

УДК 398.8

**УКРАЇНСЬКА ПІСЕННА КУЛЬТУРА:
ТВОРЧИЙ-СИНТЕТИЧНИЙ ДОСВІД МЕЛОПОЕТИКИ
(ОБҐРУНТУВАННЯ І ПЕРЕКОНЛИВІ ПІДСТАВИ ЩОДО ЗАПРОВАДЖЕННЯ
ДО ОФІЦІЙНОГО СВЯТКОВОГО КАЛЕНДАРЯ ДЕРЖАВИ УКРАЇНА
(ДЕРЖАВНОГО ДАТИВНИКА) ДНЯ УКРАЇНСЬКОЇ ПІСНІ)**

Анатолій ЦІПКО

кандидат філологічних наук,
завідувач відділу української філології НДІУ

***Анотація.** У статті подано історичний досвід музикування українців та культурного самопредставлення української спільноти завдяки мелосному та поетичному полотну української пісні, проаналізовано її самісний-ідентифікаційний потенціал. Культуру українського співочого музикування зіставлено з європейськими та світовими напрямками синтезування на творчому полі слово-музикотворення. Феноменальний характер української співочої культури, безумовно, є підставою для визначення окремого Дня української пісні в офіційному календарі держави Україна.*

***Ключові слова:** мелопоетика, співоча культура, пісня, творчий синтез, музикування, українська спільнота.*

**УКРАИНСКАЯ ПЕСЕННАЯ КУЛЬТУРА:
ТВОРЧЕСКИЙ-СИНТЕТИЧЕСКИЙ ОПЫТ МЕЛОПОЭТИКИ
(ОБОСНОВАНИЕ И УБЕДИТЕЛЬНЫЕ ДОКАЗАТЕЛЬСТВА ДЛЯ ВНЕСЕНИЯ
В СОСТАВ ОФИЦИАЛЬНОГО ПРАЗДНИЧНОГО КАЛЕНДАРЯ
(ГОСУДАРСТВЕННОГО «ДАТИВНЫКА») ГОСУДАРСТВА УКРАИНА
ДНЯ УКРАИНСКОЙ ПЕСНИ)**

Анатолій ЦІПКО

кандидат філологічних наук,
завідувач відділу української філології НДІУ

***Анотація.** В статті изложено історичний досвід музикування українців та культурного самопредставлення української спільноти виходячи з оцінки мелосного та поетичного полотна української пісні, розглянуто її самостійний-ідентифікаційний потенціал. Українська півчеська культура соотнесена з європейськими та світовими напрямками синтезування на творчому полі слово-музикування. Феноменальний характер української півчеської культури, безумовно, являється основою для визначення окремого Дня української пісні в офіційному календарі держави Україна.*

***Ключевые слова:** мелопоэтика, півчеська культура, пісня, творчий синтез, музикування, українська спільнота («спільнота»).*

© Ціпко А.

UKRAINIAN SONG CULTURE: CREATIVE-SYNTHETIC
EXPERIENCE OF MELOPOETICS
(SUBSTANTIATION AND CONVINCING REASONS FOR INTRODUCING
THE "UKRAINIAN SONG DAY" TO THE OFFICIAL HOLIDAY CALENDAR
OF THE STATE OF UKRAINE (STATE DATE-LIST (DATIVNYK))

Anatolii TSIPKO

Candidate of Philology,

Head of the Ukrainian Philology Department of RIUS

Annotation. *The material provides the description of the historical experience of Ukrainian musicians and cultural self-presentation of the Ukrainian community due to the melodic and poetic canvas of the Ukrainian song, analyzes its potential for self-identification. The culture of Ukrainian song music is compared to the European and global directions of synthesis in the field of verbal-musical creative practices. The phenomenal character of the Ukrainian singing culture is noted, which constitutes the basis for the introduction of the special "Ukrainian Song Day" to the official calendar of the state of Ukraine.*

Key words: *melopoetics, song culture, song, creative synthesis, musification, Ukrainian community.*

**Духовно-творчий простір пісні
в українській культурі**

Незаперечний та вочевидь не однократно практично перевірений досвід вказує на те, що українців можна впізнати та вирізнити з-поміж інших народів за їхнім співочим мистецтвом. Це низка показових особливостей творення-побудови та виконавського представлення мелосного полотна. Тут простежується і темброве наповнення голосової подачі у співочому музикуванні, характерний для українського співочого виконавства хвилеподібний спосіб наростання-спадання звукових амплітуд, спертій на виразну місцеву вимовно-звукову природу інтонаційної вибудови, показово «своє» – українське гармонізування (мелосних – мелічних) структур. Усе це справляє особливий вплив на слухачів і творить окремий ефект захоплення-піднесення у гурті виконавців.

Пісня, скріплюючи мелосною вибудовою структури словесного тексту

(поетичного твору), містить ритм музикування, що посилює естетичні відчуття, зосереджено вказує інтонаційними ходами головні смисли текстового масиву, привертаючи увагу до буттєвих основ та незагладної пам'яті. Так чи інакше, тією чи іншою мірою дієвої наявності, усі ці впливові складники пісенної творчості та виконавства має українське музикування як пісенно-естетичний досвід.

Пісня та пісенний виконавський хист (спів) належать до тих явищ життя людини у культурі свого народу, що є притаманно природженим людським даром. Сама мова є підґрунтям творчого розвитку пісенного мистецтва, кожний творчий злет у щонайвищому піднесенні слова своє завершення отримує неодмінно на висоті пісенного твору. Мова як явище не лише спілчансько-комунікативне, а й перш за все естетичне, містить власне «внутрішнє ритмізування». Щоправда, не кожна мова одразу увиразнюється з огляду на вміщений у

ній музичний потенціал. Інтонаційну побудову української мови, поряд з італійською, у світі визнано як одну з наймузичніших – наймелодійніших.

Українська пісня вже з давньої пори робить українське людське життя виразно своїм естетичним світом – простором краси і гармонії, відчutih Українською Людиною. Це окремий психологічно-чуттєвий світ, з його особливим – неодмінно грайливим та серцево-піднесеним – настроєм, що виражається у ритмічному слові та його музичному спорядженні – в українських мелосі та поезії. Поетичне слово настрою навіть не мислиться без інтонаційно-ритмічного музикування, яке виявляється вповні лише у широті музично-пісенного звучання.

З давнього часу, як засвідчують джерела, пісня містила в собі і законодавчий потенціал, будучи вказівним річищем перенесення неписаного закону. Український учений Вадим Щербаківський звернув увагу на слова Аристотеля, котрі стосувалися давніх мешканців Київщини, Поділля, Буковини – «агатирсів», який писав про них слідом за Геродотом, відзначаючи, що вони свої закони тримали в піснях [9, с. 9].

Пісня була і є творчим підсумком українського наснаженого духу. Пісенні зразки попередніх поколінь спонукали наступників до подальшої творчості. Завдяки пісні українці єдналися у часі, відтак – відчували та шанували життєвий карб кожного кола попереднього «праколіна». У пісні відчувається плин часу і водночас надчасова сталість. У повідомчих кодах пісня була інформатором про розлогий досвід життя українців. У випадках тривалої розлуки пісня нагадувала українцям про їхню землю, отже,

пісня має ще й меморатну – пам'ятну – кодифікацію.

Пісня як чинник та означальник етнокультурної єдності українства

Піснею підтримувався рух на відродження політичного суверенітету Української держави. У річищі українського піснетворення в XIX ст. з'явився символ єднання двох Дніпрових берегів – історичних земель, що віддавна творили один культуротворчий масив та склали основу новочасної Української держави на початку (10 – 20-ті) та прикінці (90-ті роки) XX ст. З цього річища вплив текстовий та мелодійний твір, який символічно підтвердив та закарбував на подальше правдавню українську єдність. Це твір, що тепер є одним, поряд із прапором та гербом, із символів держави Україна – її гімн (славень). Його творцями були представники Сходу і Заходу України: о. Михайлові Вербицькому належить авторство музичного супроводу цього славня, а Павло Чубинський написав поетичну текстову основу цієї державної пісні. До поєднавчих пісенних творів належить також духовний гімн (славник) України «Боже Великий Єдиний, нам Україну храни...» (слова Олександра Кониського, музика Миколи Лисенка).

Українська пісня – народна і духовна – є також означальником творчої та етнічної самості-ідентифікації українців. Отже, пісня є естетико-художнім ідентифікатором-означальником, ланкою зв'язку, моделлю «культурного призначення» до своїх для мешканців тих місцин, що є етнічно українськими землями, але тепер, на жаль, перебувають поза кордоном держави Україна. Це Кубань, землі українців (Гайдудорозька епархія, тепер – митрополія) в Угорщині.

По цих кубанських місцях пронеслися нищівні хвилі радянської паспортизації, силою якої запорозько-таманську гілку кубанців-козаків у паспортних графах, що містили повідомлення про національність, було записано «русскімі». Про етнічну кореневість цих мешканців Росії і надалі свідчила пісня (знаменитий Кубанський козацький хор спирався майже винятково на «казацкій», як казали музикознавці й самі виконавці, пісенний репертуар, за мовою та мелосним спорядженням – це виразний український пісенний матеріал). Кубанська уродженка, акторка радянського кіно Нонна Мордюкова, вступаючи на навчання до «ВГИК»-у в Москві, представляла як іспитовий номер образки із кубансько-донського станичного життя, вживаючи відповідно місцевої мови, як можна було чути із переповідання самої акторки в одному із її телевізійних інтерв'ю, виразно української.

Теж саме можна спостерігати і в Угорщині. Про те, хто сходиться на Марійську прощу до Марія Повча, засвідчує духовна пісня. Тут, на жаль, вже не чути карпатських говірок української мови, але ще подекуди звучать духовні пісні, мова яких староукраїнська мукачівсько-карпатської редакції.

Пісня увесь час гуртувала українців-діаспорян. Майже всі недільні школи мали й мають свої хори. А церковні хори були також виконавцями народної пісні. Завдяки сценічним виступам та благодійним концертам, зокрема під час Різдвяних свят та Великодня, співочі українські гурти та хори несли вістку й знання про українців і українське громадянам тих країн, де представники української спільноти опинилися, як самі казали – «на поселеннях», творячи

окрему українську громаду («Ukrainian community» – в англomовних країнах Північної Америки, Австралії та Великої Британії, «comunidad ucrañiana» – в іспаномовних країнах Південної Америки). У цих державах українців справді впізнають і знають за пісенною творчістю. При звучанні на Різдвяних святах однієї із «Christmas song» – «Carol of Bells», що мелодійно походить від українського «Щедрика» (гармонізаційна обробка Миколи Леонтовича народного твору), завжди згадувалося українців. А творячи співом звуковий-мелодійний ряд для голлівудських кінострічок, знайомила з українським пісенним даром та українською піснею Північну Америку і весь англomовний світ у 1980 – 1990-х співачка Квітка Цісик.

«Зв'язок» із підрадянською Україною – УРСР – українці-діаспоряни теж здійснювали переважно завдяки пісні. Лише співаків, котрі виконували українські пісні – народні і новочасні естрадні, діаспоряни «підпускали» до себе. Зокрема, в Канаді в українській громаді надуспішно представили своє виконавське мистецтво, що мало за основу український пісенний матеріал, тріо «Мареничі» та Ніна Матвієнко.

Український пісенний досвід – традиційний та новочасний – творить культурно-мистецьке «представництво» України та українців як творців своєї держави у світі. Завдяки українській пісні та українському поетичному слову і музикуванню навіть долаються мовні межі. Одним із таких – попередніх – кроків культурної експансії-ширення українського була пісенна та музикувальна творчість композитора Володимира Івасюка. Час 1970-х на радянській українській, навіть союзній, естраді – це «доба

Івасюка». А найвище визнання таланту автора – це поле побутування його творів. Івасюкові твори у виконанні самого автора та буковинки Софії Ротару заповнили увесь простір тогочасної естради. «Червону руту» та «Водограй» виконували і слов'яномовні, і неслов'яномовні співаки. Що прикметно, Івасюкові твори ніколи не перекладалися, а завжди в усіх місцинах СРСР звучали у своїх первинних – україномовних – поетичних взірцях.

Те ж саме можна спостерігати і у творчості Святослава Вакарчука. Йому так само завдяки неповторному тембральному наповненню звукового ряду у пісенному полотні та оригінальним тематичним знахідкам, що дають відповіді на психологічні виклики, поставлені перед людиною доби постмодерну, виразно по-українському, з огляду на мову та культурне закорінення несених у пісні ідейних зорієнтувань, вдалося здолати мовні межі. Його пісні, як і Івасюкові твори, множаться – переспівуються виконавцями без перекладу. Стається це навіть у культурному просторі сьогочасної Російської Федерації, державна ідеологія якої особливо зараз, хоча як і завжди попередньо, містить аж зовсім не схвальні реакції на все українське.

Завдяки новочасній україномовній пісні багато молоді засвідчувало та закріплювало свою належність до українського культурного простору та утверджувалося і стверджується в особистому виборі україномовного практикування у побуті. Чимало представників українців середнього та старшого поколінь українців через українську пісню та музичне мистецтво навернулося чи повернулося до свідомого переконання у своїй українськості.

Схильність українців до мелодичного естетизування власного життя та свого культурного простору позначилася і на музичному супроводі всіх зламових подій, якими в українській історії були насичені XIX – XX ст. Відродження української державності у 90-х роках отримало свій, висунутий часом рушійний гімн, ним стала пісня Тараса Петриненка «Україна».

Обидва українських всенародних Віча виборювання своєї Правди – революційний Перший (Помаранчевий) Майдан та Другий Майдан (Революція Гідності) – так само були здвигом, що неодмінно супроводжувався пісенним чинником піднесення та завзяття. На обох Майданах звучали державний гімн, духовна пісня-молитва, традиційні пісні та новочасні пісенні композиції. Майданний рух зродив навіть цілий тематично-музичний напрям українського піснетворення, що, будучи мелосним річищем несення ідей предковічних Правди та правдошукання, ґрунтувалися на українському традиційному кобзарсько-лірницькому мистецтві та основах європейської бардівської пісні. А в ритмомелодії майданного репертуару відчувалися як свої структури українського «природного мелосу», так і вибудови, що з'явилися на ґрунті світового модерного мелосного синтезу.

Євробачення – «ярмарок» піднесеного настрою, бурлескна та ритмічна основа якого – європейський музикувальний досвід, щороку збирається на виконавський форум, котрий навідують не лише учасники з держав Європейської Спілки¹

¹ Незважаючи на те, що існує «словникове» та «офіційне» поняття «союз», що вживається на позначення «об'єднання» – «єдності», його застосовано й для охарактеризування форми політико-економічного єднання в сучасній Євро-

та континентальної Європи. Показово, що музикувальна та поетично-пісенна творчість українців на такому зібранні упродовж початку XXI ст. отримувала кількарразове щонайвище визнання. Україна двічі здобувала перемогу – перші місця на цьому виконавському співочому конкурсі і двічі приймала у себе гостей цього співочого свята. У Стамбулі (Туреччина) 2004 р. переможну першість отримала Руслана Лижичко з піснею «Дикі танці» («Wild Dances»). Минулого – 2016 р. – на цьому європейському конкурсі, що відбувався у Стокгольмі (Швеція), у пісенному виконавському змаганні перемогла представниця держави Україна – кримськотатарська

пі – Європейський Союз, доречним буде спертися на питомо українське слово «спілка» у відбитті такого явища європейської дійсності. Спілка – це велике об'єднання (мегалопроєкт), яке понятійно розрізняється в українській мові зі спільнотою, що є смисловим «ядром» при виниканні форм єднання. Спільнота – це суб'єктне утворення, спілка – здебільшого міжсуб'єктне об'єднання. У самій Європейській Спілці для такої потреби побутує поняття, витворене на латиномовній основі, – «unio» від «unio, uniois». Серед європейців, що входять до цього об'єднання, вживаються і «свої», за формою, поняття на означення явища європейського єднання. Це польське «Unia Europejska», що має форму жіночого роду, відмінну від латиномовного вихідника, де «unio» – це «genus masculinum» (чоловічий рід). Навіть у радянський час об'єднання з міжсуб'єктною основою діяльності в Україні (УРСР) називалися «спілками»: Спілка письменників України, тоді як письменницьке об'єднання в СРСР мало назву «Союз писателів». Слово «союз» книжного походження – це староболгаризм, відомий здавна в Україні, колись вживався навіть без місцевого староруського йотування, згодом набувши його, – «соузь» («с(ъ)о-ј-узъ»). При наявності «свого» поняття на означення певних явищ, зокрема і цієї форми європейського єднання, першочергово (або паралельно) слід вживати саме його. Про давність вживання слова «спілка» як «свого» на слов'янському сході Європи свідчить і досвід білоруської мови, де форма об'єднання – це «суполка». Отже, «Європейський Союз» більш по-українському – це «Європейська Спілка».

учасниця Джамала. Слухачський загал віддав свої прихильні голоси на пошанування її пісні із назвою «1944».

Історичний творчий підсумок українського пісенного музикування як способу увиразненого ритмічного спорядження словесного тексту є майже незліченим, зважаючи на значну кількість текстових і мелодійних варіацій (редакцій) пісень. За надто приблизними та «обмеженими» підрахунками, українська співоча скарбниця має близько 200 тисяч лише основних (опорних, не враховуючи всіх можливих варіацій) текстово-мелосних одиниць пісенного матеріалу.

Головні епохальні характеристики українського співочого та музичного досвіду

Пісенно-співоча спадщина українців повсякчас має тісний зв'язок передовсім з європейськими напрямками розвитку співочого мистецтва та музикування. Притому кожна епоха музично-культурного розвитку в Україні, що з'явилася переважно завдяки європейським музичним естетичним змінам, показує свої зразки сприйняття та закорінення європейських та світових музикувальних явищ.

I

Письмові зразки закріплення музикувальних форм належать до часу культурних взаємин, що здійснювалися поміж візантійсько-болгарським Півднем та Руссю-Україною. Звідти в Київ прийшла знакова нотація, завдяки якій робилася фіксація мелодійного спорядження поетичних текстів, що належали до поля богослужбової відправи, – стихири, тропарі, ірмоси, кондаки. Це «крюки» – «знамена» (в однині – «знам'я»).

Від цього і сам спів отримав назву «знаменного». За тонічною вибудовою знаменний спів належав до монодійного (одноголосого) [1]. Вже з киево-руського часу починають з'являтися зразки багатоголосого співу, що виникли з місцевої співочо-музикувальної природи. Згодом – у бароковий час (XVII – XVIII ст.) – це русько-українське багатоголосся розвинеться у бароковий «партес» (багатоголосий – партесний спів). Уже у графіті (настінних записах) у Києво-Софійському соборі представлено зразки співаних творів, зокрема літургійної пісні «Іже херувими...» («Херувимської»), що вказують на зацікавлення формами мелодійного супроводу поетичних текстів [6, с. 98]. У такий – настінний – спосіб запису до нас дійшли згадки про мелодійні розспівування, які з'являлися як мелодії-зв'язки (безтекстові мелодійні «відрізки»), що звучали поміж виконуваними творами. Це – мелодійні «хубави» (від болгарського слова «хубава(о)» – «гарно»). Особливим, виразним, мелодійним структуруванням та виконавським стилем відзначається київський розспів, що виник із мелодійного практикування у Києво-Печерському монастирі (лаврі). За устроєвою вибудовою він так само належить до знаменного співу. Ця його давня особливість побудови мелодійного ряду дійшла і дотепер. У розспівах Києво-Печерської лаври вже з давньої пори присутнім є багатоголосся, що, звісно, відбиває місцеві старовинні русько-українські співочі навички та є ознакою «своєї» – староукраїнської мелодійно-співочої естетики. Києво-печерський спів, що узагальнюється у київському розспіві, містить і таку виразну ознаку, як «гласіння», високе підняття тенорів-виконавців у звукоряді

виконаного твору. «Гласіння» як виконавський спосіб присутнє і в народному (фольклорному) співі. Власне, звідси – з народного ритмомелодійного оформлення слова – як місцева ознака таке виконавство могло здійснити вплив і на церковний спів. З іншого боку, джерелом появи і підтримки такого виконання міг бути і візантійський співочий досвід, де практикується «високий» теноровий спів із низовим «ісоном».

У княжу пору з'явилася така гілка у складі русько-українських церковних розспівів, як галицько-волинський розспів. У ньому є вирізнений особливим способом сприйняття і відтворення загальною мелодійний напрям – «самолівка» («самуїлка»), назва якого – «самовловлювання» – свідчить не лише про перейняття виконавських особливостей, що вибудовуються завдяки окремому звукорядові. «Самолівка» також вказує на особливий спосіб сприймання (творений теж «самовловлюванням») духовної науки, що міститься у текстах, які звучать на відправах. Відтак у назві «самолівка» закарбовано духовне самонавчання і співу, і догматичної правди, що подавалися під час церковних відправ. Тобто «самолівка» – це знайомство з мелодійною текстурою, а також зі смислами, що переносяться словесним текстом.

Виразною особливістю участі у відправі, що склалася в святоблिवому побожному досвіді, основ якого дотримуються в українській духовній спільноті, є співано-виконавська участь у відправах усіх, зібраних на богослужіннях. В українців віддавна на відправі співає «вся церква», а не лише крилос – дяки з обраними виконавцями. Тоді як на московській Півночі співом-участю до відправи

долучається лише крилос. Щоправда, цей давній звичай участі співом всією громадою, зібраною у церкві, зберігся дотепер лише на західних землях України – Галичині, Буковині, Закарпатті. На Наддніпрянщині, Поділлі та Волині у синодальний час життя Церкви співану участь вірних у відправі було обмежено лише до спільного виконання визнання віри – «Вірую» та молитви Господньої «Отче наш».

II

З нелегкого історичного сусідства із Степом [4], тюркським Кримом, тюрксько-османською імперією виник цілий співочо-пісенний тематичний напрям, який серед української спільноти підтримував пам'ять та переносив свідчення про великі подвиги мучеництва, якими українці показали невідступну вірність своєму християнському віровизнанню та прихильність і відданість до особистої та громадської Волі – Свободи. Це були думи та історичні пісні. А також «псалми», тематичний напрям яких – своя батьківська – Правда, що закорінюється у християнській Правді євангельського слова. Підґрунтям, на якому тематично зросли «псалми» і з якого виснувалося їхнє мелодійне полотно, був Псалтир [14, с. 115 – 127]. Ці твори отримали особливе ритмомелодійне спорядження та мали окреме виконавсько-темброве налаштування. Виконувалось їх плинним розспівуванням – речитативним подаванням голосу. На виконання цих творів виник окремий співочий рух в українській спільноті. Його складали кобзарі та лірники. Назву цим особам-виконавцям дано від застосовуваних на супровід до їхнього співу музичних інструментів, відповідно – кобза та ліра.

Кобзарсько-лірницьке виконавство мало окремий (майже «цеховий») устрій. Такі виконавці поєднувалися в окремі гурти – «старцівські братерства». Їх навіть виокремлювала із загалу своя втаємничена, так звана «лебійська», мова. У європейському досвіді підґрунтям для виникнення і підтримування цього виконавського способу та гуртувального поєднання були ще здавна відомі епічні виконавці-рапсоди. Немала кількість кобзарів та лірників була незрячою, по храмах (престольних празниках церков) та ярмарках, які і були переважно «театром» виконавського представлення їхніх творів, таких співаків водже хлопчачами-поводирями. Тяглість кобзарсько-лірницького виконавського мистецтва в українському музикувальному досвіді протривала аж до середини ХХ ст. Ця пора виявилася нищівною і стосовно кобзарів-лірників, як і всього українського. Ці виконавці, будучи вірними своєму покликанию свідчити пісенно велику Правду в народі, у свій репертуар внесли тематику великого українського лиха цієї пори – голодомору. Їх, як носіїв своєї, а не офіційної радянської – газетної та радіної – правди, більшовицька влада піддавала справжньому фізичному винищенню.

Дещо попередньо у часі кобзарство в українському народі підтримувало так само й історичну пам'ять про визвольний рух ХVII ст. – Хмельниччину та її провідника гетьмана Богдана Хмельницького, про Запорожжя та тамтешній вольний січовий устрій. Недаремно ж книгу Шевченкових поетичних творів названо «Кобзарем» – збірно-уособленим іменем українських носіїв Правди у співаному слові. У 1917 р. Порфирієм Демущим видано збірку «Ліра та її

мотиви», книга містила 52 лірницькі пісні, псалми, канти.

У часи Хмельниччини українське творче співоче музикування мало ще й «жіноче представництво». Його уособлювала Маруся Чурай (Чураївна), вона ж – «Полтавка», зважаючи на місце народження. Як припускають, їй належить авторство таких пісенних творів, як: «Ой, не ходи Грицю», «Котилися вози з гори», «Засвіт встали козаченьки».

III

Бароковий світогляд, що зродився та запанував на Півдні Європи – в Італії та Іспанії, – був тим європейським явищем, яке серед українців здобуло сприятливе підґрунтя та отримало плідні підсумки з творчого розвитку культури [3, 7]. Показовими є творчі набутки, що з'явилися в пісенному мистецтві українського культуротворення саме в барокову добу. Найвиразнішим явищем був бароковий концерт, котрий по-особливому яскраво зосередився тематично і мелодійно в канті. У цю пору розвиваються такі текстово-мелодійні твори, що теж належать до барокових концертів, як запричасний концерт. Перш за все найушлавленишими та найбільш виспівуваними були запричасні концерти українських композиторів Дмитра Бортнянського, Максима Березовського та Артемія Веделя, текстовою основою яких стали псалмі із Псалтиря. Зокрема, приклади таких творів – це покаянно-роздумливий концерт «Возведох очи моя в гори...», а також запричасний концерт на Різдво Христове «Слава во вишних Богу і на землі мир, днесь восприемлет Вифлеєм сідящаго присно со Отцем...» (обидва належать Дмитру Бортнянському).

У бароковий час остаточно утверджується київська «п'ятилінійна»

нотація – «київські знамена» за участі Миколи Дилецького, як місцевий варіант європейської «п'ятилінійки», усталення якої належить у Європі ченцеві-бенедиктинцеві Гвідо Аретинському (д'Ареццо).

Завдяки українським композиторам, середовищем виховання яких була Києво-Могилянська академія, бароковий багатоголосий (партесний) спів рознісся й утвердився на всьому сході слов'янської Європи. Барокові пісенні твори українських композиторів було перенесено на московсько-петербурзьку Північ. Викладачі та спудеї Києво-Могилянської академії так само були авторами текстів барокових співаних творів. До таких належали архієпископ Феофан Прокопович, святитель Димитрій Туптало (протривав у виконавському використанні аж до ХХ ст. його твір покаянного характеру – кант «О, горе мні, грішнику сущу...»). Творцем текстів та автором музичного супроводу, як свідчать тогочасні джерела, був і Григорій Сковорода. Йому, як переказували, належить твір «Всякому городу нрав і права...». Цей український філософ Григорій Сковорода як вихованець Київської академії утворював свій шлях, що почався як вихідна путь серед стежок мандрованих дяків (вагántів, «пиворізів»). У цьому середовищі практикувався такий напрям творчості та музикування, відомий і в інших європейських культурах, як «священне пародіювання» («parodia sacra»). Це особливий тип «ігрового» – тематичного та музикувального – ставлення до канонічного тексту. Отже, ця бурлескна (карнавальна) течія була присутньою і в українському культуротворенні.

Гетьман Іван Мазепа так само музикував і творив пісенні твори. Одна із

співаних речей, що належить до авторства гетьмана, – медитативно-жалослива пісня «Ой, горе тій чайці...». Власне, у барокову пору набирає сили ліричний струмінь розвитку пісенної творчості. Саме у цей час увиразнюється творчий взаємообмін поміж літературним та фольклорним піснетворчими полями. Лірична пісня книжного походження як текст і як мелодія жваво переходить до народного (фольклорного) функціонування, набуваючи у народному побутуванні особливих мелодійних та текстових варіацій.

Показово, що барокова класифікація виконавців за голосами-тембрами перейшла і в народне (фольклорне) середовище. Так, у народі стали цілком «своїми» ці класифікаційні назви. Це «дисканті» – «перші (перві)» голоси – та «альти» (другий – «хторий» – виконавський голос). Так розподілялися жіночі голоси. З цієї пори переходить у народний вжиток барокова класифікація і чоловічих голосів, серед яких вирізнявся, перш за все, бас. Було також відоме і «жіноче басування» – «жіночий» виконавський – альтово-теноровий – «низ». До того ж серед українських музичних інструментів теж є «бас» [13, с. 58 – 60]: «Бас гуде, скрипка грає...» (слова із пісні «Ой у гаю, при Дунаю соловей щечече...»).

Барокову добу в українському культуротворенні позначено значною кількістю книжкових видань. Серед таких були і книги, що призначалися винятково для співочо-музичувального вжитку. Це – Самбірський (XVII ст.), Львівські (1700, 1709), Почаївські (1760, 1770, 1794) нотнолінійні «Ірмолої» («Ірмологіони») (збірники, що містили канони, у складі яких були: ірмоси (заголовні тропарі) та «рядові тропарі» із «пісней» канону

празників) на утрени, також «догмати» (Богородичні пісні), що завершували разом із заспівом «Слава і нині» стихир на вечірні із групи на «Господи, воззвах ко тобі...» [2]. Особливо у цих книжкових виданнях вирізняється «Богогласник» (1790) [15; 16], що з'явився друком у Почаївській друкарні, який містив велику кількість текстових творів, що були написані українськими бароковими письменниками. Твори з цього збірника часто виконувалися співано в українській спільноті.

На висоті барокового творчого злету та на змінному помезж'ї переходу до наступних творчих епох з'явилася п'єса Івана Котляревського «Наталка Полтавка», якою опосередковано започатковано в українському культуротворенні написання театрального оперного текстового лібрето. Найуспішнішою була музикувальна праця на цей текст Івана Котляревського українського композитора Миколи Лисенка вже в XIX ст. До оперного творчого напряму належить, зокрема, твір Миколи Аркаса (старшого) «Катерина» (музику написано 1891 р.).

Згодом – уже в XIX та XX ст. – на оперних сценах звучатимуть арії, що представлятимуть українську тематику – етнокультурну та історичну, зокрема козацько-запорозького спрямування, та свідчитимуть про нелегку історичну долю українців. Це опера Семена Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм» тощо. А природна – чутлива на музикування – вдача українців зробить їх присутніми у співочих закладах світу упродовж тривалого часу: від XVII ст. – поява українських співаків у кремлівських палатах московського царя Олексія Романова, у XVIII ст. завдяки голосу і присутності у Петербург до складу придворової

співочої капели зробив свою політичну кар'єру гетьман України Кирило Розумовський, і до ХХ ст. – в Італії та багатьох країнах Європи й Америки виконувала оперні партії Соломія Крушельницька, у королівському театрі Ковент-Гарден (Royal theatre Covent Garden) у Лондоні брав участь співом тенор Модест Мецинський (початок ХХ ст.) [10], у другій половині ХХ ст. в Італії у міланському театрі La Scala співав оперний виконавець, уродженець Донецького краю, Анатолій Солов'яненко. Це також оперні виконавці, котрі здобули своє визнання у світі вже за незалежної (після 1991 р.) Української держави: Вікторія Лук'янець, солістка Віденської державної опери (Wiener Staatsoper), тенор Володимир Гришко, соліст Metropolitan Opera в Нью-Йорку, голоси яких слухають зі світових сцен.

Українське драматичне театральне мистецтво теж містить співані складники. Цим увиразнювалися постановки творів у «побутовому театрі» Івана Карпенка-Карого. Зокрема, у його комедії «Суєта» Явдоха, «...співаючи тихенько пісню, достає зо скрині...». А в сучасну пору в драматургійні сценічні вистави вплітають співочий матеріал такі актори, як Богдан Бенюк, Наталя Сумська – актори-франківці (Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка у Києві).

IV

Світові український народний мелос відкрила романтична доба українського культуротворення. У «знахідках» і відкриттях народного мелосу, здійсненого романтизмом, першою з'явилася праця Миколи Цертелева, що була наслідком збирацької діяльності цього фольклориста і згодом видавця-упорядника, це

збірка українських пісень «Опыт собрания старинных малороссийских песней» (1819). У романтичну пору було оприлюднено підсумок збирацької – польової – роботи «Украинские народные песни» (1834) Михайла Максимовича, у цій збірці українського пісенного матеріалу було надруковано тексти українських дум, а також вміщено козацькі пісні: бувальщинні та побутові. Упроваджений до наукового обігу, український пісенно-співочий матеріал став вагомим підґрунтям, що свідчило про поетичний хист та мелодійні техніки народного музичування і поетифікування. Українськими пісенними творами як художніми речами феноменального зразка скріплювали свої дослідження науковці Російської імперії у ХІХ ст. У 1886 р. у Казані вийшла праця Івана Порфир'єва «История русской словесности. Древний период», яка містила немало частину викладу, присвячену українським думам та історичним пісням – творах епічного типу [12].

Епічний твір княжої пори «Слово о полку Ігореві» – староруську пам'ятку, віднайдену в Спасо-Яковлевському монастирі Ярославля, – перекладав Михайло Максимович, щоби наблизити її до українського культурного простору Нового часу. Одне із завдань, яке з'явилося при виконанні перекладу, було засвідчити українськість походження цього тексту, яке і так увиразнювалося, з огляду на значну кількість слів, що за значенням і звуковим складом вказували на своє південне – руське – походження, зважаючи на чернігівсько-сіверське задресування твору – звернення до князя Ігоря, котрий правував у цих землях. Завданням на додачу, що опосередковано розв'язувалося Михайлом Максимовичем, було представити ритмомелодійну

техніку цього твору, яка вказувала на виконавську особливість – його речитативну мелодику (носієм якої був давній співець Боян, згадкою про якого розпочиналося «Слово о полку Ігореві»), що так само була музикувальним способом виконання дум та історичних пісень. До того ж у творі увиразнювалася образність та жалібна мелодійна ритміка голосинь (путивльський «Плач Ярославни»).

Зі збирацького зачину Миколи Цертелева, Михайла Максимовича, Амвросія Метлинського далі в часі – упродовж цілого XIX ст. – протривала робота у полі знайомства з народними мелосом, поезією та їхнього подальшого наукового опрацювання. Виконавцями такої роботи були ще: Андрій Димінський, Ізмаїл Срезневський, Михайло Драгоманов, Марко Вовчок (Марія Вілінська), Олександр Потебня, Пантелеймон (Панько) Куліш, Олена Пчілка (Ольга Косач), Опанас Маркович, Осип Бодяньський, Павло Житецький, Порфирій Мартинович. Така робота поєднала «два романтизми» – два виразних творчих рухи в українському культуротворенні: романтизм (початку XIX ст.) та неоромантизм (кінця XIX – початку XX ст.) – дві творчі мистецькі епохи, основою яких був перш за все культурний художньо-музикувальний досвід народної поезії. Представниками неоромантичної пори, котрі зверталися до українського народного (фольклорного) пісенного мистецтва, записуючи та публікуючи його зразки, були: Володимир Гнатюк, Іван Франко, Іларіон Свенціцький, Климент Квітка, Леся Українка, Михайло Грушевський, Філарет Колесса.

Найвищою формою представлення поетичного твору серед українського загалу завжди вважалося надання йому

мелодійного спорядження. Тривкою та чинною була естетична прихильність до «високого» існування поетичного твору завдяки його мелодійному спорядженню на всіх рівнях української спільноти. І народне, здебільшого – сільське, сприйняття, і міська культура залишалися на естетичних позиціях, де панувала перевага співаного існування поезії. Саме так – через перетворення поетичного твору на пісню – значна кількість авторських творів XIX – XX ст. потрапила до народного вжитку. Ці твори навіть зробилися народними, набувши гуртового (фольклорного) «автора». Така дія, безумовно, посилювала емоційну впливовість самого поетичного твору, до етико-строфічного рушія якого додався естетичний чинник великої ваги – мелодійна ритмізація тексту. Це естетичне піднесення – через творення пісні – здобули твори Тараса Шевченка, Павла Грабовського (поетичний твір «Журба», музика Миколи Лисенка), Степана Руданського (музику до своїх творів писав сам Руданський), Лесі Українки («Смутної провесни», музика Михайла Вериківського), «Стояла я і слухала весну» (музика Кирила Стеценка), Івана Франка («Ой ти, дівчино, з горіха зерня», музика Анатолія Кос-Анатольського), «Вічний революціонер» (музика Миколи Лисенка). У такий спосіб – через пісенне духовне наснаження – у народ переходили ідеї культурного та етнічного пробудження у XIX та XX ст.

Зі збирацької та наукової праці «двох романтизмів» науковий загал і світ у цілому дізналися про величезний співочо-музичний масив української культури. Кожна життєва пора, кожен екзистенційний перехід українцями супроводжено пісенним музикуванням та

ритмізованим поетичним текстом. Це календарні («програмувальні» на добре поліття) тексти колядок та щедрівок, які розширюються віншувально-величальними колядками господарю, господині, хлопцю, дівчині, священникові – усім учасникам-дієвцям української громади. Тематичний текстовий підклад (глибинний рівень) колядок та щедрівок містить давні космогонійні (світонароджувальні) та космологічні (світоустроєві) мотиви. Вибудова мелодійних відрізків-фраз у цих творах теж давня, у мелодійно-голосовому полотні виконуваного твору виявляється чергування стрімких амплітуд та «затихального» речитативного ритмізування.

Це також «сезонно-календарні» пісні, завдяки яким випроваджується зимовий мороз-застиглість (заклякання) та зустрічається світло іншого – нового сонця – новосилої весни: веснянки та пов'язані із часом Великодня-Паски гаївки (гагілки) [5]. До переходових – у триванні жаркого літнього осоння – належать молодечі настроєві співані твори: русальні, купальські пісні та теж поєднані з літньою порою – петрівчані пісні (мають образний зв'язок із розвитком колосу, часовим сповіщальним куванням зозулі, із косовицею, провідний тематичний напрям яких – кохання, молодечі пустощі).

Це так само громадські «пісні поля» з мотивами ушавлення родючості землі та образами господарського добробуту – зажинкові та обжинкові пісні, завдяки мелодиці яких ще й ритмізується виконання польової роботи.

Це родинно-громадські та родинно-побутові «вітальні» та «прощальні» весільні пісні (весільна драма), у яких простежується постійний діалог поміж

родинами (уособленими хатами-дворищами) та громадами (старостами) і молодечими гуртами (парубочими, дівочими). Особливий спосіб обрядового діалогу на весіллі – це виконання коломийок, коротких (дворядкових) строфічних творів, які мають окрему ритмізацію, зумовлену коломийковим строфічним розміром, а отже, особливим ритмічним рушієм. Поетичний текст коломийок – це і вже «випробувані» твори, що мають певний час свого побутування, і так само «живе поетизування» – постійно нове складання коломийкових строф учасниками переспіву-діалогу під час весільної гулянки на довільні та задані теми – від образів поведінкового та антропологічного насміху-глузування до тематики тілесно-еротичного типу.

Діалогічний характер пісенного виконання є наявним у колискових піснях-розмовах (бесідах), що ґрунтується на ритміці материнського голосу, піснях, завдяки яким кодифікаційно подається материнська наука. У цих співаних творах здійснюється своєрідний діалог-співрозмова поміж мовцем-матір'ю та «безмовним» дитятком – немовлям. Колискові пісні з материнського голосу мелодійно творять ритмоколисальний простір спокою.

V

Неоромантичний рух у мистецькій творчості українців мав плідні підсумки і в музичувальному досвіді, це перш за все гармонізаційна праця над творами з народної співочої скарбниці, а також творення нових форм мелосного полотна завдяки засобам європейського та світового мелодійного синтезу. Це час значних набутків в українському культуротворенні, у творчості цієї пори наскрізно звучали «заклики» та навіть

«накази» нагальної потреби національного пробудження та культурного відродження. Історичний неоромантизм, у якому всіляко наголошувалося «вузлове питання» справедливості, став шляхом до державного відродження. Дедалі поглибленишим річищем перенесення україноцентричних ідей у широкий загаль, закривання зачаєної українськості у її природних носіїв, зорганізування української спільноти у похід до державної волі, безумовно, здійснювала українська пісня. У неоромантичному ключі працювали композитори Олександр Кошиць [8], Микола Лисенко. Поряд з гармонізацією народних творів з'являється чимало літургійних текстів, споряджених мелодійним супроводом, у якому по-модерному представлено український духовний традиційний досвід («Херувимська», «Діва днесь пресущественнаго раждаєт» (кондак свята Різдва Христового), побожна пісня «Хресним дровом»), музику до яких написано Миколою Лисенком. Лисенком-композитором здійснювалася праця над різними типами українських поетичних текстів, він творив, поєднуючи у своєму музикуванні епохи та стилі (бароковий кант, народну пісню, псалму, оперу). Звертався композитор також до авторської поезії Івана Франка, Лесі Українки, Олександра Олеся. Його праця в площині опери охопила не лише теми українського історичного життя, а навіть казковий матеріал, на основі якого створено дитячі опери (лібрето Дніпрові Чайки – Людмили Василевської) «Коза-дереза», «Пан Коцький», «Весна і зима».

На потреби українізації літургійного життя Церкви творив композитор Кирило Стеценко. Ним написано музику до україномовних текстів літургійної

відправи (дві варіації) та панахиду. Наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. музику до україномовних літургійних текстів написали композитори, котрі тепер плідно працюють на духовно-співочій ниві, – Євген Станкович (Літургія Йоана Златоустого), Мирослав Скорик (теж Літургія Йоана Златоустого, твір, написаний на прохання Миколи Гобдича, художнього курівника камерного хору «Київ»), а також Леся Дичко (Літургія I та Літургія II, Урочиста літургія для мішаного хору). Цій авторці також належать твори за старорусько-українськими літописними та фольклорними мотивами (ораторія «І нарекоша ім'я Київ», опери – «Золотослов», «Різдвяне дійство» («Вертеп»)).

Нетривала політика коренізації, що мала відбиток і в українському модерному співочому музикуванні, змінилася наступом на все українське, передовсім, на його традиційні форми. Індустріалізація міста та колективізація села із завданням творення «нової людини», не вбачали потреби у зберіганні та підтримці тяглості традиції. Перш за все більшовицьким урядом наступ було здійснено на традиційний звичаєвий календар українців, де виразно відчувалися присутність робного будня та безжурність свята. Традиційні свята скасовувалися, навіть сам ритм часопротікання, із зміною-чергуванням свята-будня, було переведено на невпинний виробничий режим. Разом з тим намагалися вичавити із життя українців і всю традиційну пісенну естетику, звісно – україномовну. Натомість з'являлися та запроваджувалися нові музично-пісенні форми, за текстом це були переважно російськомовні пісні.

На Сході України колядування та вертепи зі «звіздою» вичавлено ще в

довоєнний (перед Другою світовою війною) час, а в повоєнний період і в західних областях заборонними заходами забрано вертеп-шопку з вулиць містечок та сіл. І лише дитяча колядка-примовка «Коляд-коляд-колядниця, добра з медом паляниця! ...» малечим голосом читаного віршика «залишком» свідчила, долаючи заборонні настанови вчителів у школах, про колишній урочистий настрій, що панував у часі «на сяткі», та про пишний текстовий та мелодійний колядковий та драматургійний вертепний матеріал. Місцем звучання колядок були лише церкви та хати після святкового столування. Але у церквах України і надалі ставився «Вертеп» як місцева ознака, що закорінилась у «свою» культуру українців ще у барокову добу. Так було, зокрема, у Володимирському соборі міста Києва. Тут упродовж Різдвяних свят стояв «Вертеп», а після запричасного концерту, яким був здебільшого твір Дмитра Бортнянського «Слава во Вишних Богу...», неодмінно звучали колядки барокового книжного походження: «Нова рада стала...», «Небо і земля нині торжествують...», «Во Вифлеємі нині новина, Пречиста Діва зродила Сина...», «По всьому світу стала новина, Діва Марія Сина родила...». Деякі тексти українських колядок допускалися до виконання, але у радянській текстовій редакції, за якої образи явлення «Бога во плоті» на землі замінялися на образність радянського Нового року. Притому такий текст подавався як народна саморедакція-варіація. Так сталося, зокрема, із колядковим текстом «Добрий вечір тобі, пане господарю...», приспів якого містить слова «Син Божий народився», у радянський час замінені на «рік новий народився».

Хоча як одноразову дію у радянський час фірмою звукозапису «Мелодія» було здійснено запис і випуск платівок зі співаним відтворенням текстів українських колядок. Таку акцію було вчинено лише після тривалого в часі клопотання перед державними чиновниками Міністерства культури СРСР вихідця з України, колишнього співака у складі хору Києво-Михайлівського Золотоверхого собору, Івана Козловського. Притім Козловський посилався на вже наявні серії платівкових випусків у СРСР західноєвропейської духовної творчості, адже на записи співочої духовної спадщини – творів релігійного змісту – в СРСР існувала заборона. Тоді міністерська влада пішла на поступки Іванові Козловському, одному з провідних виконавців та керівників «Большого театра» у Москві, запис було здійснено, у виконанні колядок солював сам Козловський. Але невдовзі майже увесь цей платівковий випуск було знищено.

Український визвольний січовий рух, що стояв у обороні Української держави у 1910-х роках, теж показав свої співані мелодійні та текстові зразки. Стрілецькі пісні, що своїм виникненням пов'язувалися із визвольно-бойовим середовищем, за основу для подальшого розвитку мали відомі серед українців «рекрутські», «солдатські», «жовнірські» пісні. Найвідомішим автором січових пісень був Михайло Гайворонський. Пісенні твори стрілецького репертуару було зорганізовано мелодійно на музичувальних зразках маршового типу. У них відчуваються образні «історичні відгомони» – січові-запорозькі місцино-просторові образи-топоси та поведінкова стратегія-напрямування, у якій звучить героїзаційна настанова завдяки

образам епічного характеру. За подобою-аналогію до творення текстового та мелодійного масивів нерідко бралися козацько-запорозькі взірці з піднесеною горою-узвишшям-січчю («Гей, там на горі Січ іде...Гей, повій, вітре, із степів, гей, дай нам силу козаків...»), «Гей, Січ іде, красен мак цвіте...»). Гімн січових стрільців «Ой у лузі червона калина...». Схожим способом творилися і повстанські пісні, що лунали у повстанських загонах аж до 1954 р., теж козацько-стрілецькі за типом текстово-мелодійної організації.

Бардівський радянський рух порекрутував багато українців до російськомовного співочого поля (згадати хоча б творчість Володимира Висоцького, Олександра Розенбаума). Гітара та таборова пісня були ознаками узагальненого образу «підкорювачів життя». З війська багато хто з українців, особливо у східні та центральні області, щонайбільше – у тутешні міста, повертався «з гітарою» і російськомовною піснею, а відтак – російськомовним рекрутом. Такого колишнього армієця до української мови у побуті не повертала навіть етика зворотного діалогу в бесіді з україномовними. Часто і батькам – україномовним – у побуті такі особи вже відповідали російською. Через мовні ознаки сім'ї в Україні навіть на рівні побутового діалогу ділилися навпіл.

Шкода, але певного часу і школа в незалежній Україні як спадок радянського виховання на уроках музики подавала лише класичний тип гармонізації мелодійного полотна. Народне виконавство, з виразними «первими» голосами, сильними альтами, із надто низовим кріпівельним басом, спосіб звукової подачі яких – «відкрите звучання», залишилися

поза увагою. Так ставалася втрата «природно чутливих» до інтонаційних моделей «своєї» – української – пісні випускників радянської школи. Притім уроки, що спершу називалися як «Співи», замінено на заняття з «Музики».

Народний спів як спосіб ритмомелодійного відтворення слова «занижувався» у вартостях порівняно із класично гармонізованими зразками. Гармонізаційна праця композиторів доби неоромантизму спрямовувалася на додаткове – глибше – мелодійне структурування народної пісні завдяки вишукуванню та творенню мелодійних формул, природних для українського мелосу, з огляду на тембровість, висоту звучання, способи інтонування. Натомість музикувальна та композиторська діяльність, що існували у сільських та заводських творчих співочих колективах, спрямовувалися на «переробку» пісні. До того ж інструментарний супровід українського співочого мистецтва у цій клубній культурі було замінено зі «свого», його виконавцями традиційно були гурти «троїстих музик», на «інше» – здебільшого акордеон.

Щоправда, у цей час вдалося у той чи інший спосіб відстояти «своє» інструментування співочого виконання твору. Тоді право на мистецьке життя у радянській Україні виборола собі благородна бандура [11, с. 39 – 70, 71 – 77]. Навіть розширилося гендерне коло виконавців на цьому музичному інструменті. Поряд із бандуристами, традиційно наявними в українській інструментально-музичній культурі, з'явилися бандуристки.

Один із найвідоміших українських співочих хорових колективів, що виконує пісенні твори і у супроводі гри на бандурі, доклав великої ваги праці задля збереження традиційних текстів та

власне українських виконавських технік. Це творча праця співаків хору імені Григорія Верьовки, заснованого 1943 р. у Харкові, з 1944 р. колектив працює у Києві. Тепер це – Національний заслужений академічний народний хор України ім. Верьовки.

Зманювало-рекрутувало до рядів російськомовного пісенного репертуару українців так само радянське кіномистецтво. Ресторанні гурти, що супроводжували музикуванням українські весілля, почали ширити, особливо у східних і південних областях, російськомовну пісню серед молоді. Щоправда, опосередковано вдавалося робити наголоси на культурних особливостях українського музикування, і теж завдяки досягненням кіномитців, навіть у підрадянській Україні. У цьому напрямі вирізняються композиторські праці Мирослава Скорика («Тіні забутих предків», «Гуси-лебеді летять», «Жива вода») та Євгена Станковича (музика до фільмів, поставлених на Київській кіностудії імені Олександра Довженка: «Лісова пісня. Мавка», «Ярослав Мудрий», «Легенда про княгиню Ольгу», «Украдене щастя», «Камінна душа»).

Шкода, але й дотепер триває перенесення російської пісні, вже завдяки радійним ФМ-станціям, як не прикро, навіть у західні області України, особливо протиставних до всього «занесеного» як радянського-«советського» у час УРСР. На жаль, ця присутність російської пісні в Україні зовсім не показує зразків міжкультурного діалогу, за цим криється не мелодійно-співоча естетизація тексту, а неприхований культурний наступ за агресивним типом постколоніальних взаємин між метрополією та колишньою підлеглою, колоніально залежною, землею-державою.

Рок як музично-культурний напрям охоплює широке поле творчих можливостей як у добу модерну, так і в час постмодерну. Показово, що у межах цієї музично-творчої течії теж постає мить вибору для тих, кого вона захоплює своїм творчим плином. Або залишитися на ґрунті власної етнокультури і, застосовуючи світовий досвід синтетичного музикування, показувати власні зразки пісенної творчості, які б свідчили про культурну кореневу належність авторів. Чи ж переходити у стан «громадянства світу» («citizenship of the World»), що є безприв'язним, з огляду на культурне підґрунтя, простором, і тим самим втрачати культурне «своє». Дотепер досвід співочого музикування в українському культуротворенні у такому виборі-розподілі, на жаль, ділився навпіл. А що ще більш жальніше, то це те, що «громадянство світу» через брак знання мов було нічим іншим серед українців, як членство у російськомовному культурному середовищі, підвладному Російській Федерації і контролюваному нею. Це середовище претензійно розповсюджувало свою дію, а відтак – і вплив, показний ідеологічний та цивілізаційний наступ на все пострадянське довкілля, близьке у державних кордонах до неї – спадкоємиці СРСР – Російської Федерації. Що ще прикро, що така політика «культурного зваблення» – культурного рекрутування в «інше» ідейно-культурне поле – охопила не лише «середнє» за віком покоління українців, яке ще встигло побути на навчаннях у школах радянської України, а й молоде покоління, що з'явилося на світ вже за незалежної України.

Доба постмодерну з багатоманіттям мистецьких і музикувальних шляхів та смаків, слідом за життєвим способом

споживацького типу, що запанував у індустрію та постіндустрію епохи у середовищі міста, у пісенно-музичний досвід внесла «бацилу споживацтва». Що найприкріше, то це те, що «споживацтво» у культурі зачавлює природний талан Особи. Масове ще донедавна приєднання особистою участю до пісенного виконавства, яке помічалось будь-де, як тільки-но запановував веселий настрій у гурті, замінилося «навушниковим музикуванням» – лише слуханням виконуваного кимось твору. Тоді як ще зовсім недавно особистий піднесений настрій людини завжди означався назовні співочим музикуванням – тихим чи голоснішим наспівуванням мелодії або мелодії-тексту. На жаль, співтворчість – синергію у сприйнятті та відтворенні текстово-музичного масиву – почали дедалі більше втрачати українці, здавна відомі своїм співочим та музикувальним хистом. Молодь майже зовсім не співає поза межами творчих гуртків. Як не дивно, але навіть застілля українців у теперішню пору почали обходитися без пісні, цього не було ще 10 – 15 років тому.

Притім слід відзначити, що сучасне музикування надто по-демократичному ставиться до співочо-тембрових характеристик виконавця. Класична гармонізація, де присутня голосова подача колоратурного сопрано або басу-профундо, поступилася модерному і постмодерному «міському демократизмові» голосового співочого формату, де «дитяче» та «юнацьке» настроєве робиться «дорослим» виконавським співочим звуковим спорядженням тексту. І сам віршований текст ще більш «побілішав», з огляду на строфічну організацію, «побілішали» – спростилися – і мелодика та її тембровий

чинник. Отже, не треба боятися співати, не слід відмовлятися від співу!

Увиразнюється те, що у мелодійних рокових виконавських вибудовах у постмодерну добу, як і в неоромантичну-модерну, відчуваються ґрунтовні творчі мотиви української етнокультури. Перш за все голосове темброве наповнення та інтонації у мелодіях виконуваного твору. За стильовим конструюванням це багатониткове ткане мелосне полотно, у якому присутнє підголосся давньої української епічної творчості, ліризаційний струмінь, навіть глибинні мотиви «втраченої тілесності» голосінь.

У справі збереження культурної самості українців, складником-ідентифікатором якої є історично вагомий піснетворчий та музикувальний досвід української культури, справді має щонайшвидше долучатися держава, випрацьовуючи законодавчу основу підтримки та розвитку українського співочого мистецтва.

Питання захисту та пропагування української пісні

У радянській Україні український пісенний матеріал порційовано – через окремих виконавців та відібрані художніми радами зразки – допускався до масового слухача. Докорінні зміни мали статися в незалежній Україні та за сприятливої державної політики щодо пісенного культуротворення у відродженій Українській державі. На це сподівалися. Але підсумки таких сподівань виявилися не такими значними. Українську (україномовну) пісню використовувано лише як «потрібне» гасло на офіційних заходах. На жаль, і в Українській незалежній державі надалі тривала, навіть переважала, дія «комсомольських смаків» у

естетично-пісенному доборі. Українська «перша» естрадна сцена – Палац культури «Україна» у Києві – здебільшого віддавалася для виступу співаків, яких вивели на естрадну сцену радянські художні ради («худради» – «худсовети»), та їхніх вихованців – конкурсантів «Песні года» тощо. Навіть Перший Майдан не став переламним чинником, завдяки б якому було зменшено кількість таких «заїзних виконавців». Україно-наснажений та Україно-центричний слухацький загал чекав тієї миті, коли б Українська держава з більшою силою підтримки зважила на потреби утвердження і пропагування Української пісні як провідного чинника ідейного несення і плекання «українського». І лише події Другого Майдану виявилися зламними у внутрішній та зовнішній культурній політиці щодо забезпечення підтримкою існування та подальшого розвитку української пісні. Узаконеним способом було визначено через квотування-часткування у наповненні інформаційного ефіру телевізійних та радієвих каналів в Україні українською – україномовною – піснею. Цю законодавчу ініціативу було спрямовано як на підтримку самої української пісні як творчого явища, так і на захист української мови як головного культуротворчого підґрунтя в інформаційних полях України.

Світовий досвід щодо існування такого (схожого) дня-свята (пошанування) у державному календарі

У законодавчому полі світу вже є випадки вшанування пісенних творів на державному рівні – у календарі державних свят. Найпоказовіший із таких – це День національного гімну («National anthem day»), закріплений законом у

Сполучених Штатах Америки. У цій державі його відзначають 3 березня. День державного гімну запроваджено ще в одній північноамериканській державі – у Канаді. Свято на честь державного гімну «O Canada!» («О Канадо!») припадає на 27 червня. На Європейському континенті, зовсім неподалік України, День національного гімну відзначається у Румунії. Це офіційне свято цієї держави, у державному календарі – це 29 липня.

Nota Bene – Окрема заувага

Наведені свідчення, що вказують на показні явища, та провідні формули дії української пісні підтверджують думку про українську пісню як виняткове – феноменальне – явище, яке завжди – упродовж історичного часу – мало в собі глибинні завдатки для культуротворчого єднання українців у спільноті. Українська пісня як повсякчас поновлюваний творчий чинник українського життя містить у собі ідейні основи українського культуротворення. Українська пісня, що складається із поетичного тексту та його музичного спорядження, – це інформативне джерело та досвід кодифікації у часовій послідовності, а навіть – у надчасовому карбуванні, українських ідейних, буттєвих, естетичних основ, що виражаються у смислотворчому потенціалі ритмізованого та співаного Слова.

Зважаючи на незаперечний фактичний досвід, що підтверджує особливі творчі засади появи та розвитку української пісні, вагомість текстового та мелодійного українського пісенного масиву в українській та світовій культурі, а також з огляду на єднальну та естетичну функції, закладені та чинні в досвіді українського піснетворення, слід виразніше виокремити та підкреслити

це явище української культури та надати йому особливої уваги в сучасному українському державотворенні.

Відтак на цілком виразному історико-культурному підґрунті постає ініціатива по-особливому відзначити український піснетворчий – поетичний та музичний – досвід на державному засадничому рівні.

Із запровадженням Дня української пісні до державного святкового календаря (державного датівника) буде здійснено з належною увагою такі заходи:

- віддано глибоку шану українцям-піснетворцям;

- виявлено повагу до української пісні як власного українського естетичного чинника та ідейного джерела;

- визначено подальші кроки, спрямовані на захист української пісні як українського державно-культурного ідентифікатора;

- надано у законодавчий спосіб ще ґрунтовнішого забезпечення та гарантування безперешкодного розвитку Української пісні в культурному просторі держави Україна;

- здійснено міцні кроки у пропагуванні Української пісенної творчості в Українській державі завдяки засобам масової інформації і культурницьким співочим форумам;

- використано ідейний гуртувальний та естетичний потенціал Української пісні у засадах міждержавних стосунків та міжкультурних взаємин України-держави.

У разі запровадження до переліку особливих днів – святкових дат – Дня української пісні українцям, як видається із зіставлення наявних календарних позицій такого типу у світовому досвіді творення святкового датівника держави,

належатиме першість у пошануванні всього пісенно-музичувального досвіду, наявного в українській культурі. Він виявляється у широті часу його побутування, жанровому розмаїтті, у складі авторів – як збірному авторстві (гуртова – безіменна автура, присутність якої спостерігається у фольклорі), так і окремих авторів тексту та музики певних творів – поетів та композиторів, а не лише одного поетично-музичного твору, яким є гімн кожної держави.

ЛІТЕРАТУРА

1. Владышевская Т. Музыкальная культура Древней Руси / Т. Владышевская. – М.: Знак, 2006. – 468 с.

2. Вознесенский И. Церковное пение православной Юго-Западной Руси по нотно-линейным ирмологам XVII и XVIII веков. Состав, свойства и достоинство напевов, помещенных в Юго-Западных ирмологах / И. Вознесенский // Руководство для сельских пастырей. – К., 1889. – Вып. 26. – С. 223 – 234.

3. Духовний світ бароко: зб. ст. / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Центр музичної україністики; упоряд. Н. О. Герасимова-Персидська; ред. О. С. Тимошенко [та ін.]. – К.: [б.в.], 1997. – 112 с.

4. Каиржанов А. Византизм и ментальность Киевской Руси, часть I. Раздумья на степной дороге, часть II / А. Каиржанов. – К.: Издательский дом Дмитрия Бурого, 2012. – 312 с.

5. Килимник С. Український рік у народних звичаях в історичному освітленні / С. Килимник. – Вінніпег: Козак, Сурмач, Гуменюк, 1964. – Т. 2. – Праці Інституту дослідів Волині / ред. Когуська Л. (Весняний цикл): Веснянки-гаївки; класифікація веснянок-гаївок, 1959. – 151, [3] с.

6. Корнієнко В. Графіті Софії Київської XI – XVIII ст. / В. Корнієнко. – К.: Слово, 2014. – 320 с.

7. Корній Л. Українська музична культура: погляд крізь віки / Л. Корній; [відп. ред.: Л. А. Гнатюк]. – К.: Муз. Україна, 2014. – 589, [3] с.

8. Кошиць О. Спогади / О. Кошиць; передмова М. Головащенко, післямова М. Слабошпицького. – К.: Рада, 1995. – 387 с.

9. Маценко П. Нариси до історії української церковної музики / П. Маценко. – Роблін – Вінніпег, 1968. – 152 с.

10. Мецинський М. Спогади. Матеріали. Листування / М. Мецинський; автор-упорядник М. Головащенко. – К.: Рада, 1995. – 462 с.

11. Мішалов В. Харківська бандура. Культурологічно-мистецькі аспекти генези і розвитку виконавства на українському народному інструменті / В. Мішалов. – Харків – Торонто: Видавець Савчук О. О., 2013. – 368 с. – (Серія «Слобожанський світ». Випуск 7).

12. Порфирьев И. История русской словесности. – Ч. 1. Древний период. Устная и книжная словесность до Петра Первого / И. Порфирьев. – Казань: Типография императорского университета, 1886. – 728 с.

13. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. Друга редакція / Г. Хоткевич; упоряд., підг. тексту, покажч. О. О. Савчука; післямови І. В. Мацієвського, В. Ю. Мішалова, М. Я. Хая. – Харків: Видавець Савчук О. О., 2013. – 512 с. – (Серія «Слобожанський світ». Випуск 4).

14. Ціпко А. Гносео-естетична специфікація давньоукраїнської словесності / А. Ціпко. – К.: МП «Леся», 2016. – 748 с.

15. Щурат В. Из студий над почаївським «Богогласником»: квестії авторства і часу повстання деяких пісень / В. Щурат. – Львів: Накладом редакції «Ниви»; з друкарні Ставропігійського інституту, 1908. – 48 с.

16. Bogoglasnik. Pěsni blagogovějnija (1790, 1791) [Text]: eine Sammlung geistlicher Lieder aus der Ukraine: Facsimilie und Darstellung: in 2 Bd. – Köln; Weimar; Wien: Böhlau, 2016. – Bd. 1: Богогласник. Пісні благоговійня: Facs. der Ausg. Počajiv, 1790, 1791 / mit einem Vorw. von Hans Rothe. – 2016. – XIII, 591 s.

REFERENCES

1. VLADYSHEVSKAYA, T. (2006). *Musical Culture of Ancient Rus*. Moscow: Znack, 468 p. [in Rus.]

2. VOZNESENSKIY, I. (1889). Liturgical Singing of Orthodox South-Western Rus according to the Note-Linear Irmologions of the 17th and 18th Centuries. Composition, Properties, and Value of Melodies Included to the South-Western Irmologions. *Rukovodstvo dlya selskikh pastyrey*, (26). Kyiv, pp. 223–234. [in Rus.]

3. HERASYMOVA-PERSYDSKA, N., comp., TYMOSHENKO, O., ed. (1997). *Dukhovnyi svit baroko: zbirnyk statei*. (The Spiritual World of Baroque: Collected Articles). Kyiv: Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Center for Musical Ukrainian Studies, 112 p. [in Ukr.]

4. KAIRZHANOV, A. (2012). *Byzantinism and Mentality of Kievan Rus, Part I. Meditation on the Steppe Road, Part II*. Kyiv: Dmitriy Burago Publishing House, 312 p. [in Rus.]

5. KYLYMNYK, S. (1964). *Ukrainian Year in the Historical Elucidation of Folk Customs*, Vol. 2. of L. KOHUSKA, ed., *Pratsi Instytutu doslidiv Volyni. Vesnianky-haivky; kliasyfikatsiia vesnianok-haivok* (1959). Winnipeg: Kozak, Surmach, Humeniuk, 151, [3] p. [in Ukr.]

6. KORNIENKO, V. (2014). *Graffiti of St. Sophia Cathedral in the 11th–18th Centuries*. Kyiv: Slovo, 320 p. [in Ukr.]

7. KORNII, L., HNATIUK, L., ed. (2014). *Ukrainian Music Culture: A Look through the Ages*. Kyiv: Muzychna Ukraina, 589, [3] p. [in Ukr.]

8. KOSHYTS, O. (1995). *Memoirs*. Kyiv: Rada, 387 p. [in Ukr.]

9. MATSENKO, P. (1968). *Essays on the History of Ukrainian Church Music*. Roblyn – Winnipeg, 152 p. [in Ukr.]

10. METSYNSKYI, M., HOLOVASHCHENKO, M., comp. (1995). *Memoirs. Materials. Correspondence*. Kyiv: Rada, 462 p. [in Ukr.]

11. MISHALOV, V. (2013). *The Kharkiv Bandura. Cultural and Artistic Aspects of the Genesis and Development of Performance on the Ukrainian Folk Instrument. Slobozhanskyi svit Series*, (7). Toronto: Savchuk O., 368 p. [in Ukr.]

12. PORFIRIEV, I. (1886). *Ancient Period. Oral and Book Verbal Culture before Peter the First, Part 1 of History of Russian Verbal Culture*. Kazan: Tipografiya imperatorskogo universiteta, 728 p. [in Rus.]
13. HOTKEVYCH, H., SAVCHUK, O., comp. (2013). *Musical Instruments of the Ukrainian People*. 2nd edition. *Slobozhanskyi svit Series*, (4). Kharkiv: Savchuk O., 512 p. [in Ukr.]
14. TSIPKO, A. (2016). *Gnoseological and Aesthetic Specification of the Ancient Ukrainian Verbal Culture*. Kyiv: MP "Lesia", 748 p. [in Ukr.]
15. SHCHURAT, V. (1908). *From the Studies of Pochaiv "Bohohlasnyk" (Spiritual Songs Book): Questions of Authorship and the Time of Origin of Some Songs*. Lviv: The Edition of "Nyva"; from the printing house of the Stauropegion Institute, 48 p. [in Ukr.]
16. *Bohohlasnyk. Pisny blahohoviinyia: Facs. der Ausg. Počajiv, 1790, 1791, Vol. 1. of Bogoglasnik. Pěsniblagogovějnyja (1790, 1791) [Text]: eine Sammlung geistlicher Lieder ausder Ukraine: Facsimilie und Darstellung: in 2 Bd.* (2016). Köln; Weimar; Wien: Böhlau, XIII, 591 S. [in Church-Slav.]

A. Tsipko

**Ukrainian Song Culture: Creative-Synthetic Experience of Melopoetics
(Substantiation and Convincing Reasons for Introducing the "Ukrainian Song Day"
to the Official Holiday Calendar of the State of Ukraine (State Date-List (Dativnyk))**

Abstract

The Ukrainian song is described as a phenomenon that, to a great extent, comes from the sound (phonic) structure of the Ukrainian language. It is stressed that the Ukrainian song also has the foundation potential for the memorative codification. The main (epochal) characteristics of the Ukrainian singing and music experience are presented. In comparison with the old, in particular, the Kyivan prince's era of the Ukrainian song music, such vivid performative phenomenon as "hlasinnia" (highest pitch in the singing practice) is emphasized, the rhythmomelodics of the Ukrainian dumas and historical songs is noted. In particular, the experience of Baroque singing music in the Ukrainian community is noted. This was the time of appearance, spread, and rooting in the Ukrainian musical culture of the cantus, concert, lyrical Ukrainian singing art. The special role in the self- and cultural awakening of Ukrainians, the elevation and activation of their "concealed Ukrainian essence" (Ukrainianhood, or "Ukrainskist", – natural ideological, creative, and cultural essence) was played by such European creative movements as romanticism (the nineteenth century) and neo-romanticism (the twentieth century) – the "two romanticisms" in Ukrainian culture.

The article also points out the difficult experience of the twentieth-century development of the Ukrainian song music. This was the time of bans and enforced breaks, in particular, in Ukrainian music and singing culture.

The Ukrainian song is described as a factor for the unification of the Ukrainian community during the previous historical period and Ukrainians of the present day.