жанрів, окремих пісенних стилів.

Вивчення стильових особливостей народної музики всіх братніх республік Радянського Союзу, розкриття багатств народної творчості ще не зайняло належного місця в теоретичних курсах музичних шкіл, училищ, консерваторій України. Тим часом справжня національна самобутність музичної культури великою мірою визначається її зв'язком з національними народнопісними джерелами. Виховання смаків і естетичних переконань радянського музиканта повинно йти на основі вивчення конкретних стильових особливостей музичного мистецтва різних народів. Лише на основі порівняння музичних стилів, характерних для різних національностей, різних народностей, можливе виявлення в кожному з них, зокрема в українському, типових національних особливостей.

Велике духовне багатство криється в народнопісенній творчості. Невичерпні потенціальні можливості закладені в її ладово-інтонаційному складі.

Творчість композиторів-класиків, а також кращих радянських композиторів дає чудові зразки вмілого розкриття багатств народної пісні, дбайливого ставлення до самобутніх особливостей її складу.

Але серед багатьох композиторів і музикознавців досі існує погляд, ніби інтонації старої, дожовтневої пісні, використані в професіональному творі, неспроможні відобразити радянську дійсність. Вони, мовляв, є відбиттям старих суспільних відносин і не можуть бути правдивим вираженням нового змісту соціалістичного життя.

Переконливим запереченням цього може бути використання двох українських пісень у скрипковому концерті Д. Кабалевського, присвяченому радянській молоді. Одна з них (див. прикл. 112) використана в побічній партії

першої частини. Вона являє собою багатий матеріал для інструментальної розробки. Виразні, чітко окреслені чотири фрази (по два такти) мелодії цієї пісні можна уподібнити схвильованим інтонаціям людської мови. Композитор відчув цю основну характерну рису інтонаційної будови пісні і зберіг її в концерті, відділяючи фрази одну від одної короткими оркестровими епізодами.

Не змінюючи рельєфного рисунка мелодії і її ладово-інтонаційного складу (еолійський лад), композитор збагатив виразність мелодії шляхом зміни її ритму. В пісні мелодія розвивається переважно рівними ритмічними вартостями (вісімки і чверті) в ритмі $\frac{4}{4}$, що надає пісні епічної стриманості.

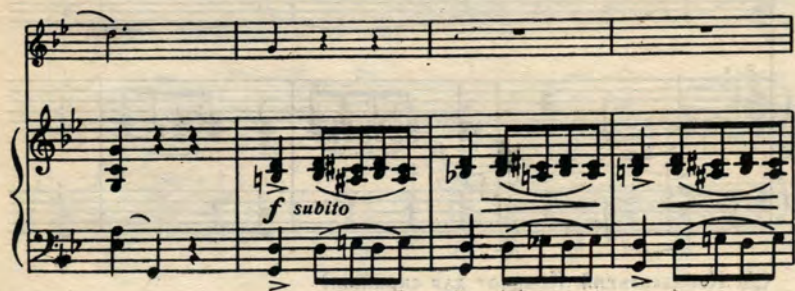
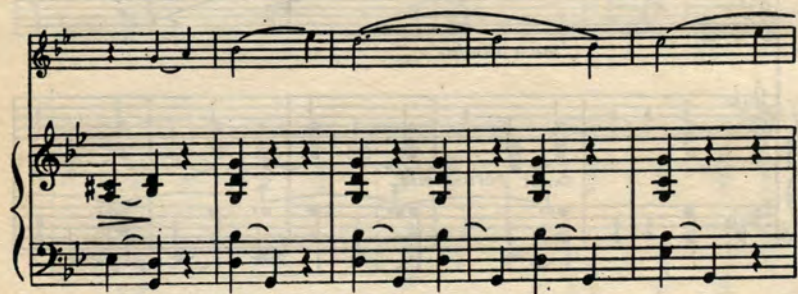
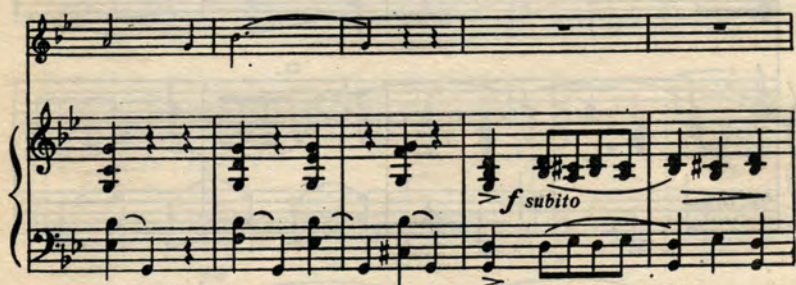
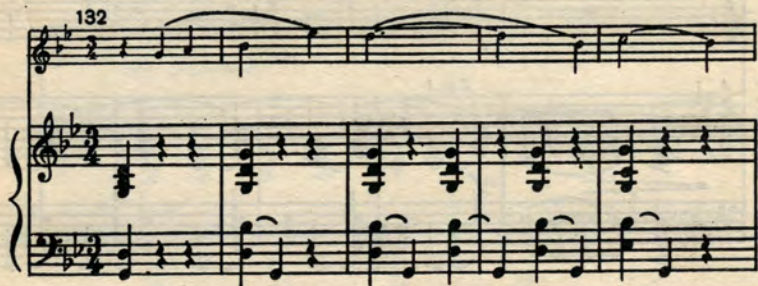
Викладена в ритмі $\frac{3}{4}$ із зміщенням таким чином акценту руху, мелодія пісні в концерті набула більш схвильованого, напористого характеру, що цілком відповідає загальному образному змісту концерту (розкриття цілеспрямованого, бурхливого життя радянської молоді). (Прикл. 132.)

Інтонації іншої пісні («Козаченько впився»), що використані в третій частині концерту, очевидно, привернули увагу композитора своєю широкою наспівністю. Розмашиста мелодійність пісні створює значний контраст з ритмічно-гострою карбовано-пружною головною темою фіналу.

Її побудова (див. прикл. 119) являє собою типовий плагальний лад з центром в середині звукоряду ля, з початком і закінченням на домінанті. Пропущена терція у другому такті і підвищений IV ступінь не виявляють на початку розвитку мелодії чіткої ладової визначеності. Мажорне забарвлення виразно відчувається лише у третьому такті.

Очевидно, така двоїстість, закладена в побудові мелодії, і послужила композитору підставою для введення мінорного оркестрового епізоду, що йде зразу ж за соліруючою скрипкою. Побудований на початкових інтонаціях пісні, епізод сповнений суворого пафосу, рішучості не тільки завдяки своїй фактурі, але й завдяки мінорному забарвленню, що особливо контрастує з світлою, прозорою мажорною мелодією, яку перед цим веде скрипка. (Прикл. 133.)

Обидві пісні, використані композитором у його творі, відбивають сторінки далекого минулого в житті українського народу. Їх зміст дає підстави припускати, що це



This musical score is for a section of D. Kabalevsky's Concerto for Violin. It consists of six systems of staves. The first system includes a single melodic line and a piano accompaniment. The second system introduces the first Cor Anglais (Cor. I) and the piano continues. The third system features the second Cor Anglais (Cl.) and the piano. The fourth system shows the second Cor Anglais (Cor. II) and the piano. The fifth system features the second Cor Anglais (Cl.) and the piano. The sixth system features the second Cor Anglais (Cl.) and the piano.

The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The key signature is G major. The tempo is marked *mf* (mezzo-forte) in the first system. The dynamics include *poco dimin.* (poco diminuendo) and *p* (piano).

The instruments are: Violin (single melodic line), Cor. I (first Cor Anglais), Cl. (second Cor Anglais), Cor. II (second Cor Anglais), and Piano (piano accompaniment).

(Д. Кабалевский, Концерт для скрипки.)

133

mf tranquillo

Ob. Cl.

mp

f subito

mf

The musical score consists of six systems. The first system shows the violin melody and piano accompaniment, with a woodwind entry (Ob. and Cl.) marked *mp*. The second system continues the violin melody and piano accompaniment. The third system shows the violin melody and piano accompaniment, with a woodwind entry (Ob. and Cl.) marked *mp*. The fourth system continues the violin melody and piano accompaniment. The fifth system shows the violin melody and piano accompaniment, with a woodwind entry (Ob. and Cl.) marked *mp*. The sixth system shows the violin melody and piano accompaniment, with a woodwind entry (Ob. and Cl.) marked *mp*.

були пісні козацького середовища. Про це саме свідчать і їх музично-стильові особливості. Широка наспівність мелодій згаданих пісень органічно зливалась з характером самих виконавців — молодецькою завзятістю, відвагою.

Ці риси в їх мелодичному складі привернули увагу композитора. Вони й послужили основою для створення енергійних, напористих музичних образів радянської дійсності.

Прикладом глибокого усвідомлення багатств народної пісні та дбайливого ставлення до її ладово-інтонаційних особливостей є використання тематичного матеріалу в Другій симфонії Л. Ревуцького. Різноманітні в жанровому відношенні (тут і старовинна веснянка «А ми просо сіяли», і жартівлива пісня танцювального характеру «У Києві на ринку», і ряд ліричних та побутових пісень: «Ой там в полі сосна», «Ой не жаль мені та ні на кого» тощо), різні за своїм емоціонально-образним змістом, теми Другої симфонії розкривають багатогранний світ думок, настроїв і почуттів радянської людини. Відбиваючи кращі риси національного характеру українця, несучи в собі багатовікові надбання народного пісенного стилю, ці пісні, переосмислені композитором і збагачені засобами виразності професіонального мистецтва, набувають нового звучання, що втілює нове буття, нову, соціалістичну дійсність.

Наведені приклади свідчать про невичерпні багатства українського музичного фольклору.

Лише шляхом глибокого проникнення в природу і характер народної музики, вивчення прийомів її виразності та умілого збагачення їх засобами професіонального мистецтва можливе створення високохудожніх, справді народних творів. «Початок мистецтва слова — у фольклорі. Збирайте ваш фольклор, учіться на ньому, опрацьовуйте його», — говорив М. Горький. Ці слова великого пролетарського письменника цілком стосуються і музичної творчості.

БІБЛІОГРАФІЯ І НОТОГРАФІЯ

- Антонович В. и Драгоманов М., Исторические песни малорусского народа, К., 1874.
- Архимович Л. Б., Українська класична опера, К., 1957.
- Асафьев Б. В., Музыкальная форма как процесс, кн. II. Интонация, Музгиз, М., 1947.
- Асафьев Б. В., Русская музыка от начала XIX ст., «Academia», М.—Л., 1930.
- Бачинская Н., Русские хороводы и хороводные песни, Музгиз, М.—Л., 1951.
- Большая Советская Энциклопедия, Альтерация. Диатоника. Древнегреческая музыка. Лад. Ладовое наклонение. Мажор. Минор. Натуральные лады. Пентатоника. Средневековые лады.
- Беляев В., Белорусская народная музыка, Л., 1941.
- Гиппиус Е. В., О русской народной подголосочной полифонии в конце XVIII—начале XIX века, «Советская этнография», 1948, № 2.
- Гордійчук, М. М., Українська радянська симфонічна музика, К., 1956.
- Грінченко М., Вибране, Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, К., 1959.
- Горюхина Н. А., Основные черты украинской хоровой классической музыки и их развитие в хоровом творчестве советских украинских композиторов (автореферат диссертации), К., 1956.
- Демущкий П., Народні українські пісні в Київщині, ч. I, II, К., 1905, 1907.
- Довженко В. Д., Нариси з історії української радянської музики, ч. 1, К., 1957.
- Должанский А., Краткий музыкальный словарь, Музгиз, Л., 1959.
- Друскин М., Русская революционная песня, Музгиз, М., 1954.
- Жданов А., Про літературу та мистецтво. Доповіді й промови, Держлітвидав, К., 1949.
- Калянин М. И., О литературе, Л., 1949.
- Кастальский А. Д., Основы народного многоголосия, Музгиз, М.—Л., 1948.
- Квітка К., Ангемітонічні примітиви і теорія Сокальського, «Етнографічний вісник», кн. 6, К., 1928.
- Квітка К., Первісні тоноряди, «Первісне громадянство та його пережитки на Україні», в. 3, К., 1926.
- Квітка К., Українські народні мелодії, «Етнографічний збірник», т. II, К., 1922.

- Колесса Ф., Варіанти мелодій українських народних дум, «Записки наукового товариства ім. Т. Г. Шевченка», т. СХVI, Львів, 1913.
- Колесса Ф., Мелодії українських народних дум, «Матеріали до української етнології», т. XIII, XIV, Львів, 1910, 1913.
- Колесса Ф., Наверстовання і характеристичні признаки українських народних мелодій, «Записки наукового товариства ім. Т. Г. Шевченка», т. СХХVI, Львів, 1918.
- Колесса Ф., Народні пісні з Галицької Лемківщини, «Етнографічний збірник», т. 39-40, Львів, 1929.
- Колесса Ф., Українські народні думи у відношенні до пісень, віршів і похоронних голосін, «Записки наукового товариства ім. Т. Г. Шевченка», т. СХХХ—СХХХII, Львів, 1921, 1922.
- Кулаковский Л., Строение куплетной песни, М.—Л., 1932.
- Ливанова Т., История русской музыкальной культуры XVIII в., Музгиз, М., 1952.
- Линева Е., Опыт записи фонографом украинских народных песен, М., 1905.
- Лисенко М., Збірник українських народних пісень для голосу з супроводом фортепіано, в. I, II, III, IV, V, VI, VII.
- Лисенко М., Народні музичні інструменти на Україні. Редакція, передмова та примітки М. Щоголя, вид-во «Мистецтво», К., 1955.
- Лисенко М. В., Про народну пісню і про народність в музиці. Редакція, передмова та примітки М. Гордійчука, вид-во «Мистецтво», К., 1955.
- Лисенко М., Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем О. Вересаєм. Редакція, передмова та примітки М. Гордійчука, вид-во «Мистецтво», К., 1955.
- Людкевич С. і Роздольський Й., Галицько-руські народні мелодії, ч. I, II, «Етнографічний збірник», т. XXI і XXII, Львів, 1906, 1908.
- Ляшенко І. Ф., Про народність і національну характерність в музиці, К., 1957.
- Мазель Л., О мелодии, Музгиз, М., 1952.
- Никольский А., Звукоряды народной песни, «Сборник работ этнографической секции», Труды ГИМН, в. 1, М., 1926.
- Павлюченко С. А., Элементарная теория музыки, Музгиз, М.—Л., 1946.
- Попова Т. В., Русское народное музыкальное творчество, в. I, II, III, Музгиз, М., 1955, 1956, 1957.
- Правдюк О. А., З історії вивчення ладових особливостей української народної музики, «Народна творчість та етнографія», К., 1958, № 1.
- Правдюк О. А., Про хроматизм в українській народній мелодії, «Народна творчість та етнографія», К., 1959, № 2.
- Серов А., О великорусской песне и особенностях ее музыкального склада, газ. «Москва», 1868, № 19, 20.
- Серов А., Русская народная песня как предмет науки, «А. Н. Серов, Избранные статьи», т. 1, Музгиз, М., 1950, стор. 81—108.
- Серов А., Музыка южнорусских песен, «А. Н. Серов, Избранные статьи», т. 1, стор. 109—128.

- Сокальский П., Русская народная музыка великорусская и малорусская в ее строении мелодическом и ритмическом и отличия ее от современной гармонической музыки, Харьков, 1888.
- Способин И. В., Элементарная теория музыки, Музгиз, 1954.
- Трамбицкий В. Н., Гармонические системы семиступенных звукорядов, применяемых в русской песне, «Научно-методические записки Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского», Свердловск, 1957.
- Трамбицкий В. Н., Плагальность и родственные ей связи в русской песенной гармонии, «Вопросы музыкознания», в. II, М., 1955.
- Тюлин Ю. и Привано Н., Теоретические основы гармонии, Музгиз, Л., 1956.
- Трутовский В., Собрание русских простых песен с нотами. Под редакцией и с вступительной статьей В. Беляева, Музгиз, М., 1953.
- «Українські народні пісні». Упорядкували З. Василенко та М. Гордійчук, т. I, II, вид-во «Мистецтво», К., 1954.
- «Українські народні танці». Упорядкував А. Гуменюк, вид-во «Мистецтво», К., 1955.
- «Українські радянські народні пісні», вид-во «Мистецтво», К., 1955.
- Финагин А. В., Русская народная песня, «Academia», Пг., 1923.
- Христиансен П. Л., Современное народное песенное творчество Свердловской области, Музгиз, 1954.
- Яценко Л. І., Основні структурно-стилістичні типи українського народного багатоголосся, «Народна творчість та етнографія», К., 1958, № 2.

ЗМІСТ

Від автора	3
----------------------	---

Розділ перший

Ладова організація в розвитку	5
---	---

Розділ другий

Ладова змінність	54
Початок і закінчення народної мелодії	54
Модифікація ступенів ладу	57
Зміщення устою	66
Модуляція	67

Розділ третій

Ладово-інтонаційні засоби виразності	75
Пісні календарного циклу	76
Колядки і щедрівки	77
Весняні пісні	86
Літні пісні	93
Весільні пісні	102
Голосіння	111
Думи	118
Епічні та історичні пісні	130
Ліричні пісні	143
Танцювальна музика	160
Пісні на радянську тематику	175
Післямова	183
Бібліографія і нотографія	191

Ціна 59 коп.