

Е Т Н О М У З И К О З Н А В С Т В О

УДК 78.031.4 (477=470.62)

orcid.org/0000-0001-7645-0647; doi: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.20.2019.10616>

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ІНДИВІДУАЛЬНИХ ЛОКАЛЬНИХ ВИКОНАВСЬКИХ СТИЛІВ ПІСЕННОЇ ТРАДИЦІЇ УКРАЇНЦІВ КУБАНІ

Надія СУПРУН-ЯРЕМКО

*Львівська національна музична академія ім. Миколи Лисенка,
кафедра музичної фольклористики,
вул. О. Нижанківського, 5/53, Львів, Україна, 79005,
тел.: 097 037 80 43; e-mail: esperance.supr@gmail.com*

У пропонованій статті авторка на основі зібраних у 1990–1996 роках на території історичної Чорноморії (степової частини сучасного Краснодарського краю РФ) і одноосібно транскрибованих різножанрових українських народних пісень (понад 1 000 одиниць) дослідила й інтерпретувала локальні виконавські стилі п'яти народних співачок високого мистецького рівня, які упродовж багатьох років продуктивного творчого життя забезпечували власний процес самовираження, сприяли накопиченню й оновленню стабільно-мобільного фонду мелодико-ритмічних елементів “своїх” локальних середовищ і, незважаючи на великі соціальні випробування, тотальну русифікацію та наступ локальної свідомості й регіональної системи нормативів, зберігали констатні ознаки національної первинної культури.

Ключові слова: українці Кубані, інтерпретація, локальні пісенні стилі, співачка, мелодія, орнаментальний стиль, традиція.

У 1792 році територію Надкубання (степової частини нинішнього Краснодарського краю Російської федерації), що має історичну назву “Чорноморія”, почали заселяти колишні запорожці, які у 1775 році остаточно втратили свій кіш. Від початку колонізації ці землі, які надалі планово заселяла військово-козацька та сільська людність переважно з теренів України (у 1792–1794, 1809–1811, 1821–1825, 1848–1849, 1863–1866 роках), стали регіоном наступальної за характером воєнної лінії укріплень, що простяглася від Чорного моря до гирла річки Лаба. Підпавши під економічний і політичний вплив Росії, Надкубання перетворилося на плацдарм нескінченних воєнних дій, спрямованих на просування російських військ у землі кавказьких горців. Так почалася тривала сімдесятирічна Кавказька війна (1794–1864 роки), метою якої було насильницькими методами підкорити просторі автохтонні землі Закубання, де мешкали гірські кавказькі народи із тритисячолітньою історією. І коли на першому етапі війни (до 1829 року) чорноморці здійснювали каральні “*репресалії*”, заглиблюючись у землі закубанських горців (що мало назву “*умиротворення краю*”), то на другому етапі (1830–1864 років) брали безпосередню участь у боротьбі з національно-визвольним рухом непокірливих

народностей Північно-Західного Кавказу проти дій на їхніх землях російського військово-адміністративного апарату. Підсумком Кавказької війни, яка з боку Росії була експансіоністською, а з боку черкесів (адигейців) – національно-визвольною [5, с. 247], було приєднання Закубання до Росії і колонізація щойно завойованих земель озброєним козачим населенням¹.

Отже, українець-переселенець, опинившись на вимріяній кубанській території і діставши не тільки землю для свого і своєї родини існування, але й обов'язковий статус шліфованого козака-вояка, був втягнутий в абсурд мілітарного російського буття і став учасником безперервних війн “*во славу непобедимого русского оружия*”. В його функції входило не тільки охороняти російські південні кордони, брати участь у наступальних воєнних діях та колонізувати завойовані землі, але й формувати економічне життя на засадах “родинного буття”. І тут найважливішою силою, яка забезпечувала людське існування в умовах воєнного життя, ставала жінка-козачка. Вона була і берегинею пісенного фонду українців-переселенців, що поповнювали й жили його новими піснями своїх регіонів.

Кубанська музична фольклористика має давні традиції концертної популяризації зразків місцевого пісенного фольклору церковними діячами і музикантами (від 1818 року), публікування істориками, етнографами, краєзнавцями, вчителями та правниками матеріалів з описом обрядів чорноморського козацтва (від 1865 року), збирання, нотування й перших спроб видання українських пісень (від 1883 року). Проте і досі домінуючою залишається не дослідницька, а збирацька, транскрипційна, концертно-репрезентативна та видавнича робота. Сильною стороною кубанської музичної фольклористики є нотографія, що систематично поповнюється завдяки публікаторській діяльності Віктора Захарченка (1938 р. н.) як послідовника закладених на Кубані Яковом Бігдаєм (1855–1909) і Григорієм Концевичем (1863–1937) традицій. Аналітичне етномузикознавство представлене лише окремими статтями Світлани Жиганової з визначенням стилістики й типології традиційних пісень Кубані, розмаїтість яких зумовлена належністю до різних культурних метрополій. Етномузикознавчі монографічні дослідження кубанського народнопісенного матеріалу, зокрема українського (чорноморського), не стали пріоритетними через брак фахівців. Ось чому комплексно-системному вивченню суто українських пісенних традицій на Кубані надаємо значення не лише суб'єктивного (українсько-кубанське походження), а й об'єктивного науково-творчого імперативу, зумовленого необхідністю першого прориву й **актуалізованого** вимогами кубанської збирацької, транскрипційно-видавничої та художньо-виконавської практики, а також сучасної української і європейської етномузикології.

На початку ХХ століття, в 1903–1905 роках, українсько-кубанську пісенну традицію професійно пізнав український хормейстер і фольклорист Олександр Кошиць (1875–1944), який без використання фонографа зібрав у чорноморських станицях близько 1 000 різножанрових українських пісень. На жаль, за нез'ясованих обставин половина транскрибованих ним пісенних зразків (450 українських і 50 російських) було втрачено. Через 90 років (у 1990–1996 роках) проведені нами

¹ Детальніше про Кавказьку війну див.: Чобіт Д. Вбивство нації. Російський геноцид черкеського народу. Дзвін. Львів : Апіорі, 2016. № 1 (855). С. 145–171; № 2 (856). С. 125–145; Супрун-Яремко Н.О. Кавказька війна і колонізація Росією кубанських земель (до 150-річчя закінчення російсько-черкеської війни). Україна унікальна. Львів : Апіорі, 2015. № 1. С. 26–35; вона ж. Кубанська трагедія українського народу. Дзвін. Львів : Апіорі, 2017. № 8 (874). С. 192–202.

разом із Богданом Яремком (практично, “слідами” О. Кошиця) 10 зимово-літніх фольклористичних експедицій на території історичної Чорноморії засвідчили невичерпність традицій, закладених кількома поколіннями кубанських українців. Створений на їх основі власний пісенний фонд із зібраних у 62-х поселеннях і транскрибованих різножанрових зразків виявив і підтвердив закономірності формування, розвитку та сучасного функціонування народнопісенної культури кубанських українців. Наслідком продуктивного вивчення і дослідження українсько-кубанської народнопісенної традиції стали написана і захищена докторська дисертація [7], опубліковані монографія [3], фонографічний збірник [4] та понад 80 наукових статей. Отриманий досвід щодо пізнання народнопісенної культури українців Кубані уможливив не лише заглиблення у різнолокальні індивідуальні (одноосібні й гуртові) виконавські стилі їхньої пісенної традиції. Він утвердив думку, суть якої полягає в тому, що, незважаючи на значні втрати якісних ознак самого генотипу українців, що відбувалися внаслідок демографічної політики російського уряду, тотальної русифікації та формування локальної свідомості й регіональної системи нормативів, ця традиція набула власного обличчя і дотепер зберігає (особливо на території історичної Чорноморії) ознаки національної константи, яка виявилася найсильнішим механізмом щодо пристосування до адаптаційно-впливових чинників і збереження національної пам'яті та сталих рис первинної культури. Отже, **мета** інтерпретувати індивідуальні виконавські стилі пісенних традицій, що ґрунтується на концептуальному пізнанні зісередини українсько-кубанської субетнічної піснетворчості як явища мистецького і водночас соціально-історичного, а **завдання**, що її супроводжують, полягають у висвітленні художнього “обличчя” найяскравіших носіїв пісенного фольклору як представниць певних локальних мелодичних стилів. Конкретним матеріалом для цього послуговували записи 1990-х років, зроблені нами від 389 кубанських репрезентантів народнопісенної культури українців, транскрибовані й досліджені за усіма етномузикознавчими позиціями.

Як відомо, поняття *стиль* (від лат. *stilus* – паличка для письма) як музично-естетична і музично-історична категорія має кілька тлумачень, одним із яких є *індивідуальна манера, своєрідні, неповторні... художні особливості творчості митця* [2, с. 638], а одним із аспектів виявлення музичного стилю є виконавське мистецтво, зокрема вокальне, що визначає *характерні ознаки... його національної або етнічної своєрідності* [6, с. 256]. Коли дослідження проводять за матеріалами певної кількості різнолокальних пісенних зразків, які мають споріднені епічний, ліричний або ліро-епічний модуси інтонування та індивідуалізовані контури мелодичного руху, то необхідним виявляється поділ цих зразків на конкретні *мелодичні стилі*. Їхня класифікація залежить від визначення того, що співають, тобто *репертуару*. Репертуар нашого кубансько-українського народнопісенного фонду поділяється на зразки, в яких оспівано історичні події та постаті, чумакування, бурлакування, солдатчину, сирітство, удівство, лиху долю на чужині, злу свекруху, подружню зраду, кохання та шлюбне життя, розлуку, тугу за милим/милою і прожитими роками, причаровування хлопця, сучасну дійсність. До репертуару також належать твори функціонального спрямування. Це весільні обрядові й необрядові пісні та приспівки, колядки і шедрівки, пісні колискові, аграрно-трудового циклу, моралізаторські та гумористичні, благальні гімни, фольклоризовані пісні українського літературно-мистецького походження.

За стильовими ознаками усі пісні поділяються на *мелодичні стилі*, критерієм визначення яких є манера мелоінтонування, а саме: стилі речитативно-кантиленний (зокрема з елементами голосіння), кантиленно-речитативний (в тому числі орнаментальний, мелізматичний, протяжливий), речитативно-декламаційний, кантиленний, кантиленно-протяжливий, фольклоризований пісенно-романсовий, пісенно-танцювальний та моторно-танцювальний.

Зі словосполученням *виконавський пісенний стиль* усного функціонування незмінно пов'язується поняття *інтерпретація (герменевтика)* як художнє тлумачення співаком (або гуртом співаків) музичного етнотвору в процесі його виконання. І тут ми звертаємося безпосередньо до персоналій як знавців і носіїв пісенної традиції, серед яких виділяємо найкращих, але не стільки за художньою якістю виконання (бо носій може бути дуже поважного віку), скільки за знанням і своєрідною інтерпретацією унікальних пісенних зразків.

Конкретизація виконавських локальних пісенних стилів виявлялася нами через дослідження зразків одноосібного співу, співу “малим гуртом” самовільного родинного (дуетом, тріо) або товариського (дуетом, тріо, квартетом, квінтетом, секстетом) статусів та співу “великим гуртом” (від 7 до 15–18 осіб) переважно мішаного типу. Було визначено, що, зазвичай, належність в кубанських станицях “великогуртового” колективу, керованого працівником клубу культури, до офіційного осередку стимулює його функціонування як концертної одиниці зі своїм репертуаром, фольклорно-етнографічним обличчям та, нерідко, “літописом” концертного життя.

Своєрідність виконавських локальних пісенних стилів найяскравіше виявилася через одноосібний спів 28 співачок і співаків, від яких було записано 40 пісенних зразків. У кожному з них виконавець поставав презентантом трирівневого модусу мислення – *етнічного* (українського), *етнографічного* (локального) та *індивідуального*, а також своєрідним інтерпретатором зразків конкретного етніодіалектного середовища. Художня характеристика його представниць дала можливість виділити серед них найяскравіших, докладно дослідити виконання ними кожного різножанрового твору за усіма головними позиціями і на базі отриманих даних виокреслити їхні творчі портрети.

Зважаючи на етномузикознавчий аналіз записаних і транскрибованих пісень, було відзначено найяскравіші пісенні традиції понад 20 станиць, двох міст, двох сіл і двох хуторів та одного селища. З окремих співачок, які привабили індивідуальною манерою виконання, знанням давньокозачого фольклору, любов'ю до української пісні, згадаємо найстарших і найталановитіших (за К. Леонгардом, “*акцентуйованих*” [1]) представниць так званого *селянського пісенного стилю*, котрі зберегли в пасивній пам'яті чимало історичних і обрядових пісень, заборонених владою. Це перш за все найстарша співачка із давньокозачої станиці Старокорсунська Советського округу Краснодару *Ольга Яківна Дем'яненко* (1911 р. н., запис 29 серпня 1994 р.), яка на час спілкування мала нелегко прожиті 83 роки. Її пісні, котрі вона виконувала тихим і приглушеним голосом, вразили яскравою індивідуальною манерою кантиленного інтонування, наближеного до імпровізованого процесу мелотворення. Незважаючи на вік і слабке здоров'я, п. Ольга не втратила тонкої техніки індивідуального виконавського стилю, головним показником якого є вміння повільно, багатьма звуками, в умовах вільного ритму, протяжливого розвитку чи не кожної мелодичної поспівки та окремих її інтонацій виспівувати один віршовий склад, вносити елементи голосіння в кантиленну мелодію, варіаційно

розвивати послівковий матеріал, імпровізаційно “вибудовувати” багатокуплетну пісенну композицію. Справжня берегиня української пісенної традиції на Кубані, О. Дем’яненко перейняла її від своєї мами, яка померла під час голодомору 1932–1933 років на Кубані, і зберегла в пам’яті безліч стародавніх пісень, більшість із яких є неповторною монодичною версією гуртового багатоголосого співу. Основою техніки виконавського стилю О. Дем’яненко, який можна назвати *мелізматичним*, є саме протяжливе оспівування віршових складів і імпровізаційно-вільне творення композиційної будови куплетів, через що в цілому утворюється куплетно-варіаційна форма. Приміром, в унікальній своєю художньою силою репресованій історичній пісні про Богдана Хмельницького “*А вже літ більш двісті, як козак в неволі*”, що є зразком співомовної імпровізаційної майстерності Ольги Яківни, можна було відчутися невмирущий біль самої Історії. Сирітсько-наймитську пісню “*Ой немає гірш нікому*” вона тонко індивідуалізувала засобами протяжливого розвитку однієї мелопоспівки в умовах мінорного гептахордового й октахордового звукорядів з незмінним ладовим устоєм. Так, у “ході” співачка чотирискладове слово “*сиротині*” оспівує чотирнадцятьма звуками, а словосполучення “*не пригорне*” – аж сімнадцятьма (!). Приклад № 1:

72. ОЙ НЕМАЄ ГІРШ НІКОМУ Б

Ст. Старокорсунська

♩ = 72

Ой не - ма - є гірш ні - ко - му,

2.3.

4.5.

та як тсїй си - ро - ти - ні.

Ой ні - хто же не при - го - р - не,

2.5.

1. 2.

при ли..., при ли - хій го - ди - ні же. го - ди - ні.

4.5.

Покажемо прикладом “поліхромного” ладового мислення Ольги Яківни є виконання колядки “*Ой дивноє нарожденое Божого Сина*”, мелодія якої, що розгортається в межах короткої чотиритактової мелодичної строфи і гексахордового амбітусу, ґрунтується аж на тріярусному інтонуванні, конкретизуючись триразовою зміною опорних тонів і, відповідно, ладового нахилу, а саме: мінор з опорним тоном “*соль*” – перший рядок, мінор з опорою на “*до*” і мажор з опорним звуком “*сі бемоль*” – другий рядок. Приклад № 2:

91. ОЙ ДИВНОЄ НАРОЖДЕНОЄ Б

Ст. Старокореунська

♩ = 64

Ой ди - вно - є на - ро - жде - но - є

2-5.

Бо - жо - го Си - на, Бо - жо - го Си - на.

3.
ва - ї - ти

4.
прид не - ю

6. Во - зьми на ру - ки ди - тя ти при нас.

Яскравим творчим самовираженням талановитої кубанської співачки є самотутнє виконання популярної пісні-романсу літературно-мистецького походження “*Ой дують вітри, ой дують буйні*”, створеної невідомим автором від впливом пісень із вистави “*Наталка Полтавка*” І. Котляревського. Виконуючи цю пісню, О. Дем’яненко не лише вільно розвиває кантиленну лінеарність мелодії, а й сміливо, йдучи за семантикою слова, варіює ритм, темп, артикуляційні та інтонаційні засоби виразності. Все, що було записано від Ольги Яківни Дем’яненко, викликало високі почуття гордості за нескорений і талановитий козацький рід, представницею якого є співачка, та за саму її – просту літню трудівницю-станичницю, котра змогла зберегти “репресовані” за радянських часів українські пісні, які назавжди лишаються пам’яткою народнопісенної культури Кубані.

Любов Микитівна Корчина (1931 р. н., запис 15 серпня 1993 року) зі станиці Медведівська Тимошівського району – 62-річна (на час запису) співачка яскравої ліричної вдачі, яка продемонструвала рідкісний речитативно-кантиленний, спокійно-зосереджений *орнаментальний* виконавський стиль, насичений тиратами,

пасажами, мелізмами, фіоритурами. Її вишуканій співучій манері властиві імпровізаційність орнаментально-інструментального типу, конкретизована найтоншим і найвинахідливішим варіюванням інтонаційних, субпоспівкових та поспівкових елементів мелодії невеликого або широкого амбітусів, ритмічна і звуковисотна мелізматика, вільноагогічне нюансування мелодико-ритмічних рисунків мелопопівок, схильність до ладової мінливості, пов'язаної зі зміною опорних тонів як наприкінці малих відрізків мелодичної строфи, так і в процесі мобільного формування багатокуплетної пісенної композиції. Будучи одноосібною виконавицею переважно обрядових весільних пісень, ця кубанська співачка перетворює кожний "свій" твір у великий куплетно-варіаційний цикл, у якому щокуплетно відбуваються інтонаційно-ритмічні зміни. Такими у її виконанні є весільно-обрядові пісні. Неповторна особливість співу Любові Микитівни полягає в тому, що вона, уродженка станиці Суздальська Гарячключівського району Закубання, в дитинстві вчилася співати у своїх батьків, носіїв місцевої традиції, а в юності – від весільної співачки станиці Медведівська (центр степової частини Краснодарського краю), котра своєю чергою перейняла пісенно-виконавський стиль своєї рідної станиці Сергіївська сусіднього Коренівського району. Очевидно, схрещування трьох діалектних векторів, індивідуально трактованих талановитою особистістю, сприяло формуванню того унікального виконавського і музично-стильового явища, яким сприймається пісенна культура Любові Корчиної. У виконанні нею пісні "За хатою, за світлицею" (співають під час вбирання молодої) поетика віршового тексту, в якому водночас поєднуються епічний пантеїзм і ніжна інтимність, по-різному втілюється в музичні образи, що символізують явище природи і відчуття молодих людей напередодні шлюбу, і ніби осягається променистим світлом "тихого" щастя. Носіями ж цього очікуваного щастя є "молоді", образи яких творить Любов Микитівна, тонко і проникливо оспівуючи "вербу із росицею", що стоїть "за хатою, за світлицею", яку "ізрубає молодий Колюша", а "росу позбирає молода Галюшка" і вміє нею своє "біле личенко". Ладовими звукорядами, в системі яких винахідливо розгортається речитативно-кантиленна й орнаментована лінеарність мелодики, є мажорні п'яти- і семизвучні звукоряди. Орнаментоване "виявлення" мелодії найяскравіше відбувається під час швидкого низхідного, ніби "ковзного" мелодичного руху. Особливої уваги заслуговує виконання Л. Корчиною весільної сирітської пісні "Та й ходила та й невеста Маруся по крутій горі". "Акварельно" варіюючи усі композиційно і функційно завершальні відрізки мелострофи на рівнях ладової зміни, ритмічної та звуковисотної мелізматика, Любов Микитівна начебто "на очах" здійснює мобільний процес формотворення, оскільки жодний куплет, цілком або в деталях, не звучить у точному повторенні, що робить необхідним транскрибувати усі куплети без винятку, з кожним куплетом захоплюючись дивовижним імпровізаторським даром талановитої співачки. Раритетна весільно-сирітська пісня у її виконанні, письмово зафіксована, є своєрідним шестикуплетним варіаційним циклом, у якому орнаментальна імпровізаційність стає тією рушійною силою, що забезпечує загадковий процес яскравого творчого самовираження. Особливого драматургічного значення при цьому набувають стійкі цезури. Зі загальної їх кількості (23) 15 припадають на нестійкий сьомий натуральний ступень мінорного звукоряду. Отже, цензурування на цьому ступені є опорним у переважній більшості випадків, а послідовність тонів першого і сьомого ступенів стає лейт-інтонацією, яка створює в умовах глісандуючого "падіння" відчуття мажоро-мінорної ладової мінливості.

Особливої уваги заслуговує весільно-обрядова речитативно-кантиленного стилю шестикуплетна пісня ритуальної вечери “*Ой у полі, у широкому*”, яку Л. Корчина виконує, ніби “мережачи” скупі на інтонаційну різнобарвність, але багату на інтенсивну, мелізматичного типу ритмічну варіативність. Складається враження, що співачка відчула в кожному слові віршового тексту такі незбагненні нюанси, які прагне відтворювати в межах незмінного звукового простору (гептахордового) і засобами сполучення звуків в умовах мінливо-“мережаних” ритмічних угруповань, що вибагливо змінюються, об’єднуючись лише на каденційних ділянках кожного строфічного рядка. Приклад № 3:

220. ОЙ У ПОЛІ, У ШИРОКОМУ

Ст. Медведівська

Ой у по - лі, у ши - ро - ко - му,
В ко - ло - де - зі же й, у гли - бо - ко - му.
Там Ма - ру - ся во - ди - че - ньку бра - ла.
Там Ма - ру - ся же во - ди - че - ньку бра - ла,
З го - лу - бця - ми же ти - хо й ро - змовля - ла.
- Ви, го - лу - бці, ви си - зе - се - нькі,

Ще одним носієм яскравого орнаментального стилю з його можливістю виявляти індивідуальну імпровізаторську майстерність є *Наталія Михайлівна Слєпченко* (1935 р. н., запис 20 серпня 1993 року) зі станиці Староджерелівська Полтавського

району. Її орнаментальний речитативно-кантиленний, з елементами фіоритури виконавський стиль (одноосібний і в дуеті з *Параскою Філатівною Нечаєвою*, 1923 р. н.) захоплює “горловою” (за її визначенням) манерою мелоінтонування. У ній органічна нескінченної емоційної напруги досягається дещо по-різному, залежно від ладового нахилу. У піснях мінорного нахилу – це протяжливе голосіння, повторно-трансформований тип розгортання мелодичних поспівок, примхливий вільний ритм, куплетно-варіаційний принцип творення пісенної композиції. Приміром, “дуєтне” виконання двох історичних пісень і однієї чумацької вражає не тільки широкою вокалізацією окремих віршових складів, а й величною емоційною силою, яку вкладає п. Наталія як “заводчиця”, інтуючи тексти, пронизані пароксизмом переживань за долю “зажуреної” України (“*Вийшла хмара з-за лимана*”), або трагедію розставання з рідною Кубанню козака перед його від’їздом на еміграцію (“*Прощай, мій край, де я родився*”), чи горе чайки, “*що вивела чаєняток при битій дорозі*” (“*Нема гірш нікому*”). Своєрідним і рідкісним виявляється все, що пов’язується з виконанням Н. Слепченко (одноосібно і в дуеті) весільно-обрядових пісень: і повторно-трансформований тип мелодичного розгортання лінійної лінії верхнього голосу, і протяжливе розспівування одного віршового складу кількома тонами, і куплетно-варіаційне творення форми, що засвідчує високу імпровізаційну винахідливість співачки (речитативно-кантиленні, з елементами голосіння “*Ой чи я ж тобі, та й ненько же моя, докучила?*” і “*Котилося ой дві зьорочки з неба*”). У ліричній пісні двоголосого виконання “*Як було мнє літ сімнацяті*” Наталія Михайлівна, відтворюючи монологічну експресію віршового тексту, силиться вустами юної героїні розповісти про “*розпрокляту любов*”, яка довела її “*до славушки*”. І тут співачка щокуплетно імпровізує, особливо в одноголосому зачині, вільно розбудовуючи мелодичну лінію, першу поспівку якої вона починає імпульсом голосіння, далі розгортає мелодію відносно стабільною речитацією, а повторно її проводячи, досягає виразної експресії з вершинним її виявленням у кінцівці.

Приклад № 4:

311. ЯК БУЛО МНЄ ЛІТ СІМНАЦЯТІ

Ст. Староджерелівська

• = 68
Одна

Як бу - ло мнє

2. а як ста - лю мнє

3. Лю - бов на - ша

4. До - ве - ла ж ти,

5. я сей час, и

Ліро-баладна пісня речитативно-кантиленного стилю “Ой пішли наші та й рибалочки” з розвиненим оповідально-драматичним текстом є зразком того, як можна досить скупими мелодичними і формотворчими (чотиритактовий куплет) засобами, в умовах вузького амбітусу, повільного темпу та ритмічної формульності, майстерно використовуючи точну, варіаційну, варіантну та трансформовану повторюваність для розбудови усєї десятикуплетної композиції, досягти високого художнього результату. У піснях мажорного нахилу “горлова” індивідуальна манера співу Н. Слепченко виявляється у розкритті моноспівкового викладу засобами мелодичної і ритмічної варіативності, мобільної мелопоспівкової комбінаторики або інтенсивної кантиленно-фіоритурної варіаційної повторності. У ліричній козачій пісні “Ой там за Дунаєм”, вміло “оживлюючи” певну статичність віршового тексту, Наталія Михайлівна створює “теплий”, камерно-святковий настрій, унаслідок чого постає образ веселого козака, який “за тихим Дунаєм” гукає “перелазу” з надією “хоч раз подивитись... на свою Вкраїну”. Зразком рідкісного речитативно-кантиленного орнаментального стилю є виконана Н. Слепченко і Н. Нечаєвою весільна пісні “Ой під хатою, під світлицею”. Індивідуальна імпровізаторська майстерність заводчиці у цій пісні виявляється у віртуозному інтонуванні верхнього голосу в чотирьох куплетах засобами мобільної мелопоспівкової комбінаторики, тоді як вільний ритм лишається майже незмінним, що свідчить про його первісну вишукану винахідливість (у першому куплеті), котра у наступних куплетах змінюється лише в деталях. Приклад № 5:

140. ОЙ ПІД ХАТОЮ, ПІД СВІТЛИЦЕЮ А

Ст. Староджерелівська

$\text{♩} = 56$

1. Одна



1. Ой під ха - то - ю, під све - тли - це - ю,

Разом



Під ха - то-ю, пі - д све - тли - це - ю



Сто - їть ве-рба із ро - си - це(ю).

2. Одна



2. Ойойхто ту - ю ве - рбу пе-ре-ру - ба - є?

Разом



Ой хто тучо ве - р-бу пе-ре-ру - ба - є?



Ой хто ту-ю ро - су по-зи-би - ра(є)?

Типові обрядово-формульні наспіви пісень різних етапів весілля (“*Наша піч регоче*”, “*Дружечки-панянки*”, “*Кидай у піч тріски*”) в дуетному виконанні, де мелодичний голос Наталії Михайлівни у поєднанні з виразним підголоском Н. Нечаєвої утворює вишукане підголосково-поліфонічне двоголосся, набувають чарівної краси. І це досягається завдяки вмінню Н. Слепченко настільки творчо “редагувати” моноспівковий матеріал, який ґрунтується на типових формотворчих, ладових, фактурних та стильових характеристиках, що пісня постає справжнім шедевром обрядово-весільної тематики. Рідкісним зразком весільної обрядовості є семикуплетна речитативно-кантиленна пісня ритуальної вечере “*Ой казав сухий та й берестенько*”. Здається, що саме у виконанні цієї пісні п. Наталія досягає вершини своєї майстерності, що виявляється у самому принципі розвитку

мелодичних поспівок на рівнях послідовно оновлюваних інтонацій, ритмічних рисунків та інтенсивної кантиленно-фіоритурної варіативності.

На прикладі інших носіїв локальних пісенних традицій українців Кубані можна зробити висновок щодо домінування в їхньому одноосібному виконанні дії модусу мислення конкретного середовища, що закріпив у пам'яті один опорний мелодичний тип, який у кожному варіанті, залежно від індивідуальної обдарованості, набуває певних інтонаційно-ритмічних змін на поспівковому та формотворчому рівнях багатокуплетної композиції. З цього погляду покажемо є одноосібний спів 78-річної *Софії Трохимівни Нестерової* (1916 р. н., запис 29 серпня 1994 року) зі станиці Старокорсунська. Будучи представницею локальної традиції тієї самої станиці Старокорсунська, де мешкає Ольга Яківна Дем'яненко, Софія Трохимівна так само прагне до протяжливого оспівування деталей мелодичної лінеарності пісні та варіаційного формування куплетів. Але все ж доміnantним у її співі є ритмічна варіативність цих деталей, що і робить самотутньою кожен виконану нею пісню, підтверджуючи думку про виконавський стиль, котрий як поняття існує поруч із лексемою “індивідуальний”. Мелодію популярної на Кубані ліричної пісні “*Ой чий же то воли...*”, в якій оспівано гірку долю козака, С. Нестерова індивідуалізує, посилюючи роль вокалізації мелодичних зворотів як стабільних ознак тексту, через що утворюється самотутня виконавсько-інтерпретаторська версія відомого пісенного твору. Приклад № 6:

62. ОЙ ЧИЙ Ж ТО ВОЛИ Б

Ст. Старокорсунська

♩ = 80

Ой чи-ї ж то во-ли та по го-рі хо-ди-ли?

Ой то ж то-го па-рня же,

та й шо ми трьох лю-би-ли.

Ще одна обдарована співачка, *Антоніна Іларіонівна Шахворостова* (1928 р. н., запис 22 серпня 1996 року), є представницею пісенної традиції найвіддаленішої на південному сході Чорномор'ї старокозачої станиці Воронежська Усть-Лабінського району, що межує з тією частиною території краю, яку історично заселяли переважно донські козаки. А. Шахворостова володіє сильним співацьким голосом рівного й польотного тембру, схильна до регулярної “короткої” вокалізації звуків. У її репертуарі є такі, за її словами, “тягучі” давньокозачі українські пісні, як

колискова “Ой, баю, баю, дід пошов за рибою”, чумацька “Ти фортуна, моя фортуночка”, жнивна “Ішов козак полем знойною порою”, орна “Як поїхав Семен ой у поле орати”, весільні “Говорила Манічка: замуж не піду” і “Ой ти, ріка моя да й бистравая”, які вона співає одноосібно або (як заводчиця) в дуеті з Зінаїдою Федорівною Гончаровою (1929 р. н.). Кантиленно-протяжливий пісенний стиль Антоніни Іларіонівни відрізняється від інших тим, що він, зазнавши значного впливу старокозачого донського співу, дещо втратив загальні ознаки, притаманні традиції виконання українсько-кубанських пісень. Ось чому її стиль можна назвати контамінованим українсько-російським, що позначилося навіть на її невмінні розрізняти пісні чорноморських і донських козаків. І ті, й інші вона виконує в одному стилі, проте він чарує дивовижно розвинутою кантиленою, яка генетично пов’язана з українською, будучи своєрідним її діалектним відгалуженням. Прикладом такого стилю є колядка “Каралевскай син”, виконана в дуеті. Характерне для цього локального регіону артикуляція слів, наприклад, зі заміною складу з літерою “о” на склад з літерою “а” і, відповідно, дещо скандоване його розспівування робить кантиленну лінійність такою, що ніби переливається із тону в тон у безперервному потоці “в’язкого” мелоінтонування. Приклад № 7:

104. КАРАЛЄВСКОЙ СИН Б

Ст. Воронежька

Музична партитура для двох голосів (сопрано та альт) пісні «Каралевскай син Б». Партитура складається з двох систем. Перша система містить перші два рядки мелодії з текстом: «Ка - ра - ле - вскай син бив му - чо - най,». Друга система містить наступні два рядки мелодії з текстом: «Да я Су - ю - са Хри - ста а - три - чо - най.». Партитура включає нотні записи, динамічні позначення та інші музичні символи.

За результатами дослідження локальних виконавських стилів кількох носіїв усної пісенної традиції українців Кубані можна дійти **висновку** щодо неминущого значення багаторічної “творчої роботи” кубанських співачок такого мистецького рівня, як Антоніна Шахворостова, Ольга Дем’яненко, Любов Корчина, Наталія Слєпченко, Софія Нестерова. Адже ці співачки упродовж багатьох років свого продуктивного творчого життя не тільки забезпечували власний безперервний процес саморозвитку і самовираження, а й сприяли постійному накопиченню

й оновленню стабільно-мобільного фонду мелодико-ритмічних елементів пісень “своїх” локальних середовищ, які, разом із піснями носіїв інших регіональних традицій, і дотепер яскраво презентують потужну українсько-кубанську етномузичну традицію, що органічно входить у систему українського музичного фольклору.

Список використаної літератури

1. Леонгард К. Акцентуированные личности / пер. з нем. В. М. Лещинской. Київ: Вища школа, 1981. 392 с.
2. Словник іншомовних слів / за ред. О.С. Мельничука. Київ, 1977. 776 с.
3. Супрун-Яремко Н. О. Українці Кубані та їхні пісні: монографія. Київ: Музична Україна, 2005. 784 с.
4. Супрун-Яремко Н. О. Колядки та щедрівки Кубані: фонографічний збірник. Рівне: Волинські обереги, 2007. 184 с.
5. Трѣхбратов Б. А. История Кубани с древнейших времѣн до начала XX века: Пособие по краеведению. Краснодар: Кн. издательство, 2000. 440 с.
6. Юцевич Ю. Є. Музыка. Словник-довідник. Тернопіль: Навч. кн. – Богдан, 2003. 352 с.
7. Яремко Н. О. Народнопісенна культура українців Кубані (на матеріалі польових досліджень історичної Чорноморії): дис. на здобуття наук. ст. д-ра мистецтвознавства... 17.00.03 (музичне мистецтво). Харківська держ. академія культури, 2006. 470 с

References

1. Leonhard, K. (1981). *Aktsentuyrovannyye lychnosty* / per. z nem. V. M. Leshchynskoi. Kyiv: Vysshcha shkola.
2. *Slovnnyk inshomovnykh sliv*. (1977). / za red. O.S. Melnychuka. Kyiv.
3. Suprun-Yaremko, N. O. (2005). *Ukraintsi Kubani ta yikhni pisni: monohrafiya*. Kyiv: Muzychna Ukraina.
4. Suprun-Yaremko, N. O. (2007). *Koliadky ta shchedrivky Kubani: fonohrafichnyi zbirnyk*. Rivne: Volynski oberehy.
5. Trëkhbratov, B. A. (2000). *Ystoryia Kubany s drevneishykh vremën do nachala KhKh veka: Posobyie po kraevedenyiu*. Krasnodar: Kн. yzdatelstvo.
6. Юцевич, Ю. Є. (2003). *Музыка. Словник-довідник*. Тернопіль: Навч. кн. – Богдан.
7. Яремко, Н. О. (2006). *Народнопісенна культура українців Кубані (на матеріалі польових досліджень історичної Чорноморії): дис. на здобуття наук. ст. д-ра мистецтвознавства... 17.00.03 (музичне мистецтво)*. Харківська держ. академія культури.

Стаття надійшла до редколегії 06.05.2019.

Прийнята до друку 25.09.2019.

INTERPRETATION OF INDIVIDUAL LOCAL PERFORMANCE STYLES OF SONG TRADITION OF UKRAINIAN KUBAN

Nadiya SUPRUN-JAREMKO

*Lviv National Musical Academy named after M. Lysenko,
Department of Musical Folkloristics,
5, Nyzhankivsky Str., room 53, Lviv, Ukraine, 79000,
phone: (+38097) 037 80 43, e-mail: esperance.supr@gmail.com*

In the proposed the author, based on collected in 1990-1996 on the territory of the historical Black Sea region (the steppe part of the modern Krasnodar Territory of the Russian Federation) and personally transcribed multi-genre Ukrainian folk song (more than 1.000), has studied and interpreted the individual local performance styles of five Kuban folk female singers of high artistic level. Having defined the *style* as a musical-aesthetic and musical-historical category, one the interpretations of which is the *individual manner of specific creative work*, and connected the word-group of the *performance song* of oral functioning with the notion of *interpretation* as an individual explanation of musical ethnic work in the process of its performance, the author specifies local song styles of the Ukrainians' Kuban tradition through the artistic description of its brightest (accented) representatives. Thus, the basis of *melismatic* performance style by *Olga Demianenko* (born in 1911, Starokorsunsk village, Soviet district of Krasnodar) is the drawling vocalization of poetic syllables and improvisational and free creation of the song composition. *Liuboy Korchina* (born in 1931, Nedvedivska village, Tymoshivsk district) demonstrated a refined, recitative-cantilene *ornamental* style of instrumental type, saturated with tirades, passages, grace notes, and fioritures. *Nataliia Sliepchenko* (born 1935, Starodzhereliivska village, Poltava district) possesses a bright *ornamental* recitative-cantilenestyle with elements of fioriture and "overtone" (by its definition) manner of intoning. *Sophia Nesterova* (born 1916, Starokorsunsk village) tends to drawlingsinging of song's melodic details and variationalcouplets formation. *Antonina Shakhvorostova* (born 1928, Voronezka village, Ust-Labinsky district) cantilena-drawlingstyle, which was influenced by the Old Cossack Don singing, can be called contaminated Ukrainian-Kuban, where cantilene linearity seems to modulate from tone to tone in afflow of "viscous" melointoning.

These singers, for many years of their efficient creative life, provided for own self-expression, contributed to accumulation and update of the stable and mobile fund of the melodic-rhythmic elements in "own" local environment and, despite sufficient social challenges, total Russification and offensive of local consciousness and regional system of standards, maintained national constant signs of primary culture.

Keywords: Kuban ukrainians, interpretation, local song of styles, singer, melodic, ornamental style, tradition.