

КУБАНСЬКА ЛІРИЧНА ПІСНЕТВОРЧІСТЬ УКРАЇНСЬКОЇ ЕТНОКУЛЬТУРНОЇ ТРАДИЦІЇ

319 зразків пісенної лірики українців, нами записаних у 1990–1994 роках у 58 поселеннях (47 станицях, трьох містах, трьох селах, трьох селищах, на двох хуторах) 20 районів степової частини Краснодарського краю Російської федерації (історичної Чорномор'ї), транскрибованих і досліджених, засвідчив, що цей улюблений мешканцями краю пласт народнопісенної культури активно функціонує на протязі понад двохсотлітньої складної козацької історії Кубані. Цей пласт увібрав у себе інтонаційний „словник” української та розвиненої на її базі кубанської лірики, утворивши потужний пісенний фонд національного традиційного фольклору. Він включає пісні усіх жанрово-тематичних груп українсько-кубанської народної рефлексивної лірики, в яких надчутлива ліризація різних настроїв і побутових подій пов'язана з тематикою щасливого і нещасливого кохання (57 пісень), оспівуванням випадків з особистого її родинного життя (73 зразки), зокрема в стилі народних ліро-епічних балад (30 пісень), також з необрядовою землеробсько-сезонною тематикою (38 аграрно-трудова пісень) її розвитком народної пісенності під впливом української літературної поезії й музики (36 зразків літературно-містецького походження) та українсько-кубанської „сміхової” культури (85 жартівливих пісень). Ліричні пісні лунають повсюдно: на сценах місцевих будинків культури і клубів, де їх виконують жіночі й мішані фольклорні гурти або окремі народні співачки/співачки, на родинних святах, у затишній хатній обстановці, над простором вечірніх вулиць та в серцях багатьох кубанських станичанок.

Носієм, творцем, виконавицею, охоронницею та популяризаторкою зразків ліричної піснетворчості української етнокультурної традиції судилося стати передовсім кубанській жінці-козачці, яка, за думкою видатного кубанського історика Федора Щербини, „... *взяла... ідеал людини, котра не занепадала духом під найжорстокішими ударами суворої козацької долі... вона піклувалася про облаштування того затишного куточка, що змальовувався райдужними й світлими фарбами в думках козака серед воєнних бур і турбот*”¹.

У тематиці ліричних пісень усіх жанрів оспівуються взаємні і нещасливе кохання, розлука, зрада, причарування, жіноча неволя, життєво-філософські роздуми соціального і політичного спрямування, заколисування дитини, також пияцтво, дітогубство, самогубство, жартівливе ставлення до певних побутових подій і незвичайних ситуацій.

Для пісень, записаних у різнолокальних варіантах (мелодичні типи близької, відносно близької, віддаленої і трансформованої спорідненості, також самостійні мело-

¹ Щербина Ф. А. Факты казачьей идеологии и творчества (Памяти мучеников и страдальцев казачества). *Казачество. Мысли современников о прошлом, настоящем и будущем казачества*. Ростов-на-Дону : Кн. изд.-во, 1992. С. 244.

дичні типи), характерними є не лише споріднені віршові тексти, формотворчі, ладо-структурні та фактурні параметри, а й індивідуалізована музична мова і образність, що виокреслює кожний пісенний варіант на рівні конкретного локального чи індивідуального виконавського стилю, або споріднює його з метропольним першоджерелом. Отже, звернемося до розгляду пісень кожної жанрово-тематичної групи з нашого зібраного, транскрибованого, систематизованого та дослідженого фонду українсько-кубанської народної рефлексійної лірики.

I. Пісні про кохання (№№ 1–57)

У віршових текстах українсько-кубанських пісень про кохання закарбувалася різна тематика, рубрикована за кількома тематичними сюжетами. Про зародження і розвиток почуттів між дівчиною і хлопцем йдеться у піснях різнохарактерного змісту: легкій і вишуканій „*Ой у городі три дубки*” (№ 1), тепло-ліричних піснях-романсах „*А у суботу Яйко їхав у ріці*” (№ 9) і „*Над лугами і над шивами*” (№ 8), роздумливо-спокійних „*Ой, вишнєвка та черешнєвка*” (№ 2) і „*Спіють півні, спіють друзі*” (№ 6). Вибір коханого чи коханої – у фольклоризованих піснях „*Ой на горі цигани стояли*” (№ 10) і „*На небі місяць, на небі ястий*” (№ 12). Низка творів присвячена взаємному коханню: розспівано-ліричні „*Сиділа/летіла сорока та й біля потоку*” (№№ 13, 14), „*Ой засвіти, місяченько*” (№ 19), „*Семене, Семене, косночка в мене*” (№ 21); танцювально-задумливі „*Ой, гіля, гусоньки/гусочки, на став*” (№№ 15–18) та „*Ой вітер з поля*” (№ 22). Розлив схвильованих почуттів – у піснях про причарування милого: „*Ой на тім боці же, ой на толоці*” (№ 28), „*Ей, місяць не й зоря*” (№ 29), „*Вийди, Грицю, на й улиро*” (№ 30). Образ матері, яка не пускає дочку гуляти, домінує в пісні „*Ей, та як посто рожеу*” (№ 23). В іншій низці пісень – мелосповіді про нещасливе кохання: протягла „*Хоть би швидше/скорей вечір*” (№№ 24, 25) і схвильована „*Та чабан вівці ганяє*” (№ 27), сумно-сентиментальна „*Бабуся ріднєнка*” (№ 26). Людська слава-розлучниця – тема стислих й задумливо-елегійних пісень „*В огороді/на горі верба рясна*” (№№ 31, 32) і „*В темном лесі ой да єсть хатина*” (№ 33). По-різному трактується тема розлуки в піснях „*Шулить, гуде дібровонька*” (№ 54), „*Що, дівчина, зажурилась?*” (№ 56), „*Як було мне ой літ сімнариці*” (№ 57), а також у „чистих” за семантикою сюжетних текстів і фольклорними першоджерелами піснях „*Ой полетіли гуси та й з далекого же краю*” (№ 55), „*На городі конопельки*” (№ 48), „*Посівла та конопельки*” (№ 47). Серед творів з темою зради – бадьоро-енергійні „*Туман ярм по долині*” (№ 38) та „*Через гору та й долину*” (№ 45) і глибинно-сумні „*Ой ти, голубчик сизокриленький*” (№ 36), „*Ходила, бродила по вишневому саду*” (№ 39), „*Чим травка ой зелена*” (№ 40). Темою різнохарактерних пісень „*Цесь там, за горами, сонечко сяє*” (№ 50), „*Ой не смійся, та й дівчонька*” (№ 51), „*Доцик накрупає, на камені слизько*” (№ 52), „*Вийду, вийду я на гору*” (№ 53) є легковажне ставлення до кохання з боку дівчини або хлопця; самогубство дівчини – тема пісні з мелодраматичним сюжетом „*Як вирву вітку я винограду*” (№ 49).

Багатством сюжетів зумовлюється розмаїтість віршових структур і форм, поетичних образів і настроїв, стилістичних прийомів у побудові куплетної строфіки. Для віршових текстів давнього фольклорного походження типовим є використання се-

редстрофної та міжстрофної конкатенації, строфічної анафори, ампліфікованих доповнень, що приводить до необхідності здійснювати моделювання для визначення віршових структур. Це стосується більшості пісень, віршові тексти яких складаються із двох-трьох ізометричних або гетерометричних рядків з ізосилабічними чи гетеросилабічними структурами.

Строфічною будовою віршових структур визначаються такі музичні форми та їхні різновиди:

- а) однорядкова: (aa_1) – № 57, (abc) – № 23, (abc) і $(a_n dec)^2$ – № 37;
- б) дворядкова: (AR) (з рефреном) – №№ 10, 27; (AB) $(aa_1)(bb_{(1)})$ – № 2; (AB) $(aa_{(1)})$ (bc) – № 53; (AB) $(ab)(b_1c)$ – № 41; (AB) $(ab)(cb_1)$ – № 24; (AB) $(ab)(cd)$ – № 33;
- в) трирядкова $(ABV_{(1)})$ з її різновидами: (AA_1A_1) $(aa_1)(a_2a_2)2$ – № 19; (AA_1A_2) (ab) $(a_1b_1)(a_1b_2)$ – № 12; (ABV) $(aa_1)(bb_1)2$ – № 9; (ABV) $(a)(bc)2$ – № 45; (ABV) (aa) $(bc)2$ – № 34; $(ABV_{(1)})$ $(ab)(c_{(1)}d_{(1)})2$ – №№ 6, 17, 21; (ABA_1) і (BA_1) (синтезована три-дворядкова форма, відповідно, до зміни у побудові віршового тексту другого – шостого куплетів) $(ab)(c)(a_1b)$ і $(c)(a_1b)$ – № 51; (ABC) – № 32.
- г) п'ятирядкова: $(ABBA_1B)$ $(aa_1)(bc)(bc)(a_2a_2)(bc)$ – № 20; $(ABCBB)$ $(ab)(cd)(cc_1)(cd)$ (cd) – № 30.

Аналіз музичних форм пісень засвідчив, що найпоширенішою із чотирьох типів є трирядкова з її різновидами $(ABV_{(1)})$, яка становить розширену через точне або зі змінами повторення другого рядка дворядкову форму (AB) . Ця улюблена кубанськими виконавцями музична побудова є характерною для більшості різножанрових традиційних пісень колишньої Чорноморії. Це три її різновиди – монотематична $(AA_1A_{(1,2)})$, наскрізна (ABC) та синтезована (ABA_1) і (BA_1) , – а також п'ятирядкова кількох пісень розширюють наші уявлення щодо типових композиційних моделей зразків кубанської народнопісенної любовної лірики. Щодо цілісного сприйняття пісні як багатокуплетної музично-віршової фольклорної одиниці, в котрій ідея логічної тріади Аристотеля про ціле, що має початок, середину й кінець³, виявляється через поетичний текст, усі музичні форми можна поділити на три типи:

1) куплетні, в яких у кожному куплеті оновлюється поетичний текст, але незмінним залишається текст музичний;

2) куплетні з елементами варіативності, які шокуплетно з'являються в музичному тексті у вигляді окремих незначних інтонаційно-ритмічних, фактурних або структурних змін (приміром, №№ 37, 39, 46, 48);

3) куплетно-варіаційні форми, в котрих музичний текст у кожному куплеті перестає бути стабільним і набуває суттєвих змін, обумовлених моментами індивідуального творчого самовираження окремих виконавців або навіть усього співочого гурту (№№ 23, 25, 57).

Мелодика ліричних пісень про кохання, що є музичним еквівалентом віршових текстів і втілює їх у вигляді лінійного руху ритмічно, метрично й структурно організованих різновисотних тонів, має таку структурованість:

² Тг. – трансформоване, тобто зі значними змінами.

³ Аристотель. Об искусстве поэзии. Москва : Гослитиздат, 1957. С. 62.

а) монотичний зазвичай зачин як первинний лінійно-енергетичний імпульс, у якому стисло презентується преамбульна думка пісенного етнотвору, що чекає свого наступного продовження; у ньому „генетично” закладена стихія дії єдиних для усієї мелодичної лінії пісні конструктивного кістяка та його відгалужень, які й утворюють динаміку поступових чи стрибкоподібних висхідних, низхідних та репетиційно загальмованих видів руху;

б) багатоголосий „хід” (у монотичних піснях – одноголосий) як продовження думки зачину в нових фактурних умовах і водночас як момент динамічного й стислого вичерпування присутніх у зачині інтонаційно-ритмічних констант через їх зміни, перетворення та трансформації; каденційна кінцівка, якою завершується „хід” і, відповідно, мелодична лінійність, урівноважує емоційний стан мелострофи, зупиняючи мелодичний рух або спрямовуючи його на точне чи з певними змінами повторення.

Кантиленні протяглі, кантиленно-речитативні, речитативно-кантиленні, речитативно-декламаційні та моторні – такими є мелодичні стилі пісень, що розглядаються. Для творів кантиленного мелодичного стилю показові лінійна протягливість, розспівування складів, виразний обрис мелодичних поспівок, цілеспрямована логіка їх розгортання в межах достатньо широкого амбітусу (№№ 29, 36, 37, 47, 55). У піснях кантиленно-речитативного стилю ознаки мелодичної лінійності переважають над речитативними, а їх симбіоз надає емоційної піднесеності загальному звучанню (№№ 15–18, 24, 42 та ін.). Лише одним традиційним пісенним зразком („*Ой не смійся, та й дівчинонька*” – № 51) представлений речитативно-декламаційний мелодичний стиль, збережений трьома сестрами Халчевськими (65, 74 та 78 років) із ст. Кутоеїська. У мелодиці пісень моторного стилю усі засоби музичної виразності – акцентно-динамічний ритм, типові ритмоформули чотирискладника, рухливий темп, відсутність або неістотність мелодичних розспівів віршових складів, нахил до квадратного структурування – спрямовані на підкреслення танцювального мелодичного руху (№№ 1, 2, 19, 21, 27, 45). У піснях речитативно-кантиленного стилю переважає силабічне „ставлення” віршового тексту до мелодії, при якому мелодична лінія розгортається через активну дію складонот з мінімальними моментами розспівування окремих віршових складів (№№ 6, 13, 20, 23, 30, 38, 50 та ін.). Мелодичні поспівки (сегменти-такти), з яких формується цілісна мелодична лінія, розгортаються за таким принципами розвитку музичного матеріалу:

а) повторювання – точного, варіативного, есквенційного, імітаційного (рідко), трансформованого, репризного (на відстані);

б) продовженого розвитку – у вигляді інтонаційно й ритмічно споріднених мелодичних поспівок;

в) оновлювання – у вигляді поспівок, що послідовно оновлюються на рівні похідного контрасту.

Каденційні поспівки-кінцівки поділяються, принаймні, на чотири різновиди, кожний з яких має свою інтонаційно-мелодичну характерність.

Ритміка лірично-любовних пісень не відрізняється значною різноманітністю. В основному це мірний (часокількісний) ритм, характерний саме для пісенних зразків цього жанру. Як зазначає Б. Луканюк, автор ритмічної типології, якою ми користуємося, мірний ритм є суто пісенним, в ньому „*дульсування... найменшої ритмічної*

тривалості відчуття, і вона є надійною одиницею відліку часу”⁴. Яскравим показником мірного ритму є переважна більшість кубанських пісенних зразків, у яких членування музичного матеріалу супроводжується головне стійкими цезурами, котрі утворюються на звуках довгих ритмічних тривалостей (як показником стародавності пісень), а також „розмитими” цезурами, що характеризуються наявністю додаткового звука (групою звуків) в момент переходу від одного рядка до іншого. Акцентно-динамічний ритм властивий для пісень танцювальних, а також деяких зразків фольклоризованого пісенно-романсового стилю (№№ 9, 10–11, 12, 26, 33, 42–44, 49, 53, 56). У цих піснях віршовий текст і широкоамбітуса кантиленна мелодика солоспівного походження з давніх часів пристосувалися до вимог традиційного народного багатоголосся.

Лише одну пісню – „*Ой як я сяду край віконечка прями*” (№ 46), – записано в одноосібному виконанні 78-річної Софії Нестерової, можна віднести до рубатного ритму. Його ознаками є не тільки виконання співачкою пісні нібито „для себе”, а й те, що вона вільно нюансує агогіку ритмічних тривалостей під час звуковедення, завдяки чому воно (звуковедення) певною мірою втрачає риси ритмічного регламентування.

Ладовий аналіз пісень підтвердив думку щодо наявності у переважній більшості мінорного нахилу. Пісня „*Хоть би скорей вечер*” (№ 25) є рідкісним прикладом чотирярусного інтонування: великосекундового, квінтового і квартового з кінцевою міноро-мажорною модуляцією. Триярусне інтонування – квінтове, паралельне мажоро-мінорне з квінтовою модуляційною зміною устоїв – в пісні „*Ой не смієся, та й дівчинька*” (№ 51). Зразками двоярусного інтонування є пісні: з великосекундовою зміною устоїв (№ 12); з квартовою тимчасовою (№№ 6, 42) та модуляційною (№ 23) зміною кінцевих тонів; з паралельним міноро-мажорним тимчасовим зміщенням ладових устоїв (№№ 17, 19). Різноманітними є ладові структури: мінорні або мажорні три-, тетра-, пента-, гексахорди (зокрема із субсекундою і субквартою), гептахорди (еолійський, міксолідійський), октахорди (в тому числі в системі натурального або гармонічного видів мінору). Сліди впливу гармонічного мислення відчуються в більшості пісенних зразків, виявляючись через мелодичне інтонування в системі квінтакорду та його обернень (рідше септакорду, зокрема домінантового), паралельну ладову зміну устоїв, тимчасові та модуляційні зміщення опорних і кінцевих тонів, варіабельність сьомого ступеня. Сліди архаїки простежуються в епізодах ангемітоніки, великосекундової та квартової змін ладових устоїв. Усе це свідчить про природний „рух” пісень в часі й просторі і пов’язані з ним процеси історичних нашарувань, трансформацій та дифузій.

З фактурного погляду лише дві пісні є монодичними. Одна з них – „*Ходила, бродила по вишневому саду*” (№ 39) – записана від 76-річної Євдокії Кузьмівни Булах (ст. Старонижчестеблівська), яка переїняла цю пісню від свого дідуся, Матвія Єпіфановича Бережного, уродженця Харківської губернії. Укладена у дворядкову музичну форму (АВ), дивовижна за лінійною цілісністю, що немає внутрішніх цезур, мелодія пісні розгортається чотирма послідовними наскрізними розвитками, у мірному ритмі та в системі

⁴ Луканюк Б.С. Диференціальний принцип тактування. *Актуальні питання методики фіксації та транскрипції творів народної музики. Зб. наук. праць.* К.: КДК ім. П. Чайковського, 1989. С. 65.