

**Palazova Svetlana. Informational field of folk-song traditions of Bulgarians- migrants in Ukraine.** The article is dedicated to the investigations of Bulgarian folk music, preserved in the places where the Bulgarian migrants in Ukraine live.

Working with the handwritten archive funds of the Institute of Art, Folklore and Ethnology of Rylsky of NAS, the author refers to the expeditional folklore materials belonging to the researchers M. Hayday (1938) and K. Kvitka (1930), as well as to the modern records (2000) of Bulgarian folk songs of Odessa and Zaporozhye regions. The book of the well-known folklorist N. Kaufman (1969–1971) and a number of works of the modern Ukrainian philologist I. Gorban became the important sources for the research.

To determine the degree of stability of the Bulgarian folk song traditions in Ukraine in different periods the song – carol «Pufalya sa» («boast») was taken. It is occurred in the works of above mentioned folklorists.

The comparative analysis of 12 samples of one Bulgarian folk song also gives an opportunity to identify in the analyzed carol the presence of a single type of melody with the variant-melodic and variant-rhythmic transformation. This conclusion confirms the high degree of the conservation of Bulgarian folk songs in the places where the Bulgarian people lived in different time periods and in different areas of southern Ukraine (in particular, in Odessa and Zaporozhye areas).

The comparison of Bulgarian folklore records allows us to make a conclusion about the substantial stability of Bulgarian folk song traditions.

**Key words:** Bulgarian settlers' folk music, archival materials, folklore research expedition.

*Наталія Скворцова*

## **СПЕЦИФІЧНІ ФОРМИ РИТУАЛЬНОГО ГОЛОСІННЯ У ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ**

**(на прикладі «Заклинання дощу» Галини Овчаренко  
та «Похоронів мух» Віталія Вишинського)**

У період останньої третини ХХ – початку ХХІ століть в українській професійній практиці спостерігається тенденція композиторського потягу до специфічної сфери аутентичних голосінь: поховальних, весільних, певною мірою невольничих і побутових. Це пояснюється тим, що у процесі «опрофесіоналізації» плачового жанру найбільш стабільними

жанровими формами репродукування у композиторській творчості виявились саме поховальні та весільні плачі, позначені особливою емоційною забарвленістю і зв'язком з кульмінаційними фазами людського життя. Інші типи голосінь – рекрутські, okazіональні, жартівливо-ігрові, пародійні, сороміцькі та плачі на біду – на сьогодні є практично недоторканими в професійній традиції України.

У зв'язку з цим *метою* нашої роботи є розгляд цілком неординарної та зрештою вже невідомої сфери ритуально-магічних голосінь, відтворених сучасними композиторами України.

*Об'єктом* даного дослідження постають два унікальні приклади архаїчного ритуального плачу непрямой функції, пов'язані зі специфічними обрядовими ситуаціями символічного утоплення удови і поховання комах. Це твори сучасних українських композиторів: «Заклинання дощу» Галини Овчаренко для аутентичного голосу та чотирьох перкусіоністів (1997) і «Похорони мух» Віталія Вишинського для струнного оркестру, скрипки і контрабасу (2013).

Слід зазначити, що специфіка архаїчного типу слов'янського світосприйняття з відповідним комплексом ритуально-обрядових дійств (і, зокрема, художньою системою голосінь) на сьогодні є однією із найактуальніших наукових проблем. Спроби осмислення даного феномену широко репрезентовані у сучасній науці – як в її окремих локусах, так і на перетині кіномистецтва, живопису, літератури і музики. Однак у вітчизняному музикознавстві ще не існує системних досліджень, які висвітлюють питання художньої репрезентації аутентичного фольклорного плачу в українській композиторській практиці. Звернення до такої проблематики підтверджує інноваційний статус та *актуальність* даної статті.

Перший із названих творів – «Заклинання дощу» – є унікальним авторським варіантом реконструкції прадавнього слов'янського ритуалу. Поштовхом до написання твору стала експедиція Г. Овчаренко 1995 року до Сумської області Білгородського району і спілкування з учасницями ритуального потоплення «чистої»<sup>1</sup> (святої) вдови. Зрозуміло, що такий жертвний обряд у сучасних умовах виконує суто імітаційну роль, коли обрану урочисто, з піснями, кидають у воду. Однак у давні часи імовірність «справжньої жертви предкам-мерцям, від яких, очевидно, залежала життєдайна небесна волога» [4, с. 197], була дуже високою.

---

<sup>1</sup>«Чистою» вдовою називали жінку, що не мала інших чоловіків після смерті мужа (примітка Г. Овчаренко).

Власне сам обряд викликання дощу залишається актуальним і нині, відтворюючись у різноманітних ритуальних варіантах. Так, наприклад, Є. Єфремов наводить не менше 22-х, на перший погляд, досить дивних або й цілком незрозумілих дійств, серед яких – руйнування огорожі, знищення посівів ярового часнику, обливання голої дівчини на могилі утопленика, чіпляння вбитого вужа на осику, ритуальний похорон рака тощо [4, с. 193–195]. Всі вони належать до блоку так званої аграрної магії, що тісно пов'язана з культом предків і потойбічним світом. Тож не дивно, що вибір саме вдови набуває сакрального значення, адже, за словами дослідника, «подвійний сенс, можливо, містить потоплення вдови – з одного боку, як жертва воді (водоймищу), а з другого, як своєрідний засіб встановлення рівноваги в світі – вдова нарешті повинна з'єднатися з чоловіком на “тому” світі» [4, с. 198].

Закономірно, що специфіка такого унікального твору як «Заклинання дощу» провокує до багатьох, абсолютно різновекторних наукових досліджень. У даному випадку сконцентруємо увагу лише на проблемі інтонаційно-драматургічної реалізації голосіння.

Унікальність твору підкреслює те, що композиторка включає до сценарію ритуалу особливий плач вдови по собі – трагічний плач жертви, що прощається зі світом живих. Окремо зазначимо, що – через віддаленість епохи реальних жертвоприношень і, відповідно, панування іншої системи морально-етичних норм – окремого вивчення потребує факт плачу самої жертви. Поодинокі свідчення про такий плач знаходимо у літописах та фольклористичних дослідженнях. Зокрема, Б. Єфіменкова у своїй роботі «Музыкальная культура Русского Севера» посилається на «Записку» Ахмеда ібн-Фадлана ібн-Аббаса ібн-Рашіда ібн-Хаммада, датовану початком X століття: «Цей арабський мандрівник, що побажав бути присутнім на похоронах знатного руса, залишив нам детальний опис старовинного поховального обряду, що супроводжувався людськими жертвами. І між іншим він згадує про дівчину, яка прирекла себе на смерть і спалення разом зі своїм вельможею. Перед цим вона співала прощальні пісні» [3, с. 37]. Окремо зазначимо, що традиція самооплакування відома деяким народам світу, зокрема, якутам, які голосили за собою, передчуваючи смертельну годину або ж плачі «зжившихся стариков» (рос.) у північно-західній Болгарії<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup>Детальніше про це див. у роботі О. Сєдакової «Поэтка обряда. Погребальная обрядность восточных и южных славян» [8].

З точки зору жанрово-інтонаційних параметрів голосіння «Заклинанні дощу» цілком належить до типу реальних трагічних голосінь з надривною експресією. Вдова, що є жертвою ритуального обряду і водночас спіритичним каналом зв'язку двох світів, звертається до своїх живих дітей, оплакує їх долю. У цьому випадку вербальний текст її причитання фактично є інверсією традиційних текстів: відбувається оплакування не мертвого, а живих – унікальний факт у контексті плачової культури: *«Ой діточки-квіточки, да яка горка житка ваша, да піде од вас родна матюнка, да піде до Всевишнього, да просити благати щастя для всіх людей»*.

Симптоматично, що індивідуальне трагічне голосіння вдови вписано в контекст агресивного ритуального ритму інструментального ряду. Так колективне деіндивідуалізоване начало, що нетерпляче вимагає жертви, протиставляється самотньому екстатичному причитанню вдови. Такий розподіл музично-виразових засобів, безумовно, апелює до традицій І. Стравінського з його акцентом на стихії ритму та мелосу.

Якщо «Заклинання дощу» Г. Овчаренко є репрезентантом аграрної магії вкрай серйозного змісту, то наступний твір, скоріше, належить до побутово-розважальної магії слов'ян. Мова йде про «Похорони мух» В. Вишинського для струнного оркестру, скрипки та контрабасу.

Окремих пояснень потребує назва твору. Вона апелює до цілком реального слов'янського обряду, коли слов'яни проводили похорон мух (комарів, бліх тощо). У передмові до твору композитор зазначає: *«З морквин, ріпи, огірків робили маленькі домовини, у які покладали малу або велику – це вже як пощастить – пригоршню мух. Далі одягнені у все найкраще дівчата з плачем та голосіннями виносили домовинки з хати, аби здійснити урочисте поховання у землю, а заразом показати себе перед хлопцями, які обглядали собі майбутніх дружин – адже невдовзі наступала пора засилання сватів та гуляння весіль»*.

Як відомо, цей реальний обряд має неабиякий резонанс у слов'янській традиції з давніх-давен. Цікаво, що він і досі зберіг свою популярність на деяких російських територіях (Вологодська, Тверська, Рязанська області), а також був віднайдений самим Вишинським в українському традиційному фольклорі Закарпаття. Маючи за мету очищення будівлі від комах-шкідників, що вважалися представниками *темного* світу, даний ритуал, водночас, був зручним фоном і для парубочих загравань та весільних оглядин.

У цьому випадку доцільно згадати і пародійний обряд скоморохів «Похорон комара» (віднайдений О. Соломоною), а в українській версії –

відому народну пісню «Ой що ж то за шум учинився», кульмінацією якої є голосіння мухи-зеленухи за комаром.

Як зазначає сам автор, специфіка народження «Похоронів мух» полягала в тому, що спершу цілком сформувався його музично-драматургічний план. Ідея ж відтворення пародійного поховання (і відповідно передмова до твору) прийшла згодом, органічно сконцентрувавши весь музичний матеріал. «Похорони мух» репрезентовані двома частинами: це повільний вступ на інтонаційному матеріалі аутентичних голосінь і швидкий грайливо-танцювальний фінал. Типова парна структура (повільно-швидко) є цілком природною як для багатьох жанрів фольклорної традиції, так і у професійній музиці<sup>1</sup>. Цікаво, що стимулом до написання і, власне, стрижнем твору стала саме остання частина. В її основі – інша п'єса Вишинського *Fassstück* для клавесину, яка, певним чином, є пародією на деякі агресивні виконання 21-ї фортепіанної сонати Бетховена. Гіпертрофоване скандування *C-dur*-них акордів, «зіпсованих» малосекундовими вкрапленнями, у партії клавесину, що не передбачений для подібних ефектів, вдало підкреслює іронічну позицію автора.

Повільна вступна частина «Похорону мух» була створена композитором пізніше, власне вже для репрезентації обрядового голосіння. Характерно, що Вишинський дотримується інтонаційно-жанрових характеристик аутентичного плачу, серед яких: мінорний нахил, вузько амбітусні поспівки з варіантними змінами, наслідування вербальним цезурам, дуже повільний темп, імпровізаційний характер виконання.

Пародійний тонус містифікованого поховального ритуалу викривається завдяки очевидній несумісності тексту і контексту. Адже об'єктом начебто серйозного оплакування є мухи – по суті наймізерніші представники в ієрархії демонологічного світу. Цьому ж сприяє поліфункційна суперечливість обряду, де, з одного боку, дівчата голосять, а з іншого – намагаються якнайкраще продемонструвати себе парубоцтву.

Окрім цього, автор звертається до поширеного інтонаційного прийому пародійного викривлення – остинатного повтору одного акорду. Для традиційного голосіння це може бути типовим знаком траурного маршу, однак у другій частині він перероджується в один з основних гіпертрофованих елементів фактурної тканини. Композитор наче насаджує слухачеві потужний масив *C-dur*-ного акорду на *ff* у дуже швидкому темпі,

---

<sup>1</sup>Згадаймо хоча б *Lassan i Friska* в «Угорській рапсодії» Ф. Ліста, «Думку-Шумку» М. Лисенка, «Голосіння і Співаночки» В. Рунчака тощо.

апелюючи мимоволі і до бетховенської «Аврори» в галасливому виконанні недбалого музиканта.

За типологією пародійних текстів О. Соломонової, це цікавий приклад синтезованого типу пародійного тексту, де представлена пародійно-симулятивна імітація жанру, що максимально точно реалізує стилістику поховального голосіння і, водночас, «трансформує серйозний жанровий прототип за допомогою ретельно продуманих контекстних і навіть позатекстових параметрів» [9, с. 192].

Підсумуємо наші спостереження. Незважаючи на різний емоційний статус названих творів (драматичний у першому випадку і пародійний – у другому), ці опуси мають багато спільного. Першої черги, їх об'єднує апеляція до архаїчного пласту слов'янської обрядовості, пов'язаної з календарно-обрядовим циклом і вірою в магичні сили. Ритуальний характер таких голосінь спрямований на встановлення комунікативних стосунків з пращурами або представниками демонологічного світу з метою умилоствлення.

Загальною ознакою є і те, що дані твори належать до так званих *оказіональних ритуалів* (за Є. Єфремовим), які виконувалися за необхідністю, не маючи конкретної часової прив'язки: у «Заклинанні дощу» це запобігання засухи, у «Похоронах мух» – потреба у розважально-обрядових іграх. Обряд закликання дощу і ритуальне потоплення «чистої» вдови було актуальним від весняних закличок до жнив, а похорони мух відбувалися на початку осені, по закінченню польових робіт.

Головним об'єднуючим фактором голосінь у творах Г. Овчаренко та В. Вишинського – зразках аграрної та ритуально-прикладної (побутової) магії – є й те, що вони не пов'язані з найбільш поширеною ситуацією оплакування *після* трагічної події.

У той же час «Заклинання дощу» і «Похорони мух» репрезентують абсолютно *різні образні та інтонаційно-жанрові моделі плачу*. У першому з творів відтворено унікальний плач жертви-вдови. Натомість «Похорони мух» демонструють містифікований поховальний обряд, де грайливо-урочисто голосять за живими мухами, спійманими до бутафорських труп.

У цілому ж поява в українській професійній музиці таких унікальних творів засвідчує ще один вектор композиторських пошуків щодо осмислення та реалізації жанру голосіння, де поруч з уже традиційним відтворенням поховальної, весільної та філософської проєкцій плачу слід окремо ідентифікувати найархаїчніший пласт голосінь, звернених до життєдайних сил природи і магичних сил всесвіту.

1. Алексеев Э. О «звуковысотном пространстве» и принципах нотирования раннефольклорной мелодики / Э. Алексеев // Советская музыка. – М. – 1979. – № 9. – С. 99–103.
2. Голосіння / уряд. І. Коваль-Фучило; [наук. ред. Л. Іваннікова]; НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – К., 2012. – 792 с.
3. Ефименкова Б. Музыкальная культура Русского Севера в научном наследии Бориславы Ефименковой: к 80-летию со дня рождения ученого. Отв. ред. И. Никитина / Б. Ефименкова. – М.: Музыка, 2012. – 544 с., нот., илл.
4. Єфремов Є. Ритуали викликання дощу / Є. Єфремов // Проблеми етномузикології: Зб. Наукових праць. – Вип. II. – К., 2004. – С. 192–209.
5. Іваницький А. Українська народна музична творчість / А. Іваницький. – К. : Музична Україна, 1990. – 336 с.
6. Лащенко С. Заклятие смехом: Опыт истолкования языческих ритуальных традиций восточных славян / С. Лащенко. – М. : Ладомир, 2006. – 316 с.
7. Народное музыкальное творчество (ред. О. Пашиной). – СПб. : Композитор, 2005. – 220 с.
8. Седакова О. Поэтика обряда. Погребальная обрядность восточных и южных славян / О. Седакова. – М.: «Индрик», 2004. – 320 с.
9. Соломонова О. «И когда смеется лицо – вместе с ним не веселится ум»: Смеховое зазеркалье русской музыкальной классики. Монография / О. Соломонова. – К. : ТОВ «Задруга», 2006. – 380 с.

**Скворцова Наталя. Специфічні форми ритуального голосіння у творчості сучасних українських композиторів.** У статті автор звертається до унікальної сфери магічних голосінь, відроджених сучасними композиторами України. Матеріалом дослідження обрані твори Г. Овчаренко та В. Вишинського, що репрезентують зразки аграрної та побутової магії давніх слов'ян.

**Ключові слова:** сучасна українська музика, архаїчний обряд, магічне голосіння.

**Скворцова Наталья. Специфические формы ритуального голошения в творчестве современных украинских композиторов.** В статье автор обращается к уникальной сфере магических голошений, возрожденных современными композиторами Украины. Материалом исследования избраны произведения Г. Овчаренко и В. Вышинского как образцы аграрной и бытовой магии древних славян.

**Ключевые слова:** современная украинская музыка, архаический обряд, магическое голошение.

**Skvortsova Natalya. The specific forms of ritual lamentation by contemporary Ukrainian composers.** In this article the author examines the

unique sphere of magic lamentations, restored by contemporary composers of Ukraine. The material of our research are works by Halyna Ovcharenko and Vitalij Vishinskiy as agricultural and household samples magic of ancient Slavs.

It is «Invocation of Rain» by Ovcharenko for authentic voice and four percussionists and «Flies' Funeral» by Vishinskiy for a string orchestra, violin and contrabasso. Composers try to recreate the specific ceremonial situations of the symbolic sinking of widow and burial rite of insects.

Lamentations in the adopted works have a lot in common. However a main unifying factor is that they are unconnected with the most widespread situation of weeping *after* a tragic event.

In the same time these works present the absolutely different vivid and intonation-genre models of weeping.

Will mark that lamentation in the work by Ovcharenko fully belongs to the type of the real tragic lamentations with over-expression. A widow that is the victim of ritual ceremony and at the same time spiritualistic communication of two worlds channel calls to the living children, mourns their fate. In such case verbal text of her lamentation actually is an inversion to traditional texts: there is mourning not dead, but living is a unique fact in tradition of weeping. Individual tragic lamentation of widow a composer writes into the context of aggressive ritual rhythm of instrumental row. So the collective beginning that requires a victim impatiently is matched against the lonely ecstatic weeping of widow.

In the work by Vishinskiy by the object as though serious mourning there are flies – most wretched representatives in the hierarchy of the demonic world. By the way, it the Slavic ceremony is real and until now popular in traditional folklore of Western Ukraine. Functional contradiction of such lamentation consists yet and in that from one side, girls wail, and from other – try as good as possible to show itself to the guys, in fact at the beginning of autumn there were betrothing and wedding. On the basis of similar incompatibility of text and context, and also concrete receptions of hypertrophy of stylistic properties a composer recreates one of characteristic types of parody lamentation.

On the whole appearance in Ukrainian professional music of such unique works certifies another vector of composer's searches in relation to a comprehension and realization of weeping genre, where alongside with the already traditional recreation of funeral, wedding and philosophical projections of weeping it follows separately to identify the archaic layer of



the lamentations turned to life-giving forces of nature and magic forces of universe.

**Key words:** the modern Ukrainian music, Ovcharenko, Vishinskiy, the archaic rite, magic lamentation.

*Людмила Рыбалка*

## **ФИНАЛ-МЕДИТАЦИЯ В ЦИКЛИЧЕСКИХ СИМФОНИЯХ XX ВЕКА (на примере Пятнадцатой симфонии Д. Шостаковича)**

**Актуальность** темы статьи. Финал в художественном произведении всегда результат общего процесса, вывод, итог. От его решения зависит прочтение всей художественной концепции произведения, что, соответственно, проецируется на драматургический профиль целостной музыкальной композиции. Особое внимание заключительной части симфонии уделяли композиторы романтического и позднеромантического этапа (творчество И. Брамса, П. Чайковского, Г. Малера). Также появились отдельные новые варианты решения финала в общей концепции произведения в XX веке (Первая симфония А. Онеггера, Четвертая симфония Р. Воан-Уильяма и др.).

Наиболее убедительным теоретическим обоснованием симфонического цикла, в целом, и его финала, в частности, можно считать концепцию М. Арановского, раскрытую им в монографии «Симфонические искания» [1]. Фундаментом симфонии, по мнению исследователя, является стремление представить Человека в его различных ипостасях: *Homo agens* (Человек деятельный), *Homo sapiens* (Человек мыслящий), *Homo ludens* (Человек играющий), *Homo communis* (Человек общественный). Финал, замыкая цикл, переводит повествование из сферы субъективного, индивидуального, личностного в сферу объективного, обобщенного, коллективного. Беря за основу метод оппозиций, М. Арановский сравнивает каждую пару частей цикла (I – IV, II – IV, III – IV) и выводит для каждой из частей ряд признаков формального и семантического порядка.

К формальным признакам финала М. Арановский относит принадлежность четвертой части к зоне быстрых темпов; применение сонатной, рондальной или рондо-сонатной форм; преобладание экспозиционности; равновесие музыкальных средств; относительно постоянные виды движения и превалирование крупных целостных структур.