

## УКРАЇНСЬКА ПІСНЕТВОРЧИСТЬ ПІВНІЧНО-ЗАХІДНОГО НАДКУБАННЯ

Надія СУПРУН-ЯРЕМКО

Народнопісенна культура Кубані, зокрема її український пісенний фонд, сьогодні є однією з найрепрезентативніших сфер музичного мистецтва Російської федерації, що засвідчує масштабна концертно-гастрольна діяльність Кубанського державного козачого хору. Саме завдяки репертуару, високопрофесійній майстерності, динамічній видовищності сприймають слов'янський та азійські світи мистецтво і життєдайний дух кубанського козацтва, а український світ — ще й за закарбований у поетичному слові й музично-поетичних інтонаціях дух своєї незламної нації. А зберігається цей дух в українських народних піснях, цих дорогоцінних перлинах національної духовності, щедро “розсипаних” по старокозацьких станицях, містах, селах, селищах та хуторах Краснодарського краю.

Проблема, пов'язана із сучасним функціонуванням українсько-кубанської народнопісенної традиції на території історичної Чорноморії — одного з найбільших степових регіонів краю, що утворився під час підкорення й колонізації Росією Західного Кавказу (1792–1864 рр.) і поступово заселявся військовою і сільською людністю переважно з теренів України, — найактуальніша серед комплексу культурологічних проблем наукового дослідження феномена культури українців зарубіжжя. Чорноморія зайняла північно-західну частину Кубанського краю (нині Краснодарського), що простяглася в районі басейнів степових річок.

Функціонування народнопісенної культури українців Чорноморії починається з 1792 року, коли на Таманський півострів прибули перші запорожці, і триває вже понад два століття в жорстоких умовах адаптаційних, асиміляційних та дискримінаційних процесів, що відбувались згідно з мілітарною й демографічною політикою російського імперського, а потім комуністичного абсолютизмів. Носіями і охоронцями національних етнокультурних, зокрема народнопісенних, традицій на кубанській землі були українські козаки і трудові сільські мігранти, які виявили неабияку наполегливість у формуванні на чужині української етногенетичної і природ-

но-соціальної ніші (нових форм господарсько-економічного, сімейно-громадського та духовно-культурного життя), а також пасіонарну здатність чинити опір асиміляційним процесам, прагнучи бути не лише творцями нової, кубанської історії, але й певною мірою лишитися суб'єктами історії своєї Прабатьківщини.

З перших років становлення громадсько-військових та економіко-побутових форм життєдіяльності чорноморського козацтва і протягом наступних урядових планових заселень Кубані українцями (1792–1794, 1809–1811, 1821–1825, 1848–1849, 1863–1866 рр.) найкращим “оберегом” українських основ і звичаїв стала традиційна пісня. Позитивну роль у розвитку українських народнопісенних традицій відіграли кубанський військовий уряд і церква, за ініціативою яких уже в 1811 р. були створені козацькі військові співочий і “музикантський” (духовий зі струнною групою) хори, що стали першими офіційними популяризаторами народної пісенної та інструментальної творчості Чорноморії, зокрема української.

У 1990–1996 рр. ми провели фольклорні експедиції з чітко визначеною метою: 1) зібрати українські різножанрові пісні в місцях історичного заселення українців на території колишньої Чорноморії; 2) транскрибувати їх (не за ортодоксальною кубанською, а сучасною українською методикою) як автентичні художньо-історичні джерела; 3) створити за власною класифікаційною системою “свій” пісенно-культурний фонд і, 4) дослідивши його з погляду українського аналітичного етномузикознавства, 5) виявити закономірності побутування (в активних і пасивних формах) в іноетнічному середовищі і в умовах тотальної русифікації народної пісенності кубанських українців як носіїв національної (а не уніфікованої регіонально-кубанської) культури, що є субетносом українського, а не російського етносу, як це стверджують деякі сучасні кубанські історики [1].

Увесь зібраний, транскрибований, систематизований і досліджений пісенний фонд поділяється на три цикли: **епічний, обрядовий, ліричний**. Згідно з жанрово-тематичною систе-

матизацією 942-х транскрибованих фольклорно-пісенних одиниць, визначено такі **жанри**:

1. **Наративні**: 94 історичні пісні, в яких художньо й документально закарбувалась чи не вся історія запорозько-чорноморсько-кубанського козацтва, сповнена подій героїчного минулого України, воєнних і соціальних катаклізмів ХІХ–ХХ століть на Кубані, втрат, утисків, розкозачування, розкуркулювання, голодомору 1932–1933 років, впливу репресивного фактора [2]. В них певною мірою відбилися зміни у психології, світогляді та національній свідомості (на регіональну кубанську) козаків-запорожців, які, переселяючись на нові землі та вступаючи у збройну боротьбу з автохтонним кавказько-гірським населенням “во славу російського оружя”, все ж мріяли про побудову на цих землях мирної і справедливої козацької держави, де нащадки українців житимуть за законами християнської моралі та демократичних традицій Запорозького коша.

2. **Quazi-наративні жанри**, в яких збереглися архаїчні пережитки етнічного мислення: 40 станових пісень; 33 ліро-епічні пісні-балади; пісні кобзарського репертуару в контексті ретроспективного погляду на кубанське кобзарство-бандурництво як феномен української культури [3].

3. **Обрядові жанри календарного циклу**: 120 пісень новорічного календаря [4].

4. **Обрядові жанри родинного циклу**: пісні та мелодії весільного традиційного чорноморського обряду (268 зразків), пов’язані з його регламентацією на 29 ритуальних дій, які репрезентують номелодичну весільну традицію дифузного типу, історично сформовану, генетично закріплену й спадкоємно збережену у вигляді бадьорих речитативно-формульних пісень і мелодій (134 зразки) та лірико-драматичних пісень (134 зразки), позначених активністю розспівного мелотворення і поглибленою експресією [5].

5. **Ліричні жанри**, що включають пісні усіх жанрово-тематичних груп українсько-кубанської народної рефлексійної лірики, в яких надчутлива ліризація різних настроїв і побутових подій пов’язана з життям кубанського козацтва у минулому (116 козацьких ліричних пісень), з тематикою щасливого й нещасливого кохання (52 пісні про кохання) [6], з оспівуванням випадків з особистого й родинно-

го життя (73 лірико-побутові пісні), зокрема з позицій українсько-кубанської “сміхової” культури (83 жартівливі пісні) [7], також з розвитком народної пісенності під безпосереднім впливом української літературної поезії (31 фольклоризована пісня літературного і музично-літературного походження) та необрядовою землеробсько-сезонною тематикою (32 аграрно-трудова пісні) [8].

Отже, пісні першої та другої груп належать до епічного роду (“Епіка”) (134 зразки), третьої і четвертої — до обрядового роду (“Обряд”) (388 зразків), п’ятої — до ліричного роду (“Лірика”) (420 зразків).

У даній класифікаційній системі кожен пісенний ряд, в якому твори групуються за функціональними (зв’язок з певними подіями, діями й святами) та тематичними (зміст поетичних текстів) ознаками, представлений кількома класами або жанрово-тематичними групами. Методом подальшої класифікаційної диференціації, в якій посилюється роль функціонального критерію у підході до кожного жанрово-тематичного підрозділу, відбувається розподіл станових пісень на чумацькі (17) [9], наймитські (2), сирітсько-наймитські (4), бурлацькі (2), рекрутські (10) та солдатські (5); пісень зимово-новорічного календаря — на колядки (68) та щедрівки (52) християнізованої і космогонічної тематики; необрядових аграрно-трудова пісень — на умовно орні, посівні, сапні, жнивні та косовицькі; жартівливих — на любовно-ліричні, родинно-побутові, п’яницькі, алегоричні, сценічно-інтермедійні, танцювальні куплети-приспівки; фольклоризованих зразків літературного та музично-літературного походження — на пісні-романси, пісню-реквієм (“Заповіт” на слова Т. Шевченка), пісні романсового стилю (кантиленно-елегійного, речитативно-кантиленного, моторно-танцювального, синтезованого).

За сюжетно-тематичною специфікою історичні пісні поділяються на зразки з українською й кубанською історичною тематикою; весільні — на пісні й мелодії передвесільного, весільного та повесільного періодів; пісні козацькі, ліричні, про кохання, лірико-побутові та баладного стилю — на твори, в яких оспівуються щасливе або нещасливе кохання, зрада, розлука, удівство, причарування, незвичні родинно-побутові ситуації, козацька або жіноча недоля, самогубство й кримінал, життєво-філо-

софські роздуми тощо. Ключовими творами весільних пісень передвесільного періоду є ті, що співають під час сватання, вінкоплетин, запросин, випікання короваю, на могилі батьків (сирітські пісні). Зразки головного весільного періоду приурочені оспівуванню ритуальних дій дівич-вечора, вбиранню молодої, поверненню молодих після вінчання, перезвам за весільним столом, приїзду “поїзда” молодого, викупу молодої, розподілу короваю, ритуальній вечері, виряджанню молодої до молодого.

Отже, системно-класифікаційний поділ кубансько-українських пісень за пропонованою методикою дав можливість констатувати, що в усіх піснях ліричне переважає над епічним, а для більшості зразків кожного класу показовими є функціональна й подекуди тематична єдність і міжжанрові взаємовпливи. Усе це дає змогу назвати піснетворчість українців історичної Чорноморії музично-художнім явищем дифузного типу.

Отже, стан народнопісенної виконавської традиції українців історичної Чорноморії розглянемо за найголовнішими рівнями, одним із яких є функціонування народнопісенних жанрів, залежно від статусу, що надається гуртовим або індивідуальним формам виконавства, а саме:

а) **керований спів “великим гуртом”** (так званий “фольклорно-етнографічний” або “козачий хоровий”) переважно мішаного типу, в якому від 7 до 15–18 осіб і який, зазвичай, належить до офіційного місцевого осередку культури, має свого художнього керівника (працівника палацу культури або клубу), функціонує як концертна одиниця зі своїм репертуаром, “літописом” концертно-виконавської діяльності та фольклорно-етнографічним “обличчям”, що репрезентує конкретне етнідіалектне середовище і тривіневий, за С. Грицюю, модус його мислення — етнічний (український), етнографічний (локальний) та індивідуальний (конкретної представниці локального середовища, званої “солісткою” або “заводчицею” співацького гурту) [10, 95];

б) **самочинний** (термін Б. Луканюка) [11, 16] **спів “малим гуртом”**: **родинний** — дует сестер із м. Коренівськ (Войтович Н. П., 1923 р. н., та Назаревська Г. П., 1929 р. н.), подружній дует зі станиці Переяславська (Подоляк Л. Г., 1943 р. н., і Подоляк М. О., 1938 р. н.); співацькі тріо сестер зі станиць

Кугоєйська (Коваленко П. А., 1913 р. н., Павлюченко В. А., 1918 р. н., Бондар М. А., 1927 р. н.) і Новосергіївська (Милюточкина М. С., 1911 р. н., Полякова М. С., 1923 р. н., Завалова Л. С., 1926 р. н.), хутора Жовті Копати (Пидик Н. Г., 1926 р. н., Толстик Т. Г., 1936 р. н., Старченко К. Г., 1938 р. н.); **товариський** — жіночі дуети зі станиць Голубицька (Мігель М. Т., 1914 р. н., та Солодка Т. І., 1929 р. н.), Брюховецька (Кривоупуск Є. Д., 1931 р. н., і Ткачова О. О., 1935 р. н.), Батуринська (Костенко Є. М., 1908 р. н., і Чайлахова Р. М., 1912 р. н.), Варениківська (Федина Г. І., 1923 р. н., Лошенко Т. П., 1924 р. н.), с. Кучугури (Топчій Н. А., 1908 р. н., і Тетеріна Т. М., 1932 р. н.); жіночі тріо зі станиць Васюринська (Гандзюк Н. Є., 1933 р. н., Безрукова М. Й., 1929 р. н., Волошина Л. С., 1948 р. н.), Воронезька (Поповичева З. Ф., 1923 р. н., Шахваростова А. І., 1928 р. н., Гончарова К. П., 1929 р. н.), Вищестеблівська (Дробинська О. А., 1918 р. н., Балан М. Я., 1922 р. н., Черненко М. С., 1926 р. н.) та ін.; співацькі жіночі квартети зі станиць Староминська, Полтавська, Тамань; жіночі квартети зі станиць Брюховецька, Старонижчестеблівська, Пластунівська; жіночі секстети зі станиці Отманська і с. Катеринівка;

в) **одиначний спів** різних локальних пісенних стилів: приглушено-тихий, протяжно-кантиленний спів Дем’яненко О. Я. (1911 р. н.) зі ст. Старокорсунська; речитативно-декламаційний “рівний” спів Бикової К. О. (1915 р. н.) із тієї ж станиці, Воропай Є. Є. (1907 р. н.) зі ст. Новотитарівська, Горозія Б. М. (1935 р. н.) зі ст. Старовеличківська; “горловий”, емоційно напружений речитативно-мелізматичний спів Слепченко Н. М. (1935 р. н.) зі ст. Староджерелівська і спокійно-зосереджений речитативно-кантиленний мелізматичний спів Корчиної Л. М. (1931 р. н.) зі ст. Медведівська; кантиленно-протяжливий спів Шахваростової А. І. (1928 р. н.) зі ст. Воронезька, яка володіє справжнім співацьким голосом рівного й польотного тембру, схильна до регулярної “короткої” вокалізації голосових звуків.

Функціонування народнопісенних жанрів у статусі гуртового керованого, гуртового самочинного та одиначного співу (виконавства) відбувається під час особливих подій родин-

ного життя (на весіллі, проводах у солдати, родинних подіях), у період новорічно-календарних свят (на Різдво, Щедрий вечір, Йордан, Новий рік), у певних обставинах праці й відпочинку (при колиці, виконанні сезонно-землеробських робіт), на сцені, в хатній обстановці, на вулиці, “на природі” (для слухання, для себе, до танцю).

Дамо художні характеристики найяскравіших представниць певних локальних виконавських стилів, серед яких назвемо декількох.

Дем'яненко Ольга Яківна (1911 р. н.) — народна співачка зі ст. Старокорсунська, яка перейняла багато козацьких пісень від своєї мами (померла у голодному 1933 р.) і у свої важко прожиті 83 роки не втратила тонкої техніки індивідуального фіоритурного виконавського стилю. Останній характеризується такими суттєвими показниками майстерності, як вміння протяжно, численними різновисотними тонами (до 14 і навіть до 17 звуків), в умовах примхливого рубатного ритму виводити один віршовий склад, вносити елементи голосіння в кантиленну мелодію, варіативно розвивати моноспівковий матеріал, засобами співомовної імпровізаційної техніки будувати куплетно-варіаційну форму усїєї пісенної композиції (наприклад, сирітсько-наймитська пісня “Ой немає гірш нікому”, історична пісня “А вже літ більш двісті”, колядки “Ой дивное народженое” і “Ой ходила та діва Марія по крутій горі”, родинно-побутова пісня “Ой, орьол, ти орьол, ти товариш вірний мой”).

Корчина Любов Микитівна (1931 р. н., ст. Медведівська) — талановита представниця рідкісної індивідуальної манери мелоінтонування, пов'язаної з великим даром імпровізувати на слова відомої пісні, доповнюючи їх ампліфікованими доповненнями, а саму мелодію прикрашаючи прийомами, наближеними до фіоритурно-мелізмативного процесу творення поспівкового матеріалу. Уродженка закубанської ст. Суздальська, вона в дитинстві вчилася співу у своїх батьків, а в юності — у весільної співачки із чорноморської ст. Медведівська, яка перейняла пісенно-виконавський стиль своєї рідної ст. Сергіївської. Очевидно, саме схрещування трьох діалектних векторів сприяло формуванню того унікального виконавського і музично-стилістичного явища, яким є народно-пісенна культура Л. М. Корчиної. Її голосу і

вишуканій виконавській манері властиві імпровізаційність, конкретизована винахідливим варіюванням інтонаційних, субспівкових та мелопспівкових відрізків форми, звуковисотна мелізматичність (стійкі форшлагові й трелеподібні та вільно-імпровізаційні фіоритурні й пасажні форми мелодичних прикрас), вільне алогічне нюансування мелодико-ритмічних малюнків мелопспівок, схильність до ладових змін у процесі мобільного формотворення багатокуплетної пісенної композиції. П'ять весільних пісень, записаних від співачки, демонструють сольо-імпровізаторську техніку, а дві — її роль “заводчиці” у гуртовому співі. Усі ці пісні належать до одного мелотипу відносно близької спорідненості, але в кожній з них мелодичні контури (особливо в перших мелорядках), розчиняючись в імпровізаційній стихії, зазнають суттєвих змін, “обростаючи” прохідними, додатковими, затриманими, форшлаговими або форшлагоподібними звуками. Стабільна цезурованість мелорядків, зазвичай, припадає на сьомий пролонгований натуральний ступінь мінорного звукоряду, який є опорним у переважній більшості випадків, а разом з наступним першим ступенем стає свого роду лейтмотивом, що створює в умовах глісандуючого “падіння” відчуття мажоро-мінорної ладової мінливості. Такого роду цезурування пояснюється дивовижною винахідливістю співачки у “створюванні” безлічі ритмічних малюнків, в умовах комбінаторної послідовності яких в амбітусі мажорних пентахорду, гексахорду або міксолідійського гептахорду (в піснях мінорного нахилу — еолійського гептахорду) вибудовується вишукана монодична лінеарність, що природно кадансується стійкою опорною кінцівкою. Залежно від кількості куплетів виявляється і майстерність співачки у формотворенні композиції пісні. Так, п'ятирядкова побудова однокуплетної весільної пісні “Піду в церкву Богу помолюся” спрямовує виконавицю на варіативно-повторний принцип формування п'яти мелорядків. Трикуплетні весільні пісні “Сплила собі Маруся віночок” і “За хатою, за світлицею” та шестикуплетні “Ой у полі у широкому” і “Та й ходила та й невеста Маруся по крутій горі” — це вокальні шедеври, в яких виконавець, виходячи із структурних, семантичних та емоційних вимог поетичних текстів, а також власного стану душі, під час їх інтонування

творює неповторний ладомінливий імпровізаційний процес ритмо-інтонаційної енергії, зумовлений її природним даром і великим творчим досвідом. У двох весільних багатоголосих піснях — “Куда, дитя, собирайся?” і “Чого, ненько, ходиш потихеньку?” — співачка має можливість для вільної імпровізації лише у монодичній зачинній мелопоспівці, в “ході” підкоряючись вимогам гуртового співу, тому ознаки мелізматичного стилю дещо втрачаються. Яскрава виконавська індивідуалізація старозацької ліричної пісні “Ой летів орел та й понад морем” робить її настільки унікальною, що неможливо знайти її аналога ні на Кубані, ні в Україні, і це зумовлено володінням Л. М. Корчиною найтоншою технікою мелізматичного мелоінтонування, наближеного до голосіння. При цьому кожна із п’яти оновлених мелопоспівок, що формують трирядкову музичну форму (АВВ<sub>1</sub>), діє в межах “своєї” ладової структури, тяжіючи до трьох ладових устоїв і, відповідно, утворюючи трирядкове мелоінтонування, що завершується поверненням до початкового ладового устою: g — В — с — g.

Слепченко Н. М. (1935 р. н., ст. Староджерелівська) є представницею речитативно-кантиленного мелізматичного виконавського стилю іншого локального середовища. Вона досить вільно виявляє яскраву творчу індивідуальність не в одиночному, а в гуртовому співі (жіночому дуеті або тріо). В її імпровізаційній манері мелоінтонування поєднуються два технічних прийоми мелізматичного “мережання” (лексема із лексики традиційних кобзарів) мелодичного контуру пісенного твору: фіоритурне спадання до опорного тону як ефектний засіб презентації монодичної мелопоспівки зачинного предикту та трелеподібне й мордентоподібне прикрашання окремих звуків мелодії як засіб лінійного розвитку мелопоспівок двоголосого “ходу”. При цьому другий голос підтримує орнаментально й кантилено розвинену речитативно-кантиленну мелодію верхнього голосу в терцієвому і непрямому сполученні. Виконавський стиль Н. М. Слепченко базується на “горловій” манері мелоінтонування значного емоційного напруження: в піснях мінорного нахилу — з елементами протяжливого голосіння, повторно-трансформаційним типом мелодичного розвитку, примхливим рубатним ритмом, куплетно-варіаційною формою пісенної композиції;

в піснях мажорного нахилу — з розвитком монопоспівкового матеріалу засобами мелодичної і ритмічної варіативності (включаючи варіабельність сьомого ступеня в міксолідійському та іонійському гептахордах), мобільної мелопоспівкової комбінаторики або інтенсивної кантилено-фіоритурної варіаційної повторності. Яскравими прикладами індивідуального локального стилю співачки є чотирикуплетна весільна пісня “Ой під хатою, під светлицею” (куплетно-варіаційна композиція з трирядковою будовою мелострофи і загальною схемою музичної форми усієї пісні: [(АВВ<sub>1</sub>) (А<sub>тр</sub>В<sub>2</sub>В<sub>3</sub>) (А<sub>тр1</sub>В<sub>4</sub>В<sub>5</sub>) (А<sub>тр1</sub>В<sub>6</sub>В<sub>7</sub>)]), а також весільна семикуплетна пісня “Ой казав сухий та й берестонько” (із фрагментарним використанням елементів куплетної варіаційності). Ладовою основою обох пісенних зразків є звукоряд міксолідійського і натурального мажорного гептахордів із субсекундою.

Етномузикознавчий аналіз українсько-кубанських пісень історичної Чорноморії, який є необхідною ланкою у пізнанні виконавських локальних стилів, включає такі основні позиції (в їх тезисному викладі):

1. Структурно-типологічний аналіз пісенних творів з визначенням мелодичних типів різноваріантної пісні на базі кореляції складочислового ритму з мелопоспівками, з яких формується мелострофа, а також розгляд і зведення у класифікаційну систему каденційних зворотів (найхарактерніших) та музичних цезур (стійких і “розмитих”).

2. Аналіз багатоголосої фактури (переважно “ходу”, оскільки більшість пісенних зразків починається монодичним зачином, як тим первинним лінійно-енергетичним імпульсом, у якому “генетично” закладена стихія лінійних відгалужень, що утворює динаміку прямого, непрямого або протилежного руху голосів); визначення невеликої кількості пісень “чистої” фактури (двоголосої унісонно-гетерофонічної, розвиненої гетерофонічної, стрічкової — паралельними унісонами, терціями, квінтами, октавами, — підголосково-поліфонічної, а також триголосої акордово-гармонічної) і переважної більшості творів мішаної фактури.

3. Класифікація музичних форм згідно аналізу віршової і мелодичної строфіки пісень кожного жанрового циклу і такими показниками: форми однорядкові (із двох-чотирьох мелопоспівок), дворядкові — (АА), (АА<sub>1</sub>), (АА<sub>тр</sub>), (АВ),

(AR), трирядкові — (AA<sub>1</sub>A<sub>1</sub>), (AA<sub>1</sub>A<sub>2</sub>), (AA<sub>1</sub>A), (AA<sub>тр</sub>A<sub>тр(1)</sub>), (ABB), (ABB<sub>1</sub>), (ABB<sub>тр</sub>), (ABC), (ABA<sub>(1)</sub>), чотирирядкові — (AA<sub>1</sub>A<sub>2</sub>A<sub>(3)</sub>), (ABA<sub>(1)</sub>B<sub>(1)</sub>), п'ятирядкові — (ABB<sub>(1)</sub>BB<sub>(1)</sub>), шести-семирядкові монопоспівкового розвитку.

4. Визначення принципів розвитку мелопоспівок як складових елементів музичної форми, що розгортаються за такими процесуальними видами “руху” мелопоспівкового матеріалу: повторювання (точне, варіативне, варіаційне, варіантно-варіативне, секвенційне, трансформоване, репризне на відстані, поспівково-комбінаторне); продовженого розвитку; оновлювання.

5. Розгляд мелодики, що як одноголосо викладений музичний еквівалент поетичного тексту втілює його через лінійний рух метро-ритмічно, темброво, темпово, ладово, теситурно й структурно організованих різновисотних тонів і має певну структурованість: монодична лінія зачину, якою репрезентується експозиційно-конструктивна думка-предикт, що чекає свого продовження в інших фактурних і формотворчих умовах; лінія верхнього і залежна від нього лінія нижнього голосів (як її відносно самостійний лінійний варіант), які, разом утворюючи вертикально-горизонтальну єдність і підтримуючи динаміку поступових чи стрибкоподібних висхідних, низхідних та репетиційно загальмованих видів руху, стисло вичерпують інтонаційно-ритмічні константи монодичної лінії зачину через їх зміни, перетворення й трансформації; каденційна кінцівка “ходу” урівноважує континуальні дії мелострофи завершальним кадансуванням або таким, що спрямовує рух на точне чи зі змінами повторювання “ходу”.

6. Аналіз ладових структур, який засвідчив, що переважна більшість з них має історичні нашарування, пов'язані як з реліктами архаїки (ангемітонні епізоди дитоніки, тритоніки, тетратоніки та пентатоніки, також діатоніка, варіабельність четвертого, шостого й сьомого ступенів ладу, нижньовеликосекундова і квартова зміна ладових устоїв), так і з пізнішими мажоро-мінорними трансформаціями (мелоінтонування в системі квінтакорду та його обернень, паралельна ладова зміна устоїв, підвищений сьомий ступінь, вживання октаходів гармонічного мінору).

7. Класифікація за стильовими ознаками пісенних зразків, які мають споріднені епічний, лі-

ричний або ліро-епічний модули мелоінтонування та індивідуалізовані контури мелодичного руху, на пісні таких мелодичних стилів: речитативно-кантиленний (зокрема мелізматичний і протяжливий), кантиленно-речитативний, речитативно-декламаційний, кантиленний, кантиленно-протяжливий, фольклоризований пісенно-романсовий, пісенно-танцювальний та моторно-танцювальний. Пісні, стилістика яких тяжіє до кантилени (з різними рівнями її вияву), відтворюють, як правило, лексику народнопісенної мови з такими характерними для неї художньо-стильовими прийомами (що виявляють ендогенний код української фольклорної традиції), як епітети, метафори, поетичні паралелізми, пестливі лексеми, також космотейчні образи сонця, неба, місяця, зорі, вітру, землі, річки, моря, степу, берези, дуба, вишеньки, барвінку, горіха і т. ін. Звідси значна мелодизація речитативного або кантиленного абриса мелодики через вокалізацію (часом дуже інтенсивну) чи фіоритурно-мелізматичне забарвлення віршових складів).

8. Аналіз музичних ритмів з погляду їх типології і визначення мірного (часокількісного) ритму як характерного для більшості кубанських пісенних зразків. Пісні моторно- і пісенно-танцювального стилів, також окремі зразки фольклоризованого пісенно-романсового стилю, більшість колядок і шедрівок мають акцентно-динамічну ритміку. Рідкісними зразками пісенної обрядової і необрядової лірики є ті, що організовані в системі “вільноагогічного нюансування” і досить вільної рубатної ритміки [12, 67]. Це рідкіснішими є пісні, мелоінтоновані у дольному ритмі з нерегламентованим виконавським акцентуванням.

9. Дослідження варіативних пісень (наприклад, сирітських весільних, чумацької пісні про чайку-небогу, деяких весільних пісень ритуальної вечері та пісень ліричних) через визначення пісенної парадигми множинного ряду одного твору як сукупності декількох локальних варіантів, що групуються довкола найконсервативнішого інваріанту-мелотипу. Використання методу компаративного зіставлення мелопоспівок проаналізованих варіантів, на яких позначились процеси інтонаційно-ритмічної консервації, варіативності, трансформації та новоутворення, дало змогу вийти на класифікаційні висновки щодо мелодичних типів за ознаками близької, віддаленої та трансформованої спорідненості.

10. Пошуки і виявлення генетичних коренів і слідів ідентичності кубанського пісенного фольклору з фольклором Слобожанщини та інших регіонів України шляхом зіставлення музично-поетичних текстів конкретних творів різних жанрів з аналогічними зразками українських і кубанських фольклорних та пісенних збірників.

Спроба дослідити потужну українську етнокультурну пісенну традицію на території російської Чорноморії була зумовлена насущною актуальністю професійного звернення до неї як до феноменального об'єкта спеціальної галузі українського етномузикознавства. Український субетнос із покоління в покоління зазнавав на Кубані дію жорстокої системи обмежень, заборон, репресій, фізичного знищення, внаслідок чого втратив якісні ознаки свого генотипу. Проте сам факт, що за таких умов, які в науці толерантно називаються іноетнічними впливами, він зумів зберегти корінний субстрат своєї багатолітньої народнопісенної культури, виявився досить сильним аргументом для збудження наукового інтересу до цієї субетнічної культури як явища не тільки мистецького, але й соціально-історичного. Саме це зумовило комплексно-системне дослідження даного явища на рівнях пізнання історичних і соціальних процесів, що відбувались під час становлення етнічної території колишньої Чорноморії, і привнесеної наприкінці XVIII ст. на цю територію української автотонної пісенної культури.

#### Література

1. Супрун-Яремко Н. О. Украинский субетнос на Кубани // Культурная жизнь Юга России. — Краснодар, 2003. — № 3 (5). — С. 51–56.
2. Супрун Н. О. Историчні пісні українців Кубані // Нар. творчість та етнографія. — 1993. — № 2. — С. 58–6; *Ії ж.* Історія кубанського козацтва в його піснях (на матеріалі фольклорних експедицій 1990–1996 рр.) // Наукові записки Тернопільського держ. педуніверситету ім. В. Гнатюка. Серія 9: Музичне мистецтво. — Тернопіль, 1998. — № 1. — С. 57–66.
3. Супрун-Яремко Н. О. Український феномен кубанського кобзарства // Записки Наукового товариства ім. Т. Шев-

ченка: Праці Секції етнографії і фольклористики. — Л., 2001. — Т. ССХЛІІ. — С. 562–573; *Ії ж.* Кобзарство і кобзарі Кубанщини // Традиція і сучасне в українській культурі: Тези доповідей міжнар. наук.-прак. конф., присвяч. 125-річчю Г. Хоткевича. — Х., 2002. — С. 72–73.

4. Супрун Н. О. Колядки і щедрівки на Кубані // Проблеми успадкування зимових народних звичаїв та обрядів: Зб. мат. і тез. Другої наук.-прак. конф. — Рівне, 1996. — С. 109–111; *Ії ж.* Тематика і мелодичні типи кубанських колядок і щедрівок // Феноменологія українського народного мистецтва: Мат. П'ятих Гончарівських читань. — К., 1998. — С. 116–117; *Ії ж.* Колядки і щедрівки українців Кубані // Наукові записки Тернопільського держ. педуніверситету ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. — Тернопіль, 2000. — Вип. 5. — С. 59–65; *Ії ж.* Тематика і зміст християнських колядок і щедрівок Кубані // Роль християнства в утвердженні освіти, науки та мистецтва: історія, уроки, перспективи / Мат. всеукр. наук. конф. — Рівне, 2000. — С. 210–215.

5. Супрун Н. О. Українське весілля на Кубані // Проблеми збереження і відродження народних традицій, звичаїв і обрядів: Тези респ. наук.-теор. конф. — Л., 1991. — С. 19–21; *Ії ж.* Традиційний весільний обряд і пісні маргінальної української етноспільноти на Кубані // Наукові записки ТДПУ ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. — Тернопіль, 2001. — Вип. 1 (6). — С. 65–72; Супрун-Яремко Н. О. Весільні пісні ритуальної вечери чорноморських поселень // Фольклористичні візії (учні — вчителі І. В. Мацієвському з нагоди 60-річчя): Зб. ст. і мат. — Тернопіль, 2001. — С. 91–104; *Ії ж.* Сиротские свадебные песни черноморских станиц: этномузыкалогический аспект исследования раритетного явления // Дикаревские чтения (7): Мат. регион. науч. конф. — Краснодар, 2001. — С. 88–99.

6. Супрун-Яремко Н. О. Кубанська любовно-лірична пісеннотворчість української етнокультурної традиції // Парадигматика фольклору: Ювілейний зб. наук. праць, присв. 70-річчю С. Й. Грици. — Тернопіль, 2002. — С. 139–154.

7. Супрун-Яремко Н. О. «Сміхова» народнопісенна культура кубанських українців // Наукові записки ТДПУ ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. — Тернопіль, 2002. — Вип. 1 (8). — С. 76–85.

8. Супрун-Яремко Н. О. Аграрно-трудова пісня Кубанщини (на матеріалі фольклорних експедицій) // Культура України. Мистецтвознавство: Зб. наук. пр. — Х., 2002. — Вип. 9. — С. 265–274.

9. Супрун-Яремко Н. О. Чумацькі пісні Кубанщини // Культура України. Мистецтвознавство: Зб. наук. пр. — Х., 2002. — Вип. 10. — С. 178–192.

10. Грица С. Й. Фольклор у просторі та часі: Вибрані статті. — Тернопіль, 2000.

11. Луканюк Б. С. Пам'ятка студента-практиканта і збирача-початківця. — Рівне, 2001.

12. Луканюк Б. С. Диференціальний принцип тактування // Актуальні питання методики фіксації та транскрипції творів народної музики. — К., 1989. — С. 59–86.

Folk singing tradition of the Kuban especially its Ukrainian folk archive create one of the most representative spheres of the musical art of the Russian Federation. We made special expeditions in 1990-1996 in order to collect Ukrainian folk songs of various genres in the historical living of Ukrainians in ex-Chomomorya lend. The collected materials can be divided into three types: epic, lyric, ritual. Among those types we figure out such genres: narratives, quazi-narratives, ritual songs of the calendar cycle, ritual songs of the family cycle, lyrical songs. All the collected texts are described in this article with the goal to show that they are functioning as a part of Ukrainian folk tradition within Russian cultural territory. The choir and individual singing are described as a sing of the state of singing performing tradition in contemporary Chomomorya. Authors give a detailed description of the particular performers, their styles and repertoire. Such deep research of the singing tradition of the Ukrainians living in Kuban gives the chance to look at these materials not only as cultural event but also like at the event social and historical meaning.