ВИКОРИСТАННЯ ПРИНЦИПІВ ПІДГОЛОСКОВОЇ ПОЛІФОНІЇ В НАРОДНОПІСЕННІЙ ТВОРЧОСТІ

USE OF PRINCIPLES OF SUBVOICE POLYPHONY IN FOLKLORE CREATIVITY

УДК 78.087.684
DOI https://doi.org/10.32782/2663-6085/2025/80.2.5

Скопцова О.М.,
канд. мистецтвозн.,
доцент кафедри музичного мистецтва
Київського національного університету культури і мистецтв

Горобець В.П.,
ст. викладач кафедри музичного мистецтва
Київського національного університету культури і мистецтв

Марченко В.В.,
концертмейстер кафедри музичного мистецтва
Київського національного університету культури і мистецтв

Зародження і розвиток поліфонічного багатоголосся в українському пісенному фольклорі, сучасні дослідники пов'язують із формуванням жанру ліричної пісні з притаманною їй цілісністю пісенно-поетичної форми, експресивним інтонаційно-мелодичним та ладо-тональним розвитком, багатством тембрального звучання, поліваріантністю виконавських інтерпретацій. Особлива форма музичного мислення мелодичними образами якою є підголосково-поліфонічне багатоголосся утворилась на пізньому етапі еволюції модальної діатоніки, – як підсумок досягнень народної гетерофонії і, частково, впливів мажоро-мінору. У зв'язку з тим, що в поліфонічних піснях кожен голос відіграє мелодичну функцію, в них переважає відносно вільний рух голосів, який не підпорядковується наперед встановленим гармонічним нормам, а навпаки, сама гармонія утворюється тут як результат вільного голосоведіння. Підголоскова поліфонія відкриває мудру простоту, досконалість і переконливість народного голосоведення.

А.Правдюк у своїй роботі «Ладові основи української народної музики» виразно окреслює різницю між піснями гармонічного складу з їхньою мажоро-мінорною структурою, і піснями підголосково-поліфонічного складу, структура яких являє собою натуральні лади (еолійський, міксолідійський, фригійський), котрі іноді поєднуються в одній пісні у надзвичайно органічній спільності та утворюють оригінальну ладову змінність [1]. У визначенні ладо-тональності головну роль відіграє найстійкіший звук – ладова опора. Трапляється так, що в одній пісні ладові устої раз за разом змінюються. Ладова змінність становить помітну рису народнопісенної творчості.

Розквіт підголосково-поліфонічного багатоголосся відзначено у другій половині XIX та початку XX ст. якщо гетерофонія показова для усієї території України (що свідчить про єдність давніх шарів культури), гомофонно-гармонічне багатоголосся більш показове для західних областей (хоча поширене і на сході), то підголоскові-поліфонічна фактура особливо типова для Лівобережжя, а найрозвиненіші її форми трапляються у Степовій Україні та на Слобожанщині. У західних прояви цього типу багатоголосся спостерігалися впродовж 1970-1990-х років, але не справили враження органічних для регіону.

Підголосково-поліфонічне багатоголосся поширене в селянській ліриці східних слов'ян в лісостеповій та степовій зонах України. Сільський побут впливає, в значній мірі, на зміст, тематику, структуру, стиль виконання пісень поліфонічного складу.

Характерними особливості підголосковіполіфонічного багатоголосся є:

− відносно вільний рух голосів у них не підпорядкований гармонічній вертикалі;

− гармонія утворюється як результат вільного голосоведіння;

− відсутність стабільної кількості голосів призводить до паралелізму квінт, октав, тризвуків;

− варіантний принцип розвитку мелодії, спільність опорних звуків, використання унісону, октавного дублювання.

Та найважливіша, визначальна сторона підголосково-поліфонічного багатоголосся полягає не в акордиці, не в інтерваліці і навіть не в голосоведенні (хоч це й суттєво), а в тембрах і фактурі.

Ключові слова: *народна пісня; обробка; вокал; підголосок; трансформація народної пісні; голосоведіння.*

The emergence and development of polyphonic polyphony in Ukrainian song folklore is associated by modern researchers with the formation of the lyrical song genre with its inherent integrity of song-poetic form, expressive intonation-melodic and modo-tonal development, richness of timbre sound, polyvariance of performing interpretations. A special form of musical thinking in melodic images, which is subvocal-polyphonic polyphony, was formed at a late stage of the evolution of modal diatonics, as a result of the achievements of folk heterophony and, in part, the influences of major-minor. Due to the fact that in polyphonic songs each voice plays a melodic function, they are dominated by a relatively free movement of voices, which is not subject to pre-established harmonic norms, but on the contrary, harmony itself is formed here as a result of free voice management. Subvocal polyphony reveals the wise simplicity, perfection and persuasiveness of folk vocalization.

A. Pravdyuk in his work «The Modal Fundamentals of Ukrainian Folk Music» clearly outlines the difference between songs of harmonic composition with their major-minor structure, and songs of subvocal-polyphonic composition, the structure of which is natural modes (Aeolian, Mixolydian, Phrygian), which are sometimes combined in one song in an extremely organic unity and form an original modality variability [1]. In determining the modality-tonality, the main role is played by the most stable sound – the modality support. It happens that in one song the modality supports change again and again. Modality variability is a noticeable feature of folk song creativity.

The flowering of subvocal-polyphonic polyphony was noted in the second half of the 19th and early 20th centuries. If heterophony is indicative for the entire territory of Ukraine (which indicates the unity of ancient layers of culture), homophonic-harmonic polyphony is more indicative for the western regions (although it is also widespread in the east), then the subvocalic-polyphonic texture is especially typical for the Left Bank, and its most developed forms are found in Steppe Ukraine and Slobozhanshchyna. In the West, manifestations of this type of polyphony were observed during the 1970s-1990s, but did not make the impression of being organic for the region.

Subvocalic-polyphonic polyphony is widespread in the peasant lyrics of the Eastern Slavs in the forest-steppe and steppe zones of Ukraine.

Rural life significantly affects the content, themes, structure, and style of performing songs of polyphonic composition.
The characteristic features of subvocalic-polyphonic polyphony are:
− the relatively free movement of voices in them is not subordinated to the harmonic vertical;
− harmony is formed as a result of free voice management;
− the absence of a stable number of voices leads to parallelism of fifths, octaves, triads;
− the variant principle of melody development, commonality of supporting sounds, use of unison, octave duplication.
But the most important, defining aspect of subvocal-polyphonic polyphony lies not in the chord, not in the interval, and not even in voice management (although this is essential), but in timbres and texture.
Key words: *folk song; arrangement; vocal; subvocal; transformation of folk song; voice management.*

Постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими практичними завданнями. Серйозною проблемою стає стрімке зникнення основних носіїв традиційної пісенності – старшого покоління сільського населення. Натомість з'являється безліч псевдонародних, стилізованих пісень. Історико-теоретичні дослідження народної музики відбуваються надто повільно.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Виділення невирішених раніше частин загальної проблеми. Розширення спектру дослідницької проблематики та про науковий інтерес до теоретичних аспектів українського народної пісні свідчить, що дана тематика досі не ставала предметом наукового дослідження.

Метою статті є проаналізувати особливості підголоскової поліфонії в народнопісенній творчості як основу творчості провідних колективів України.

Виклад основного матеріалу. Основним принципом голосоведіння в підголосково-поліфонічній пісенній фактурі є збереження мелодії в кожному голосі. В процесі виконання кожен учасник гурту веде мелодію в найбільш природному й зручному для нього регістрі. За кількістю співаків гурти складаються з 4-7 осіб (за таких умов виконавці співають злагоджено, не потребуючи зовнішнього контролю. А виводчиця добре врівноважує силу свого голосу з низом). Це добре зіспівані родичі, сусіди чи колеги по роботі. Голоси діляться на низ та гору, при цьому низ веде більша частина співочого гурту, а вгору бере, як правило, один (переважно жіночий голос). Низ, крім того, може епізодично розділятися ще на дві партії. Вивід щодо низу відзначається нерідко певною ритмікомелодичною свободою, що і дало підстави відносити підголосковий спів до поліфонічних форм. Окреме місце посідають пісні, в яких основний наспів проходить у верхньому голосі. Вони дещо відходять від головних засад підголоскового співу.

Спостереження доводять, що співаки прагнуть до постійного партнерства і не дуже охоче співають із односельцями «з іншого кутка». У зіспіваному гурті завжди є визнаний лідер. Нерідко функції заспівувача і лідера поєднуються в одній особі.

Досить своєрідним є гуртовий спів Степової України. для нього показове змінне багатоголосся, міцне звучання, нерегульована ритміка, досить вільне поводження з текстом (огласовки, слово обриви, редукція ненаголошених голосних, ампліфікація – тобто, розширення складочислової структури).

Дуже цікавим, але рідкісним є підголосковий *спів з двома виводами*: верхній «бере голосом» (відзначається напруженою, дещо без тембровою звучністю), нижній – «бере горлом» (звучить наповнено – тому «горлом» – це ніяк не означає горловий призвук), гуртові виконавці – чоловіки й жінки – «басують» (беруть низом).

Різноманітність багатоголосного співу залежить від багатьох чинників. Наприклад, із міною складу конкретного співочого гурту – може змінитися і манера його виконання, репертуар – а значить, не виключена поява нових стильових відтінків. Отже багатоголосся явище рухливе, йому притаманні варіативність та імпровізаційність виконання.

У своїй праці М.Молдавин розглядає багатоголосий спів як поєднання мелодій-варіантів, які «випливають» з єдиного музичного – провідного наспіву, прикрашаючи і збагачуючи його. Автор виділяє три види таких мелодій-варіантів, тобто (підголосків): верхній, середній, нижній. дає їм характеристику, аналізує своєрідність звучання народного багатоголосного співу, що на його думку, ґрунтується [9]:

− на подвійній принадності;

− на народному вокалі (особливостях звучання з грудним і головним резонуванням, співі на перехідних звуках, що називаються в співочій практиці «мікстовими»;

− на місцевому колориті.

Серед характерних рис народного підголоскового співу чи не найвизначніша – насиченість усіх голосів мелодизмом. Він ґрунтується на наспівній подібності, варіантності голосів. Це створює їх рівноправність. Мелодії варіанти не копіюють одна одну. Їх рух подібний, але не однаковий: він може бути однобічний або протилежний, ритмічно відрізнятись.

Провідний наспів найчастіше звучить у нижньому або середньому голосі, визначаючи характер усього багатоголосся. Від основного «голосу» походять додаткові мелодії-варіанти, які прикрашають, збагачують музичний образ.

Як відрізнити підголосок від основної мелодії? Якщо мелодія звучить завершено, не потребуючи

підтримки знизу, а навпаки, даючи відчуття, що сама може правити за надійну опору іншому голосу, то вона – основна.

Основою фольклорного гуртового співу є верхній найрельєфніший підголосок – вивід, що зумовлює особливості виконавської інтерпретації народної пісні, визначає емоційний тонус, темп та характер виконання. Використання певного типу виводу (сопранового, альтового, фальцетного, тенорового) безпосередньо залежать від виду, складу співочого гурту, жанру народної пісні [3]. Вивід можна почути навіть не спокушеним у багатоголоссі вухом. Він завершує спів октавою вгору, виводить пісню. Звідси і його назви: *вивід, тягло* (с. Крячківка Пирятинського району на Полтавщині), *горак* (с. Невірків Корецького районуну Ровенщини), подвоженка (с. Кривоносівка, середино-Будського району на Сумщині), тончик (Черкащина, Чернігівщина) *підводити* (Київське Полісся) *брати вгору* (Полтавщина). Деякі з цих народних термінів не просто місцеві варіанти-синоніми, але й містять вказівку на характер виводу: наприклад, *тоньчик* – це спів високим фальцетного тембру голосом у другій октаві; *брати вгору* – значить гучно співати у грудній манері. Вивід – вінець гуртового співу, головна його окраса [12].

Інакше розподіляються функції голосів у техніці втори, яка є праобразом гомофонно-гармонічної фактури у народному багатоголоссі.

Середній підголосок – найскладніший, його ведуть співаки з добре розвиненим гармонічним чуттям. Такий підголосок, розташований між верхом і низом, не завжди вловлюється увагою слухача. Навіть за відсутності тільки йому належних звуків середній підголосок надає загальному звучанню мелодійної соковитості і виводить багатоголосся за межі елементарних гармонічних уявлень. М.Молдавин зазначає: «Нехтувати роллю цього підголоска – значить помітно збіднювати наше уявлення про народний багатоголосний спів, позбавляти його притаманної йому виразності, яка виходить за межі елементарних гармонічних уявлень» [10, с. 18].

Недостатньо обізнаний записувач може не помітить середній підголосок, бо мелодичні звороти чи окремі звуки в ньому збігаються то з виводом то з низом, і в загальному плетиві багатоголосся ніби зникають. Саме тому єдиним джерелом науково-достовірної транскрипції багатоголосий пісень вважається багатоканальний аудіозапис.

Коли основна мелодія підноситься вгору, наближуючись до виводу, потреба у середньому підголоску відпадає і під наспівом може з'явитись нижній підголосок, який подекуди (під впливом професійної музики) несе в собі елементи гармонічної основи.

Паралельний рух виводу октавами щодо основного наспіву трапляється в багатьох народних піснях, зокрема дублюються заключні звороти: з верхнього ввідного тону – до тоніки, з п'ятого ступеня – до четвертого, з першого – до сьомого [8].

Розподіл голосів у гурті утворює начебто конусоподібну побудову: широкий, густий низ – опора співу; еластична, соковита середина; легкий, рельєфний верх – вивід. «Поверхи» цієї споруди сполучаються між собою плетивом підголосків, багатством протилежних і перехресних рухів голосів. Отже закономірністю гуртового співу є надання пріоритету основному наспіву, кількісна перевага груп низьких голосів над високими, що зумовлено законами акустики.

Взагалі ж народний спів мінливий, не має сталої кількості голосів. Їх може бути два, три й більше, а то й унісон. Так внаслідок двобічного відгалуження від основного наспіву в окремі моменти співу може виникати народне чотириголосся. Середній і нижній підголоски то відділяються від основної мелодії, то знову зливаються з нею або іншим підголоском. Це призводить до того, що в народному чотириголоссі одночасного звучання чотирьох різних звуків можна й не почути: коли виділиться середина, низ «розчинився» в основному наспіві; з'явився низ – «зникла» середина.

Найбільшу цінність мають пісні, що дійшли до нас в усній традиції. Давні пісні народні виконавці намагались співати без власних доповнень і переробок (що має місце в більш пізніх, особливо сучасних піснях), старовинні мелодії шануються від дідів-прадідів; але все ж, незважаючи на те, що текст доходить до нас без змін, мелодія змінюється.

Важливою рисою підголосково-поліфонічних пісень є варіантний розвиток голосів. Народні співаки вдаючись до імпровізації прагнуть з одного боку «оздобити» пісню, з другого – ревно охороняють все, що знайдено, осмислено і закріплено, і їх мистецтво імпровізації становить стрункy систему, обмежену певними закономірностями: змістом пісні, її музичним образом, ладом, ритмом і музичною формою [2].

Розвиток поетичного образу, динаміка настрою вимагають від виконавців відтворення розмаїтості почуттів. Тонкою душею художника народні співаки відчувають найнепримітнішу настроєву мінливість і щиро передають її своїм голосом. Незмінний наспів обростає мелодичними прикрасами, змінюється динаміка емоційної подачі змісту, з'являються нові мотиви, які правдиво відтворюють характер поетичного слова. Отже й виходить, що кожен новий куплет – то нова, своєрідна варіація мелодії.

Готовність і здатність народних умільців будь-коли перейти у співі туди, де вони найпотрібніші, являє чудову рису народної поліфонії – імпровізаційний хист. Принцип імпровізації виник у народному співі на основі певного способу музичного

мислення народу, так званого модусу мислення середовища (термін С.Й.Грици). Мистецтво імпровізації становить стрункy систему, обмежену певним закономірностями: змістом пісні, її музичним образом, ладовою структурою, ритмом, музичної формою.

На практиці найяскравіше проявляє імпровізаційні здібності виводчик (виводчиця). У виводі зосереджено найвиразніші мелодійні звороти, улюблені поспівки, поширені в певній місцевості. Виводчик проходить певний курс навчання в гуртовому співі, переймає досвід старших і відзначається тонким слухом, високою музикальністю, міцною пам'яттю. Вдалий вивід вносить свіжий струмінь, пробуджує бажання співати якомога краще. Якщо за хорошим заспівувачем охоче йде гурт, то його успіх має закріпити виводчик.

Імпровізаційний розспів додержується логічного порядку творення багатоголосся: основний наспів, вивід, середній підголосок, нижній підголосок, інші коротші й триваліші відгалуження. Серед прийомів імпровізації використовується варіювання заспіву, становлення основної мелодії, підголосків (виводу, середнього, нижнього), варіювання й переймання різних голосів.

Скарбієм народної хорової культури без перебільшення можна назвати співочий гурт з села Крячківка Пирятинського району Полтавської обл. Більшість пісень відзначається розвиненим триголоссям. Кожен голос («партія») має тут спеціальну назву, що свідчить про повне усвідомлення співаками триярусності фактури: перші голоси «тягнуть» («*тягло*»), другі «беруть» («*брало*»), треті «басують» («*баси*»); «співати голосом» або «для себе» – означає «тихо», «співати горлом» – голосно. Тембральні барви особливо вражають коли різні типи звукоутворення поєднуються в одній пісні: наприклад, «тягнуть» фальцетом (тобто фальцетний вивід), а «беруть» і «басують» голосом або горлом. Особливо несподівано звучить поєднання фальцетного тягла з горловим бралом: утворюється динамічна двоплощинність, при якій тягло звучить на кшталт дерев'яного духового інструмента. Використовується також (лише епізодично, оскільки це надто важкий прийом) фальцетне тягло у форсованій динаміці.

Наукове дослідження специфіки українського народного багатоголосся сприяло становленню різних наукових поглядів на роль підголосків у хоровому виконанні. На думку А. Гуменюка, підголосок виявляє міру інтонаційно-ритмічного відхилення від основного наспіву (вниз або вгору) та виконується одним співаком.

Висновки з даного дослідження. Деякі дослідники пов'язують підголоски лише з високими тембрами співочих голосів. Але насправді характер та технологія звуковидобування при виконанні підголосків значною мірою залежить від того, в яких умовах виконується пісня: у приміщенні чи на відкритому повітрі. У першому випадку підголосок виконується у високому, головному регістрі. У другому – використовується низький грудний підголосок, оскільки потрібна більша сила звучання. Сучасні дослідження хорової практики виявляють виразну тенденцію до втрати своєрідного звучання підголосків.

Перспективи подальших розвідок можливі у напрямку детального дослідження особливостей становлення та популяризації української пісні.

БІБЛІОГРАФІЧНИЙ СПИСОК:

1. Грица С. Трансмісія фольклорної традиції : Етномузикологічні розвідки. Київ-Тернопіль : Астон, 2002. 236 с.

2. Гусак Р. Павлюченко Станіслав Євстигнійович. Українська музична енциклопедія. Київ: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України. Том 5: ПАВАНА – «РОЛІКАРП». Київ, 2018. С. 34-35.

3. Данилець В.В. Стилізація гуцульського фольклору в українській музиці кінця XIX – початку XXI століття : композиторський і виконавський аспекти. Дис. канд. мистецтвознавства (доктора філософії) : Харків, 2021. 220 с.

4. Дубінченко Є.А., Гнатюк, Л.В. Хорові обробки народних пісень в творчості Ганни Гаврилець. *Молодий вчений*, № 9 49. 2017. С. 200-203.

5. Іваницький А.І. Українська музична фольклористика : Методологія і методика : Навч. посіб. Київ, Заповіт, 1997. 391 с.

6. Кисельов Г. Державний український народний хор. Нарис. Мистецтво, Київ, 1951. 33 с.

7. Коновалова І. Феноменологія музичної обробки (на матеріалі хорових творів українських композиторів в XIX–XX ст.). Дис. канд. Мистецтвознавства : Харків, 2007. 314 с.

8. Королюк Н.І. Корифеї української хорової культури XX ст. Київ. Муз. Україна, 1994. 228 с.

9. Перпелюк В.М. Повість про народний хор. Сторінки щоденника Літературний запис В. Данилейка. Київ, Муз. Україна, 1970. 257 с.

10. Правдюк А.А. Ладові основи української народної музики. Київ, 1961. 137 с.