

Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Кафедра музичної фольклористики
Проблемна науково-дослідна лабораторія музичної етнології

Богдан Луканюк

КУРС
МУЗИЧНОГО
ФОЛЬКЛОРУ

У трьох книгах

Книга третя

ПРИЛОГИ

Львів
СПОЛОМ
2022

УДК 78.6У
Л-84

Луканюк, Богдан Степанович.

Курс музичного фольклору: у 3-х кн. / Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка; Кафедра музичної фольклористики; Проблемна науково-дослідна лабораторія музичної етнології. Львів: СПОЛОМ, 2022.

ISBN 978-966-919-920-1

[Кн. 3] : Прилоги. 2022. 592 с. Показж: с. 565-591.

ISBN 978-966-919-923-2

Перша книга включає тексти 15 лекцій систематичного навчального курсу з українського музичного фольклору, що читався автором у 1989-1992 роках на теоретико-композиторському факультеті тодішньої Львівської державної консерваторії імені Миколи Лисенка. Тексти ці відновлені в основному на підставі студентських конспектів, значною мірою доповнених та оновлених. Друга книга містить практично наново підібраних 60 (з відмінами понад 150) хрестоматійних зразків етномузичних творів, які служать ілюстраціями до певних лекційних положень, а також призначені для розбору, почасти для вивчення та виконання. У третій книзі подаються відомості про джерела цих зразків та коментарі до них (всього 70) у формі монографічних проблемно-аналітичних нарисів. Книги доповнені найнеобхіднішими додатками і показчиками.

Рецензенти: професор, доктор мистецтвознавства **Ірина Довгалюк**
професор, доктор філологічних наук **Василь Івашків**

Приготування до друку: кандидат мистецтвознавства **Ліна Добрянська**

Ухвалено до друку Вченою радою ЛНМА ім. М. В. Лисенка
(8 грудня 2022, протокол № 11)

Lukaniuk Bohdan

Course on Musical Folklore in Three Volumes. Volume 3: Additions. Lviv: SPOLOM, 2022, 592 p.

The first book contains the texts of 15 complete lectures from the course on Ukrainian musical folklore, which were read by the author between 1989-1992 in the Department of Theory and Composition at the Mykola Lysenko Lviv State Conservatory. On the basis of students' notes, these lectures have been restored, expanded, and updated. The second volume contains 60 newly selected works (with variants 150) representing anthological examples of ethnomusical works, which serve not only as illustrations for the lectures, but are also intended to be utilized for musical analysis, study, and performance. The third book compiles the source data of the musical examples and provides commentaries on them (altogether 70) in the form of monographic analytic essays. The volumes are supplemented with essential appendices and indices.

© Луканюк Б.С., 2022.

© Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка, 2022.

© Кафедра музичної фольклористики,

Проблемна науково-дослідна лабораторія музичної етнології, 2022.

ISBN 978-966-919-920-1

ISBN 978-966-919-923-2

© Вид-во „СПОЛОМ”, 2022



*Якби ви вчилися так, як треба,
То й мудрість би була своя.*

*Не дуріте самі себе, учітесь, читайте
І чужому научайтесь, й свого не цурайтесь:
Бо хто Матір забуває, того Бог карає.*

Т. Шевченко
І мертвим, і живим, і ненародженим землякам моїм
в Україні і не в Україні моє дружнєє посланіє

ЗМІСТ

<i>Від автора</i>	5
<i>ПРИМІТКИ</i>	15
<i>КОМЕНТАРІ</i>	47
<i>ПОКАЖЧИКИ</i>	563

На обкладинці – римська копія давньогрецької скульптури
„Пан вчить грі на сирінзі юного Дафніса”
(Археологічний музей Неаполя)

Від автора

Третя книга „Прилоги” є, по суті, доповненням попередньої¹ – вона містить лише найнеобхідніші додаткові відомості, покликані докладно поінформувати про джерела наведених етномузичних Зразків, децо повніше висвітлити порушену в першій книзі² стосовно них дослідницьку проблематику та подати у систематизованому вигляді деякі притаманні їм найосновніші описові й аналітико-синтетичні характеристики задля зручності їх поточного використання та порівняльного студіювання. Відповідно ця книга складається з трьох розділів: Примітки, Коментарі та Показчики.

Перший з них здебільшого включає три головні компоненти, а саме (1) посилання на використані писемні матеріали, (2) їхні етнографічні паспорти і (3) різноманітні причинки до них, їхніх записів або публікацій та авторів, інша дотична фактографія, пояснення, критичні зауваги, посилання тощо. Такі побічні уточнення викладаються безпосередньо в тексті, а більш-менш докладніші, певною мірою самостійні за своїм значенням і змістом, особливо ж дослідницької направленості, пов'язані з подальшим коментуванням даного Зразка, наводяться у посторінкових нижніх виносках.

У зазначенні джерела цитованого твору застосовується в основному розширений бібліографічний опис, що охоплює загальноприйняті обов'язкові набори його елементів, указаних головно на титульному, а за потреби й на зворотному та задньому аркушах. Ці ж відомості формують і другу частину т. зв. аналітичного бібліографічного опису, де першою виступає цілком самостійна публікація з власним авторством, заголовком і підзаголовком у складі далі зазначеного збірного видання. Поза тим, ще теж можуть долучатися інші факультативні відомості (зокрема про тематичні чи видавничі серії), найнеобхідніші для достовірного ототожнення вказаної публікації та вміщеного в ній музично-етнографічного документу. Самі ж бібліографічні описи здійснюються за правилами, прийнятими для прикнижкового списку літератури в Додатках до Лекції (с. 10-11, 479-489). Усього цього повинно вистарчити сповна, щоби мати змогу при хотінні зіставити вміщену в другій книзі

¹ Луканюк Богдан. Курс музичного фольклору: В 3 кн., кн. 2: Зразки. Львів 2022 (далі скорочено: Зразки).

² Луканюк Богдан. Курс музичного фольклору: В 3 кн., кн. 1: Лекції. Львів 2022 (далі скорочено: Лекції).

уніфіковану версію нотно-словесної транскрипції з її авторським оригіналом, його найважливішими повторними або паралельними виданнями й оцінити внесені до нього необхідні редакторські зміни, в гіршому разі й доконечні виправлення ймовірних друкарських похибок, неминучих практично в кожній випущеній у світ роботі (зокрема, напевно, й у даних Зразках, хоча вони неодноразово докладно вивірялися працівниками Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології, котрим за саможертвований труд належить ся щира подяка).

У паспортному відділі вказуються здійснювачі фонозаписів та їхніх транскрипцій, якщо їх не зробили автори публікації, час і місцевість польової фіксації фольклорного Зразка й інформації про інформантів – їхні імена та прізвища, дати життя або рік народження, або вік на момент проведення збирацького сеансу, соціальне положення, освіта, а часом і характеристики їхнього виконавства, небуденні факти біографії у достеменній відповідності до вказівок збирачів, хоч інколи при ближчому критичному розгляді деякі з них виявлялися неточними або хибними і їх доводилося відкореговувати чи доповнювати. Коли ж якісь бажані паспортні реляції відсутні, значить, вони не наведені в джерелі та їх не вдалося віднайти в дотичній літературі.

Географічні дані локалізуються за наново (та напевно не востаннє) реформованим адміністративно-територіальним устроєм, що може спричиняти певні труднощі в їх використанні зараз через брак легкодоступних довідників та мап, а потім у зв'язку з неминучими наступними змінами меж та підпорядкувань окремих теренових одиниць, встановлених ще далеко не остаточно. Проте використання сьогодні старих поділів при скрупульозно систематизованій паспортизації позбавлене сенсу, бо вони, подібно своїм численним попередникам, скоро відійдуть в минуле разом з своїми посібниками, вже тепер доволі раритетними, і поступово втраять своє інформативне значення, та все ж виписані там нормативні відомості згодом дасться легко перевести у новий формат – на то нема ради, такими є накладки перехідної доби і з ними доводиться миритися до ліпших часів. Також не раз переростає в складну, а деколи й нерозв'язну проблему ідентифікація населених пунктів, указаних збирачами згідно з давнішими або діалектними назвами, до того неточно сприйнятими на слух і потім не вивіреними належним чином, а то й – нічого гріха таїти – зазначеними надто вже приблизно чи недбало, або не наведеними узагалі, тому їх одностайно витриману систематизацію для надійного та ще й сталого використання здійснити на належному рівні практично немисливо – вона завжди матиме нерівний, більш-менш орієнтаційний характер. Тут, наскільки можливо,

така упорядкувально-дослідницька робота була проведена як у паспортних примітках, так і відповідно в доданому географічному покажчику (с. 575-579), де не тільки задля економії місця, а й значно ліпшої читабельності найменування адміністративно-територіальних одиниць подаються завжди в називному відмінку (оскільки з їхніх прикметникових форм порою буває складно вивести іменникову основу, виключно наявну в усіх довідниках і мапах) з стандартизовано скороченим зазначенням їх категорій та підпорядкування:

- х. – хутір
- с. – село
- сл. – слобода
- ст. – станція
- сц. – селище (міського типу)
- м. – місто
- г. – центр об'єднаної територіальної громади
- р. – районний центр
- о. – обласний центр

Іншомовні назви з тією ж думкою викладаються повністю в українському варіанті чи транслітерованому поряд з евентуальним оригінальним написанням, іноземні населені пункти, крім того, ще приписуються до своїх держав у кордонах сучасної політичної карти світу.

Коментарі, що додаються до кожного без винятку Зразка¹, не стільки охоплюють загальноприйняті для такого виду допоміжного науково-довідкового апарату головно супутні фактографічні й аналітично-типологічні дані – передовсім такі як словесна тематика, формальна композиція, віршова структура, мелоритмічна будова², ладова органі-

¹ Деякі номери наведених творів принципово відмінного татунку включають декілька (два-три) окремих Коментарів (Зразки 2аб, 5аб-6абв, 8аб, 10аб, 28аб, 40аб та 50аб-51аб), через що фактично їх вийшло загалом на десяток більше (сімдесят).

² У Коментарях вона подається у цифровому вигляді, де за вихідну, основоположну одиницю (число 1) приймається довгість ритмічного малюнку, рівнозначна його організаційній одиниці числення, умовно тотожній четвертній ноті, що автоматично забезпечує його транспозиційний виклад, інші ж довгості виражаються кратними числами – більшими в півтора (1.=чвертка з крапкою), два (2=половинна), три (3=половинна з крапкою) і т. д. рази чи меншими наполовину ($\frac{1}{2}$ =вісімка), на чверть ($\frac{1}{4}$ =шістнадцятка). Див. також Лекції, Додаток 4. „Символи”, с. 469; Луканюк Богдан. Ритмічна варіаційність. Львів 2016, § 17; Луканюк Богдан. Музичний часокількісний ритм. Львів 2017, с. 85-182.

зація¹, лінійний контур тощо², хоч і вони присутні особливо в складніших для їх визначення випадках, скільки становлять собою передовсім окремі мінімографічні дослідження у формі проблемно-аналітичних нарисів (есе), кожен з яких має вповні самодостатнє значення, за своїм змістом є практично незалежною одна від одної, не раз навіть без прямої прив'язки до певної лекційної тематики спробою висвітлити глибинну сутність розглядуваного фольклорного твору та пов'язану з ним різнобічну етномузикознавчу проблематику. При тому значний наголос робиться на історизмі етномузики, розкритті властивой їй змінності протягом всього свого багатотисячового існування, і не лише еволюційної, а й більшою мірою інволюційної, численні вияви якої в існуючих мелогенетичних студіях, зациклені майже виключно на ствердженні її начебто одностороннього прогресивного розвитку від одиничного до множинного, від простого до складного, сліпо ігноруються, породжуючи переважно цілковито оманливі висновки й уявлення. Якнайпереконливіше показати, що на ділі це далеко не так, що вітчизняна традиційна етнокультура, поступово втрачаючи раніше набуті корінні властивості, рухалася головним чином, навпаки, в регресивному напрямі, полягає

¹ Розуміння описуваних виявів ладомодальності вимагає попереднього освоєння авторської методики їх аналізу, тою чи іншою мірою викладеної в дослідженнях: Луканюк Богдан. Думовий лад. < Родина Колесів – спадкоємність науково-мистецьких традицій: Збірник наукових праць та матеріалів. Львів 2013, с. 463-535; Лукашенко Лариса. Тетракордові системи в народних піснях Західної Волині та Західного Полісся: Дипломна робота. Львів 1996. На правах рукопису, депонованого в Проблемній науково-дослідній лабораторії музичної етнології Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка; Лукашенко Лариса. Ладова теорія П.П. Сокальського та можливості її практичного застосування. < Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету. Тернопіль 1998 № 1, с. 31-39; Lukashenko Larysa. Tetrachordal conception and its Manifestation in Lithuanian Folk Songs. < Tiltai: Baltijos regiono muzika. 2001 № 8, р. 36-43; Боярська Наталія. Звукоряди народновокальних творів північних районів Рівненської області: Дипломна робота. Рівне 2006. На правах рукопису, депонованого в архіві кафедри музичного фольклору Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету; Миколайчук Юлія. Порівняльна характеристика народнопісенного виконавства. На прикладі Володимирецького та Дубровицького районів: Дипломна робота. Рівне 2015. На правах рукопису, депонованого в архіві кафедри музичного фольклору Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету.

² Значною мірою згідно з вимогами прийнятого стандартного опису етномузичного твору (Зразки, Додатки: Короткий аналітичний питальник, с. 380-383).

одне з основних завдань здійснених дослідницьких порівняльно-історичних Коментарів.

Також спеціальна увага в них приділена питанням практичної фольклористичної текстології – різнобічній критичній перевірці, експертній оцінці цитованих Зразків на достовірність, визначенні ступеню вартості здійсненої польової фіксації та писемної транскрипції, виявленні підробок, безпідставно приписуваного авторства (атетези), скритих передруків і творів, засвоєних не усно-слуховим шляхом, а через засоби масової інформації (в тому числі й друкованої), щоби упевнитися в автентичності наведеного етнографічного документу, внести до нього при потребі аргументовані редакторські поправки і таким чином подати його без евентуальних спотворень і помилок, здатних негативно позначитися на адекватності його сприйняття й відповідній ефективності отриманих аналітико-синтетичних висновків. Важливість подібних дослідних заходів спеціально акцентував К. Квітка¹, вказуючи на якісну різношерстість усієї вітчизняної джерельної фольклористичної літератури, накопиченої протягом останніх трьохсот літ, що ускладнює, а інколи й унеможлиблює порівняльне пізнання зареєстрованих в ній спільних та відмінних явищ через зовнішньостильову різницю в їхній інтерпретації та способах подачі². І справді, віднайти бездоганні в усіх відношеннях записи народної творчості важко не тільки в доробках аматорів, дилетантів, але й загальноновизнаних фахівців, ба навіть класиків етномузикознавства, тож констатовані в Коментарях до тих чи інших Зразків певні проблематичні сторони або й упуцнення аж ніяк не можна розглядати як гнівну догану самовідданим працівникам на музично-етнографічній ниві, а тільки лише як предметний довід того факту, зчаста злегковажуваного³, наскільки великотрудною

¹ Квітка Климент. О критике записей произведений народного музыкального творчества. < Квітка Климент. Избранные труды: В 2 т., т. 2. Москва 1973, с. 30-38.

² Головним недоліком практично всіх синоптичних видань фольклору (зводів, хрестоматій, антологій і т. п.) треба би вважати вміщення в них поряд різностильових записів – польових і транскрипційних – в авторських версіях без будь-якої редактури й уніфікації, у зв'язку з чим важко буває зразу спостерегти притаманні їм закономірні чи, навпаки, випадкові спільності або відмінності, типологічні та генетичні спорідненості й т. ін., що суттєво знижує пізнавальну вартість таких об'єктів, тому часто доволі-таки затратних видань.

³ Показово, що за збірник народномузичних творів либонь ще нікому не присудили жодного наукового ступеню чи звання, хоча такий збірник відразу може бути визнаний унікальним історичним надбанням національної культури, тоді

для належного опанування є ця наукова дисципліна – транскрипційне й експедиційно-польове документування явищ культури усної традиції, з одного боку, а з іншого – як повчальний чужий гіркий досвід, вартий проникливого засвоєння, щоби не наступати на ті ж пресловуті граблі вже в своїй власній практиці.

Пошуки потрібної інформації мають полегшувати, як звичайно, різні допоміжні Показчики, яких, звісно, ніколи не буває надто багато, але й годі забезпечитися ними на всі випадки життя¹, через це той, хто зацікавлений у систематичному перегляді певних матеріалів за власними особливими запитам, завжди вимушений сам укласти відповідні реєстри, тут же вони зведені до п'ятьох найнеобхідніших. Перший з них – словесний, де спочатку викладаються в алфавітному порядку літературні віршові інципіти Зразків², а потім ключові для цих інципітів лексеми – одні тільки іменники, реальні деривати яких препаруються в основні форми (називні відмінки однини), як наприклад: саду – сад, гаєм – гай, матінка, мамуненька – мати, дороженька – дорога, сосновеньке деревечко – сосна, дерево тощо). Цей останній реєстр корисний тим, що дійсні інципіти не завжди тямляться з необхідною точністю і тоді їх можна знайти за допомогою так чи інакше закарбованих у пам'яті навідних слів, а ними, як переконує досвід, найчастіше бувають саме іменники³. Другий показчик у табличній формі

як не одна пересічна „теоретична” дисертація забувається вже на другий день після її блискучого захисту.

¹ На сьогодні, мабуть, найбільшим числом потенційно найрізноманітніших показчиків тішиться збірка Юрія Цехміструка „Народні пісні Волині: Фонографічні записи 1936–1937 років” (Львів, Рівне 2006, CD: 3. Електронна таблиця даних), однак і вони ще далеко не охоплюють всі мислимі та немислимі категорії стандартизованих аналітично-систематичних описів етномузичних творів (див. також: Czekanowska Anna. *Etnografia muzyczna: Metodologia i metodyka*. Warszawa 1971, s. 187-191; ²Bydgoszcz 1988, s. 177-185 („Standaryzowany opis utworu muzycznego”); Hoshovs'kyj Volodymyr. *The Experiment of Systematizing and Cataloguing Folk Tunes Following the Principles of Musical Dialectology and Cybernetics*. < *Studia Musicologica* (Budapest), t. 7. 1965, p. 273-286; МААФАТ' 75: *Первый Всесоюзный семинар по машинным аспектам алгоритмического формализованного анализа музыкальных текстов: Материалы*. Ереван 1977, с. 43-72; Dahlig Ewa. *Z zagadnień komputerowej archiwizacji i analizy melodii ludowych*. < *Muzyka*. 1999 Nr 2, s. 101-113).

² При тому фонетичні транскрипції замінюються морфологічними, а діалектні вирази – нормативними, але без порушення віршової структури.

³ Якщо їх немає в інципіті, то з огляду на це вони не відображаються в показчику ключових слів.

вказує позицію наведених Зразків у культуро-жанровій системі фольклору¹, збирає їх докупи, особливо якщо вони знаходяться не поряд, а також розкриває їхню кількісну представленість у кожному з виділених розрядів, вертикально ранжованих однаковими відступами згідно з своїми класифікаційними рівнями. Теж табличний третій з ряду покажчик, названий загально географічним, фактично включає лише відомості про належність указаних місць фіксації етномузичних творів до певних територіально-адміністративних одиниць за паспортними даними, наведеними у Примітках, що мало би забезпечити однозначну локалізацію населених пунктів на всіх сьгодні доступних мапах. Натомість з бажаних історико-етнографічних означень довелося зрезигнувати через гостро дискусійну проблематичність їхньої ареалогії, ба навіть номенклатури, що практично позбавляє їх виходів на інші аналогічні систематизації, лишаючись по суті річчю в собі. Четвертий покажчик репрезентує прізвища та повні імена (коли вони відомі) як народних виконавців, так і фольклористів, завдяки яким була задокументована етномузика, наведена в Зразках. Нарешті, в останньому, п'ятому – джерельному – покажчику подається алфавітний перелік за авторами залучених друкованих та архівних фольклористичних матеріалів – усього 90 позицій, чим не тільки засвідчується квантитативна та рейтингова частотність їх використання, але й забезпечується їх зворотній зв'язок з існуючою музично-етнографічною літературою, якщо необхідно нашвидкоруч дізнатися, чи є серед них певний твір, узятий з якоїсь публікації, архівної колекції тощо, аби ознайомитися з його евентуальною стандартизованою подачею та Коментарем до нього.

Загалом же Прилоги, а надто їхній коментувальний розділ, належать до того роду науково-дослідницького письменства, котре, як підкреслювала Леся Українка², слід не просто „читати”, перебігаючи очима, а „штудіювати”, ретельно вивчати, вникаючи в сутність викладених положень, тез та антитез, наполегливо, невтомно перевіряючи наведені відомості, факти і реалії, критично аналізуючи та синтезуючи висловлені думки, ідеї, гіпотези і здогади в зіставленні з раніше отриманими теоретичними та практичними знаннями, аргументовано заперечуючи, відхиляючи спірне, непереконливе, сумнівне, а приймаючи резонне, доведене та неспростовне, корегуючи або й радикально міняючи свої попередні поняття та світоглядні позиції, – тільки тоді покладений

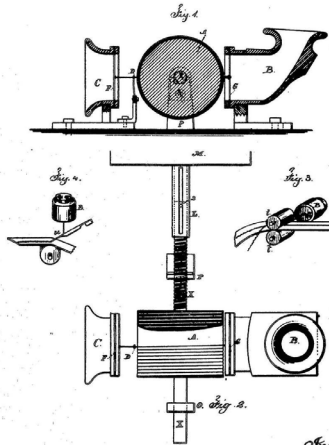
¹ Лекція 4, тема 4, § 16, с. 117, рис. 15.

² Українка Леся. Повне академічне зібрання творів: У 14 т., т. 12: Листи (1897-1901). Луцьк 2021, с. 57.

труд принесе пожаданий ефект, результат і поступ в освоєнні незбагненних до кінця тайн музичної культури усної традиції. Того дана книга адресується перш за все достатньо підготовленому читачеві з набутими навиками подібного проблемного мислення, хоча її вповні можуть пробувати опанувати й початківці – головні ті з них, що мають твердий намір у майбутньому спеціалізуватися в певній галузі етномузикознавства, в чому від душі й усього серця хочеться побажати кожному такому неопітові наснаги, зросту й успіхів якомога більших, бо ж не дарма гласить стара добра сентенція, що ніякий то учень, котрий не зумів перевершити власними професійними досягненнями своїх Учителів.

Богдан Луканюк

T. A. EDISON.
Phonograph or Speaking Machine.
No. 200,521. Patented Feb. 19, 1878.



Messrs

Chas. Smith,
New York

Inventor

Thomas A. Edison.
per Lemuel W. Reed
att.

ПРИМІТКИ

ЗМІСТ¹

1-3	15	21.....	24	41-42	35
4-6	16	22-23	25	43-46	36
7-8	17	24-25	26	47.....	37
9-11	18	26-27	27	48-49	38
12-14	19	28-29	28	50-51	39
15-17	20	30-32	29	52.....	40
18.....	21	33-34	30	53-54	41
19.....	22	35-36	31	55-57	42
20.....	23	37-38	32	58-59	43
		39.....	33	60.....	44
		40.....	34		

На заставці *Приміток* – патент на фонограф Т.А. Едісона

¹ Цифри означають порядкові номери Приміток, колонки відповідають розділам Лекцій та Зразків.

– 1 –

*a*₁) Співаник українських січових стрільців. Відень 1918, с. 8-9 № 4;

*a*₂) Кузьменко Оксана. Стрілецькі пісні. Львів 2005, с. 42 № 1г. Магнітофонний запис О. Кузьменко 5 травня 1998 року в с. Саджівка (г. Гримайлів, р. Чортків, о. Тернопіль) від Стефанії Субтельної (1933). Транскрипція Л. Лукашенко;

б) Сім пісень для вояків: Гостинець для українських вояків від Союзу визволення України. Відень 1915, с. 14 (наводиться за збіркою: Кузьменко О. *Ibid.*, с. 38).

– 2 –

*a*₁₋₂) Роздольський Йосиф, Людкевич Станіслав. Галицько-руські народні мелодії: У 2 ч., ч. 2. Львів 1908, с. 195 № 811-812 (Етнографічний збірник видає Етнографічна комісія Наукового товариства імені Т. Шевченка у Львові, т. 22). Запис на фонограф Й. Роздольського влітку 1900 або 1901 року в с. Плетеничі (г. Солонка, р.=о. Львів)¹. Нотна транскрипція С. Людкевича приблизно того ж часу;

*б*₁₋₂) Терещенко Олександр. Слідами мандрівних музикантів. Кіровоград, Київ 2013, с. 82-83 № 58-59. Записи 1994 року в с. Федорівка (г.=р. Петрове, о. Кропивницький) *б*₁ від Лізи Хруль (1929) і *б*₂ від Марії Чудної (1915), Меланії Чудної (1915), Євдокії Тузниченко (1929), Ганни Ткаченко (1928) та Марії Жуган (1926).

– 3 –

a) Мишанич Михайло. Народна вокальна творчість Львівщини. Львів 2017, № 412. Запис 1973 року в с. Жуличі (г.=р. Золочів, о. Львів) від Юстини Гнип (1890);

б-в) Задор Дезидерій, Костьо Юрій, Милославський Петро. Народні пісні підкарпатських русинів. Ужгород 1944, № 7аб. Записи тридцятих років минулого століття Д. Задора в сщ=г. Ясіня (р. Рахів, о. Ужгород), співав старий селянин².

¹ За довідником: Довгалюк Ірина. Музично-етнографічна діяльність Осипа Роздольського. Київ 1997, с. 27. Збирач двічі побував у цьому селі, однак встановити точно рік здійснення наведених фонозаписів наразі не вдалося.

² Про це див.: Гошовський Владимир. У истоков народной музыки славян. Москва 1971, с. 244 (виноска).

а) Каппель Йоганнес. Дорогая Мари: Эстонская народная песня. < Курс чтения хоровых партитур. Москва 1963, с. 77;

б) Чайковский Петр. Симфония № 6 „Pathétique” (h-moll, op. 74), ч. 2. < Чайковский Петр. Полное собрание сочинений: В 63 т., т. 17А. Москва 1963, с. 60-61 (розділ D).

а) Куришко Яна. Пісні від Ганни Куришко. Рівне 2006, с. 83-84 № 47. = Куришко-Шаргар Яна. Народні пісні середнього та західного Полісся: Виконавський процес і репертуар. Рівне 2016, с. 79-80 № 7. Запис 2000–2006 років у с. Карасин (г. Клесів, р. Сарни, о. Рівне) від Ганни Куришко (1928, два класи), внучки скрипаля Романа Тишковця;

б) Українське народне багатоголосся: Збірник пісень. Київ 1963, с. 231-232. = Правдюк Олександр. Українське багатоголосся. Київ 1962, с. 90 № 40. Запис 1952 року експедиції Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Рильського Національної академії наук України в с. Ковалівка (г. Великі Сорочинці, р. Миргород, о. Полтава). Транскрипція М. Гордійчука та З. Василенко.

а) Kondracki Michał. Muzyka Huculszczyzny. < Muzyka Polska. 1935 zeszyt 7, s. 199. Запис першої половини тридцятих років ХХ століття;

б₁) Яремко Богдан. Уторопські сопілкові імпровізації. Рівне 1997, с. 27-29 № 5б. Запис 1978 року в с. Уторопи (г. Яблунів, р. Косів, о. Івано-Франківськ) від сопілкаря Миколи Павлюка (1925–1996);

б₂) Лисенко Микола. Збірник українських народних пісень для хору: В 12 десятках, десятках 7. Київ 1897, с. 20-25 № 10;

в) Харьков Владимир. Украинская народная музыка. Москва 1964, с. 54 № 32 (серия: Массовая фольклорная библиотека любителя музыки, вып. 2). Матеріали Фольклорного кабінету Російської академії музики імені Гнесіних. Запис Т. Казанської та М. Тушіної в с. Іздешково (р. Сафонов, о. Смоленск, Росія) від народного скрипаля Ф.А. Щербини, родом з Дніпровської області¹.

¹ Обласі з такою назвою ніколи не було в Україні, може, мається на увазі Дніпропетровська область, утворена 1932 року на місці Дніпропетровської округи, яка раніше постала після ліквідації колишньої Катеринославської губернії.

Федун Ірина. Народноінструментальна ансамблева культура українських Карпат і Західного Полісся як вияв традиційного професіоналізму (XX – перші десятиліття XXI ст.): Дисертація <...> кандидата мистецтвознавства. Львів 2020, с. 284-286 № 4. На правах рукопису. Запис 10 травня 1997 року в с.=г. Велимче (р. Ратне, о. Луцьк) від інструментальної капели у складі: скрипка – Григорій Філозоф (1940), блок-флейта – Іван Летич (1966), кларнет – Василь Дарчик (1957), баян – Микола Філозоф (1965), ударні – Микола Дарчик (1954).

*a*₁) Mierczyński Stanisław. Muzyka Huculszczyzny. Kraków 1965, s. 85-86 № 94-95. Запис 1934 року¹ в с. Жаб'є (тепер – сщ=р. Верховина, о. Івано-Франківськ) від жіночого гурту з скрипковим супроводом Івана Курилюка „Гавиця” (1889 – 1958);

*a*₂) Цапун Раїса. Весілля у Сварицевичах (Дубровицького р-ну Рівненської обл.): Етнографічний опис із народних уст. Рівне 2005, с. 38 № 37/7д, с. 53 № 81/7ж. Запис Раїси Цапун і Людмили Нижнік у червні 2004 року в с. Сварицевичі (г. Дубровиця, р. Сарни, о. Рівне) від Пелагеї Місюри (1942), Ольги Полешко (1933), Мокрені Єфимець (1949), Віри Зиль (1953), Ганни Холодько (1940), Тетяни Чудінович (1946), Лідії Степанович (1950), Ірини Зиль (1995), Марії-Христини Полюхович (1930), Тетяни Полдохович (1925), Олени Чудінович (1919);

б) Мацієвський Ігор. Музичні інструменти гуцулів. Вінниця 2012, с. 298-301 № 107. Запис у серпні 1973 року І. Мацієвського та Ю. Бойка² „багатомікрофонним способом” (тобто одночасно на кількох магнітофонах) у с. Криворівня (г.=р. Верховина, о. Івано-Франківськ) від Михайла Гаджука (спів), Івана Павлюка (флуєрка), Михайла Нечая (1930–2011, дрімба) та Петра Венгриня (1939, басова дрімба). Транскрипція І. Мацієвського.

¹ Дата встановлена на підставі вказівки збирача, що на час запису скрипаль мав 45 літ.

² Юрій Бойко (1946–2015), російський етномузикознавець, кандидат мистецтвознавства, виконавець-мультиінструменталіст, джазмен і співак („бард”), композитор, старший науковий співробітник Сектору інструментознавства Російського інституту історії мистецтв (м. Санкт-Петербург), на час фонозапису даного твору – аспірант І. Мацієвського.

а) Лисенко Микола. Збірник українських пісень для голосу в супроводі фортепіано: У 7 вип., вип. 2. Київ 1869, с. 8-9 № 3. Запис 1865–1866 років у с. Солониця (г.=р. Лубни, о. Полтава) від Анастасія Зайкевича (1842–1931, тоді студента Одеського університету), який перейняв пісню від турка Ібрагіма (Ібрагімова);

$\bar{b}_{1,2}$) Колесса Філарет. Мелодії українських народних дум: У 2 серіях, серія 1. Львів 1910, додаток, с. 5-9 № 2. Записи на фонограф \bar{b}_1 Ф. Колесси 8-9 серпня 1908 року в м.=р. Миргород (о. Полтава) від кобзаря Михайла Кравченка (1858–1917) з с.=г. Великі Сорочинці (р. Миргород, о. Полтава) та \bar{b}_2 (повторний) Опанаса Сластіона восени 1909 року від того ж виконавця.

$a_{1,2}$) Терещенко Олександр. Слідами мандрівних музикантів. Кіровоград, Київ 2013, с. 86-87 № 61-62. Записи 1996 року a_1 від сестер Віри Маяк (1924) та Надії Маяк (1928) і \bar{b}_2 від їхнього рідного брата Миколи Маяка (1926) родом з с. Сасівка (г. Компаніївка, р.=о. Кропивницький);

$\bar{b}_{1,2}$) Гошовський Владимир. Украинские песни Закарпаття. Москва 1968, с. 112-114 № 30. = Гошовський Володимир. Українські пісні Закарпаття. Львів 2003, с. 110-111 № 30. Записи 1955–1965 років у сщ=г. Тересва (р. Тячів, о. Ужгород) \bar{b}_1 від Онисії Біндас (61 рік, 4 класи) та Марії Козак (35 літ, 1 клас) і \bar{b}_2 від Ганни Мокан (18 літ, 7 класів).

а) Бодак Ярослав. Лемківщино моя мила...: Пісні Анни Драган з галицької Лемківщини. Київ 2011, с. 197-198 № 391. Запис 1969–1976 років у м.=г. Борислав (р. Дрогобич, о. Львів) від Анни Драган (1903–1986) родом з с. Розділля (гміна та повіт Горлиці, воєводство Краків, Польща);

б) Музичний фольклор з Полісся в записах Ф. Колесси та К. Мошинського. Київ 1995, с. 149, 262, 349 № 127[а]b. Запис на фонограф з синхронною паралельною слуховою фіксацією поетичного тексту обох фольклористів 13 вересня 1932 року в с. Хоростів (р. Солігорськ, о. Мінськ, Білорусь) від Теодозії (Хведосі, Хвесі) Корж (1903) та Параскевії (Параски, Парасі) Мороз (1903);

в) Українське народне багатоголосся: Збірка пісень. Київ 1963, с. 302. Фонозапис 1954 року в с. Хоцьки (г. Циблів, р. Бориспіль, о. Київ) від гурту жінок. Транскрипція О. Стьожки і Л. Яценка¹.

– 12 –

а) Колесса Іван. Галицько-руські народні мелодії. Львів 1901 (1902), с. 1 № 1, с. 8-9 № 11, с. 10 № 13 (Етнографічний збірник видає Етнографічна комісія Наукового товариства імені Т. Шевченка у Львові, т. 11). Запис 1885–1888 років у с. Ходовичі (г.р. Стрий, о. Львів) мелодії і слів α від Наці Данилової (19 років), слів β від Михайла Савчина та γ від Анни Гранас і Наці Данилової;

\bar{b}_1) Коляди або пісні з нотами на Різдво Христове. Жовква 1925, с. 70-72 № 39;

\bar{b}_2) Ježkův spievník koled a vanočních písní, vyd. 3. Praha 2008, s. 7 № 2;

в) Gruber Franz. Kirchenlied auf die heilige Christnacht: Autograph VII. < Denkmäler der Musik in Salzburg, Band 4. Salzburg 1987, S. 17.

– 13 –

Мишанич Михайло. Народна вокальна творчість Львівщини. Львів 2017, № 101. Запис 1973 року в с. Містковичі (г. Новий Калинів, р. Самбір, о. Львів) від Марії Біляк (1939).

– 14 –

Ошуркевич Олексій, Мишанич Михайло. Народнопісенні мелодії Моринців та Шевченкового. Львів 2005, № 149-150. Рукопис, депонований в архіві Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної

¹ Яценко Леопольд (1928–2016), фольклорист, диригент, кандидат мистецтвознавства (1961), науковий співробітник Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнографії імені М. Рильського Академії наук України (1957–1968, звільнений за протест проти судових процесів над дисидентами), член Спільки композиторів України (виключений 1972 року, поновлений 1989 року), засновник і керівник етнографічного хору „Гомін” (1969, заборонений 1971 року, відновлений 1988 року), Клубу народної хорової пісні (1984), збирач фольклору, автор кількох збірок народних пісень, зводів з серії „Українська народна творчість” і ряду наукових праць. Його можна вважати певною мірою ідейним послідовником П. Демуцького. Відомостей про особу О. Стьожки брак.

етнології Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка. Магнітофонний запис О. Ошуркевича¹ 27 липня 1986 року в с. =г. Шевченкове (р. Звенигородка, о. Черкаси) від Оксани Коваленко (1910) і Марії Федьорко (1914). Нотна транскрипція М. Мишанича 1987–1988 років.

– 15 –

Ступницький Василь. Пісні Слобідської України: Фонографічний запис. Харків 1929, с. 40 (Бібліотека музичної етнографії). Запис 1925–1928 років у с. Михайлівка (г. Лебедин, р. =о. Суми).

– 16 –

Квітка Климент, Курило Олена. Польський фольклор на Україні. < Етномузика, число 10. Львів 2011, с. 13-14 і 16. Запис навесні 1925 року в с. Руські Фільварки (нині – мікрорайон м. Кам'янець-Подільський, о. Хмельницький) від Онисії Потоцької (понад 45 літ), за характеристикою збирачів, „православної, україномовної з домішками польської”².

– 17 –

а) Мишанич Михайло. Народна вокальна творчість Львівщини. Львів 2017, № 112. Запис 1974 року в с. Смереків (г. Куликів, р. =о. Львів) від Ольги Іщак (1916) і Ксенії Стахів (1920);

б) Мишанич Михайло. Музично-етнографічний архів: У 3 кн., кн. 2. Львів 1984, с. 531 № 745. На правах рукопису, депонованого в Палаці мистецтв імені Антоновичів Львівської наукової бібліотеки імені В. Стефаника Національної академії наук України. Одиниці зберігання 33217|1 муз., 33217|2 муз., 33217|3 муз. = Проблемна науково-дослідна лабораторія музичної етнології Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка, одиниця зберігання НЗІ 2/1. Магнітофонний запис Олексія Ошуркевича 23 травня 1970 року в с. Скулин (г. Колодяжне, р. Ковель, о. Луцьк) від Ганни Осипчук (1920, колгоспниці з початковою освітою), Варвари Пітищук (1900,

¹ Ошуркевич Олексій (1933–2010), краєзнавець, музеїст, активний збирач фольклору, автор збірників народних пісень і наукових розвідок (докладніше див.: Українська музична енциклопедія, т. 4. Київ 2016, с. 552).

² Про О. Курило див. Прилоги, Коментар 16, с. 191.

колгоспниці, неписьменної) та Павліни Грицик (1924, колгоспниці з початковою освітою);

в) Цехміструк Юрій. Народні пісні Волині: Фонографічні записи 1936–1937 років. Львів, Рівне 2006, № 91/106. Запис 29 травня 1936 року в с. Кортеліси (г. Ратне, р. Ковель, о. Луцьк).

– 18 –

а) Квітка Климент. Українські народні мелодії. Київ 1922, с. 49 № 164 (Українське наукове товариство в Києві, Етнографічна секція. Етнографічний збірник, т. 2). Запис на самому початку двадцятих років ХХ століття в м. Києві від Г. Колцуняка¹, котрий вказав на м. Коломию як місцепоходження заспіваного твору (принаймні саме так його паспортизував збирач), та правдоподібно даний твір побутував на правобережному Покутті, звідки інформант був родом (с. Ковалівка, г. Нижній Вербіж, р. Коломия, о. Івано-Франківськ чи околицьні місцевості);

б) Мишанич Михайло. Народна вокальна творчість Львівщини. Львів 2017, № 160. Запис 1976 року в с. Діброва (г. Бурштин, р.о. Івано-Франківськ) від Марії Драк (1928);

в) Ibid., № 169. Запис 1973 року в с. Розгірче (г.р. Стрий, о. Львів) від Розалії Гримайло (1928) і Ганни Якимець (1925);

¹ Колцуняк Гнат (1888 – 1937?), мистецтвознавець, графік та орнаменталіст, син відомого громадського діяча й етнографа Миколи Колцуняка (1856–1891). Закінчив архітектурний факультет Львівського політехнічного інституту (1910), вступив до Української галицької армії, з якою перейшов на територію Української народної республіки, від кінця 1920 року працював у Всеукраїнському історичному музеї імені Т. Шевченка й Етнографічному товаристві Всеукраїнської Академії наук, де, очевидно, зустрічався з К. Квіткою. Як митець, Г. Колцуняк оформив обкладинки книг „Мойсей” І. Франка, „Народна ноша” Л. Мартовича, „Смерть бога” М. Яцкова й ін., а як етнограф опублікував цінну розвідку з численними ілюстраціями „Народні хрести в Коломийщині” (Матеріали до української етнології видає Етнографічна комісія Наукового товариства імені Т. Шевченка у Львові, т. 19–20. Львів 1919, с. 215–229). На початку січня 1933 року подібно багатьом іншим галичанам у тогочасній Радянській Україні був звинувачений у приналежності до ефемерної Української військової організації (УВО) та засуджений на п’ять років концтаборів, де зник безслідно. Можливо, саме тому К. Квітка, знаючи про це, не наважився вказати його повні персональні дані в своїх „Коментарях”.

з) Мишанич Михайло. Музично-етнографічний архів: У 3 кн., кн. 1. Львів 1983, с. 266 № 318. На правах рукопису, депонованого в Палаці мистецтв імені Антоновичів Львівської наукової бібліотеки імені В. Стефаника Національної академії наук України. Одиниці зберігання 33217|1 муз., 33217|2 муз., 33217|3 муз. = Проблемна науково-дослідна лабораторія музичної етнології Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка, одиниця зберігання НЗІ 2/1. Магнітофонний запис Ігоря Михайліва й Ігоря Кузіва 1976 року в с. Бубнище (г. Болехів, р. Калуш, о. Івано-Франківськ) від Ярослава Яреми (1950);

г) Конощенко Андрій. Українські пісні з нотами: У 3 сотнях, сотня 1. Одеса 1900, с. 133-136 № 98. Запис кінця XIX століття в с. Обознівка (г. Катеринівка, р. о. Кропивницький)¹;

д) Мишанич Михайло. Народна вокальна творчість Львівщини. Львів 2017, № 690. Запис 1976 року в с. Повітно (г. Городок, р. о. Львів) від Марії Грень (1914).

– 19 –

а) Квітка Климент. Українські народні мелодії. Київ 1922, с. 187 № 592 (Українське наукове товариство в Києві. Етнографічна секція. Етнографічний збірник, т. 2). Запис 1921 року в м. Київ від Орини Довганюк (літ 50) з с. = г. Миколаївка² (р. о. Суми), за словами збирача „грамотної, але з освітою, мабуть, не вище початкової шкільної”³.

б₁) Леонтович Микола. Етнографічний запис (Національна бібліотека України імені В. Вернадського, Фонд Інституту рукопису, одиниці зберігання І-36445 і І-36824) у жовтні 1918 року в м. Тульчин

¹ Конощенко Андрій (Андрій Грабенко, 1857–1932), родом з селян-кріпаків, громадсько-політичний діяч, фольклорист, музикант, художник, письменник, статистик, член Етнографічної комісії Всеукраїнської академії наук (1927). Закінчив земське реальне училище, склав екзамен на народного вчителя. Не відомо де здобув музичну освіту, втім концертував як віолончеліст, скрипаль і піаніст. Під впливом М. Лисенка зацікавився фольклором, на фаховому рівні записав близько тисячі народних пісень, з яких зумів видати три сотні, приготована до друку четверта не вийшла в світ (Квітка Климент. Фольклористична спадщина Миколи Лисенка. < Збірник Музею діячів науки та мистецтва України, т. 1. Київ 1930, с. 9-72).

² До 1957 року с. Миколаївка-Вирівська, до 2016 року смт Жовтневе, тепер смт Миколаївка.

³ Квітка Климент. Українські народні мелодії: У 2 ч., ч. 2: Коментарі. Київ 2005, с. 218.

(о. Вінниця) від учениці місцевого жіночого єпархіального училища Надії Танашевич з с. Майдан¹ (г. Кушинці, р.=о. Вінниця);

б₂) <https://homin.etnoua.info/novyvnyu/pozvol-meni-maty-krvnytsju-kopaty> (18.01.2022).

– 20 –

а) Конощенко Андрій. Українські пісні з нотами: У 3 сотнях, сотня 2. Одеса 1909, с. 61-62 № 43. Запис в кінці XIX століття в с. Громуха (г. Ганнівка, р. Новоукраїнка, о. Кропивницький)²;

б₁₋₂) Квітка Климент. Українські народні мелодії. Київ 1922, с. 172 № 545 і с. 170 № 542 (Українське наукове товариство в Києві, Етнографічна секція. Етнографічний збірник, т. 2). Запис у Києві 1921 року від Клеоники Ордзи³ (біженки часів Першої світової війни – уроженки Буковини, де вона працювала сільською вчителькою в різних місцевостях) б₁ з с. Горишівці (г. Юрківці, р.=о. Чернівці) та б₂ з сщ=г. Берегомет (р. Вижниця, о. Чернівці);

б₃) Мишанич Михайло. Музично-етнографічний архів: У 3 кн., кн. 1. Львів 1983, с. 385 № 486. На правах рукопису, депонованого в Палаці мистецтв імені Антоновичів Львівської наукової бібліотеки імені В. Стефаніка Національної академії наук України, одиниці зберігання 33217/3 муз. = Проблемна науково-дослідна лабораторія музичної етнології Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка, одиниця зберігання НЗІ 2/1. Магнітофонний запис 1976 року Володимира Городницького (студента Львівського музично-педагогічного училища імені Філарета Колесси) у с. Корчунок (г. Мостиська, р. Яворів, о. Львів) від Стефанії Збирко (1940), за словами транскриптора, „співачки з дуже добрими музичними та голосовими даними” (ibid., с. 395);

в₁) Гошовский Владимир. Украинские песни Закарпатья. Москва 1968, с. 205-206 № 112. = Гошовський Володимир. Українські пісні

¹ До 1946 року с. Майдан-Юзвинський.

² Пор. ibid., № 42 з с. Королівка (г. Макарів, р. Буча, о. Київ), а також: Леонтович Микола. Музичні твори, вид. 2: У 8 збірках, збірка 3. Харків, Київ 1930, с. 6 № 2. = Леонтович Микола. Музичні твори, вид. 2: У 8 збірках, збірка 7. Харків, Київ 1931, с. 12 № 17 (запис композитора 1900–1902 років на Вінниччині).

³ Удова буковинського поета Володимира Кобилянського (1895–1919), який з осені 1913 року проживав у Києві, де помер від черевного тифу. Знайти докладніші відомості про його одруження поки не вдалося.

Закарпаття. Львів 2003, с. 190 № 112, а також: Гошовский Владимир. У истоков народной музыки славян: Очерки по музыкальному славяноведению. Москва 1971, с. 152-153 № 99). Запис 1955–1965 років у с.=г. Колочава-Лазы (р. Хуст, о. Ужгород) від Соні Сідей (17 літ, колгоспниця, 7 класів);

в₂) Мишанич Михайло. Музично-етнографічний архів: У 3 кн., кн. 3. Львів 1988, с. 964-965 № 1394. На правах рукопису, депонованого в Палаці мистецтв імені Антоновичів Львівської наукової бібліотеки імені В. Стефаника Національної академії наук України, одиниці зберігання 33217/3 муз. = Проблемна науково-дослідна лабораторія музичної етнології Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка, одиниця зберігання НЗІ 2/1. Магнітофонний запис Юрія Пашковського 1974-1976 років у с. Плав'я (г. Козбова, р. Стрий, о. Львів) від Насті Морквич (≈ 60 літ).

– 21 –

а) Чубинский Павел. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-русский край: Материалы и исследования [в 7 т.], т. 4: Родины, крестины, свадьба, похороны. Санкт-Петербург 1877, нотний додаток, с. 22-23 № 61. Запис М. Лисенка 1870–1872 років¹ у м. Бориспіль (г.=р. Бориспіль, о. Київ);

б) Ibid., с. 34 № 93.

¹ Ці дати прийняті тут на підставі достеменно відомих свідчень, що свої записи М. Лисенко виконав саме під час проведення статистично-етнографічної експедиції під керівництвом П. Чубинського, що тривала загалом вказані три роки. Докладніших даних про час записування наразі немає, а наявні в літературі здогади, начебто це сталося взимку 1860–1861 років, коли М. Лисенко разом з київськими товаришами святкував Різдво на хуторі П. Чубинського, є неправомірними, оскільки вісімнадцятилітній (!) музикант тільки тоді, за його ж словами, з безідейного всеросійського панича ставав новим чоловіком і заходився пізнавати рідну культуру усної традиції, нотуючи все і вся від свого найближчого оточення, яке по суті обрядового фольклору не знало й узагалі не цікавилось ним, віддаючи перевагу популярній дворацькій пісенності. Лишень повернувшись з Липська (Ляйпціга) й узявши активну участь в діяльності Південно-західного відділення географічного товариства в Києві, після студювання репертуару кобзаря Остапа Вересая та реальної польової роботи на замовлення цього ж Товариства, він відкрив для себе автентичну селянську творчість, чим започаткував (подібно багатьом іншим колегам від М. Балакірева до Б. Бартока) зовсім новий період у розвитку композиторського фольклоризму та науки про етномузику в Україні. Тож експедиція за народним весіллям у Бориспіль (Бориспіль) вияви-

а) Коваль Василь. Генеза локальної типологічно гетерогенної народновокальної традиції (на матеріалах обрядових наспівів із околиць на північний захід від Горган): Дис. <...> кандидата мистецтвознавства. Львів 2006, додатки, с. 37 № 84. На правах рукопису. Запис 19 вересня 1995 року в с. Молодків (г.=р. Надвірна, о. Івано-Франківськ) від Катерини Огерук (1930, 2 класи) і Євдокії Вовчук (1923, 2 класи);

б) Kolberg Oskar. Wołyń: Obrządy, melodie, pieśni. Kraków 1907, s. 51 № 98. Запис 1862(?) року в с. Висоцьк (г. Вишнів, р. Ковель, о. Луцьк);

в) Демченко Іван. Українське весілля з голосами. Одеса 1905 (21908, 31911), с. 37 № 75. Запис 1898–1900 років у м. Монастирище (г.=р. Монастирище, о. Черкаси)¹.

а) Рибак Юрій. Народні пісні Березнівщини: За матеріалами експедиції 2013 року. Рівне 2016, с. 156-157 № 204. Запис 6 серпня 2013 року в с. Князівка (г.=р. Березне, о. Рівне) від Тетяни Ста-

лася етапною подією для М. Лисенка зокрема й українського етномузикознавства взагалі.

¹ Демченко Іван (1856–1923?) – лікар, суспільний діяч, фольклорист. Народився на східному Поділлі в с.=г. Росоша (р. Липовець о. Вінниця) в сім'ї священника Олександра Демченка. У 1883 році закінчив медичний факультет Київського університету й надалі працював лікарем у містах Липовець (1884–1890), Монастирище (о. Черкаси 1890–1902) й Іллінці (о. Вінниця 1903–1909). Більше відомостей про нього немає, зокрема й про його музичну освіту (можна тільки здогадуватися, що перед університетом він навчався в духовній семінарії), яка дозволила йому доволі фахово занотувати всі весільні співи протягом трьох років, за словами збирача, від старанно вибраних „проказчиків, найбільш чулих в музикалії”, як здогадувався К. Квітка, в їхньому сольному виконанні й у „кабінетний” спосіб, тобто поза дійсним весільним обрядом (Квітка Климент. Порфирій Демущкий. < Етнографічний вісник Української Академії Наук, кн. 6. Київ 1928, с. LXIII). Усе ж видана І. Демченком книжечка кишенькового формату виявилася одним з перших в історії української фольклористики надрукованих повноцінних описів народного весілля з наспівами (після М. Лисенка, О. Кольберга, М. Янчука й І. Колесси, найперший же, здійснений поетом С. Руданським протягом десяти днів 20-30 вересня 1861 року в ході реального обряду, залишався в рукописі понад сотню літ до його публікації: Народні пісні в записях Степана Руданського. Київ 1972, с. 23-76).

ринської (1972, місцева, освіта вища, завклубом), Марії Ілляк (1961, місцева, освіта середня спеціальна, агроном), Євдокії Грицюк (1960, освіта вища, агроном); Лідії Баб'як (1957, освіта середня спеціальна, кондитер), Лариси Кривчик (1976, освіта середня спеціальна, бібліотекар);

б) Ошуркевич Олексій, Мишанич Михайло. Народні співи Кирилівки та Моринців. Львів 2020, с. 27 і 104 № 26. Магнітофонний запис О. Ошуркевича 28 липня 1985 року в с. = г. Шевченкове¹ (р. Звенигородка, о. Черкаси) від Параски Кириченко (1920), Уляни Боровик (1916) і Марії Пилипенко (1919). Нотна транскрипція М. Мишанича 1987–1988 років.

– 24 –

а) Стеценко Кирило. Зібрання творів: У 5 т., т. 1, ч. 2: Хорові твори. Київ 1963, с. 107-108;

б₁) Ковальчук Віктор. Народна музика Рівненського Полісся. Рівне 2008, с. 86 № 83. Запис В. Ковальчука й Ірини Сливчук 12 листопада 1999 року в с. Нетреба (г. Рокитне, р. Сарни, о. Рівне) від Ганни Баюки (1936), Віри Єремійчук (1937), Антона Козла (1928) та Катерини Довгаль (1924). Транскрипція Л. Гапон;

б₂) Львов Николай, Прач Иван. Собрание русских народных песен с их голосами. Санкт-Петербург 1790. Песни плясовые или скорые, № 11. = Москва 1955, с. 156-158 № 62.

– 25 –

а) Мишанич Михайло. Музично-етнографічний архів: У 3 кн., кн. 2. Львів 1984, с. 680 № 1002. На правах рукопису, депонованого в Палаці мистецтв імені Антоновичів Львівської наукової бібліотеки імені В. Стефаника Національної академії наук України. Одиниці зберігання 33217|1 муз., 33217|2 муз., 33217|3 муз. = Проблемна науково-дослідна лабораторія музичної етнології Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка, одиниця зберігання НЗІ 2/1. Запис Володимира Гошовського, Василя Зеленчука та Богдана Луканюка восени 1970 року в с. Чернилява (г. = р. Яворів, о. Львів) від Ганни Олексюк (≈ 60 літ);

¹ До 1929 року – с. Кирилівка (Керелівка).

б₁) Мишанич Михайло. Народна вокальна творчість Львівщини. Львів 2017, № 533. Запис α 1976 року в с. Туринка (г.р. Жовква, о. Львів) від Семена Муравського (1906); *ibid.*, № 534; запис β того ж року в с. Мармузовичі (г. Красне, р. Золочів, о. Львів) від Поліни Братейко й Антоніни Стахів (\approx 60 літ);

б₂) *Ibid.*, № 110. Запис 1974 року в с. Куткір (г. Красне, р. Золочів, о. Львів) від Ірини Бабух (1937), Олімпії Березюк (1912), Галини Коваль (1924), Катерини Коваль (1937), Ганни Подолук (1911);

в) Wacholc Maria. *Śpiewnik polski. Kraków 2002*, s. 32-33.

– 26 –

а) Лукашенко Лариса, Похилевич Галина. Традиційні пісні українців Північного Підляшшя: За матеріалами експедицій 1999–2001 років. Львів 2006, с. 103 № 78. Запис 10 липня 2001 року в селі та гміні Черемха (повіт Гайнівка, воєводство Білосток, Польща) від Ганни Курделевич (1930), Марії Курделевич (1931), Віри Панасюк (1927) і Любові Салінської (1929). Транскрипція Л. Лукашенко;

б) *Ibid.*, с. 100 № 75. Магнітофонний запис Галини Похилевич 28 липня 1999 року в с. Гуринів Ґруд (гміна Дубичі Церковні, повіт Гайнівка, воєводство Білосток, Польща) від Надії Міхаловської (1923). Транскрипція Л. Лукашенко.

– 27 –

а) Мушинка Микола. Голоси предків: Звукові записи фольклору Закарпаття із архіву Івана Панькевича. Пряшів 2002, с. 136-137 № 51. Запис на металеву грамофонну матрицю 18-20 листопада 1935 року в м. Ужгород для радіостанції м. Кошиці від дяка Петра Світлика з с. Імстичово (= Імстичево), г. Білки, р. Хуст, о. Ужгород¹;

¹ Панькевич Іван (1887-1958), визначний мовознавець-діалектолог, громадський діяч, доцент Празького університету, родом з Львівщини. Досліджував живу мову, пам'ятки культури, історію, етнографію і фольклор Закарпаття та південної Лемківщини, автор монографій „Українські говори Підкарпатської Русі і сумежних областей” (Прага 1938), „Нарис історії українських закарпатських говорів, ч. 1: Фонетика” (Прага 1958), підручника „Грамматика руського языка для молодших класів шкіл середніх і горожанських” (Прага 1936), а також майже півсотні наукових і популяризаторських статей, зокрема й цінний причинок у співавторстві з хоровим диригентом О. Приходьком: Панькевич Іван. Великодні гри й пісні Закарпаття. Львів 1929, с. 255-276. < Матеріали до української етнології видає Етнографічна комісія Наукового товариства імені Т. Шевченка

б) Колесса Іван. Галицько-руські народні пісні з мелодіями. Львів 1901 (1902), с. 249 № 2 (Етнографічний збірник видає Етнографічна комісія Наукового товариства імені Т. Шевченка у Львові, т. 11). Запис 1885–1888 років у с. Ходовичі (г.=р. Стрий, о. Львів);

в) Мишанич Михайло. Народна вокальна творчість Львівщини. Львів 2017, № 674. Запис 1974 року в с. Рясне-Руське (г.=р.=о. Львів) від Агафії Бочковської (1927), Наталії Микусь (1932) та Софії Смокоровської (1925).

– 28 –

а) Хай Михайло. Українська інструментальна музика усної традиції. Київ, Дрогобич 2011, с. 163-164 № 54(6). Фонозапис у с. Буковець (г.=р. Верховина, о. Івано-Франківськ) від визначного майстра етномузичних інструментів, фольклорного мультиінструменталіста й етнопедогога Михайла Тафійчука (1939). Транскрипція О. Карапати;

б) Шухевич Володимир. Гуцульщина: У 5 ч., ч. 3. Львів 1902, с. 95 № 9 (Матеріали до українсько-руської етнології видає Етнографічна комісія Наукового товариства імені Т. Шевченка у Львові, т. 5). Слуховий запис Ф. Колесси у Львові на самому початку ХХ століття невідомо точно від кого саме – чи від Василя Дроняка з с. Жаб'є (тепер сщ.=р. Верховина, о. Івано-Франківськ), чи Миколи Гаврилюка з с. Яворів (г.=р. Косів, о. Івано-Франківськ), чи Олекси Шеребуряка з с. Бервінкова=Барвінків (г. Білоберізка, р. Верховина, о. Івано-Франківськ).

– 29 –

а) Яківчук Авксентій, Смаль Кузьма. Пісні Буковини: Пісенник. Київ 1990, с. 55-56. Запис 1977 року в м.=о. Чернівці від Параски Амбросій (1910)¹;

у Львові, т. 21-22). Під час Першої світової війни І. Панькевич здійснював фонозаписи від полонених українців у Відні, що залишаються практично невідомими, а в 1929 та 1935 роках – закарпатської народної музики (завдяки старанням діаспорного фольклориста М. Мушинки ці останні опубліковані на CD як додаток до вище вказаної збірки).

¹ Яківчук Авксентій (1926–2006), випускник відділення української мови та літератури Чернівецького університету (1971), науковий співробітник Літературно-меморіального музею Ю. Федьковича, завідувач відділом фольклору та етнографії Чернівецького обласного центру народної творчості.

б) Смаль Кузьма, Кідещук Іван. Буковино, рідний краю: Українські народні пісні Південної Буковини. Чернівці 2008, с. 77-79 (№ 43). Запис 2004 року в с. Негостина (комуна Белкеуць, повіт Сучава, Румунія) від Івана Кідещука (1945)¹.

– 30 –

а) Мишанич Михайло. Народна вокальна творчість Львівщини. Львів 2017, № 132. Запис 1974 року в с. Рясне-Руське (г.=р.=о. Львів) від Агафії Бочковської (1927) і Наталії Микусь (1932);

б₁) Ibid., № 144. Запис 1973 року в с. Лагодів (г. Перемишляни, р.=о. Львів) від Катерини Тихович (1914) та Ольги Матвіїв (1926);

б₂) Ibid., № 125. Запис 1974 року в с. Смереків (г. Куликів, р.=о. Львів) від Катерини Іщак (1906);

б₃) Ibid., № 124. Запис тоді ж і там же від Ольги Іщак (1916) і Ксенії Стахів (1920);

б₄) Ibid., № 141. Запис 1976 року в с. Колоденці (г. Жовтанці, р.=о. Львів) від Парасковії Ваньків (1912);

б₅) Ibid., № 147. Запис 1976 року в с. Кореличі (г. Перемишляни, р.=о. Львів) від Марії Лозинської (1919).

– 31 –

Квітка Климент. Українські народні мелодії. Київ 1922, с. 216 № 682 (Українське наукове товариство в Києві, Етнографічна секція. Етнографічний збірник, т. 2). Запис 1920 (?) року в Київському історичному музеї від Данила Мовчана родом з с. Трипілля (г. Українка, р. Обухів, о. Київ).

– 32 –

Заглада Ніна (Леоніла). Коза. < Матеріали до української етнології й антропології видає Етнографічна комісія Наукового товариства

Смаль Кузьма (1935–2012), випускник оркестрового факультету Львівської консерваторії, викладач Чернівецького музичного училища. Записав кілька тисяч творів українського фольклору, частина з яких видана в окремих збірниках і публікаціях (Кузьма Смаль. Біобібліографічний покажчик. Чернівці 2010).

¹ Кідещук Іван (1945), літератор, перекладач, фольклорист, педагог; уродженець с. Негостина, випускник Сучавського педагогічного інституту, а також відділення румунської та італійської мов Бухарестського університету, викладач румунської та української мов.

ва імені Т. Шевченка у Львові, т. 21-22. Львів 1929, с. 281-286. Запис 15 лютого 1924 року в с. Миколаївська Слобідка біля Києва² від Петра Вернера родом з с. Безпечна (г. Жашки, р. Умань, о. Черкаси), де водився такий звичай. Нотні транскрипції М. Гайдая, малюнки з натури Ю. Павловича³.

– 33 –

а) Лисенко Микола. Молодощі: Збірник танків та веснянок (гри співи весняні: дитячі, дівочі, жіночі й мішані). Київ 1875, с. 46 № 2. Запис у с. Будище (г. Короп, р. Новгород-Сіверський, о. Чернігів)⁴;

\bar{b}_{1-3}) Чубинский Павел. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-русский край: Материалы и исследования [в 7 т.], т. 3. Санкт-Петербург 1872, с. 113 № 4, с. 132 № 29, с. 126 № 9. Записи М. Лисенка шістдесятих років XIX століття відповідно \bar{b}_{1-2} в сц Іванків (р. Вишгород, о. Київ) та \bar{b}_3 у м. Бориспіль (о. Київ)⁵.

– 34 –

а) Лисенко Микола. Молодощі: Збірник танків та веснянок (гри співи весняні: дитячі, дівочі, жіночі й мішані). Київ 1875, с. 6 № 5. Запис у Кременчуцькому повіті на Полтавщині⁶;

² Мабуть, точніше – Микільська Слобідка, колишнє поселення на лівому березі Дніпра, потім робітників (передовсім заводу „Арсенал”), з 1923 року в межах Києва, нині житловий масив „Лівобережний”.

³ Павлович Юрій (1874–1947), видатний український художник-етнограф, аквареліст, графік, книжковий ілюстратор, педагог, автор низки цінних наукових розвідок і понад 50.000 (!) документальних, гранично деталізованих замальовок з натури автентичної народної матеріальної культури різних соціальних груп (мішан, селян, лісорубів і т. д.) практично в усіх її проявах – від примітивних до розвинутих форм, також він є одним з вітчизняних основоположників методу типологічного *етнокартографування* (незавершена спроба етнографічного атласу України).

Про М. Гайдая див. Прилоги, Коментар 41, с. 395-396.

⁴ Інше видання: Лисенко Микола. Українські обрядові пісні. < Зібрання творів: В 20 т., т. 20. Київ 1956, с. 34.

⁵ Перевидання: № 4 – Лисенко Микола, Молодощі: Збірник танків та веснянок (гри співи весняні: дитячі, дівочі, жіночі й мішані). Київ 1875, с. 47 № 3 і Лисенко М. Українські обрядові пісні, с. 11; № 9 – Лисенко М. Молодощі, с. 49 № 5.

⁶ Передрук: Лисенко Микола. Збірка народних пісень у хоровому розкладі, пристосованих для учнів молодшого й підстаршого віку у школах народних. Київ

б) Ibid., с. 7 № 6. Запис шістдесятих років XIX століття в м. Бориспіль (о. Київ)¹.

– 35 –

а) Пісні Поділля: Записи Насті Присяжнюк в селі Погребище у 1920–1970 рр. Київ 1976, с. 55-56. Магнітофонний запис 1962 року в м. Погребище, р.=о. Вінниця. Нотна транскрипція М. Мишанича;

б) Мацієвський Ігор. Питання документації народної інструментальної музики. < Актуальні питання методики фіксації та транскрипції творів народної музики: Збірник наукових праць. Київ 1989, с. 21. = Мацієвський Ігор. Ігри й співголосся. Контонація: Музикологічні розвідки. Тернопіль 2002, с. 54. Запис під час комплексної експедиції Ленінградського обласного науково-методичного центру народної творчості та культосвітньої роботи 1974 року в с. Валя (сщ Цвильово, р. Тихвін, о. Санкт-Петербург, Росія).

– 36 –

а) Роздольський Йосиф, Людкевич Станіслав. Галицько-руські народні мелодії: В 2 ч., ч. 1. Львів 1906, с. 61 № 214 (Етнографічний збірник видає Етнографічна комісія Наукового товариства імені Т. Шевченка у Львові, т. 21). Фонографічний запис Й. Роздольського влітку 1900 року в с. Мечищів (г. Саранчуки, р.=о. Тернопіль). Нотна транскрипція С. Людкевича приблизно в той же час (до 1904 року);

б) Квітка Климент. Народні мелодії з голосу Лесі України. Київ 1917-1918, с. 28-29 № 17. Запис 1907 року, слова вивірені О. Косач (Оленою Пчілкою) 1917 року. Леся Українка перейняла цю гаївку весною (очевидно, під час Великодних свят 24-26 квітня) 1881 року в с. Чекно (г. Ярославичі, р. Дубно, о. Рівне)²;

1908, с. 6 № 7 (тут композитор від себе додав місцями другий голос на артифіційно-академічний лад у нижню терцію).

¹ Перше видання: Чубинский Павел. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-русский край: Материалы и исследования [в 7 т.], т. 3. Санкт-Петербург 1872, с. 47 № 5А (між обома публікаціями існують деякі незначні відмінності, пов'язані виключно з похибками першодруку).

² Пор. дещо відмінні записи поетичних текстів самої Лесі України і М. Лисенка з її голосу: Українка Леся. Зібрання творів: У 12 т., т. 9. Київ 1977, с. 31 № 2, с. 173 № 14, а також у виданні: Лисенко Микола. Збірка народних пісень в хоровому розкладі, пристосованих для учнів молодшого й підстаршого віку у шко-

в) Лисенко Микола. Молодощі: Збірник танків та веснянок (гри співи весняні: дитячі, дівочі, жіночі й мішані). Київ 1875, с. 38-39 № 23;
з) Квітка Климент. Українські народні мелодії. Київ 1922, с. 193 № 610 (Українське наукове товариство в Києві, Етнографічна секція. Етнографічний збірник, т. 2). Запис Михайла Рошахівського¹ не пізніше осені 1918 року в с. [Велика~Мала] Кужелівка (г.=р. Дунаївці, о. Хмельницький) від В. Сочинського.

– 37 –

а) Ковальчук Віктор. Народна музика Рівненського Полісся: Обрядові пісні. Рівне 2008, с. 91 № 55а. Магнітофонний запис 11 червня 1995 року під час проведення обряду в с. Старі Коні (г. Зарічне, р. Вараш, о. Рівне). Нотна транскрипція Л. Гапон.

б) Ibid., с. 92 № 55в. Запис у червні 1989 року в с. Сварицевичі (г. Дубровиця, р. Сарни, о. Рівне) від Т. Чудинович, Л. Степанович, П. Мисюри, В. Зіль, Т. Галушко².

γ) Ibid., с. 92-93 № 55д. Запис у червні 1989 року в с. Сварицевичі (г. Дубровиця, р. Сарни, о. Рівне) від Т. Зіль, Т. Холодної, Т. Чекун, В. Холодної.

– 38 –

Квітка Климент. Об областях распространения некоторых типов белорусских календарных и свадебных песен. < Белорусские народ-

лах народних. Київ [1908], с. 5 № 6 (коментуючи цю останню публікацію М. Лисенка, К. Квітка не знав про існування практично ідентичного текстового рукопису Лесі Українки).

¹ Рошахівський Михайло (1891–1952), диригент, співак, педагог, композитор, фольклорист і музично-громадський діяч. Закінчив Кам'янець-Подільську семінарію, навчався в Київському університеті, а також на композиторському відділенні Празької консерваторії. Від 1920 року жив на Закарпатті. Під безпосереднім впливом К. Стеценка й О. Кошиця почав збирати та опрацьовував народні пісні, його записами користувалися видатні композитори К. Стеценко, М. Леонтович та етномузикознавці К. Квітка, Ф. Колесса. Автор шкільного репертуарного збірника „Забава” (Ужгород 1921) та кількох дослідницьких статей про закарпатський фольклор (Мадяр-Новак Віра. Антологія наукової думки про народну музику Закарпаття, т. 1: Перші дослідження музичного фольклору Закарпаття: Філарет Колесса, Бела Барток, Михайло Рошахівський. Мукачєво 2019, с. 208-257).

² Наскрізно транскрибований наспів див.: Народні пісні Рівненщини. Редактор-упорядник Надія Супрун-Яремко. Рівне 2013, с. 32 № 49.

ные песни. Москва, Ленинград 1941, с. 130 № 4. Цю транскрипцію, опубліковану при житті її автора з скороченнями і неточностями, доповнено та виправлено за його ймовірно найпізнішою редакцією в машинописі статті „Оліготоніка” (Научный центр народной музыки имени К.В. Квитки Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского, за інвентарним описом 1981 року № 92, с. 1 № 1 і 1а)¹. Запис (правдоподібно, разом з лінгвісткою Оленою Курило)² воєни 1923 року на х. В'юнище (кілометр на південь від г. Сосниця, р. Корюківка, о. Чернігів), за словами збирача, „не під час обряду та не з колективного співу, а зі співу однієї літньої жінки”³.

– 39 –

а) Гошовский Владимир. Украинские песни Закарпатья. Москва 1968, с. 217-218, № 118. = Гошовський Володимир. Українські пісні Закарпаття. Львів 2003, с. 200-202 № 118⁴; див. також: Гошовский Владимир. Семиотика в помощь фольклористике. < Советская музыка. 1966 № 11, с. 102-104. Запис 1963 року в с. Кривка (г. Бориня, р. Самбір, о. Львів) від колгоспниць Теодозії Гитик (1936, 6 класів), Анни Піндюр (1934, 4 класи) і Юлії Піндюр (1942, 7 класів);

б) Бодак Ярослав. Лемківщина моя мила...: Пісні Анни Драган з Галицької Лемківщини. Київ 2011, с. 157-162 № 327-328. Записи 1969–1976 років у м. Борислав (р. Дрогобич, о. Львів) від Анни Драган (1903–1986) родом з с. Розділля (гміна та повіт Горлиці, воєводство Краків, Польща);

в) Ligęza Józef, Stoiński Stefan Marian. Pieśni ludowe z polskiego Śląska. Pieśni balladowe o zalotach i miłości: W 2 t., t. 2. Kraków 1938,

¹ Ця ж транскрипція знайшлася ще раз у рукописі „О напевах українських лівобережних купальських песен”, що з багатьма помилками була надрукована в українському перекладі: Квітка Климент. Про наспіви українських лівобережних купальських пісень. < Вибрані статті: У 2 ч., ч. 1. Київ 1985, с. 56-57 (точно відтворений російськомовний оригінал див.: Етномузыка, число 4. Львів 2008, CD. Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка, вип. 21).

² Про це див. Прилоги, Коментар 38, с. 369-370, а також: Луканюк Богдан. Так коли Климент Квітка побував у Кукавці? < Етномузыка, ч. 15. Львів 2019, с. 44-82; число 16. Львів 2020, с. 63-92.

³ Квітка К. Про наспіви українських лівобережних купальських пісень, с. 57.

⁴ У дане перевидання, на жаль, закралися прикрі друкарські помилки.

s. 116-117 № 64. Запис кінця XIX століття в с. Лука (= Łака, повіт і гміна Пщина, воєводство Катовіце, Польща).

– 40 –

а) Роздольський Йосиф, Людкевич Станіслав. Галицько-руські народні мелодії: У 2 ч., ч. 2. Львів 1907, с. 340 № 1420 (Етнографічний збірник видає Етнографічна комісія Наукового товариства імені Т. Шевченка у Львові, т. 22). Фонографічний запис Й. Роздольського 1 серпня 1901 року в с. Крампна (= Кремпна, повіт Ясло, воєводство Перемишль, Польща). Нотна транскрипція С. Людкевича (не пізніше 1903 року);

б) Заглада Ніна (Леоніла). Побут селянської дитини: Матеріали до монографії с. Старосілля. Київ 1929, с. 107 № 1 (Матеріали до етнології [ВУАН], т. 1). Запис 1926 року в с. Старосілля, колишнього Остерського повіту Чернігівської губернії¹ (1960 року це село було затоплене при будівництві штучного водосховища Київської ГЕС) від Палажки Мартиненко. Слухова нотна транскрипція М. Гайдая².

– 41 –

Гайдай Михайло. Народні голосіння. < Етнографічний вісник Української академії наук, кн. 7. Київ 1928, нотний додаток: а) с. 13 № 16/1, б) с. 4-5 № 6В. Слуховий запис середини двадцятих років XX століття в м. Бориспіль (г.=р.=о. Київ) від Параски Логвинової (77 літ).

– 42 –

Гошовский Владимир. Украинские песни Закарпатья. Москва 1968, с. 377-380 № 232. = Гошовський Володимир. Українські пісні Закарпаття. Львів 2003, с. 332-335 № 232. Запис 1955–1965 років у с. Оник (г. Виноградів, р. Берегове, о. Ужгород) від Петра Данка (50 літ, робітник, 5 класів).

¹ У цьому селі Музей антропології та етнографії Всеукраїнської академії наук здійснював протягом кількох літ стаціонарне комплексне дослідження за участю фахівців різного профілю під керівництвом А. Онищука (1883–1937). Докладніше див.: Заглада Ніна. Відділ монографічного дослідження села (село Старосілля). Київ 1930 (Провідник по Музеї антропології та етнології імені Хведора Вовка ВУАН).

² Про М. Гайдая див.: Прилоги, Коментар 41, с. 395-396.

Шухевич Володимир. Гуцульщина: В 5 ч., ч. 3. Львів 1902, с. 209-210 № 23, с. 110 № 5 (Матеріали до українсько-руської етнології видає Етнографічна комісія Наукового товариства імені Т. Шевченка у Львові, ч. 5). Запис початку ХХ століття в с. Жаб'є (тепер – сщ=г.=р. Верховина, о. Івано-Франківськ) від Михайла Гутинюка. Нотна транскрипція Ф. Колесси.

а) Ніщинський Петро. Козак Софрон: Українська пісня. Київ б. р. (серія: Українські пісні на 2, 3 і 4 голоси з супроводом фортепіано). Записано в м. Сквирі (р. Біла Церква, о. Київ);

б) Лисенко Микола. Збірник українських пісень для голосу в супроводі фортепіано: У 7 вип., вип. 5. Київ 1892, с. 6-7 № 2. Запис у с. Боровиця (г. Сагунівка, р.=о. Черкаси).

а₁) Леонтович Микола. Друга збірка пісень з Поділля. Київ 1903, с. 5 № 4. Запис не пізніше літа 1902 року в с. Білоусівка (г.=р. Тульчин, о. Вінниця);

а₂) Цехмістрюк Юрій. Народні пісні Волині: Фонографічні записи 1936–1937 років. Львів, Рівне 2006, с. 77 № 138/171. Запис 10 червня 1936 року в с. Хорів (г. Острогож, р.=о. Рівне) від Тетяни Перепелиці (1896);

б) Хор „Гомін”: <https://homin.etnoua.info/novyny/zelene-lystja-bilikashtany> (15.02.2018). Запис дев'яностих років ХХ століття у м. Київ від учасників стихійних співів у Гідропарку.

а) Kolberg Oskar. Obrazy etnograficzne: Pokucie: W 4 t., t. 2. Kraków 1883, s. 249-250 № 464. Запис 1867–1880 років у с. Іспас (тепер – с. Спас, г. Нижній Вербіж, р. Коломия, о. Івано-Франківськ);

б₁) Конощенко Андрій. Українські пісні з нотами: У 3 сотнях, сотня 2. Одеса 1902, с. 15 № 9. Запис у с. Обознівка (г. Катеринівка, р.=о. Кропивницький);

б₂) Лисенко Микола. Збірник українських пісень для голосу в супроводі фортепіано: У 7 вип., вип. 3. Київ 1876, с. 16-17 № 8. Запис у

с. Каплунівка (г. Краснокутськ=Красний Кут, р. Богодухів, о. Харків) від Агафії (Гапки) Іщенко¹;

в₁) Перетц Владимир. Новые данные для истории старинной украинской лирики. Санкт-Петербург 1907, с. 11-12 № 4;

в₂) Концевич Григорий. 30 малорусских песен. Москва 1907, с. 9-10 (Репертуар Кубанского войскового певческого хора, вып. 3). Цитується за антологією: Ященко Леопольд. Українські народні романси. Київ 1961, с. 51-52.

– 47 –

а₁) Лисенко Микола. Збірник українських пісень для голосу в супроводі фортепіано: У 7 вип., вип. 2. Київ 1869, с. 38-39 № 18. = Рудченко Иван. Чумацкие народные песни. Киев 1874. Нотное приложение, № XII. Запис середини ХІХ століття в м. Києві від Єлизавети Юскевич-Красковської²;

а₂) Шевченко Тарас. Повне зібрання творів: У 6 т., т. 5. Київ 2003, с. 263-264 № 14;

б) Ревуцький Лев. Симфонія № 2 (ор. 12, E-dur), ч. 2. Київ 1970, с. 111-112, цифра 32 (вибір інструментів, конкретно задіяних у даному фрагменті партитури).

¹ Відомості про цю інформантку подав К. Квітка (Квітка Климент. Фольклористична спадщина Миколи Лисенка. < Збірник Музею діячів науки та мистецтва України, т. 1. Київ 1930, с. 21-22), зокрема й думку О. Пчілки (яка знала її особисто), що „дуже видатна була ця дівчина тільки як співачка; красою голосу й експресією вона могла йти в порівняння навіть з М[еланією] Загорською. Вона мала розуміння стилів і коли наслідувала спів професіональних співачок міської культури, то виразно відрізняючи їх манери від своєї натуральної: проспівавши, наприклад, ‘Чайку’ натурально, сказала: ‘тепер я вам проспівую поактрисячому’ – і повторила з утраваними відгінками” (вони бодай почасти позначилися на транскрипції М. Лисенка). Від А. Іщенко композитор записав ще народні пісні № 31-33, вміщені в тому ж випуску його збірника поряд з співами М. Загорської та О. Пчілки.

² Є. Юскевич-Красковська (в дівочтві Анастасієнко), правдоподібно, походила з козацького містечка (нині с.г.) Вороньків (р. Бориспіль, о. Київ), була першим великим коханням молодого П. Куліша, 1841 року вийшла заміж за вчителя латини Другої київської гімназії І.Д. Юскевича-Красковського (1807–1887), з котрим ростила восьмеро дітей. З юних літ славилася чудовим голосом, знанням і достотним виконанням українських народних пісень, низку яких від неї записав М. Лисенко (Ibid., № 11, 17-20, 27, 32-33, 35, а також неопубліковані: Квітка Климент. Фольклористична спадщина Миколи Лисенка. < Збірник Музею діячів

а) Мишанич Михайло. Музично-етнографічний архів: У 3 кн., кн. 1. Львів 1983, с. 14, 17-21, 44-46, 67 № 14, 17-18, 42, 62б. На правах рукопису, депонованого в Палаці мистецтв імені Антоновичів Львівської наукової бібліотеки імені В. Стефаніка Національної академії наук України. Одиниця зберігання 33217|1 муз. = Проблемна науково-дослідна лабораторія музичної етнології Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка, одиниця зберігання НЗІ 2/1. Магнітофонний запис Михайла Глушка¹ 26 липня 1980 року в с. Ясень (г. Перегінське, р. Калуш, о. Івано-Франківськ) від Ольги Магас (1918);

б) Kondracki Michał. Muzyka Huculszczyzny. < Muzyka Polska. 1935, zesz. 7, s. 193 i 201 [№ 10 i 28]²;

в) Смаль Кузьма, Кідешук Іван. Буковино, рідний краю: Українські народні пісні Південної Буковини. Чернівці 2008, с. 446 № 297. Запис 2004 року в с. Негостинна (комуна Белкеуць, повіт Сучава, Румунія) від Віоріки Кідеші (1929)³.

1-2а) Колесса Філарет. Мелодії українських народних дум: У 2 серіях, серія 2. Львів 1913, с. 96-144 (Матеріали до української етнології видає Етнографічна комісія Наукового товариства імені Т. Шевченка у Львові, т. 14). Фонографічний запис Лесі Українки та Климента Квітки 2 грудня 1908 року в м. Ялта (Автономна республіка Крим) від кобзаря Гната Гончаренка (1835~1837~1917) родом з с. (тоді слободи) Ріпки (г.=р. Богодухів, о. Харків), який спершу стало проживав у колишньому Губаївському хуторі під м. Харків, потім біля сина в м. Севастополь. Окремий запис поетичного тексту: Леся Українка. Зібрання творів: У 12 т., т. 9: Записи народної творчості. Пісні, записані з голосу Лесі Українки. Київ 1977, с. 152-156. = Повне академічне зібрання творів Лесі Українки: В 14 т., т. 9: Записи на-

науки та мистецтва України, т. 1. Київ 1930, с. 24, 58, 63-65). Див.: Лекції, с. 417, приклад 96.

¹ Про нього див.: Дем'ян Григорій. Глушко Михайло Степанович. < Енциклопедія Сучасної України: У 30 т., т. 5. Київ 2005 = електронна версія: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=30533 (28.01.2022).

² Про М. Кондрацкого див. Прилоги, Коментар 6в.

³ Про цих збирачів див. Прилоги, Примітка 29.

родної творчості. Пісні, записані з голосу Лесі Українки. Луцьк 2021, с. 274-279;

2β) Основа: Южно-русский литературно-ученый вестник. 1862, август, с. 21-26. = Антонович Владимир, Драгоманов Михаил. Исторические песни малорусского народа: У 2 т., т. 1. Киев 1874, с. 176-181.

– 50 –

а) Демуцький Порфирій. Ліра та її мотиви. Київ 1903, с. 53-54 № 50. Запис кінця XIX століття від лірника Адріана Кравченка з с. Охматів (г. Баштечки, р. Умань, о. Черкаси);

б₁) Лисенко Николай. Характеристика музыкальных особенностей малорусских дум и песен, исполняемых кобзарем Вересаем. < Записки Юго-западного отделения Императорского географического общества, т. 1 (за 1873 год). Киев 1874, нотний додаток, с. 19-20 № 9. Записано, ймовірно, на початку жовтня 1871 року в Києві або в липні 1873 року в с. Сокиринці (г. Срібне, р. Прилуки, о. Чернігів) від кобзаря Остапа Вересая „Лабзи” (1803–1890) родом з поблизького с. Калюжинці¹;

б₂) Електронна нотна бібліотека хорової капели „Дударик”: <https://library.dudaryk.ua> (19.07.2020).

б₃) Васильева Елена. Рукописный песенник XVIII века: К истории книжной песни. < Русская народная песня. Неизвестные страницы музыкальной истории, вып. 2. Санкт-Петербург 2009, с. 102 № 29.

– 51 –

а₁) Ошуркевич Олекса, Рибак Юрій. Лірницькі пісні з Полісся: Матеріали до вивчення лірницької традиції. Рівне 2002, с. 47-59. = Поліський лірник: Традиційні лірницькі пісні Західного Полісся. CD [Київ: Атлантік 2004]. Серія: Українська колекція. Етнічна музика України. Магнітофонний запис О. Ошуркевича² 1968–1969 років від лірника Івана Власюка³ (1908–1991) з с. Залюття (г. Дубечне,

¹ Його рисоване зображення див. на заставці Розділу третього Лекцій (с. 299).

² Ошуркевич Олексій (1933–2010), краєзнавець, музеїст, активний збирач фольклору, автор збірників народних пісень і наукових розвідок (див. також Прилоги, Коментар 23б).

³ Власюк Іван (1908–1991), традиційний лірник і скрипаль, вважається останнім мандрівним співцем-професіоналом Західного Полісся та Західної Волині.

р. Ковель, о. Луцьк). Нотна транскрипція Ю. Рибак 2000–2002 років (тут виправлена та заново відредагована її автором у 2020 році);

а₂) Лисенко Микола. Збірник українських пісень для голосу в супроводі фортепіано: У 7 вип., вип. 1. Київ, Липськ [Ляйпціг] 1868, с. 2-3 № 1. Запис у с.=г. Ярунь (р. Звягель, о. Житомир);

б) Демущький Порфирій. Ліра і її мотиви. Київ 1903, с. 56-58 № 52А. Запис від лірника Григорія (Ридька) Слюсара з с. Багатирка (г. Ставище, р. Біла Церква, о. Київ).

– 52 –

а) Колесса Філарет. Мелодії українських народних дум: У 2 серіях, серія 2. Львів 1913, додаток, с. 31-32 № 7 (Матеріали до української етнології видає Етнографічна комісія Наукового товариства імені Т. Шевченка у Львові, т. 14). Запис на фонограф інженера-електрика, суспільно-громадського діяча, мецената і ревнителя кобзарства Олександра Бородая (1844 –1914)¹ 1904 року в м. Харків від коб-

Учень Степана Рибачука й Адама Шковороди, отримав „визвілку”, колегами за ремеслом визнавався знавцем фахового репертуару, частину якого зарекордував О. Ошуркевич. Характеристики виконавства І. Власюка див.: Ошуркевич Олексій, Рибак Юрій. Поліський лірник Іван Власюк. < Дев’ята конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель. Львів 2009, с. 5-16; Вікторія Яромола. Мандрівні музиканти Західного Полісся: Штрихи до портрета лірника Івана Власюка. < Етномузика, число 15. Львів 2019, с. 83-112. Питання, висвітлені в цих працях, у Коментарі 51а вже не розглядаються.

¹ За іншими даними розстріляний більшовиками 1919 року (це цілком правдоподібно, оскільки в книзі: Кирдан Борис, Омельченко Андрій. Народні співці-музиканти на Україні (Київ 1980), про О. Бородая не тільки не згадано взагалі цілком в дусі пресловутого „більшовицького відлучення від історії” повним замовчуванням негідних осіб, але й на с. 122 його фігура спеціально вимазана на відомому спільному фото з Г. Гончаренком). Докладну довідку про життя та діяльність О. Бородая див.: Довгалюк Ірина. Фонографування народної музики в Україні: Історія, методологія, тенденції. Львів 2016, с. 307. Тут хіба варто вточнити, що з Сполучених Штатів він повернувся не на початку ХХ століття, а швидше, десь у середині попереднього десятиліття, адже йому згідно з спогадами Є. Чикаленка випала честь бути одним з шести членів-засновників нової „Української громади” в м. Санкт-Петербург, закладеної 1896 року. Теж варто відзначити його як доброго фотографа, чії світлини кобзарів прикрасили збірку Ф. Колесси, звідки понині кочують з видання до видання. Мабуть, вже перед 1908 роком О. Бородай втратив інтерес до кобзарства, принаймні він не взяв

заря Гната Гончаренка (1835~1837~≈1917) родом з с. (тоді слободи) Ріпки (г.=р. Богодухів, о. Харків), який спершу стало проживав у колишньому х. Губаївському під м. Харків, а потім біля сина в м. Севастополь¹;

б) Архів Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка, одиниця зберігання НІ № 10/1/3. Публікується вперше. Магнітофонний запис О. Ошуркевича 20 червня 1968 року від лірника Івана Власюка (1908–1991) з с. Залюття (г. Дубечне, р. Ковель, о. Луцьк)². Транскрипція В. Ярмоли 2021–2022 років.

– 53 –

Людкевич Станіслав. Два причинки до питання розвитку звукоображальності: [Докторська дисертація]. < Людкевич Станіслав. Дослідження, статті, рецензії, виступи: У 2 т., т. 1. Львів 1999, с. 137-139, нотний приклад 56. Запис 1905 року від Томи (Фоми) Софрона родом з м. Азуга³ (= Azuga, повіт Прахова=Prahova, Румунія).

– 54 –

Архів Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка, ФА 90.05.02 № 5. Публікується вперше. Запис Богдана Котюка під час танцю 23 вересня 1990 року в с.=г. Космач (р. Косів, о. Івано-Франківськ) від капели в складі скрипаля Миколи Сіреджука „Коця (Семеніва)” (1957), сопілкаря (флюяриста) Петра Реведжука „Шведика” (1949–2005), цимбаліста Василя Дзвінчука (1960), бубніста Дмитра Рибчука (1967)⁴. Колективна транскрипція студентів 2 курсу

жодної участі в широко анонсованому проєкті фонографування дум, започаткованому Лесею Українкою та К. Квіткою, хоч напевно мусив знати про нього з преси ([Українка Леся, Квітка Климент]. До уваги прихильників української музики. < Рідний край. 1908 № 24, с. 5-6).

¹ Докладніше про Г. Гончаренка див. Прилоги, Коментар 49.

² Про І. Власюка див. Прилоги, Коментар 51a₁.

³ У С. Людкевича: „з Артуги над річкою Прахова”. Очевидно, так не зовсім точно він почув цю назву від виконавця, але над даною річкою в центральній частині Румунії знаходиться тільки одне-єдине схоже за звучанням указане тут місто.

⁴ Котюк Богдан. Музиканти весільних капел космацької традиції. < Друга конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирсь-

факультету народних інструментів тієї ж Музичної академії під орудою Б. Когюка.

– 55 –

Дитячі пісні та речитативи. Упорядники Галина Довженок, Катерина Луганська. Київ 1991, с. 56 № 60 (Українська народна творчість). Запис експедиції Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Рильського Національної академії наук України 1976 року в с. Дмитренки (г.р. Гайсин, о. Вінниця) від Г. Колисниченко (1906).

– 56 –

Яремко Богдан. Сопілкова музика гуцулів: Монографія. Львів 2014, с. 44-45 № 1. Запис 1977 року в м. Косів (о. Івано-Франківськ) від Григорія Матвійчука (1918–1978) родом з с. Річка (г.р. Косів, о. Івано-Франківськ), професійного сопілкаря та мультиінструменталіста.

– 57 –

a_1) Hüttner Karl Joseph von. Volkslieder (Mit Bemerkungen begleitet vom Herausgeber). < Der Pilger von Lemberg, ein neuer, nach dem Horizonte von Lemberg eingerichteter Almanach, auf das Jahr nach Christi Geburt 1822 (von 365 Tagen), mit einem literarischen, ökonomischen und unterhaltenden Lesebuche für gebildete Personen beyderley Geschlechtes und jeden Standes, dann mit einem sehr bequemen und nützlichen Haus- und Geschäftsbuche versehen. Lemberg 1822. = Śpiewy ludu (wiyskiego). < Pielgrzym Lwowski, czyli podług nadpoziomu Lwowskiego ułożony Kalendarz na rok po narodzeniu Chrystusa Pana 1822 (liczący 365 dni), który wraz zawiera literackie, ekonomiczne i ku zabawie złużące dla płci oboiej i każdego domu, iakoteż w gospodarstwie domowem i zatrudnienia codziennych pożyteczne wiadomości. Lwów 1822, s. 90-91 і нотний додаток, № 3. = Гюттнер Карл Йозеф. Народні пісні (Із заувагами видавця). Переклад з німецької А. Вовчака, редакція І. Довгалюк. < Етномузика, число 9. Львів 2013, с. 112-113, 120 № 3 (Наукові збірки

ких) земель: Польові дослідження. Львів 1991, с. 35; Яремко Богдан. Сопілкова музика гуцулів. Львів 2014, с. 134-141.

Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка, вип. 30)¹.
Нотний запис Й.П. Мороньського²;

а₂) Українські народні пісні в записах Софії Тобілевич³. Київ 1982, с. 275. Запис (самозапис?) збирачки від середини дев'яностих років ХІХ століття до 1935 року;

¹ Гюттнер Карл Юзеф фон (1793 –1822), австрієць, правник, статистик і журналіст, професор Львівського університету (1818-1822), член-кореспондент Краківського наукового товариства (з 1817). Закінчив Віденський університет зі ступенем доктора права, стажувався у віденській Придворній бібліотеці, поки не отримав Кафедру статистики Австрійської монархії у Львівському університеті, де викладав спершу також канонічне та римське право та відзначався красномовством і зичливим ставленням до студентів. Воднораз активно включившись у громадське життя Львова, він швидко завоював собі авторитет серед місцевої інтелігенції. Якийсь час редагував основну газету „Lemberger Zeitung” і, врешті, заініціював перший в Галичині щорічний альманах „Львівський пілігрим”, де вмістив матеріали з статистики краю та статтю про народні пісні з окремо доданими до неї мелодіями – дві польські та дві українські; ці останні стали одними з перших музичних публікацій в історії вітчизняної фольклористики. Несподівана смерть самовідданого подвижника викликала кількадечну загальну жалобу, йому влаштували похорон, „якого ще не бачив Львів” – писав у своєму щоденнику В. Залеський (Tygowiec Marian. Hüttner Karol Józef. < Polski słownik biograficzny, zesz. X, s. 127). Українські ж музикознавці (С. Людкевич, О. Правдук та ін.) в один голос підтримали цілком безпідставні домисли Й. Волинського про належність указаної статті не якомусь там зайшлому чужинцеві, а знаному старогалицькому історикові Д. Зубрицькому (Волинський Йосип. Перша публікація мелодій українських народних пісень в Галичині. < Питання історії і теорії української музики, вип. 1. Львів 1957, с. 44-51), не зважаючи на те, що в окремо викладеному „Змісті” календаря цілком однозначно вказується її справжній автор – видавець альманаху К.Ю. фон Гюттнер. (Пора вже навчитися віддавати належне діячам, які дійсно прислужилися розвитку нашої культури, назавжди попрощавшись з ура-патріотичним невіглаством у змаганнях за пріоритетами).

² Особа не встановлена, букви перед прізвищем (в оригіналі „J.P.”), що виглядають на ініціали, напевно, є скороченням шанобливого виразу: Jaśniewielmożny Pan (припущення І. Довгалюк).

³ Софія Тобілевич-Дитківська (1860–1953), акторка, театрознавець, перекладач, фольклористка, дружина І. Тобілевича (Карпенка-Карого). З 1880 року брала участь в аматорському хорі М. Лисенка, пізніше – в театральній трупі М. Старицького. Українські народні пісні в дитинстві перейняла від маминої служниці Явдохи, фольклор свідомо почала збирати 1883 року, за життя вийшло її зібрання (з нотними записами М. Лисенка) „Materiały etnograficzne z okolic Pliskowa w pow[iecie] Lipowieckim <...>” у восьмому томі серійного видання „Zbiór wiadomości do antropologii krajowej <...>” Академії наук у Кракові (1884, s. 115-246), решта ж доробку довгий час залишалася в рукописах.

б) Колесса Іван. Галицько-руські народні пісні з мелодіями. Львів 1901 (1902), с. 157 № 8а, с. 294-295 № 5 (Етнографічний збірник видає Етнографічна комісія Наукового товариства імені Т. Шевченка у Львові, т. 11). Запис 1885–1888 років у с. Ходовичі (г.р. Стрий, о. Львів) наспів і слова α від Катерини (Каськи) Курилової та слова β від Григорія (Гриця) Даниліва.

– 58 –

a_1) Hüttner Karl Joseph von. Volkslieder (Mit Bemerkungen begleitet vom Herausgeber). < Der Pilger von Lemberg, ein neuer, nach dem Horizonte von Lemberg eingerichteter Almanach, auf das Jahr nach Christi Geburt 1822 (von 365 Tagen), mit einem literarischen, ökonomischen und unterhaltenden Lesebuche für gebildete Personen beyderley Geschlechtes und jeden Standes, dann mit einem sehr bequemen und nützlichen Haus- und Geschäftsbuche versehen. Lemberg 1822. = Śpiewy ludu (wiyskiego). < Pielgrzym Lwowski, czyli podług nadpoziomu Lwowskiego ułożony Kalendarz na rok po narodzeniu Chrystusa Pana 1822 (liczący 365 dni), który wraz zawiera literackie, ekonomiczne i ku zabawie złużące dla płci oboiey i każdego domu, iakoteż w gospodarstwie domowem i zatrudnienia codziennych pożyteczne wiadomości. Lwów 1822, s. 92-94 і нотний додаток, № 4. = Гюттнер Карл Йозеф. Народні пісні (Із заувагами видавця). Переклад з німецької А. Вовчака, редакція І. Довгалоук. < Етномузика, ч. 9. Львів 2013, с. 113-115, 121 № 3 (Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка, вип. 30). Нотний запис Й.П. Мороньського¹;

a_2) Коціпінський Антін. Думки і шумки руського народу на Подолі, Україні і в Малоросії, сотня 1. Київ, Кам'янець-Подільський 1862, с. 10-11 № 3. Запис під м. Біла Церква (о. Київ) від П. Домбровського;

б) Мишанич Михайло. Народна вокальна творчість Львівщини. Львів 2017, № 584. Запис 1976 року в с. Туринка (г.р. Жовква, о. Львів) від Семена Муравського (1906).

– 59 –

a_1) Петренко Михайло, Александрова Людмила. Дивлюсь я на небо та й думку гадаю. Цитується за академічним зводом: Пісні лі-

¹ Про про Гюттнера та Й.П. Мороньського див. попередню Примітку.

тературного походження. Київ 1978, с. 118-119 (Українська народна творчість);

*a*₂) Заремба Владислав. Дивлюсь я на небо та й думку гадаю: До співу в супроводі фортепіяна. Київ [1927] (Українська музична література)¹;

б) Giambattista de Curtis, Ernesto De Curtis (transcrizione Udo We-ssieppe). Torna a Surriento: Canzona napolitana = Джамбаттіста де Кур-тіс, Ернесто де Куртіс (аранжування Удо Весєппе). Повернися до Со-рренто: Неаполітанська пісня (з загально доступного джерела).

— 60 —

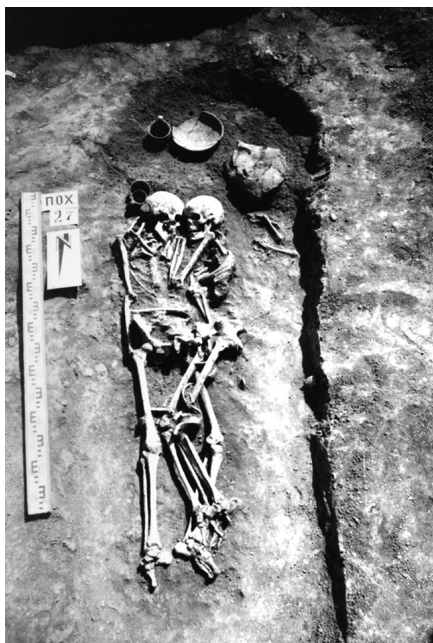
a) Медведик Петро, Смоляк Олег. Народні пісні з села Соло-мії Крушельницької. Тернопіль 1993, с. 160-161. Запис 1990 року в с.=г. Біла (р.=о. Тернопіль) від Віри Малко (1926). Нотна транскрип-ція Б. Іваноньківа;

*б*₁) Матюк Віктор. Як ніч мя покриє. < Боян: Збірник малорусь-ких квартетів для чоловічого хору. Липськ [1884], с. 4 № 4;

*б*₂) Людкевич Станіслав. Як ніч мя покриє [для мішаного хору а капела]. < https://www.cuspu.edu.ua/images/conferences/2019/m02/28-29-03_Stanislaw_Ludkevich/Ak_nich_ma_pokrie.pdf (17.08.2021).

— оОо —

¹ Див. також: Українські пісні: На голос в супроводі фортепіяна, зшиток 1. Зібрав Євген Турула. Київ, Ляйпціг, Коломия, Winnipeg, Ман [1921-1922], № 23 (Видавництво „Україна” [Я. Оренштайна], ч. 1).



КОМЕНТАРИ

ЗМІСТ¹

1.....	47	21.....	230	41.....	395
2a.....	56	22.....	240	42.....	400
2б.....	62	23.....	247	43.....	407
3.....	66	24.....	253	44.....	416
4.....	74	25.....	263	45.....	425
5a.....	82	26.....	269	46.....	431
5б.....	87	27.....	274	47.....	438
6a.....	91	28a.....	281	48.....	445
6б.....	96	28б.....	287	49.....	452
6в.....	103	29.....	291	50a.....	464
7.....	109	30.....	299	50б.....	472
8a.....	115	31.....	308	51a.....	480
8б.....	125	32.....	316	51б.....	489
9.....	130	33.....	323	52.....	496
10a.....	139	34.....	331	53.....	503
10б.....	145	35.....	338	54.....	513
11.....	152	36.....	349	55.....	519
12.....	163	37.....	359	56.....	525
13.....	170	38.....	366	57.....	532
14.....	176	39.....	375	58.....	541
15.....	185	40a.....	382	59.....	547
16.....	191	40б.....	388	60.....	556
17.....	199				
18.....	205				
19.....	212				
20.....	219				

На заставці *Коментарів* – „Три тисячі літ тому”
(з археологічних розкопок у Галичині)

¹ Цифри означають порядкові номери Коментарів, колонки відповідають розділам Лекцій та Зразків.

Пісня про Україну-калину належить до числа найулюбленіших у народі та займає визначне місце в його духовному житті. Власне вона зробила цю рослину символом галицького стрілецтва, породивши особливий звичай садити її на могилах вояків. Утім цю пісню ледве чи можна віднести сповна до стрілецьких за своїм походженням, доволі складним і заплутаним. Одні вважають її мелодію цілком автентичною фольклорною, до якої був дописаний новий поетичний текст, натомість інші погоджуються, що її на початку 1914 року, значить, ще перед Першою світовою війною, уклав галицький поет, публіцист і театральний діяч С. Чарнецький (1881–1944). Згідно з його споминами, він використав дану пісню в спектаклі „Сонце Руїни” В. Пачовського (1878–1942), і до неї „мелодію доробив сам”¹. Виставу з незмінним успіхом показував львівський театр у багатьох західноукраїнських містах (Самборі, Дрогобичі, Стрию, Станіславі, Чорткові, Чернівцях та ін.), що чималою мірою спричинилося до популяризації цього музичного номера. Очевидно, зі сцени звучала тільки перша строфа, бо лишень її згодом, у серпні 1914 року під час збору Українських січових стрільців у м. Стрий, міг зачути майбутній поручник УСС, потім монах-василіянин Г.-А. Трух (1894–1959) і настільки запалився нею, що згідно вже з його власними спогадами він зразу, практично на коліні дописав ще три віршові строфи актуального воєнного змісту, які стали народними і перетворили пісню в хронологічно першу стрілецьку, опубліковану через чотири роки саме в оцьому новому статусі, надалі для неї абсолютно визначальному (Зразок 1a₁).

Такими на сьогодні є загальновідомі дані про її постання², хоча деякі моменти в них видаються дещо спірними і не зовсім докладни-

¹ Чарнецький Степан. Історія українського театру в Галичині: Нариси, статті, матеріали, світлини. Львів 2014, с. 365. До того історична драма В. Пачовського з січня 1912 року виставлялася у львівському Народному театрі товариства „Руська бесіда” в режисурі Й. Стадника (1876–1954), роком швидше (1911) до цієї драми музику написав С. Людкевич (Штундер Зиновія. Станіслав Людкевич. Життя і творчість: У 2 т., т. 1. Львів 2005, с. 604 № 81-82, можливо, також № 83-84 і 90), зокрема марш для духового оркестру на мелодію давньої визвольної пісні „Гей не дивуйтесь”, яку в своїй прем’єрній постановці 6 лютого 1914 року С. Чарнецький поміняв власне на пісню „Ой у лузі червона калина” також у супроводі духових інструментів, злагодженому диригентом М. Коссаком (1874–1938).

² Погребеник Федір. „Ой у лузі червона калина похилилася”. < Народна творчість та етнографія. 1990 № 6, с. 51-54; Кузьменко Оксана. Стрілецькі пісні.

ми. Що другу-четверту строфи дописав Г.-А. Трух і саме вони зробили пісню стрілецькою, то хіба треба вірити йому на слово, бо ніби немає причин сумніватися в чесності його повідомлення. Питання лише в тому, як у Львові з'явилася перша строфа та чому вона була настільки широко відома, що її С. Чарнецький добре знав і включив до поставленого дійства. Напевно, нею ще давніше захоплювалися у середовищі інтелігенції, зокрема радикально настроєної, якщо в збірці українських історичних пісень, укладеній нібито М. Січинським (1887–1979) ще перед його славнозвісним замахом 12 квітня 1908 року на цісарського намісника в Галичині А.К. Потоцького (1861–1908), а на ділі зрадагованій та виданій на той час студентом, пізніше визначним істориком І. Крип'якевичем (1886–1967) і соціалістом О. Назаруком (1883–1940), у Передньому слові їхнього ж авторства двічі наводяться слова початкової строфи – спершу тільки її два заключні рядки як епіграф і ще раз у самому кінці вже повністю¹.

ПЕРЕДНЕ СЛОВО.

А ми-ж тую червону калину підніmemo,
А ми-ж свою славу Україну
Гей, гей, розвеселиmo!...

<...>

— 4 —

Тепер призабули ся ті пісні між нашим народом,
забули ся і преславні змагання прадідів наших.

Гей, у лузі червона калина похилила ся,
Чогось наша слава Україна зажурила ся...

Пускаємо знов давні пісні між народ. Нехай
наші люди читають їх, нехай згадують давню
славу, — нехай підіймуть на ново боротьбу за
Україну!

А ми-ж тую червону калину підніmemo,
А ми-ж свою славу Україну
Гей, гей, розвеселиmo!...

Львів 2005, с. 516-517; Кузьменко Оксана. „Ой у лузі червона калина ...”: Або чому стрілецька пісня стала символом визвольної війни та маркером української ідентичности. < Народознавчі зошити. 2022 № 3 (165), с. 706-720.

¹ Історичні пісні українського народу. Впорядкував Мирослав Січинський. Львів 1908, с. 3-4.

Отже, цим задокументовано важливий факт: принаймні слова пісні про червону калину були уже добре знані у Львові перед 1908 роком, хоч і неясно як вони сюди попали і – головне – з якою саме мелодією, а така, безперечно, мусила існувати раніше за версію, „доброблену” С. Чарнецьким, бо ж поезія з рефренними вигуками на кшталт „гей-гей” сама по собі, без музики хіба не побутує та й не твориться...

Наскільки відомо, вперше ті слова були опубліковані в славній історичній антології В. Антоновича та М. Драгоманова як заключні чотири рядки народної пісні, записаної хіба десь на початку сімдесятих років XIX століття в с.г. Мар’янівка (р. Новоукраїнка, о. Кропивницький)¹:

1а

Розлилися круті бережечки гей-гей по роздолі;
Пожурились славні козаченьки гей-гей у неволі.
Гей ви, хлопці, ви, добрі молодці, гей-гей не журіться,
Посідлайте коні вороні, гей-гей садовіться!

- 5 Та поїдем у чистее поле, гей-гей у Варшаву,
Та наберем червоної китайки гей-гей та на славу!
Гей, щоб наша червона китайка гей-гей не злиняла
Та щоб наша козацькая слава гей-гей не пропала!
Гей, щоб наша червона китайка гей-гей червоніла,
10 А щоб наша козацькая слава гей-гей не змарніла!

*Гей у лузі червона калина гей-гей похилилася;
Чогось наша славна Україна гей-гей засмутилася.
А ми ж тую червону калину гей-гей та піднімемо,
А ми ж свою славу Україну гей-гей та розвеселимо!*²

Цей текст виданий без мелодії та ділення на строфи, проте він настільки збігається з записом М. Кропивницького (1840–1910), здійсненим від лірника Хоми Патлатого на колишній Херсонщині³ й опублікованим М. Лисенком в опрацюванні для чоловічого хору а капела⁴,

¹ Исторические песни малорусского народа с объяснениями Вл. Антоновича и М. Драгоманова: В 2 т., том 2, вып. I: Песни о борьбе с поляками при Богдане Хмельницком. Киев 1875, с. 50.

² Увесь жирний курсив мій. – Б. Л.

³ До речі, колись с. Мар’янівка входило до Єлисаветградського повіту Херсонської губернії.

⁴ Лисенко Микола. Збірник народних українських пісень: В 12 десятках, десяток 3. Київ 1889, с. 5 № 2 (пор.: Лисенко Микола. Зібрання творів: В 20 т., т. 15. Київ 1956, с. 39 № 22).

що в повній ідентичності вихідного джерела одного та другого не може бути ані найменших сумнівів¹:

16

m Andante poco moderato



1. Роз_ ли_ ли_ ся кру_ ті бе_ ре_ жеч_ ки
 3. Та по_ і_ дем у чис_ те_ є по_ ле,
 5. Гей у лу_ зі чер_ во_ на ка_ ли_ на



гей, гей, гей по роз_ до_ лі...
 гей, гей, гей у Вар_ ша_ ву,
 гей, гей, гей по_ хи_ ли_ ла_ ся.



2. Гей ви, хлоп_ ці, доб_ рі мо_ лод_ ці,
 По_ сід лай_ те ко_ ні во_ ро_ ні і,
 3. Та на_ бе_ рем чер_ во_ но_ ї ки_ тай_ ки
 4. А щоб на_ ша чер_ во_ на ки_ тай_ ка
 А щоб на_ ша ко_ заць_ ка я сла_ ва
 5.
 6.



гей, гей, гей не жу_ рі_ те_ ся,
 гей, гей, гей са_ до_ ві_ те_ ся!
 гей, гей, гей та й на_ сла_ ву!
 гей, гей, гей чер_ во_ ні_ ла,
 гей, гей, гей не змар_ ні_ ла!

На жаль, у друкованій партитурі слова подані не достатньо акуратно – в ній, порівняно з публікацією В. Антоновича та М. Драгомано-ва, не тільки випущені другий, сьомий, восьмий і всі чотири заключні рядки (за виставленими для них порядковими номерами залишилися порожні місця)², але й у незвичний спосіб текст поділений на катре-

¹ Гармонізація композитора в даному разі не має значення, тож вона не подається тут, зацитований же сам фольклорний наспів зретагований згідно з засадами, прийнятими для транскрипцій, наведених у Зразках.

² Можливо, з огляду на царську цензуру.

ни, де початковий віршовий рядок лучиться з першим мелорядком, а три наступні – з другим; коли ж врахувати при тому, що обидва мелорядки різняться лише своїми початками, то в результаті постає безпрецедентна химерна музична форма: $V^T A; B B = M^T A_1; A'_{(2)}$. Щось схоже час від часу зустрічається в т. зв. протяжних піснях, де з початковим, не раз дещо попсованим мелорядком поєднується тільки перший віршовий рядок, а вся решта вже йде виключно з поправним другим, до того ж у таких піснях часто однорядкова мелодія несподівано парується з явно чужим для неї первісним римованим дистихом¹, як це є в тексті В. Антоновича та М. Драгоманова (приклад 1а). Загалом складається враження, що або М. Лисенко хибно сприйняв запис М. Кропивницького, котрий не виставив необхідні знаки segno на початку та в кінці основного проведення наспіву (тобто повторюваного другого мелорядка), або ж дещо наплутав лірник, заспівавши позарепертуарну для себе звичайну („вулишну”) пісню з чужою мелодією та ще й на свій співецький лад, усе ж добре пам’ятаючи, що вона повинна бути *чотирирядковою*.

Однак у такому разі вірш, обнародований В. Антоновичем і М. Драгомановим, не ділиться належно на строфи, оскільки в ньому два віршові рядки виявляються зайвими, і лишень у сполученні з імовірно органічною для себе *дворядковою* мелодією (ба навіть з тією ж занотованою самим М. Кропивницьким або з його співу М. Лисенком, тільки підтекстованою не надуманими катренами, а звичайними дистихами) все стає на свої місця – за винятком заключних чотирьох рядків про червону калину, які виглядають при цьому доконтрамінованими з огляду як на свою тематику, по суті ніяк не пов’язану з попереднім історичним сюжетом, може, дійсно з часів Хмельниччини², так і на свою віршову структуру з кінцевими *п’ятискладниками* (V4635) замість *чотирискладників* (V4634). Напевно, це був початок уже зовсім іншого твору, що міг мати своє відмінне поетичне продовження та власний наспів чотирирядкової будови, значить, не традиційно фольклорного, а виключно пізнішого авторського походження.

Який то був наспів, достеменно знати нам не дано – історія культури усної традиції рідко коли залишає по собі виразні документальні сліди, хоча він сповна міг бути таким же, як той, що випадково знайшовся в одній з ранніх збірок стрілецьких пісень, до того ж

¹ Зразки 5б, 11бв.

² Адже гетьман начебто мав намір дійти до Варшави.

органічному поєднанні саме з першим катреном про червону калину (Зразок 1б₁). Даний наспів не набув поширення і його запис є унікальним, позбавленим аналогів у всій музично-етнографічній та популярній літературі, а проте якраз він може відіграти ключову роль у проясненні генези розглядуваної пісні. Оскільки першу строфу й тут продовжує вірш Г.-А. Труха, то, виходить, мелодія у версії С. Чарнецького, під яку той вірш укладався, або не була відома редакторам стрілецького збірника, що наймовірно з огляду на її вже тодішню прославу, або вони вважали її неавтентичною, добре знаючи іншу, либонь первіснішу мелодію, співану задовго до Першої світової війни.

Маршова музика, як належна до танцювального жанру, характеризується чіткими квадратними формами акцентно-динамічного ритму¹, а цей наспів відзначається доволі незвичайною будовою своїх музичних речень на десять і дев'ять лічильних одиниць замість нормальних восьмитактів, що однозначно вказує на часоکیلкісну природу його ритміки й, отже, на суто *кантиленну* жанровість. І дійсно, в ньому щораз три початкові звороти творять цільні, внутрішньо неподільні мелодичні побудови на *шість* одиниць числення, яким стало протиставляються закінчення на *чотири* одиниці числення². Саме таке зіставлення є характеристичним для одного з *ладканкових* мелотипів³, аналогічні ритмічні малюнки якого породжують похідні варіаційні роздроблення основоположних довгостей, і коли їх поновити шляхом *скелетизації* – зворотним попарним стягненням усіх розщепів, стають ясними притаманні подібним варійованим наспівам генетично вихідні прототипи⁴:

$$\begin{aligned}
 & V465_{2-n} \setminus R^{6 \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} 1 \quad \#^4 \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} 2 \quad \setminus \| \Leftarrow \\
 & \Leftarrow \{ R^{6 \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} 1 \quad \#^4 \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} 2 \quad \setminus \| \} \Leftarrow \\
 & \Leftarrow \bullet V53_{2-n} / R^6 1 \ 1 \ 1 \ 2 \ \#^4 1 \ 1 \ 2 \quad \setminus \| \Leftarrow \\
 & \Leftarrow \{ V43_{2-n} / R^6 1 \ 1 \ 1 \ 2 \ \#^4 1 \ 1^{\wedge} 2^{\wedge} \quad \setminus \| \} \Leftarrow \\
 & \Leftarrow \bullet V43_{2-n} / R^6 1 \ 2 \ 1 \ 2 \ \| 2 \ 3 \quad \setminus \| .
 \end{aligned}$$

¹ Spitta Heinrich. Der Marsch. Berlin 1930.

² Оригінал нотного запису цієї мелодії тактований на шкільний манір в акцентно-динамічному розмірі $\frac{2}{4}$ (за винятком одноразового переходу на $\frac{3}{4}$ у кінці третього рядка з словами „піднімемо”), через що важко запримітити в ній відзначені особливості.

³ Лекція 6, тема 7, § 24, с. 179-181, а також Зразок 8а. Це й же мелотип властивий і купальсько-петрівчаній обрядовості (Лекція 10, тема 13, § 39, с. 282).

⁴ Пор. Зразок 2а_{1,2}.

Звісно, згодна прамелодія пісні про калину – це не ладкання, вона більше схожа на артифіційну творчість не тільки чотирирядковістю, а й переходом у паралельний лад на початку своєї другої половини з секвенційним поверненням до генерального устою, чого не відає традиційний кантиленний фольклор. Усе ж імовірно, що власне весільне ладкання стало (в парі з символічним весільним образом червоної калини!)¹ джерелом, відправним моментом для створення *застольної* визвольної лірики вже з оригінальним авторським музичним доточенням, орієнтованим виключно на стилістику звичайної пісенності (зокрема з кінцевим усіченням в ньому третього мелорядка та варіаційними роздробленнями в середині четвертого через вставлення бравурних вигуків „гей-гей” перед заключним зворотом)². Напевно, і ця пісня мала власне поетичне продовження, принаймні в усній традиції збереглися зовсім інші її слова, непов’язані з галицьким стрілецтвом, і до того з оригінальною строфічною формою, в якій третій та четвертий віршові рядки виявляються стало повторюваним *рефреном*³ – ідейною квінтесенцією всього твору⁴, хіба тому його й узяли за епіграф автори „Переднього слова” до збірки історичних пісень, виданої 1908 року (Зразок 1а₂).

Що ж до авторства загальнопоширеної мелодії, приписуваного С. Чарнецькому, то воно перебільшене, а втім небезпідставне. Наскільки відомо, він хіба не був такої міри вправним музикантом, щоби спромогтися самому утнути щось подібне, хіба не дарма С. Людкевич представляв його музичним профаном (щоправда в полемічному запалі)⁵, але й профанам не раз щастило ставати „геніями однієї ночі” завдяки екстраординарній винахідливості. Порівнюючи обидві музичні версії пісні (Зразки 1аб), зовсім не складно помітити, що вони

¹ Цей символ зазвичай розшифровується як „красна (гарна) цнотлива дівчина, весільна молода, котра зробила велику честь своєму родові, зберігши невинність до шлюбу” (Потебня Олександр. Естетика і поетика слова. Київ 1985, с. 207-210). Див. також Зразок 20в₂.

² Про цей широко вживаний засіб трансформації фольклорних наспівів див.: Луканюк Богдан. Усічення. < Проблеми етномузикології: Збірник наукових праць, вип. 1. Київ 1998, с. 34-48.

³ Тобто: V¹АБРС. Цим зайвий раз підтверджується факт контамінованості останніх чотирьох віршових рядків у запису М. Кропивницького, де попередній текст має іншу поетичну форму без міжстрофових повторів.

⁴ Див. слова Зразка 1б.

⁵ Людкевич С. Ibid., с. 371-372.




мають мало не ідентичні мелічні (звуківисотні) лінії та радикально відрізняються лишень ритмікою – в одному разі маршевою, акцентно-динамічною, а в іншому співною, часокількісною. Певно, цю дивовижну метаморфозу доконав власне С. Чарнецький, стилізувавши первісний ритмічний малюнок під дещо схожий, проте зовсім відмінний мелотип $V46,5_2 \setminus R^{4\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}:\frac{1}{4}\frac{1}{4}\frac{1}{4}\frac{1}{4}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2} \text{ :}\parallel$, який також доволі розповсюджений у звичайній (неприуроченій) народній пісенності, зокрема й з тими ж характерними роздробленнями, викликаними вторинними розпростореннями другої силабічної групи на два зайві склади¹:

$$\begin{aligned} <...> < \\ \dots < \left\{ V4^2 4,5_2 \setminus R^{4\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}:\frac{1}{4}\frac{1}{4}\frac{1}{4}\frac{1}{4}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2} \text{ :}\parallel \right\} < \\ < \bullet V44,5_2 \setminus R^{4\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}:\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2} \text{ :}\parallel < \\ < (\bullet V44,5_2 \setminus R^4 \frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2} \text{ :}\parallel < \\ < \bullet V43_2 \setminus R^4 1 1 1 1 \parallel 1 2 \text{ :}\parallel < \end{aligned}$$

Іntenції режисера самоочевидні: популярна патріотична пісня якнайкраще пасувала для епізоду, коли через вікно мали долітати звуки воєнного походу – чоловічий хор у супроводі духового оркестру, однак же не в її лірично-застольній версії, тож будучи людиною багатогранно обдарованою, він мелодію „доробив сам”, тобто приладнав до образного змісту сцени, надавши ладканковому ритмічному малюнкові необхідної квадратності та маршоподібного характеру на взірць підходящих народних наспівів головню з чоловічого репертуару. Можливо, тому ця переробка з строфами за прославу українсько-галицького січового стрілецтва більше припала народові до душі, і він не тільки поніс новотвір світами та закарбував у своїй вдячній пам’яті, але й, з свого боку, долучився до його дальшої фольклоризації додаванням нових віршів² та шліфуванням окремих лінейних зворотів, пере-

¹ Див., наприклад: Колесса Філарет. Ритміка українських народних пісень. Львів 1907, с. 140-141, 153-154, а також: Квітка Климент. Українські народні пісні. Київ 1922, № 355, пор.: Роздольський Йосиф, Людкевич Станіслав. Галицько-руські народні мелодії: У 2 ч., ч. 1. Львів 1906, № 580-582; Квітка Климент. Народні мелодії з голосу Лесі Українки. Київ 1917-1918, № 125, 154, 159; Квітка К. Українські народні мелодії, № 281, 394, 450, 457; Мишанич Михайло. Народна вокальна творчість Львівщини. Львів 2017, № 533-534.

² Див. також: Кузьменко О. Стрілецькі пісні, с. 38-42 № 1.А.-1.Г.; Кузьменко О. „Ой у лузі червона калина”, с. 714.

довсім заміною таких, незвиклих для традиційного етномузичного мислення, як  і , на значно улюбленіший хід , дарма родом він з західноєвропейського середньовіччя¹. Отак-то народна пісня, нехай і дворацька за походженням, здійснила захоплюючий кульбіт – перегодом стала по суті вже артифіціальною, авторською і за словами, і за мелодією, щоби врешті-решт знову повернутися в рідну стихію культури усної традиції (тобто з фольклору в фольклоризм і назад).

Нині, в трагічну годину чергового російсько-українського розмиру пісня „Ой у лузі червона калина” переживає новітній ренесанс – вона знову голосно залунала в устах малого й великого, набувши все-національного значення. Ба більше, члени легендарної британської групи Пінк Флойд (Pink Floyd) після розстання тридцять літ тому зішлись спеціально, щоби долучити до відеозапису її натхненного сольного виконання лідером популярного гурту Бумбокс (а на той момент бійцем Київської територіальної оборони) А. Хливнюком своє оригінальне аранжування в рок-стилі² та по-братерськи вступити у планетарний двобій добра зі злом – і чим це не вимріяний шанс для червонокалінового визвольного шедеву волелюбної України на віки вічні здобути собі світову славу.


¹ Квітка Климент. Українські пісні про дівчину, що помандрувала з зводителем. < Етнографічний вісник, кн. 2. Київ 1926, с. 80-83.

² <https://www.youtube.com/watch?v=jpb5mltwBr4> (12.04.2022).

У наведених записах, спрямованих на відтворення певних особливостей реального звучання фольклорного твору, використана напівфонетична фіксація мовлення буквами кириличного алфавіту (за почином І. Франка зчаста практикувана в фольклористичних виданнях Етнографічної комісії Наукового товариства імені Т. Шевченка у Львові), де йотовані голосні (є, ї, ю, я) розділяються на свої фонологічні складові (йє, йї, йу, йа) задля того, щоби їх можна було відрізнити від пом'якшених попередніх приголосних (-ье, -ьи, -ью, -ья), як скажімо, у слові „йагна=ягна”. Інші спеціальні позначки вимови при тому зазвичай не застосовуються за винятком одного короткого, нескладотворчого „у” (проміжного між „в” й „у”, як у слові „аудиторія”), що відмічається діакритичним човником над цією літерою: „Û” („дыўчина”)¹.

Відповідно в етномузичній транскрипції з тією ж метою звуки, співані дещо слабше за нормальні (так би мовити, „антиакценти”), С. Людкевич запропонував (чи не вперше в історії вітчизняної фольклористики, а то й навіть світової) відзначати дрібнішими (петитними) нотками під одним ребром з звичайними, нормальними², а оточеними з двох боків вертикальними рисочками альтераціями ($\# \parallel \sim \parallel \flat$) помічати непевне, хитливе інтонування³ (часто тотожне *нейтральним* тонам, що приходяться поміж діатонічним та альтерованим ступенями ладу⁴; в кінці Зразка 2a₁, зредагованому за прийнятими в цій праці уніфікаціями, над діезом перед таким *f'-fis'* виставлений знак

¹ Ця буква була прийнята в правописі М. Шашкевича (Русалка дністровая. Будим 1837) та є нормативною в білоруській абетці (з 1918 року).

² За ним згодом пішов Бела Барток, тільки дещо опустивши ребро, спільне нормальним та ослабленим звукам (, мабуть, задля кращої читабельності (Bartók Béla. Das ungarische Volkslied. Berlin, Leipzig 1925, S. 11, 14, 26 і т. п.), а проте хіба не досягнув сподіваного результату, оскільки в той спосіб неможливо викласти на письмі групи звуків, де ослаблені знаходяться в середині поміж нормальними (докладніше див.: Луканюк Богдан. Ритмічна варіаційність у пісенному фольклорі. Львів 2017, с. 12-13).

³ Див. також пояснення інших застосованих транскриптором спеціальних знаків: Роздольський Йосиф, Людкевич Станіслав. Галицько-руські народні мелодії: У 2 ч., ч. 1. Львів 1906, с. ХХІІ-ХХІІІ (Етнографічний збірник видає Етнографічна комісія Наукового товариства імені Т. Шевченка у Львові, т. 21).

⁴ Нині позначувані стрілочками (Зразки: Спеціальні знаки (символи) фольклористичної транскрипції, с. 20, 2.432, а також Зразки 3а, 5а, 6б, 27а, 32в, 37, 51а, 56).

питання)¹. Усі подібні додаткові символи покликані дати певне уявлення про фонетику фольклорного твору, нотованого за допомогою європейського, по суті своїй *граматичного* музичного письма, хоч добитися того повною мірою, звісно, немислимо, до яких хитроумдрошів хто би не вдався², бо жодне умовне графічне зображення будь-якого явища, скільки б воно не було деталізованим, ніяк не в стані з повноцінною тотожністю відтворити саме існуюче явище, а здатне лишень почасти відобразити ті чи інші його якості (як скажімо, машина та її креслення, краєвид і його картина чи будь-яка фотографія тощо)³.

За функцією та жанром даний Зразок 2а – то *звичайна* пісня з ліричною (співною, кантиленною) мелодією та ліричним поетичним текстом любовної тематики, повний запис якого, на жаль, не вдалося розшукати в експедиційних нотатках збирача, а такий початок міг мати різні сюжетні продовження, наприклад, про обмануту дівчину, котра прийняла козака на ніч, чи про смерть милого, сповіщену іншим козаком тощо. Щоби не давати підстав для відчитування ліричних фольклорних наспівів з часокількісним ритмом за рутинною звичкою з нав'язаними акцентно-динамічними наголошуваннями неіснуючих сильних часток у тактах, транскриптор цілком відмовився від виставлення тактових розмірів, однак це треба вважати недоцільним з практичних міркувань, адже тактовий розмір, як наголошував К. Квітка, обговорюючи даний почин С. Людкевича, значно „полегшує швидке охоплення часокількісної ритмічної будови, і особливо таке по-

¹ До С. Людкевича такого роду особливі звучання намагався час від часу відзначати, наскільки відомо, тільки М. Лисенко в своїх слухових транскрипціях (див. Зразок 50а, а також: Лисенко Микола. Буря на Чорному морі. Плач невольників: Дума. < Народна творчість та етнографія. 1964 № 4, с. 73-78).

² Czekanowska Anna. Etnografia muzyczna: Metodologia i metodyka. Warszawa 1971, s. 66-85. = Bydgoszcz 1988, s. 65-81.

³ Цього на початку ХХ століття в Галичині, на жаль, не усвідомлювали, тож після перенесення на папір безцінні фонодокументи стиралися (стесувалися), щоби на доволі-таки коштовні фонографічні валики у черговій експедиції можна було зарекордувати нові артефакти культури усної традиції, а потім знову транскрибувати їх – і так далі доти, поки витримував звукозаписувальний пристрій (Довгалюк Ірина. Фонографування народної музики в Україні. Львів 2016, Розділ V.1). Через те фонозаписи Зразків 2а не збереглися і про деякі особливості їхнього реального звучання можна судити лише на підставі скромних піонерських Людкевичевих спроб їх мелофонетичного транскрибування.

значення було б доречним у тих випадках, коли виникає припущення про опіску або друкарську помилку в позначенні ритмічної вартості тієї чи іншої ноти²¹. А потрібно відзначити, подібних огріхів в опублікованих його транскрипціях закралося немало, та вирахувати їх здебільшого немає жодної змоги власне з указаної причини. У наведених тут редакції нотного запису необхідні часокількісні тактові розміри і ризики додані за правилами диференціального тактування².

Згідно з інформацією С. Людкевича, пісню двічі „співала та сама жінка в відступах часу яких кілька тижнів”³, виявляючи таким чином варіабельну сутність етномузичних творів, відносність їхнього існування, зокрема в свідомості носія, а заодно й можливі співвідношення в них стабільних і мобільних елементів. Як випливає з порівняння обох транскрипцій, факультативними (в одних випадках наявними, в інших – відсутніми) тут виступають мелодичні розспіви, мікромелізматика (в даному разі – нахшлаг), заключне ферматування, повтор другого мелорядка, а також конкретна висотність як окремих тонів, так і цілих їх послідовностей, зміщуваних не тільки на інтервал терції, що доволі звично, але й секунди. Натомість практично незмінними, постійними (облігатними) при тому лишаються дві складові народнопісенної форми – *реальна* структура *силабічного* вірша та *силабізований* малюнок *часокількісного* ритму, які відображає таке формульне цифрування⁴:

$$V465;4615 \setminus R^{6\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}} 1 \text{ } \parallel^{4\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}} \parallel \\ \parallel^{6\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}} 1 \text{ } \parallel 2 \text{ } \parallel^{\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}} \parallel$$

З подібних спостережень власне виводиться кардинальний висновок про конститутивну вагу саме цих відносно стійких (стабільних, суттєвих) ознак при встановленні *пісенного типу* в музичному фольклорі, на відміну від решти переважно мінливих (мобільних), а значить, друго-, а то й третьорядних щодо своїх визначальних спроможностей⁵.

З *генетичного* ж погляду даний пісенний тип треба вважати похідним, вторинним за постановням, на що вказують явні прикмети

¹ Квітка Климент. Вибрані праці: В 2 ч., ч. 1. Київ 1985, с. 80.

² Луканюк Богдан. Диференціальний принцип тактування, 2 ред. Львів 1994.

³ Роздольський Й., Людкевич С. Ibid., с. IV, виноска 2.

⁴ Пояснення див.: Лекції, Додатки: 4. Символи (знаки формалізації), с. 470-471.

⁵ Лекція 5, тема 5, § 17, с. 120.

значного розпросторення (ампліфікації) його первісної, вихідної віршової структури численними вставками складів, цілих слів та їх повторів, цілком зайвих у змістовому відношенні (вони виділені курсивами):

2а

Їхав, *їхав*, | *молод* козаченько | *та й* з України, ||

Вступив, *вступив*, | на ніч *проситися*, | *гей та й* до дівчини.

Послідовне вилучення всіх цих вставок очищує властивий даному поетичному текстові початковий („нульовий”) восьмискладовий дводільний ізоритмічний архетип (⁰V44₂):

2б

Їхав козак | з України, ||

Вступив на ніч | до дівчини.

Здійснене моделювання (базифікація) цілком підтверджується реальним існуванням подібного вірша в фольклорному середовищі, як наприклад¹:

2в

1. Їхав козак з України, |2

Та й заїхав до дівчини.

2. – Ти, дівчино, як ся маєш, |2

Чого стоїш та й думаєш?

3. – А я стою та й думаю... |2

Веду коня до дунаю.

4. Чом ті коні цісарськії |2

Не п'ють води дунайської?

5. – Бо в тій річці жовняр лежить, |2

В правій ручці шаблю держить.

6. <...>.

Настільки значні ампліфікації вірша зовсім не властиві галицькому фольклорному стилю мислення, отже, цитований Зразок 2а в настільки вже розпростореному вигляді мусив прийти на Львівщину звідкись з українського сходу, це – факт.

Додавання надмірних складів неодмінно супроводжується варіюванням первісного ритмічного малюнка – послідовним дробленням його основних довгостей на дві менші, тож їх зворотне попарне стягнення дозволяє змоделювати (скелетизувати) первісніший *prototyp* ритмічної форми мелодії:

¹ Мишанич Михайло. Народна вокальна творчість Львівщини. Львів 2017, № 644.

ду на первісну тематичну тотожність як один, так і інший мелорядок міг бути вихідним, все ж перший з них видається вірогіднішим через вельми характерне зіставлення шести- і чотиричасових тактових розмірів, показове саме для пісенного типу восьмискладової строфічної ладканки¹, з якої правдоподібно і виводиться чи принаймні під впливом якої творилася мелодія обговорюваної ліричної пісні.

На додаток ще варто відзначити в кінці третьої побудови її виконавської відміни у Зразку 2a₁ випадкову модуляцію в тетрахорд секундою нижче основного, дякуючи (як то показує порівняння цього місця з відміною в Зразку 2a₂) терцієвому перевищенню фінальної опори нижнього тетрахорду (D') натуральним ввідним тоном f' до такої ж опори основного тетрахорду та заміною секстового стрибка (d'-b') квартовим (f'-b'), в результаті чого постала на мить дещо збагачена модальноладова система:

$$d'' \wedge \underline{C''} \wedge b' - a' \wedge G' \wedge f' s' \mid a' \wedge \underline{G'} \wedge f' - e' \wedge D'(c')$$

$$(c'' \wedge \underline{B'} \wedge a' - g' \wedge F' e')$$

відсутня в співі за іншим разом, що знову ж таки виявляє мінливу природу фольклорної меліки (лінеарності, ладовості) та її порівняно невеликі типологізаційні можливості.

¹ Пор. Зразок 8a; див.: Лекція 6, тема 7, § 24, с. 179-181; Лекція 10, тема 13, § 39, с. 282.

У цих транскрипціях застосовані ділення слів на склади не за граматиною, а згідно з їх вимовою в співі, де вони завжди є відкритими, тобто закінчуються голосним звуком, натомість кінцеві приголосні морфологічно закритих складів, якщо вони трапляються, переносяться на початок наступного співаного складу („кри_кнү” замість „крик_ну”). Такі *фонетичні* за своєю суттю ділення більш відповідають реальному звучанню, через те ними порівняно віднедавна частіше почали послуговуватися в етномузикознавчих записах підвищеної точності¹. Інша зафіксована тут характерна особливість поліського та лісостепоного виконавства – *кінцевий словообрив*, недоспівування останнього складу, що зазвичай наступає після тривалого ферматування попередньої ритмічної довгості². При тому випущені мовні звуки завжди легко угадуються не тільки за змістом слів, але й завдяки парному римуванню віршових рядків, а відсутній музичний тон повинен бути обов’язково тієї ж висоти, що й попередній. Певною мірою фонетично видозмінють дійсний ритмічний малюнок (і його безпосереднє сприйняття) ретельно відзначені під нотами додаткові псевдосилаби (*пронунціації*), постаї шляхом штучного переведення нескладових у звичайному мовленні звуків у складотвірні (в даному разі – силабізовані „й” та „ж”), які фактично роздроблюють основні більші довгості на похідні менші й у той спосіб дещо по-іншому представляють реально чутну послідовність мелоритмічних довгостей. На жаль, в окремо виписаному поетичному тексті подібні орнаментациї уже жодним чином невідмічені, тож залишається неясним, чи вони були точно такими ж самими, надалі з’являючись у тих же місцях, чи міняли своє положення в строфі, а чи не застосовувалися взагалі.

Наспів у сольному виконанні транскриптор потрактував як належний до рубатного типу ритму, що й зазначив в нотному записі відповідно до правил диференціального тактування хвилястим знаком рівності в метрономі та відділенням окремих мелодичних побудов піврисками. Насправді подібну, виразно індивідуальну інтерпретацію твору дозволила собі співачка, в чому переконує точніша гуртова версія його традиційного відтворення (Зразок 2б₂), де навіть сольна пар-

¹ Див. також Зразки 10a₁₋₂.

² Див. також Зразки 5аб, 10а, 11в, 39а (пор. закінчення обох строф), 45б.

тія подається *giusto*, чого здебільшого не буває¹. Крім того, в оригіналі транскрипції приспів (*tutti*) викладений удвічі більшими нотами, ніж заспів, чим наочно відображено на письмі всю величавість „божественних довгот” протяжного співу, характерного для сходу України та Росії. Проте такий запис нав’язує неіснуючу перемену одиниці числення (до речі, відсутню в сольній версії!), на ділі ж тут майже *тричі* сповільнюється лише темп. Також заслуговують на увагу такі важливі фонетичні нюанси як суто фольклорні „форшлагі в ноту”, вимушено передані зворотніми пунктуваннями (ломбардськими, *alla zorra*), бо в європейському нотному письмі мікромелізматики завжди береться коштом попередньої ритмічної довгості.

Обидва записи, здійснені в одній місцевості, але раз від однієї співачки, а раз від гурту співачок, показово демонструють не лише фонетичні, а й фактурні відмінності, які можуть заходити між одноосібним, сольним і колективним, сольньо-багатоголосним виконаннями одного й того ж етномузичного твору. Цю другу версію, безперечно, слід вважати основною його формою, нібито оригіналом, першу ж – своєрідною витяжкою з нього, що тільки загально передає властивий йому музично-тематичний матеріал (хоча з погляду генези радше навпаки – первісна монодія була переспівана багатоголосно). У чотириголосній партитурі (*tutti*) провідні голоси знаходяться всередині (другий і третій, лічачи знизу догори), з них нижній (другий) провадить тему, яку перевищує терцієвим напластуванням верхній (третій). Найвищий (четвертий), за місцевою термінологією – „тонкий голос” або „голосник”, пронизливим *фальцетом* дублює октавою вище тему, а найнижчий голос „басує” топтанням на натуральному ввідному ступені (*f*) та фінальній тоніці (*G*) модального звукоряду: *a" ^ C" ^ b' - a" ^ G' ^ f*. Подібна окрема партія басування в традиційному фольклорному багатоголоссі практикується вкрай рідко, очевидно, вона появилася під стороннім, імовірно, церковним впливом.

Одноосібна версія з усією очевидністю репрезентує терцієве перевищення теми, чим співачка засвідчила своє місце в гурті, де їй, швидше за все, ніколи не доводилося бути солісткою, партію якої вона передала досить приблизно, як уже зуміла, особливо в другому такті. Перед мікрофоном інформантка трохи хвилювалася, тож співала з дещо приспіненою швидкістю, та головне в її версії – брак

¹ Див. Зразок 11в.

значного темпового контрасту між першим (solo) і другим (tutti) мелорядками, що виразно вказує на усвідомлення виконавцями його фонетичної факультативності. Вживається ж він в гуртовому співі з явно естетичною метою – задля особливої краси надпотужного хорового звучання, певною мірою схожого знов-таки на храмові співи парафіян.

Щодо ладової будови твору загалом, треба відзначити, що в ньому, незважаючи на позірно широкий його звуковий діапазон від b'' до d' , жоден голос не виходить за рамки вказаного вище тетра хорда, якщо не враховувати початковий хід від субкварти. Та він, видно, не випадковий, коли його вжито водночас як в гуртовому, так і в одноосібному виконаннях, натякаючи на можливу присутність ще іншого, плагально сполученого нижнього тетра хорда. В такому разі задіяна тут звуковисотна організація схематично мала би виглядати ось так:

$$\begin{array}{c}
 d'' \underline{C''} \setminus b' - d'' \wedge G' \setminus f' \\
 \parallel \\
 a'' \underline{G''} \setminus (f') - e'' \wedge D' \setminus (c')
 \end{array}$$

За жанровістю це в принципі – звичайна пісня з ліричним (кантиленим) наспівом та ліричним поетичним текстом, у якому молода строкарка¹ скаржить на мамі на тяжку долю, тому даний твір у фольклорному середовищі зазвичай пов'язується з сезонним заробітчанством і відповідно фольклористами деколи кваліфікується як належний до *трудових*, хоча він і подібні йому (Мишанич Михайло. Народна вокальна творчість Львівщини. Львів 2017, № 496-497) на ділі ніколи не бувають суворо приуроченими до певного роду сільськогосподарських занять. Щоправда, трохи схожий початок слів трапляється в обжинкових піснях (Українка Леся. Зібрання творів: У 12 т., т. 9. Київ 1977, с. 46-47, 219 № 39), однак з віршовою структурою та й автентичною обрядовою мелодією зовсім відмінного пісенного протипу: $V57_2/R^6 1 1 1 1 2 \parallel 1 1 1 2 3 3 \text{ :} \parallel$. В основі ж наведеного твору лежить т. зв. *мала кільцева форма*², характерна передовсім для звичайної лірики: $*V66;446/R^6 \frac{1}{2} 1 1 1 2 \text{ :} \parallel \frac{1}{2} 1 1 \text{ :} \frac{1}{2} 1 1 \parallel \frac{1}{2} 1 1 1 2 \parallel$. У майже ка-

¹ Робітниця по найму протягом певного встановленого строку в чужому господарстві, здебільшого під час польових робіт. Пісні, в яких мовиться про таких робітників, у тематичних класифікаціях називають строкарськими.

² Так вона зветься через те, що в ній дві перші побудови тотожні останній, а середні контрастують їм, і таким чином ніби постає замкнене кільце ($R^1aa;ba$).

нонічному вигляді її представляє Зразок 46б_{1,2}, а тут вона прихована за *варіантними* відхиленнями від своєї ритмічної норми – меншими в одноосібному співі, дещо більшими у сольо-гуртовому. Наочно їх особливості виявляє просте зіставлення типового мелоритмічного малюнка з реальними в обох заспіваних версіях:

- R⁶_{1/2}1 1 1 2 1 1/2 1/2 1 1 1 2 || 1/2 1/2 1 1 1/2 1/2 1 1 1 2 ||
 а) *R⁶_{1/2}1 1/2 1. 1. 1/2 1/2 1. 1/2 3 1/2 1. || 1/2 1/2 2 1/2 1/2 1 1. 1/2 1/2 1/2 2 2 [1/2]||
 б) *R⁸_{1/2}1/2 1/2 1. 1. 1/2 1/2 3 1/2 2 1/2 2 || 1/2 1/2 1. 1/2 1/2 1/2 1 1 1/2 1 1 2 [1]||.

Як видно, відмінності в реальних ритмічних малюнках супроти їхньої типологічної формосхеми викликають головним чином вільно-варіантні (вільноагогічні) трактування солістками окремих мелоритмічних довгостей за допомогою фермат, рідше стриктур, а також розтягування мелодичних розспівів, особливо в кінці побудов, наслідком чого постають побільшені на одну-дві лічильні одиниці тактові розміри. При моделюванні пісенного типу всі такі відхилення потрібно привести до норми, найближче до якої в даному разі стоїть власне гуртова частина, регламентована вимогами сумісного співу.

Перша з пісень (Зразок 3а) належить до звичайного жанрового циклу з *груповою* ліро-епічною мелодією, що виконується виключно одноосібно в рубатному ритмі для слухання чи для себе (при легкій домашній праці тощо) значною мірою залежно від того, з якими вона поєднується словесними текстами: якщо з *довгими*, такими як ліро-епічний, баладний про загибель опришка Довбуша (α) чи моралізаторський про правду та неправду (γ), то її можуть заспівати перед слухачами в дещо „концертній”, звучнішій манері з емоційними нюансами, продиктованими перипетіями поетичних сюжетів, хоч і зовсім необов’язково, коли в той спосіб хтось саморозважається на самоті, мугикаючи собі під носом; якщо ж наспів лучиться з *короткою* ліричною поезією (β), то звучить він, розуміється, тільки камерно, інтимно, самозаглиблено та динамічно рівніше. Тут усі три вірші викладені в послідовності, поданій інформанткою під час збирацького сеансу, й отже, кожен з них трактувався нею як сповна окремішній, самодостатній.

Таким робом даний запис промовисто показує притаманну культурі усної традиції свободу поєднання музично-поетичних складових у конкретному творі, в якому здатні цілком вільно сходитися абсолютно різні за своїм походженням наспіви та вірші. Так, оповідь про смерть Довбуша корениться в похоронній *дойні*¹, що інколи, проте, може мурмотатися при колиханні немовляти зарівно з достеменною *колицковою* за змістом, натомість *псальма* про правду та неправду, перелицьована з побутової думи (подальші її слова співачка не змогла пригадати, але пояснила, що відтак ідеться про сина, який вигнав матір з хати, і його спостигнула кара Божа) належить до етно-професійного репертуару², і хоча кожен з цих поетичних текстів

¹ Лекція 7, тема 9, § 28, с. 209, 322-323. Пор. Зразки 43 та 53.

² Лисенко Николай. Характеристика музыкальных особенностей малорусских дум и песен, исполняемых кобзарем Вересаем. < Записки Юго-западного отделения Императорского географического общества, т. 1 (за 1873 год). Киев 1874, нотний додаток, с. 11 № 1; Колесса Філарет. Мелодії українських народних дум: У 2 серіях, серія 1. Львів 1910, додаток, с. 12 № 5; серія 2, додаток, с. 15-16 № 1 (Матеріали до української етнології видає Етнографічна комісія Наукового товариства імені Т. Шевченка у Львові, т. 13); див. також: Мишанич Михайло. Народна вокальна творчість Львівщини. Львів 2017, № 441 і 443. Цей поетичний сюжет докладно обговорив І. Франко в студії „Пісня про правду і неправду: Лі-

засадничо повинен мати свою власну первородну таку ж рубатну музику, цілковито відмінну за своїм тематизмом, в даному разі вони чи волею випадку, чи згідно з локальною традицією всі опинилися під однією мелодією та надали їй значення групової, аналогічної більшості приурочених наспівів та особливо приспівкам з пританцівками, які інакшими просто не бувають ніколи¹. З того стає самоочевидним, що будь-які дослідження та порядкування (класифікації та систематизації) музичного фольклору за його словесними змістами завідомо приречені на невдачу.

Функціонально найближчою наведеному мелотипові (Зразок 3а), цифрова формула якого виглядає ось так:

$$*V44_3 = V^T ABB / R^5 1 1 1 2 \parallel 1 1 1 2 : \parallel 1 1 1 2 \text{ } \# 1 1 2 2 \parallel$$

є хіба саме колискова поезія (β)², однак і її ніяк не можна вважати органічно прив'язаною до нього, оскільки він несе на собі виразну печать генетичної вторинності – його ірраціональні п'ятичасові такти постали шляхом *трансформаційного* вилучення однієї з початкових довгостей у шестичасових побудовах первіснішого рубатного прототипу:

$$\begin{aligned} & *V44_3 / R^5 1 1 1 2 \parallel 1 1 1 2 : \parallel \Leftarrow \\ & \Leftarrow \{ R \uparrow 1 1 1 2 \uparrow 1 1 1 2 : \parallel \} \Leftarrow \\ & \Leftarrow *V55_2 / R^6 1 1 1 1 2 \parallel 1 1 1 1 2 : \parallel \end{aligned}$$

на що однозначно вказує безсумнівна спорідненість звуковисотних ліній як похідної, так і прототипної та проміжної між ними форм³:

тературно-історичний нарис”, опублікованій у „Записках наукового товариства імені Т. Шевченка” (т. 70 кн. 2, с. 5-70. = Окрема відбитка. = Франко Іван. Зібрання творів: У 50 т., т. 43. Київ 1985, с. 280-354).

¹ Зразки 15, 20в, 48, 51б.

² Швидше за все авторська за походженням, зважаючи на її деяку надмірну чутливість, загалом чужо автентичній народнопоетичній творчості.

³ Приклад а – Мишанич Степан. З гір карпатських: Українські народні піснібалади. Ужгород 1981, с. 259 № 203[б]; приклад б – Мишанич Михайло. Музично-етнографічний архів: У 3 кн., кн. 3. Львів 1988, с. 899 № 1305. На правах рукопису, депонованого в Палаці мистецтв імені Антоновичів Львівської наукової бібліотеки імені В. Стефаника Національної академії наук України. Одиниці зберігання 33217|1 муз., 33217|2 муз., 33217|3 муз. = Проблемна науково-дослідна лабораторія музичної етнології Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка, одиниця зберігання НЗІ 2/1. Див. ще Зразки 20б₁₋₂, пор. також: Гошовський Владимир. У истоков народной музыки славян. Москва 1971, с. 245 № 192 та 193б.

3
а)

Під я_ ли_ но_ ю, під ду_ би_ но_ ю -

Там си_ дів го_ луб з го_ лу_ би_ но_ ю.

б)

Під ду_ би_ но_ ю, під зе_ ле_ но_ ю -

Там си_ дів го_ луб з го_ лу_ би_ но_ ю.

Попутно варто відзначити цікаву ладофункціональну перемінність хисткого звуку *c''* в Зразку 3а, що трактується співачкою двоєю – то як діагонічна фундаментальна опора центрального тетраорду, то як альтерований або нейтральний ввідний ступінь до фінальної опори верхнього тетраорду. При тому епізодична поява субквартри вказує на потенційну присутність ще й нижнього тетраорду, а з ним і повної трискладової модальної системи:

$$\begin{aligned}
 &(\underline{G''} \wedge f'') - e s'' \wedge D'' \wedge c i s'' \\
 &\quad \parallel \\
 &a'' \wedge \underline{C''} \wedge b' - a' \wedge G'(f) \\
 &\quad \parallel \\
 &(a' \wedge) \underline{G'} \wedge (f' - e[s']) \wedge D'(\wedge c')
 \end{aligned}$$

з якої просто не всі ступені задіяні в даному конкретному виконанні твору (незайняті в ньому тони узяті в круглі дужки), та вони спроможні з'явитися в інших виконаннях.

Мелодію цілком відмінного пісенного типу, поєданого також з поетичним текстом про Довбуша (Зразок 3б₁) транскриптор виклав лиш однаковими довгостями¹, вочевидь вважаючи, що засадничим, основоположним для неї є *монокронний* ритмічний малюнок з постійними протягуваннями в кінці кожного рядка, відзначеними ферматуваннями як виявами суто виконавської інтерпретації: V44₄=V^ГААББ/R⁴1 1 1 1 | 1 1 1 1 | 1 1 1 1 ^:||. Насправді ж ті протягування не могли бути довільними і щораз іншими, щоби їх можна позначати у той спосіб, їхня приблизна рубатно-парландова величина по ідеї мусила дорівнювати двом одиницям числення, породжуючи неначебно чергування чотири- і п'ятичасових тактів²: R⁴1 1 1 1 | 1 1 1 1 2 :||. З мелограматичного погляду таке чергування є цілковито позірним, викликаним структурним поділом віршових рядків на дві чотири-складові силабічні групи за явної відсутності такої ж членоподільної музичної цезури, через що їм відповідають неподільні, цілісні музичні побудови дев'ятичасового розміру з ясним трійковим внутрішнім групуванням його одиниць числення³: •V44₄/R⁹1 1 1 | 1 1 1 | 1 2 :||, у зв'язку з чим довелося належно відредагувати оригінал цитованої транскрипції. У ній зазначений тільки загальний характер типово чоловічого говіркового виконання твору – *parlando*, але не його фактичний темп, зазвичай вельми швидший у межах від *Allegretto* (♩≈100) до *Prestissimo* (♩≈200)⁴. Певне уявлення про те, як реально звучать

¹ В друкованому оригіналі двічі меншими (вісімками).

² Див., скажімо: Мишанич Степан. З гір карпатських, № 9, 20, 316-32а-в, 37, 286, 288; Ященко Леопольд. Буковинські народні пісні. Київ 1963, с. 91-93.

³ Подібні дев'ятимірники доволі поширені в українському фольклорі, див, наприклад: Роздольський Йосиф, Людкевич Станіслав. Галицько-руські народні мелодії, № 412, 460, 518-520, 1381; Роздольський Йосиф, Колесса Філарет. Мелодії гаївок. < Гнатюк Володимир. Гаївки. Львів 1909 (Матеріали до української етнології видає Етнографічна комісія Наукового товариства імені Т. Шевченка у Львові, т. 12); Квітка Климент. Народні мелодії з голосу Лесі Українки. Київ 1917-1918, № 18, 40; Квітка Климент. Українські народні мелодії. Київ 1922, № 121, 278, 350, 430, 518, 597; Колесса Філарет. Народні пісні з галицької Лемківщини. Львів 1929, № 560 (Етнографічний збірник видає Етнографічна комісія Наукового товариства імені Т. Шевченка у Львові, т. 39-40); Гошовський Владимир. Украинские песни Закарпатья. Москва 1968, № 75. = Гошовський Владимир. Українські пісні Закарпаття. Львів 2003, № 75.

⁴ При тому потрібно мати на увазі, що в нотних записах мелодій цього типу за найменшу силабізовану довгість (брахістохрону) здебільшого приймається на

такого роду наспіви дає наступний, достатньо деталізований нотний запис їх аналогу з Покуття¹:

4

1. Та по_ під гай зе_ ле_ нень_ ки_ й,
 Та по_ під гай зе_ ле_ нень_ ки_ й
 Хо_ дить Доу_ буш мо_ ло_ день_ кий.

око вісімка (♩), а за лічильну одиницю – чвертка (♩) і тоді темп визначається удвічі повільнішим, чим спотворюється реальний стан речей, бо ж тут з погляду музичної граматики одиниця числення завжди збігається з брахістохроною. Крім того, різнобій у виборі позначення темпу утруднює порівняльне дослідження подібних творів (пор. хоча б приклади в книзі: Гошовский В. У истоков народной музыки славян, с. 242-246 № 186-194). Про проблему визначення темпу в музичному фольклорі та винятково суб'єктивні способи її практичного розв'язання див.: Czekanowska Anna. Etnografia musyczna: Metodologia i metodyka. ¹Warszawa 1971, s. 66-68 = ²Bydgoszcz 1988, s. 65-67, об'єктивне розв'язання цієї проблеми дає тільки послідовне застосування мелоритмічної транспозиції творів до спільної одиниці числення (як тут усюди до четвертної ноти).

¹ Гошовський В. У истоков народной музыки славян, с. 246 № 195. Ця мелодія транскрибована надто дрібними довгостями (брахістохрона дорівнює шістнадцятці), незручними для типологічного читання; якщо ж привести її до єдиної одиниці числення, то в позначенні метроному вісімку потрібно замінити на чвертку, а цифру й усі ноти збільшити удвічі, щойно тоді зрозумілим стає притаманний їй принциповий ритмічний малюнок: *R¹⁰1 1 1 1 ; 1 2 1 2 ||, тобто первісно „ямбічний” дев'ятимірник з доданою на першій чи другій позиції зайвою ритмічною довгістю: <...> ← {R¹⁰1+1 1 1 1 ; 1 2 1 2 || ← *R⁹1 1 0 1 1 2 1 2 ||} ← *R⁹1 2 1 2 1 2 || (першу строфу співак фактично зіпсував, зіжмакавши сам початок і пропустивши другий мелорядок, крім того, в зазначенні початкового темпу другої мелестрофи либонь закралася друкарська помилка: замість чвертки в ньому повинна бути вісімка). Пор. Зразок 43.

♩ ≈ 108

2. На ні жеч_ ку на_ ля_ га_ є ³ й,

♩ ≈ 100

На ні жеч_ ку на_ ля_ га_ є ³ й,

♩ ≈ 69

То_ пір_ цем_ сі_ під_ пи_ ра_ є ³ й,

♩ ≈ 76

То_ пір_ цем_ сі_ під_ пи_ ра_ є.

Цей аналог показує також, наскільки вже спрощеною виявилася мелодія Зразка 3б₁, виголошувана ніби на кількох опорних звуковисотних рівнях (V–I, IV–I), як то інколи буває в коломийках¹. Та в її основі лежить тетрахорд: $d^m \underline{C}^n Jh-(a') \hat{G}$, виясняючи, що по суті вона розпочинається з *нестійкого* верхнього ввідного тону до фундаментальної тоніки задля її перевищення та досягнення найвищого напруження т. зв. кульмінаційної вершини-джерела². А що трагічний сюжет про підступне вбивство Довбуша звучить у мажорі (згідно з нахшлагом у кінці третьої фрази), то це неважливо – в традиційному фольклорі ладова окраска не має того семантичного значення, якого їй надали щойно композитори-романтики, різко осуджуючи аналогічну фольклорній естетику барокко та ранньої класики, як приміром, знаменитої мажорної арії “*Che farò senza Euridice?*” („Я утратив Еввідіку”) К.В. Глюка, покликаної відобразити безмірну розпуку близького до самогубства Орфея.

¹ Гошовский В. Украинские песни Закарпатья, № 17, 19.

² Чи, може, точніше вершини-горизонту (Мазель Лео. Анализ музыкальных произведений, изд. 2. Москва 1979, с. 87-88, 95).

Рубатній ліро-епічній мелодії в пісні природно відповідає ліро-епічний поетичний текст з вельми розгорнутою фабулою – хронологічно послідовним зображенням подій згідно з класичними канонами драматургії: похід Довбуша до Дзвінки – зав’язка, його намагання вломитися до хати – розвиток, смертельний вистріл Штефана – кульмінація, поховання ватажка побратимами – розв’язка¹. Сумна доля опришків описана в багатьох фольклорних творах², та саме ця пісня набула надзвичайного поширення (практично по всій Галичині) не так через співчуття до славного „народного месника” (за ідеологією комуністичної пропаганди), як у зв’язку з закладеним у ній глибоким моралізаторським смислом. Сьогодні вже незрозуміло, чому аж настільки гостро мусив бути осуджений законний чоловік, котрий застрелив зухвалого коханця своєї жінки, а її саму облаяно „сукою”. А справа полягала в тому, що в давніші часи діяли закони звичаєвого права, за якими подружжю, переважно склепаному батьками задля матеріальної вигоди, після кількох років спільного життя дозволялося офіційно завести любаску чи любаса й до вибору серця своєї шлюбної половини належалося виявляти пошанівку, чим властиво знехтував Штефан. Мало того – на підле вбивство він пішов з суто корисливих мотивів, сподіваючись обіцяної винагороди від властей, а зрадниця Дзвінка у таємному зговорі з чоловіком виконала роль підсадної качки. Така в усіх відношеннях нечувана подія дуже вразила людей і в пам’ять про мерзенний подвійний злочин постав напів-легендарний переказ, звісний понині.

Створений же він був, безумовно, по гарячих слідах у жанрі рубатно-парландової *дойни*³, яка вже в кінці XIX століття майже повністю вийшла з моди, тож Довбушева історія стала поєднуватися з іншими, популярнішими наспівами – спершу з жанрово спорідненими колісковими (як у Зразку 3а) і, врешті, з зовсім чужими кантиленними мелодіями, зокрема з *V44₂=V^TAA/R⁶1 1 2 2 || 1 2 2 :||, як у Зразку 3б₂, зафіксованому синхронно з рубатним у тій же місцевос-

¹ Чи не найповніший сюжет (53 строфи), але далеко не вичерпний, І. Франко надіслав М. Лисенкові.

² Див. Зразки 42-43, а також: Мишанич С. З гір карпатських, с. 67-81, 104-106, 279-384; Сенько Іван. Ходили опришки: Збірник. Ужгород 1983 тощо.

³ Лекція 7, тема 9, § 28, с. 322-383, Зразки 28б, 43, 53. Може, тут варто нагадати, що Довбуш загинув 24 серпня 1745 року, отже, пісня була складена ще тоді під ходову мелодію в середині XVIII століття.

ті. Цим водночас засвідчується загалом вельми поширений в культурі усної традиції *полімелодизм* поетичних текстів, тобто нормальне для них побутування з різними, а не раз і кардинально відмінними мелотипами¹. У даному конкретному випадку, щоби якимось підтектувати *дворядкову* мелострофу *чотирирядковим* віршем, її довелося здвоювати, повторювати двічі, а таких первинних пісенних форм немає в українському автентичному фольклорі, і це само по собі чітко вказує на гетерогенність подібного штучного сполучення ліро-епічної поезії з ліричною музикою. При тому годиться ще відзначити наявну в цьому новомодному наспіві доволі таки рідкісну, через те й надзвичайно характеристичну, т. зв. *провідну, опорну мелічну лінію* (*лінеарний кістяк*), утворювану третіми звуками кожної побудови: *d''-c''-...-a'-g'*, здебільшого притаманну зовсім іншому пісенному типові².

¹ Колесса Філарет. Старинні мелодії українських обрядових пісень (весільних і колядок) на Закарпатті. < Науковий збірник товариства „Просвіта”, т. 10. Ужгород 1934, с. 124-125.

² Гошовский В. У истоков народной музыки славян, с. 55; Луканюк Богдан. Лінеарність у мелогенетичних студіях. < Народна музика Волині та Полісся: Збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції до 35-річчя кафедри музичного фольклору та 200-річчя з дня народження Оскара Кольберга (Рівне, 31 жовтня – 1 листопада 2014 р.). Рівне 2014, с. 97-117.

Свою останню симфонію під назвою „Життя” П. Чайковській спершу задумав як об’єктивно-оптимістичне осмислення сутності людського буття від народження через дозрівання до умирання і навіть сповна реалізував цей замисел, але розчарувавшись у ньому, забракував майже готовий рукопис. Усе ж і далі одержимий нав’язливою ідеєю композитор відразу почав працювати над новим, більш співзвучним його тодішньому душевному станові полотном, де первісний замисел обернувся відвертою суб’єктивно-драматичною оповіддю про пережите на власному віку, а як відомо, великий творець, виливаючи душу, розказуючи про наболіле особисте, виражає тим і загальнолюдські почуття. Симфонія № 6 „Патетична”¹, чи не найтрагічніша в світовій музиці, стала для П. Чайковського „лебединою піснею”, що вперше прозвучала за дев’ять днів до його нежданого відходу в засвіти, давши привід добачати в ній глибоко автобіографічний, сповідальний реквієм, написаний в пречутті скорої рокованої загибелі². Що твір мав певну програму, сам композитор натякав про це не раз, однак волів не розголошувати її, щоби кожен самостійно, на власне розуміння міг збагнути закладену в ній фабулу, покладаючись на самоочевидну семантичність його музики. У переказах сторонніх осіб він наче пояснював її зміст так: перша частина – дитинство та сумні потяги до музики, друга – молодість і світське веселе життя, третя – життєва борня та досягнення слави, а остання – то *De profundis* (тобто відчай і благання Господа Бога про помилування). Цей вельми загальний план напевно відображає чотири найосновніші етапи біографії митця, реальні події якої він доволі конкретно відобразив в звукових образах³, доказом чого є буквальна символіка двох запозичених ним

¹ Тобто „пристрасна”, сповнена сильними, нестримними почуттями. Цю назву запропонував брат Модест і її прийняв П. Чайковський, очевидно, як найвідповіднішу емоційному змістові симфонії.

² Раптова смерть П. Чайковського донині оповита загадками: офіційно він помер від холери, однак за поголосками йому довелося здійснити самогубство чи його вбили за наказом царського двора через скандальні чуттєві стосунки з малолітніми синами впливових дворян, що дослідники здебільшого вважають безпідставними вигадками, які поширювали недоброзичливці (Познанський Александр. Смерть Чайковського: Легенды и факты. Санкт-Петербург 2007).

³ За признаннями П. Чайковського, обдумуючи і komponуючи „Патетичну” симфонію, він часто заливався сльозами.

мелодій – в першій частині православного похоронного кондака „Зі святими упокій”, що говорить про пережиту П. Чайковським у чотирнадцятилітньому віці смерть матері, а в другій – естонської пісні “Kallis Mari” („Мила Марі”) в її виключно особливому авторському значенні, осмислення котрого потребує обізнаності з певною історичною формою композиторського фольклоризму.

Бо коли мова заходить про фольклор в академічній творчості, то майже загально вважається, що вона повинна максимально розкривати його зміст. І так зазвичай буває, як суспільство на певному етапі свого розвитку приходять до відкриття принципово нового для себе стильового пласта в етнокulturі та приступає до його поступового художнього освоєння актуальними виразовими можливостями артифіціальної музики. Такий творчий підхід треба вважати одним з виявів *етнографізму* в його намаганнях „з польової, запашної квітки” видобути, „так би мовити, штучно її форми, фарби й аромат, розвиваючи їх і прикрашаючи загальними засобами культури і мистецтва”¹. Головне тут – опрацьований матеріал, тому митець мусить суворо дотримуватися його „духу” та „букви”, старатися якнайповніше виявляти і якнайточніше відображати притаманні йому властивості, тож, звісно, „крім хисту й знання, таке художнє завдання вимагає ще значної самовідданості, смиренності думки”².

Та після належного опанування цілини ролі міняються – залучена етномузична *тема* стає лишень підґрунтям, претекстом для вільного авторського самовираження та цілковито підпорядковується музиці композитора, котра тут виходить на перший план, виступаючи найголовнішим, визначальним чинником у втіленні певного художнього замислу. Призначення таких творів Б. Барток вбачав у тому, щоби „народну пісню за допомогою супроводу підняти до рівня авторських пісень”, „поставити її <...> в один ряд з шедеврами світової літератури”³. Цей підхід визначний чеський музикознавець З. Неєдли назвав методом „*характеристики*”⁴, оскільки при його застосуванні митець, реалізуючи свій індивідуальний творчий задум, надає

¹ Сокальський Петр. Малорусские и белорусские песни. Санкт-Петербург 1903, с. 6.

² Серов Александр. Избранные статьи: В 2 т., т. 1. Москва, Ленинград 1950, с. 154.

³ Цит. за кн.: Уйфалуши Йозеф. Бела Барток. Будапешт 1961, с. 56, 64.

⁴ Українська пісня закордоном: Світова концертна подорож українського національного хору під проводом Олександра А. Кошиця (Голос закордонної критики). Париж 1929, с. 53-54.

запозиченій сировині окремого конкретного характеру й ідейно-образного змісту, який навіть може виявитися – і то доволі несподівано – абсолютно відмінним від автентичного фольклорного. До чогось подібного загальноприйнятий термін „обробка”, скалькований з російського (або ніби свій, але фактично перекладний „опрацювання”)¹, аж ніяк не пасує, адже ж у той спосіб фольклор не *обробляється*, а по суті *переробляється*, перелицьовується на більш-менш новий лад, тому в даному разі доцільніше говорити про *авторський твір на фольклорну тему*, незалежно від його форми – навіть якщо це всього лиш однострофна композиція (скажімо, для хору чи солоспів з фортепіанним супроводом).

Так, в українській академічній музиці від перших публікацій народної пісенності в кінці XVIII століття популярна міська та дворацька творчість, близька європейському класицизму та ранньому романтизму, до середини XIX століття була освоєна настільки, що молодий М. Лисенко чи то жартома, чи таки серйозно міг дозволити собі написати стилізацію *старовинної танцювальної сюїти*² на теми загальнопоширених українських *дворацьких* пісень (ор. 2, 1867–1869), наслідуючи її найтиповіші частини – *Прелюдію* („Хлопче-молодче, який ти ледащо”), *Куранту* („Помалу-малу, братіку грай”), *Токату* („Пішла мати на село грецької муки здобувать”), *Сарабанду* („Сонце низенько, вечір близенько”), *Гавот* („Ой чия ти, дівчино, чия ти”) і *Скерцо*³ („Та казала мені Солоха: – Прийди!”). Певно, це було своєрідним прощанням з минулою епохою, бо з початком шістдесятих років М. Лисенко відкрив для себе *селянський* фольклор і невдовзі взявся його опановувати, підготувавши протягом наступного соро-

¹ В українській традиції ще вживався гарний термін „розкладка” (переважно в значенні на хоріві голоси).

² Зародилася вона як музика до придворних спарених контрастних танців, а з середини XVII століття втратила своє ужиткове значення, ставши виключно камерним і концертним жанрами, високі зразки яких залишили видатні представники європейського бароко Й.С. Бах (французькі й англійські сюїти і партіти для клавіру, для скрипки і віолончелі соло) та Г. Гендель (17 клавірних сюїт). У кінці XVIII століття вона остаточно вийшла з ужитку, хоч деякі пізніші композитори звертались до неї головно з метою стилізації (приміром, Е. Гріг „3 часів Гольдберга”, 1885; А. Гречанинов „У старовинному стилі”, 1918; М. Равель „Гробниця Куперена”, 1917 та ін.), в чому, як видно, їх значно випередив молодий М. Лисенко.

³ Замість звичної жіги.

каріччя міцне підгрунття для появи „характеристик” передовсім у творчості М. Леонтовича, який дав їхні вершинні взірці в таких своїх творах на народнопісенні теми, як „Щедрик”, „Невістка-пряля”, „Кінь-посланець”, „Зайчик”, „Ой матінко моя”, „Смерть”, „Чумак” та багато інших, а особливо ж у хоровому реквіемі „Дударик”¹. Почин підхопили найближчі наступники П. Козицький, М. Вериківський, Л. Ревуцький, Б. Лятошинський та спільно з своїм великим попередником підняли традиційний вітчизняний фольклорний мелос до рівня шедеврів академічної музичної літератури.

Схожі історичні процеси проходили й в інших центрально- та східноєвропейських краях, зокрема й у сусідній Росії, де побутова міська музика, опрацьовувана головно за панівними канонами італійщини, в шістдесятих роках ХІХ століття викликала гостру реакцію передовсім „націоналістів” з т. зв. „Могучої кучки”, які властиво першими удалися до рідного автентичного селянського фольклору², резонно вбачаючи в його ритмічній часокількісній „протяжності” та мелічному діатонізмі природну підоснову для вироблення стильових засад „нової російської музичної школи”³, зокрема в галузі т. зв. „натуральної гармонії”. Поряд з ними стояв П. Чайковській, і хоча йому близькі були інші художньо-естетичні погляди, зорієнтовані на європейські здобутки, він так само живо цікавився корінною етномузикой (як стверджував, з самого дитинства) й освоював її (подібно М. Балакіреву та Н. Рімському-Корсакову) найперше в обробках („переложеннях”)⁴, де запропонував власний, головним чином поліфонізований

¹ Докладніше див.: Луканюк Богдан. „Дударик” М.Д. Леонтовича. < Народна творчість та етнографія. 1978 № 1, с. 58-65; Луканюк Богдан. Про творчий метод М. Леонтовича. < Українське музикознавство: Республіканський міжвідомчий науково-методичний збірник, вип. 24. Київ 1989, с. 36-45.

² Балакірев Милій. Сборник русских народных песен. Санкт-Петербург [1866]; Балакірев Милій. 30 русских народных песен. Санкт-Петербург 1898; Римський-Корсаков Николай. Сборник русских народных песен, ор. 24: В 2 ч. Санкт-Петербург 1876, 1877; Римський-Корсаков Николай. 40 народных песен, собранных Т.И. Филиповым. Москва [1882] тощо.

³ Ця умовна назва є синонімічною „Могучій кучці”, вельми показовою в тому, що в ній можна додати свідоме протиставлення себе „старій російській музичній школі” М. Глінки, А. Даргомижского й ін.

⁴ Збірка „50 русских народных песен для фортепиано в четыре руки” (1868–1869) і редакція зібрання В. Прокуніна („Русские народные песни для одного голоса с сопровождением фортепиано”, 1872–1873).

спосіб виявлення властивої їй ладомелодичної природи¹, а далі застосовував здобуті навички у своїй авторській творчості, в якій за явно неповними даними довідника Н. Бачинської йому вдалося використати понад сорок фольклорних тем². Більшість з них опрацьована в дусі композиторського етнографізму, не виходячи за змістові рамки народнопісенних цитат³, чим П. Чайковській спільно з „кучкістами” заклав добротний фундамент для появи експериментів з „характеристиками” А. Лядова, І. Стравінського, С. Прокоф'єва й ін. А втім саме він – творець Симфонії № 6 „Патетичної” – дав у її другій частині, якщо не першій, то бодай один з перших, високий зразок глибоко особистісного прочитання естонської пісні, цілковито відмінного від її автентичної сутності, ставши таким чином якщо не зачинателем, то принаймні провісником нового етапу в розвитку російського музичного фольклоризму.

„Kallis Mari” з погляду нашої фольклористики – це любовна пісня літературного походження з середини ХІХ століття, мелодію якої склав анонімний автор на слова Й.В. Яннсена⁴. Уважається, що її почув сам П. Чайковський під час одних з трьох своїх відвідин Естонії, можливо, навіть останніх під кінець життя, однак документальних свідчень тому немає, тож подібний здогад видається вельми сумнівим, оскільки відомі фольклорні записи даної пісні тільки лінеарніс-

¹ Можливо, як певною мірою аллюзії до російського народного багатоголосся, напевно відомого йому в безпосередньому сприйнятті.

² Бачинская Нина. Народные песни в творчестве русских композиторов. Москва 1962, с. 180-187.

³ Прикладом тому можуть слугувати, скажімо, широковідомі хороводні наспіви, блискуче розроблені в фінальних частинах сонатних циклів („Та внадився журавель” у Симфонії № 2, „Во поле береза стояла” в Симфонії № 4, „Вийди, вийди, Йванку” в Фортепіанному концерті № 1), де на всі лади розробляється властива їм первозданна танцювальна стихія, хоч і не зовсім автентично обрядова українська.

⁴ Яннсен Йоганн Вольдемар (1819–1870) – поет, журналіст, лідер естонського національно-визвольного руху, автор слів державного гімну Естонії (на мелодію державного гімну Фінляндії). Подібно як галицькі суспільні діячі ХІХ століття вважав, що хоровий спів є сильним засобом ідейного виховання народу в патріотичному дусі, тому разом з дочкою, визначною естонською поетесою Лідією Койдула (1843–1886) заснував співоче товариство „Ванемуйне” (1865) та ініціював славні естонські Свята пісні (1869), під час першого з яких правдоподібно прозвучала прем'єра пісні „Kallis Mari”, відтоді здобувши собі неабияку популярність у народі.

тю віддалено схожі на тему композитора, але різоче відрізняються від неї музичною композицією, приміром¹:

5



1. Kal_lis Ma_ri, kau_gel e_ lad, Mil_lal kand_vad sind mu kaed!

невідповідною доволі вишуканій будові суто писемного чотиристопного, „хореїчного” та перехресно римованого катрена з долученим дворядковим рефреном уже з суміжною (парною) римою за схемою V[†]ABBГРС, яку народ розбив на окремі дворядкові строфи, потрактувавши в душі силабічного віршування:

V44;43/R⁶½/½1 1 !½/½1 1 ||½/½1 1 !½/½2 ||

замість імовірно повнішої відміни, також вкороченої порівняно з оригіналом, а проте з цілком іншим наспівом, за мелотипом вельми схожим на українські співані (повільні) козачки, переважно дворацькі за генезою (V44,43₂/R⁴½/½½/½½!½/½½/½½!½/½½/½½!½/½½1 :||)²:

6



1. Kal_lis Ma_ri, kau_gel e_ lad, Mil_lal kand_vad sind mu kaed?



Sil_ma_vett sa_tih_ti va_lad, Kur_vas_tu_se pae_vi naed!

Ледве чи композитор міг почути щось аналогічне з дещо відмінною мелікою, радше він, як звичайно, запозичив необхідний йому фольклорний матеріал з розкладки свого доброго знайомого Й. Капеля, створеної для естонських аматорських хорів Санкт-Петербурга та доволі популярної свого часу (Зразок 4a)³. Її тема в партії сопрано

¹ Eesti Kirjandusmuuseum; Eesti Rahvaluule Arhiiv, EÜS VII-560, № 10. За безкорисну поміч у роздобуванні цього архівного запису сердечна подяка належить Панові професорові І. Земцовському й особливо Пані доктор Ж. Пяртлас.

² Ibid.; EÜS VI-885, № 57/8. Пор. Коментар 7, приклад 11 (чеська полька), с. 111-112.

³ Наскільки відомо, П. Чайковській збиранням фольклору спеціально ніколи не займався, ба навіть у його збірку „50 русских народных песен” увійшли майже

хіба є найближчою до анонімного оригіналу, бо вона сповна відповідає віршовій структурі своїм небуденним музичним періодом з трьох речень М¹АВА, де реприза логічно йде з рефреном. Та з цієї мелодії П. Чайковській (наче по-народному) взяв тільки початковий чотиритакт і до того відмінив у ній трафаретний сентиментальний стрибок з квінти на сексту вниз до підвищеного ввідного сьомого ступеню з заключною його розв'язкою в тоніку ($c''-fis'-g'$)¹, замінивши його на емоційно стриманіший хід-зв'язочку від тоніки через шостий ступінь до домінанти ($g'-es'-d''$), що залишає речення відкритим у ладофункціональному відношенні та дозволяє плавно переходити до його чотириразового вдовблювання. А головне – композитор у кожному мотиві вполовину зменшив останню довгість, у результаті чого вийшов, як загально вважається, вельми і вельми незвичний *вальс* у розмірі на п'ять одиниць числення з їхнім внутрішнім групуванням ^{221} (замість звичних шістьох з ^{2221}), м'яко темпераментний, граціозно-витончений, елегантний, по-дівочому дещо капризно-кокетливий, і водночас сумовито-меланхолійний, знервовано-надломлений, ущербний, ірреальний та ще й на фоні тривожного постукування остінато басів – словом, гірко-солодкий спогад про красу молодого веселого світського життя крізь призму прожитих літ.

Звісно, всього того навіть близько немає в цитованій пісні, взятій самій по собі, – такого специфічного смислу їй надав П. Чайковській, реалізуючи свою типово романтичну програму автобіографічної сповіді. В цьому властиво полягає кардинальна різниця між його „характеристикою” фольклорної теми та гармонізацією Й. Каппеля – і справа тут зовсім не у відмінностях форм, фактур чи у мірах талантів, а в засадничих розбіжностях обох задумів, поставлених завдань і шляхах їх вирішення.

Так, але чому для отакого зображення свого молодечого минулого П. Чайковському виявилася потрібною саме естонська пісня? Відповідь підказують добре відомі моменти його життєпису, прямо пов'язані з Естонією, яку він вперше відвідав 1867 року разом з меншими братами, провівши два літні місяці на знаменитому курорті Гапсалю, а в серпні наступного року – в дачному селищі Сіллямяе над

виключно записи, узяті з друкованих джерел, так же само в основному поступає він, добираючи народнопісенні теми для своїх творів.

¹ Пор. Зразок 57a_{1,2}.

Фінською затокою цього разу з сім'єю рідної сестри А. Давидової¹. Очевидно, то були найщасливіші миті, даровані йому долею, і напевно про них живо нагадала остання для нього поїздка в Естонію – до Таллінна в гості до свого улюбленого брата Анатолія (1850–1915, близнюка Модеста, в 1891–1892 роках естляндського віце-губернатора): про неї композитор говорив друзям, що згадує її як приємні сонні мари. На той час найдорожчої сестри „Шаші” вже понад рік не було серед живих, тож спом'янути з гірко-солодким присмаком було що. Скоро П. Чайковській приступив до написання Симфонії № 6 і за її програмою друга частина повинна змальовувати в ретроспективному надломі пречудові моменти його молодості та світського веселого життя – *con gracia, con dolcezza e flebile* (з грацією, з солодкістю та немічно), а конкретно, як тепер уже ясно, одні з найдорожчих для нього естонські епізоди біографії², для однозначної музичної символізації чого підходила якнайкраще чи ж би не єдина відома йому мелодія пісні „Kallis Mari”. І цю глибочену життєписну інтенцію душевно зраненого художника, довірену „характеристиці” фольклорної теми, достеменно мав би збагнути проникливий слухач...

¹ Велике сімейство молодшої на рік сестри А. Давидової (1841–1891), з самого дитинства переконаної в геніальності свого брата, здатної все зрозуміти, вибачити й утішити, було фактично найріднішим для П. Чайковського, який неодноразово проводив літні місяці в садибі родичів її чоловіка в м. Кам'янка на Чигиринщині, де відпочивав і водночас багато творив, користаючи з затишку та задушевності оточення.

² Як признавався П. Чайковській, часами він до того переносився в те далеке минуле, що йому ставало якось моторошно й у той же час солодко.

За своїм жанром ця пісня належить до звичайних (неприурочених) ліричних як з музичного, так і з словесного боку. В її сімейно-побутовому за тематикою поетичному тексті використане досить незвичне метафоричне порівняння орання гори і долини з вибором відповідної для одруження партії (після четвертої строфи співачка напевно пропустила бодай одну строфу, в якій йшлося про переваги сироти). Закінчення вірша виглядає на запозичене (контаміноване) з іншого фольклорного твору, сентенційність якого притаманна головно сирітським пісням.

Настільки задушевне сольне виконання призначається передовсім для слухання в приміщенні при нечисленній аудиторії, ще інтимніше воно могло звучати для власної розваги на самоті, скажімо, при легкій хатній роботі¹. Подібний одноосібний співочий стиль відзначається спокійною помірністю, рівністю вираження без будь-якого натяку на душевне збудження, афектації, а проте він неодмінно зачудовує своєю щирістю та змістовою наповненістю, значимістю кожного поданого звороту. Цей стиль у певному сенсі можна назвати *колоратурним*, у ньому мелодія помітно еманіпується від слова, розцвічується різноманітними оздобами, мелізматикою, значними розспівами окремих складів або голосних та відзначається деякою мелоритмічною свободою, близькою до рубатності, що втім практично мало коли йде далі пролонгацій чи абрєвіацій окремих довгостей, їхнього довільного протягування (ферматування) або, рідше, вкорочування в рамках доволі легко впізнаваної часокількісної рівності.

Наскрізна мелофонетична транскрипція наспіву дозволяє з належною докладністю простежити всі застосовані нюансування від строфи до строфи, постійні імпровізовані видозмінювання в кожній з них як мелічної лінії, так і ритмічного малюнку. Передовсім звертають на себе увагу сталі зупинки руху в трьох важливих драматургічних точках – у кінці перших зворотів обох мелорядків з метою виділення, логічного (емфатичного) увиразнення сюжетної зав'язки, підсилення її емоційно-сміслової значимості, потім у середині другої

¹ Про таке по-народному образно казав К. Квітці визначний народний співак Максим Микитенко: „Курличу, як котра [пісня] набіжить на ум” (Квітка Климент. Українські народні мелодії: У 2 ч., ч. 2: Коментар. Київ 2005, с. 38). Курличуть, як відомо, журавлі під небом.

побудови задля підкреслення кульмінації всієї композиції, а в самому кінці заради цілковитої розрядки мелодичної напруги, повного її обнулення обривом заключного складу на початковому приголосному, який проказується майже пошепки та завершення якого без труднощів угадується завдяки парному римуванню віршових рядків. Це значно побільшує музично-композиційну самодостатність кожної строфи.

Поза тим ще варто відзначити такі гострохарактерні особливості саме поліського виконавства як своєрідна „затактова” поява першого складу наступного верса в кінці попереднього, щоби у такий, суто виконавський спосіб завуалювати структурну цезуру між обома мелорядками та надати музичному розвитку більшої злитності й динаміки (тому в кінці першого мелорядка виставлені подвійні *пунктирні* тактові риси замість нормальних суцільних)¹. Щоправда, далі цей прийом уже чомусь не застосовується на відміну від частіше вживаного постійного взяття дихання посередині мелосинтаксично неподільної побудови² в даному разі явно перед виходом на протягувану (ферматовану) кульмінацію.

Напівфонетичний запис слів за допомогою виключно букв кириличного алфавіту („єде”, „гораті”, „матьонкі”, „прохаті”, „вісоко”, „вігорки”, „хотев”, „смейса” і т. д.) певною мірою дає уявлення про діалектологічну специфіку поліського говору, а також про його безпосередній вплив на темброву окраску живого звучання співу.

Реальні тринадцятискладові V67₂ часом на початках замінювані (радіше випадково) п’ятискладниками, а в самому кінці й восьмискладником, на ділі є розпростореними змістово зайвими вставками, що породжують відчуття деякої свободи висловлювання, надаючи таким робом ліричному віршу рис оповідальності, позірної ліроепічності³. Послідовне ж вилучення надлишків встановлює приховану за ними основну (базову) структуру •V46₂ (наступна реконструкція

¹ Докладніше див.: Луканюк Богдан. Ритмічна варіаційність у пісенному фольклорі. Львів 2016, с. 24-25, 33-37, 39, 49.

² Квітка Климент. Віддих у народних співах. < Етнографічний вісник Української Академії Наук. 1927 кн. 5, с. 179-188; Рибак Юрій. Нелогічні цезурування у піснях Верхньоприп’ятської низовини. < Українська культура. Минуле, сучасне, шляхи розвитку: Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету, вип. 8. Рівне 2003, с. 87-96.

³ Зразок 44.

викладається в „нейтральній” літературній редакції задля можливого порівняння її з існуючими відмінами):

7

1. Їде козак у поле орати,
Їде до мамі поради прохати.
2. Їде до мамі поради прохати,
Щоб сказала, де поле орати?
3. – Ой не ори високії гірки
Та не бери ж хорошої жінки!
4. Ори, сину, низькую долину,
Бери, сину, бідну сиротину.
5. – Ой я хотів з сироти сміятися,
А ти велиш з нею повінчатися...
6. – Ой не смійся, боронь тебе, Боже,
Поб'ють тебе сирітськії сльози!
7. <...>

Ніяк не піддається базифікації лише остання строфа, і це свідчить про її запозичення з якоїсь іншої народної пісні ймовірно сирітської тематики або й пізніше доточення вже в кшталтах вторинної, розпростореної форми, прийнятої народними віршувальниками за норму.

Відповідно реальний ритмічний малюнок після зворотного стягнення (скелетизації) таких же генетично похідних варіаційних роздроблень первісно цілісних довгостей (у прямому зв'язку з словесними ампліфікаціями) отримує своє *прототипне* вираження:

$$\begin{aligned} & V67_2/R^4\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}1\ 1\ \textcircled{\frac{1}{2}}\frac{1}{2}\frac{1}{2}1\ 1\ 1\ 2\ 2\ :\parallel \leftarrow \\ & \leftarrow \left\{ \frac{1}{2}\cap\frac{1}{2}\frac{1}{2}\cap\frac{1}{2}1\ 1\ \textcircled{\frac{1}{2}}\cap\frac{1}{2}1\ 1\ 1\ 2\ 2\ \parallel \right\} \leftarrow \\ & \leftarrow \bullet V46_2/R^41\ 1\ 1\ 1\ \textcircled{\frac{1}{2}}1\ 1\ 1\ 1\ 2\ 2\ :\parallel \end{aligned}$$

зовнішньо схоже на т. зв. сербські десятискладники¹, які однак здебільшого постають шляхом варіювання зовсім іншого архетипу:

$$\begin{aligned} & V46_2\backslash R^6\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}1\ 1\ :\parallel \leftarrow \\ & \leftarrow \left\{ \frac{1}{2}\cap\frac{1}{2}\frac{1}{2}\cap\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\cap\frac{1}{2}\frac{1}{2}\cap\frac{1}{2}1\ 1\ :\parallel \right\} \leftarrow \\ & \leftarrow {}^0V6_2/R^61\ 1\ 1\ 1\ 1\ 1\ 1\ :\parallel \end{aligned}$$

через що виявляються порівняно вдвічі меншими за своїми довгостями й обсягами та ще й з фіктивними музичними цезурами посеред принципово неподільних побудов (фраз). У розглядуваному ж

¹ Прилоги, Коментар 37, с. 360-362.

творі явні структурні павзи після прототипної четвертої довгості в кожному з мелорядків однозначно вказують на відносну мелосинтаксичну самостійність їхніх початкових утворень, а значить, і на іншу величину брахістохрони, тотожну одиниці числення, тобто четвертній ноті (тоді як брахістохрона в „сербських десятискладниках” дорівнює вісімці). Це ріднить дану звичайну пісню з її обрядовими аналогами, особливо з приуроченими до „водіння Куста” під час літніх календарних (кличальних) свят¹.

Свою близькість до обрядової піснетворчості вона виказує також ладовою будовою, що спирається в основному на модальний тетрахорд $d'' \cap \underline{C''} \cup h' - a' \cap G'$, де на квінту d'' покладена передовсім функція нестійкого верхнього ввідного тону до фундаментальної тоніки $\underline{C''}$. Однак її епізодичні *півтонові* оспівування зверху та знизу, підкріплені ще квартовими стрибками $a' - d''$, виразно натякають на наявність тут ще *верхньосекундової* модуляції в побічний тетрахорд $es'' \cap \underline{D''} \cup cis'' \sim c'' - h' - A' \cup g'$, тобто:

$$\begin{array}{c} es'' \cap \underline{D''} \cup cis'' - h' - A' \cup g' \\ \parallel \\ d'' \cap \underline{C''} \cup h' - a' \cap G' \end{array}$$

Цим в оліготонний (вузькооб’ємний) звукоряд привноситься деяка ладова перемінність, мережана хроматизмами $c'' - cis''$ (опосередкованими і безпосередніми), серединною нестійкістю, а місцями й функціональною невизначеністю, котра додає становленню звуковисотної лінії кожної побудови сталої гостроти напруження, розв’язуваної щойно з поверненням під кінець до генеральної опори для всієї ладомодальної системи (G').

Народні пісні, призначені для сольного виконання, слід відрізняти від виключно чи переважно співаних гуртом і тільки проілюстрованих інформантом одноосібно під час штучно організованого збирального сеансу для запису лише самої музичної теми твору, оскільки між такими нерівноцінними його версіями можуть заходити значні різниці, що навч демонструє Зразок 2б. Інші приклади фольклорного сольного вокалу – Зразки 3б₁, 9, 13, 20бв, 26а, 29а, 32ав₁, 39-44, 49-51, зокрема простіші на заході, за своїм співоцьким стилем переважно ближчі центральноєвропейському етноаматорському виконав-

¹ Лекція 10, тема 13, § 37, с. 275-277; Зразок 37.

ству та різьоче відмінні за своїм співацьким стилем від північно-східних аналогів (пор. теж репертуари таких видатних народних солістів, як Меланії Загорської, Максима Микитенка, Явдохи Зуїхи, Анни Драган та ін.)¹.

¹ Лисенко Микола. Збірник українських пісень, вип. 3. Київ 1876, № 4 і далі (аналіз див.: Квітка Климент. Фольклористична діяльність Миколи Лисенка. Київ 1930); Квітка Климент. Українські народні мелодії. Київ 1922, № 199, 203-257, 272 (Квітка Климент. Коментарі, с. 35-39); Танцюра Гнат. Пісні Явдохи Зуїхи. Київ 1965; Бодак Ярослав. Лемківщина моя мила... Пісні Анни Драган з Галицької Лемківщини. Київ 2011 (а ще також фольклорні репертуари інтелігентів: Квітка Климент. Народні мелодії з голосу Лесі Українки. Київ 1917-1918; Луканюк Богдан. Народномузичні рукописи Остапа Нижанківського. < Етномузика, число 2. Львів 2007, с. 9-53 (Наукові збірки Львівської державної музичної академії імені М. Лисенка, вип. 14); Двісті українських пісень. Слова й співи зібрав Марко Вовчок. У ноті завів Едуард Мертке. Лейпциг, Винтертур 1866 [зошит перший]. = Народні пісні в записах Марка Вовчка. Київ 1979, с. 5-35; Народні пісні з голосу Дніпрової Чайки та в її записах. Київ 1974; Колесса Філарет. Улюблені українські народні пісні Івана Франка. Львів 1946 тощо. Спеціальні студії над фольклорним сольним співом див.: Іванцький Анатолій. Українська народна музична творчість: Посібник. Київ 1990, с. 51-54; Мурзина Олена. Сольна лірика Лівобережної Наддніпрянщини: Питання методики аналізу. < Проблеми етномузикології: Збірник наукових праць, вип. 2. Київ 2004, с. 210-239.

Це звичайна (неприурочена) лірична пісня любовного змісту, поетичний текст якої, очевидно, неповний: в ньому явно бракує відповіді на висловлені закиди. До того його кінець виглядає на дещо покручений, мабуть, твір довго не співався та хіба призабувся, що може вказувати на певний занепад місцевої культури усної традиції вже в середині минулого століття, а от збирачі напевно не здогадалися зробити перед записом пробну „репетицію”, аби виконавці зуміли пригадати собі всі потрібні слова, то ж у результаті отримали не зовсім повноцінний документ.

Формулу наявної віршової структури загалом треба визначити як V65667, де поряд з ритмічною формою за допомогою діакритичних символів також указана й тематична (семантична): V^Габвв^У. Сама по собі вона виглядає на властиву передовсім обрядовим веснянкам (наприклад: „А вже весна, а вже красна – із стріх вода капле, із стріх вода капле та із стріх вода капле”)¹, в яких аналогічна нібито однорядковість у дійсності є *дворядковою*, що засвідчує витримване суміжне римування непарних версів, а тому в кінці їхніх мелодій повинен стояти знак повторення, а їхню музичну форму потрібно зачисляти до дворядкових повторної будови M^ГAA. Така ж несправжня однорядковість зчаста трапляється в протяжних піснях, як і в наведеному Зразку 5б, та вона в даному разі не має нічого спільного з немовбито веснянковими аналогами, оскільки її тричі повторювані піввірші постають завдяки їх викладу двічі в укороченому виді, а потім повністю у виділеному сольному *приспіві* (*нісляспіві*), котрий безпосередньо, атакою переходить уже в сольний *заспів* наступної мелострофи. У той спосіб кінець композиції спрягається з її початком, створюючи враження безнастанного кружляння замкнутого кола². Фактично ж в основі всіх цих вимисливостей лежить ординарна колумійкова структура (*V446_[2]), прихована за численними та, безумовно, пізнішими словесними розпростореннями, взагалі вельми характерними для протяжної пісенності, адже коли відкинути усіх їх, то на яв виходять ось такі первісніші, прототипні верси:

¹ Леонтович Микола. Музичні твори: У 8 зб., зб. 7. Харків, Київ 1930, с. 8 № 9, а також № 10.

² Востаннє виділений післяспів не виконується, через те музика не завершується по-справжньому, а радше зупиняється, вигасає на словообриві питання.

Половина саду цвіте, половина ж в'яне.
Усі хлопці на вулиці, а мого немає.
Чи він шиє, чи він крає, чи дома немає?

Щоби передати притаманні цій музиці „божественні довготи”, довелося відступити від прийнятого правила мелоритмічної транспозиції та залишити прийняту в оригіналі запису найменшу довгість (брахістохрону), рівну вісімці, бо коли б одиницю числення темпу відповідно прирівняти до чвертки, то мінімальною нотою, з якої починається наспів, виявилася б тридцятьдвійка, а шістнадцятки розспівів треба було б замінити на шістдесятчетвірки¹, що не відбивало б на письмі характер самотнього протяжного співацького стилю. З тих же естетичних міркувань за лічильну одиницю умовно взято половинку, хоча засадничо рахунок повинен вестися цілими нотами. Зате в укладанні типологічної схеми мелоритмічного малюнку задля зручності порівняльних зіставлень належить виходити з його корінних властивостей, тож протяжна мелодія, належним чином силабізована зведенням усіх мелодичних розспівів до сумарних довгостей:

*V656²\R⁵  <...>||

отримає наступне цифрове вираження:

*V656²\R⁵ 1/8 1/8 1/4 1/2. 1/4 1/2: 1/4 1/4 1/2 1. 1/2 1/4 1/4 1/4 1/2 1/2 1/4 1/4: 1/8 1/8 1/4 1/4 1 ||

Після свого подальшого моделювання за допомогою *скелетизації* мелоритмічних варіювань попарним стягненням наявних роздроблених довгостей у первісні цілісні, а саме спершу – тридцятьдвійки у шістнадцятки:

<...> ←
← {R⁵ 1/8 ∩ 1/8 1/4 1/2. 1/4 1/2: 1/4 1/4 1/2 1. 1/2 1/4 1/4 1/4 1/2 1/2 1/4 1/4: 1/8 ∩ 1/8 1/4 1/4 1 ||}

¹ У моєму дослідженні „Музичний часокількісний ритм” (Львів 2017) стверджується, що в українському музичному фольклорі (на відміну від західноєвропейської модальної музики) граничною мінімальною („найкоротшою”) вартістю похідних мелоритмічних малюнків виступає шістнадцятка, яка визначає їхнє третє покоління („внуків”) серед існуючих генетичних ступенів мелоритмічного варіювання. Як видно, даний наспів, хоч і становить надзвичайно рідкісний, а може, й узагалі одиничний виняток, переступив через цей, здавалося б, непереборний поріг черговим роздробленням шістнадцятки на тридцятьдвійки, відкриваючи таким робом шлях до появи та свідомого практикування етномузичних форм четвертого покоління („правнуків”) принаймні на сході України.

потім – спарених шістнадцяток у вісімки:

$$\begin{aligned} <...> \Leftarrow \\ \Leftarrow \{R^{5/4} \cap 1/4^{1/2} \cdot 1/4^{1/2} \cdot 1/4 \cap 1/4^{1/2} 1. \quad 1/2^{1/4} \cap 1/4^{1/2} 1/2^{1/4} \cap 1/4^{1/4} \cap 1/4 \cap 1/4 1 \quad \parallel \} \end{aligned}$$

Повторення обірваної частини заключного піввірша народні аранжувальники зуміли втиснути в його мелодію за допомогою багатозвучного дроблення передостанньої ноти, довгість якої первісно дорівнювала одиниці числення ($1 \Leftarrow \{1/2 \cup 1/2\} \Leftarrow \{1/4 \cup 1/4 \cup 1/4\} \Leftarrow 1/4^{1/4} 1/4$). Відновлення статус-кво дає вихідний мелоритмічний малюнок, підданий настільки значному варіюванню з причини такого ж значного розпросторення віршової структури:

$$\begin{aligned} <...> \Leftarrow \\ \Leftarrow \sqrt[4]{446} R^{5/2^{1/2} \cdot 1/4^{1/2} 1/2^{1/2} 1. \quad 1/2^{1/2} 1/2^{1/2} 1 \quad 1 \quad \parallel \end{aligned}$$

Далі, щоб отримати остаточний коломийковий прототип, необхідно ще вирівняти *строгаогогічну* пунктовану групу, де подовження першої довгості відбулося коштом укорочення другої ($1/2 \cdot 1/4 = 1/2^{1/2}$), і скасувати *вільноаогогічне* протягання мелодичного розспіву, через що постав *іраціональний* п'ятичасовий такт, початково *раціональний* на чотири одиниці числення та притаманний ритмічному укладові побудов усього наспіву:

$$\begin{aligned} <...> \Leftarrow \\ \Leftarrow \{R^{4^{1/2} 1/2^{1/2} 1/2^{1/2} 1/2^{1/2} 1/2^{1/2} 1/2^{1/2} 1 \quad 1 \quad \parallel \} \Leftarrow \end{aligned}$$

Щойно після всіх проведених типологізаційних процедур виявляється коломийкова модель пісні:

$$\Leftarrow \sqrt[4]{446} R^{4^{1/2} 1/2^{1/2} 1/2^{1/2} 1/2^{1/2} 1/2^{1/2} 1/2^{1/2} 1 \quad 1 \quad \parallel.$$

співвіднесення якої з оригіналом її реального втілення дозволяє прослідкувати крок за кроком всі наявні в ній численні відступи від своєї граматичної норми й оцінити всю своєрідність задіяних у ній засобів виразності, як музичних, так і віршових у постійній їхній взаємодії.

Чи не найяскравішою особливістю даного твору є своєрідна концертна змагальність між вельми колоратурною сольною партією та гуртовим *триголосоєм*, що в момент свого вступу розшаровується на чотири, а далі й на п'ять окремих ліній. З транскрипції, на жаль, неможливо дійти висновку, скільки було виконавців і як вони поділялися – чи приблизно порівну, чи зверху виводила провідниця, а чи взагалі співало тріо за участю чоловіка, тому уявити собі бодай в

загальних рисах ймовірно звучання твору, його силу та темброві співвідношення нема змоги. Ясно тільки, що заспівував хтось з числа тих, хто звук вести головний *міжголосок*, що взагалі нетипово, бо зазвичай соло дістає своє продовження в терцієвому нашаруванні *надголоска*. Хоча нижній *підголосок* місцями шукає гармонічні опори (очевидно, під впливом церковних співів або партесних кантів XVII–XVIII століть), загалом він тримається передовсім паралельного (стрічкового) голосоведення, наслідком чого наспів розчиняється в переважно суцільних тризвучних потовщеннях.

Цікаво, що багатоголосна фактура твору позначилася на його оригінальній ладовій структурі, де зіставляються тетра хорди двох різних нахилів – „мажорного” середнього $d'' \cap \underline{C}'' \cup h' - a' \cap G' \cup f'$ з „мінорним” нижнім $f' \cap \underline{C}'' \cup f' - e' \cap D' \cup c'$, разом складаючи гаму, схожу на октавний „дорійський” звукоряд¹. А постав він під впливом терцієвого перевищення основної мелодії в надголоску, якого вже початковий хід на кварту вверх у „мінорі” виявився би немилозвучним тритоновим $b' - e''$, тому мусив бути заміненим на $h' - e''$. На це вказує повніша та, либонь треба вважати, канонічна версія сольної частини другої та третьої мелостроф з середнім тетра хордом хіба зовсім не випадково також „мінорного” нахилу²: $d'' \cap \underline{C}'' \cup b' - a' \cap G' \cup f'$. У результаті, ладову структуру цього твору схематично можна відобразити таким чином

solo: $[d''] \cap \underline{C}'' \cup [b'] - a' \cap G' \cup f' \mid a' \cap G' \cup f' - e' \cap D' \cup [c']$
 tutti: $[a''] \cap \underline{C}'' \cup f'' - e'' \cap D'' \cup c'' \mid d'' \cap \underline{C}'' \cup [h'] - a' \cap G' \cup f' \mid a' \cap G' \cup f' - e' \cap D' \cup c'$

Іншими прикладами автентичного етновокального багатоголосся можуть служити Зразки 2б₂, 11бв, 17б, 19б₂, 27в, 30аб_{1,3}, 45б; етноінструментального – Зразки 7, 52аб, 54 та народного вокально-інструментального – Зразки 8б, 9б_{1,2}, 12б, 49, 50а, 51б, яких органічні властивості зримо виявляються в порівнянні з артифіціальними фактурами Зразків 4аб, 12в, 47б, 59а₂б, 60б_{1,2}.

¹ Ященко Л. Українське народне багатоголосся. Київ 1962, с. 104.

² У прикладі, цитованому Л. Ященком у вищевказаній монографії, друга версія сольного заспіву відсутня, тому неможливо побачити наявність (нехай на відстані) хроматизму $b' - h'$, цілковито чужого суто діатонічному за своєю натурою т. зв. „дорійському” звукорядові.

Міхал Кондрацкі (1902–1984), уродженець українського м. Полтава, польський композитор, музикознавець і музично-громадський діяч, освіту здобув у Варшавській консерваторії та паризькій Нормальній музичній школі (École Normale de Musique). Під впливом К. Шимановського й І. Стравінського в своїй ранній творчості він сповідував ідеали *третьої хвилі* польського композиторського фольклоризму та подібно іншим її типовим представникам серйозно цікавився фольклором, головно горян Підгалля та Живеччини в Польщі¹, а також Гуцульщини, публікуючи результати своїх досліджень у низці статей. Гуцульська розвідка М. Кондрацкого стала значним кроком вперед після піонерських спроб О. Кольберга, О. Нижанківського, Ф. Колесси, О. Роздольського та С. Людкевича, в ній властиво вперше монографічно описане гуцульське етномузичне мистецтво з багатьма нотними прикладами у транскрипціях, виконаних на достатньо професійному рівні, хоч і либонь виключно на слух, без допомоги звукозаписувального пристрою (фонографу), а можливо, навіть і з пам'яті. Та в кожному разі їх прийнятна достовірність загалом не викликає ані найменших сумнівів.

Головну увагу етномузикознавець приділив танцювальній музиці, граній у різних місцевостях капелами з скрипки та цимбалів (на жаль, без запису партій бубна), а також на сопілці (фулярці), зокрема в супроводі різних способів „бурчання”, але й не проминув при тому згадати ще виконавство на козі та трембіті, подавши два приклади звучання цієї останньої² – під час пастушення та похорону. Цей другий має характер, близький до наспівного, перший же, наведений тут, у Зразках, поєднає схожі наспівні награвання з сигнальними, а втім обидва є яскраво вираженими виявами народноінструментальної речитативності. Наголошуючи на цьому, транскриптор виклав їх без тактових рисок і розмірів у вигляді суцільних, синтаксично неподільних мелодичних потоків з гострими акцентами і динамічними наростаннями та спадами у наспівних зворотах й відносно рівних, дещо приглушених у закличних субквартових ходах, де місцями вкраплювані акцентування вищих звуків творять своєрідне приховане ба-

¹ Kondracki Michał. Współczesna muzyka góralska na Podhalu i Żywiecczyźnie. < Kwartalnik muzyczny. 1932 № 14/15, s. 565-573.

² Рисунок трембіти та пояснення до нього див. Лекції, Додатки: 2. Етномузичні інструменти, № 18, с. 445 і 458.

гатоголосся (як на початках обох побудов у третьому рядку, а особливо в кінці, коли на субквартовому бурдоні *G* виступає низхідний рух ступенями тризвуку *g'-e'-c'*). Трембітаря збирач не назвав на відміну від деяких визначних скрипалів з сіл Жаб'є (Гавецюк „Курелюк”), Прокурава (Ровенський), Микуличин (Захарчук), але з усього видно, що був це видатний майстер своєї справи.

Речитативно-синтаксичне тактування в наведеній редакції пасушого сигналу слід розглядати як вельми умовне, здійснене лишень для того, аби надати нотному записові більш-менш упорядкованих обрисів. Спаяність різнохарактерних мелодичних зворотів тут настільки кріпка, що немає жодної можливості виокремити їх однозначно, через те й членоподільність даного твору хіба з однаковим успіхом може бути зінтерпретована подекуди інакше зміщеннями тої або іншої ймовірної цезури на один-два звуки в той або інший бік. За одиницю числення транскриптор умовно прийняв четвертну ноту, явно пристосовуючи ритмічні малюнки до її нібито закономірної пульсації, реально ж співвідношення між довгостаями не могли підпорядковуватися принципіві кратності – вони неодмінно мусили бути вільноагогічними, тією чи іншою мірою відхиляючись від указаних величин. Хоча тогочасне польське етномузикознавство вже користувалося спеціальними фонетичними позначеннями (в руслі берлінської школи порівняльного музикознавства), в тому числі й деякого подовження або вкорочення мелоритмічних вартостей¹, та цього М. Кондракці, очевидно, не знав, тож усі подібні порушення уявної розміреності він залишив невідміченими на письмі. Іншим капітальним недоліком усіх його транскрипцій є брак вказівок темпу, бодай словесних². У трембітаннях швидкість відліку за наявності шістнадцяток годна коливатися найімовірніше між *Andante* (♩ ≈ 66) і *Moderato* (♩ ≈ 88), у похоронному хіба трохи менша, втім за всі подібні згоди

¹ Луканюк Богдан. К вопросу об аналитическом методе нотирования. < Етномузика, число 6. Львів 2010, с. 69-69 (Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка, вип. 25). = Окрема відбитка. = Вопросы этномузыкознания. 2013 № 1, с. 62-84.

² Очевидно, свою роботу записувача він розглядав як різновид музичного диктанта, темп якого не вчать визначати в жодних навчальних закладах від школи до академії, тому й аматори здебільшого не звертають на нього уваги, хоч без належної вказівки не раз буває досить важко уявити точний характер звучання навіть досвідченому фахівцеві-фольклористові (Зразки 1б, 4а, 22б, 35б, 39в, 41аб, 50б).

важко ручитися головою, бо саме в даних конкретних випадках цілком могло бути інакше, не так як більш-менш завжди.

Обидва Зразки, напевно записані на слух, збирач виклав на рівні основного тону c' , того важко збагнути, чи вони відповідають висоті свого реального звучання чи лишень максимально зручно розміщені на нотних станах з метою уникнути будь-яких знаків альтерації. Це останнє видається вірогіднішим, оскільки трембіти переважно нотуються квінтою-секстою вище. У М. Кондрацкокого як пастуший, так і похоронний твори мають октавний діапазон з вельми характерним звукорядом: $g'-f'-e'-d'-c'-\dots-G$, що цілковито узгоджується з типовим для даного духового інструмента, а саме відтинком натурального ряду: XII–XI–X–IX–VIII–...–VI обертонами (з відсутніми нижніми I–V, а також VII). Однак знаходяться вони у *першій* та *малій* октавах і в такому разі основним (вихідним) тоном для них був би C *контроктави*, а це абсолютно немислимо, хіба обидва записи та їхній звукоряд читати октавою вище (тобто з вісімкою над скрипковим ключем), подібно як у транскрипціях Ф. Колесси¹.

З погляду ладової організації даний звукоряд складають два плагально сполучені тетра хорди – повний *фригійський* і неповний, окреслений тільки опорними тонами, та коли б трембітався ще VII обертон (b'), то й цей тетра хорд потрібно би кваліфікувати як такий же, тільки з пропущеним другим ступенем (октавою вище)²:

$$g'' \overset{\frown}{F''} \cup e'' - d'' \overset{\frown}{C''} \mid \underline{C''} \cup [b'] - \dots - G'$$

На безсумнівну опорність нижніх тонів вказують постійні низхідні квартові стрибки в мелодії ($c''-g'$), а на опорність верхніх – аналогічні квартові звороти, заповнені ввідними тонами то до нижньої опори з висхідними мелічними ходами ($c''-d''-f''$), то до верхньої, але навпаки – з низхідними ($f''-e''-c''$). Верхній ввідний ступінь g'' стало виконує цілком особливу роль нестійкої, напружено витримуваної *кульмінації* в становленні мелічного руху, взятої здебільшого висхідним приступом ($c''-d''-g''$), рідше безпосередньо стрибком зразу після цезури-віддиху.

Годиться при тому відмітити, що всі без винятків трембітання, наведені в антології І. Мацієвського³, мають такі ж октавні звукоряди

¹ Шухевич Володимир. Гуцульщина: В 5 ч., ч. 3. Львів 1902, с. 100-102 № 1-8.

² Або в звуковисотній транспозиції: $d'' \overset{\frown}{C''} \cup b' - a' \overset{\frown}{G'} \mid G' \cup [f'] - \dots - D'$.

³ Мацієвський Ігор. Музичні інструменти гуцулів. Вінниця 2012, с. 281-292 № 90-102.

з XII–XI–X–IX–VIII–...–VI обертонів й у тих же ладових значеннях, і це, з одного боку, підтверджує достовірність у даному відношенні запису М. Кондрацкого, а з іншого – ставить під сумнів ходові твердження про начебто властивий трембітам двооктавний і навіть більший діапазон¹.

Трембіта – один з найголовніших етномузичних інструментів усього Карпатського краю і послуговуються нею виключно напівпрофесіональні музиканти². Бо „гра на ній, – кажучи словами М. Кондрацкого, – є надзвичайно трудною та вимагає рівною мірою як сильних легенів, так і міцних зубів (мундштук трембіти цілий притискається до губ так, щоби інструмент прийняв горизонтальну позицію, а навіть злегка піднесено догори). Довжина трембіти доходить до чотирьох метрів, а значить, вимагає дуже сильного ддування. Зате резонанс її звучання – дивовижний: голос її проникає з легкістю на віддалені гори, не втрачаючи на силі, навпаки – навіть набирає більшої потужності на відстані завдяки луні, зближаючись колоритом звуку до валторни чи труби”³. Варто додати лише, що віртуозне опанування трембіти практично недосяжне без інструмента, належно виготовленого традиційними способами⁴, наполегливого вправління, тривалої практики і – головне – доброго взірця для початкового наслідування.

Музично-етнографічні джерела хіба не надто багаті записами гри на трембіті попри її позірну популярність у громадськості (треба сказати, часом надто вже химерну як у безглуздому шлягері про гуцулку Ксеню, якій легінь на трембіті хоче протрубити про свою зрадливу любов⁵, на що схидно й зреагував народ: „Гуцулку Ксеню, я з тобою сї не вженю, бо я маю трембіту і у Львові – кобіту!”). Всього досі оприлюднено друком не більше трьох десятків нотних транскрипцій трембітань, ще якась дешифрація залишається в рукописах, зокрема кілька (чотири чи п’ять) вельми цінних записів Б. Бартока взимку 1912 року у с. Довге (р. Хуст, о. Ужгород), тобто поза межами

¹ Наприклад: Музыкальная энциклопедия: В 6 т., т. 5. Москва 1981, с. 595.

² Доволі докладний опис побутового функціонування гуцульської трембіти див.: Czastka-Kłapyta Justyna. Kolędownie na Huculszczyźnie. Kraków 2014, s. 414-422.

³ Kondracki M. Muzyka Huculszczyzny, s. 199.

⁴ Мацієвський І. Ibid., с. 108-110.

⁵ Людкевич Станіслав. Дослідження, статті, рецензії, виступи: У 2 т., т. 1. Львів 1999, с. 214.

Гуцульщини¹, з яких, наскільки відомо, опублікований наразі тільки один². До того ж далеко не всі наявні транскрипції можна визнати цілком надійними та вірогідними, більшість з них вимагає вдумливої музично-текстологічної критики. Генеральна їх вада найчастіше полягає в браку позначення реальної висотності виконання, також не прийнято вказувати в них основний тон конкретно задіяного натурального звукоряду, а дарма, оскільки не раз у їхніх мелічних лініях трапляються обертони, які практично неможливо відтворити на натуральній трубі без вентилів³. Та й у теоретичному осмисленні унікального феномену карпатських трембіт зроблено явно недосить, принаймні відкритими zostалися важливі питання не тільки про їх стосунок до своїх аналогів в інших народів, а й про існування трембітоїдних інструментів на українських землях поза Карпатами.

¹ Луканюк Богдан, Яцків Юрій. Зібрання Бели Бартока на Закарпатті. < Шоста конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Матеріали. Львів 1995, с. 54-65.

² Мадяр-Новак Віра. Збірник закарпатських пісень: У 2 ч., ч. 2. Ужгород 1999, с. 7 № 111 (передрук з Наукового збірника Закарпатського краєзнавчого музею, вип. 2). Тут зазначені вельми характерні для трембітання форшлаги й одного разу нахшлагом зачіпається рідкісний V обертон натурального ряду.

³ Як наприклад, № 92 вищезгаданої антології І. Мацієвського, де знайшлася неіснуюча в натуральному звукоряді нота e' (очевидно, на місці VII обертону – f'), а також важкозрозумілі трембітання з численними хроматизмами, наведені в монографії М. Хая (*ibid.*, с. 48 № 1, с. 74-75 № 8-10) тощо.

Авторство „Верховини” довгий час приписувалося М. Лисенкові, очевидно, через те, що в хоровому опрацюванні, здійсненому композитором, вона здобула собі значну популярність, сам же він вказував на не зовсім народне походження її першої частини (А), на відміну від другої (Б) нібито „правдивої народної мелодії, співаної в Буковині”¹. Насправді даний твір є цілком напливовим: слова його початку належать галицькому поетові М. Устияновичу² (1811–1885), який склав їх 1848 року в революційну „Весну народів”, перелицьовуючи п’єсу польського драматурга Ю. Коженювського (1797–1863) „Карпатські горяни” („Каграссу górale”)³ для молоді української сцени під зміненою назвою „Верховинці Бескидів”⁴. А от ім’я творця музики для оригіналу вистави так і залишилося нез’ясованим остаточно, тож не знати, кому власне належить з неї мелодія пісні „Червоний плащ”, яку поляки залюбки співають досі (чомуś тільки з замінним другим словом на „пас”)⁵:

9a



Czer_wo_ny pas, za pa_sem broń I to_pór, co blys_ka z da_la,
We_so_la mysl, swo_bod_na dłoń – To strój, to ży_cie gó_ra_la.

¹ Власне тут, імовірно, пісня й була почута від когось з місцевих інтелігентів 1873 року, коли М. Лисенко повертався з поїздки в Сербію.

² З-під його пера вийшли також хрестоматійні вірші „Гей браття опришки”, „Гей-гей милий Боже! Де ся наш літа діли” та ін., які також стали популярними „старогалицькими піснями”.

³ Цю п’єсу Ю. Коженювські написав 1840 року в м. Харків, у Галичині ж вона ставилася в польських театрах від 1844 року.

⁴ Окремо свій вірш М. Устиянович видав 1853 року в щотижневому додатку „Отечественный сборник” (№ 34, с. 135) до урядової газети „Вестникъ для Русиновъ Аустрійскои державы”. Про історію створення цього вірша див.: Кирчів Роман. „Каграссу górale” Ю. Коженювського в українських перекладах і переробках. < Міжслов’янські літературні взаємини, вип. 2. Київ, 1961, с. 91-112.

⁵ Буквальний підрядковий переклад вірша: Червоний ремінь, за ременем – зброя і топірець, що блискає здалека. Весела думка, вільна рука – то уклад, то життя горянина. Див.: <https://www.youtube.com/watch?v=1mT1ns3LYPU> (11.01.2022).

Колись вона побутувала й з українським текстом М. Устияновича¹, проте в народ пішла зовсім інша її мелоритмічна версія з партитури М. Вербицького для українського спектаклю²:

96

Moderato



Сер_дак чер_вон, в че_ре_сі крис і то_пор, що сві_тить зда_лі,
Миц_на ру_ка, ве_се_ла мисль, гу_цу_ли так все бу_я_ли.

та, як видно, з словами у невідомо чиєму перекладі з польського оригіналу, з чого стає очевидним, що на той момент Устияновичевої поезії хіба не існувало – її хтось підклав згодом. Більше того, ні в польських авторів, ні в українських не було коломийкового додатку (**Б**), його знову ж таки не знати хто та коли долучив пізніше³, не завдаючи собі труда щось вигадувати, а просто підклавши слова зовсім різних, сюжетно непов'язаних щиронародних *дворядкових* коломийок підготову *чотирирядкову* дворацьку мелодію в *простій двочастинній репризній формі* з типовим контрастуванням на початку другого періоду (M¹AA'BA')⁴, у зв'язку з чим їх щораз доводиться повторювати двічі (V¹АБАВ). З польського ж боку хтось таки пізніше постарався скласти справжній чотирирядковий рефрен, що стало відспівується після кожної строфи на мотив української приспівки:

¹ Колесса Філарет. Наша дума: В 2 ч., ч. 2. Львів 1902, с. 1-2 № 1. = Колесса Філарет. Музичні твори. Київ 1972, с. 157-158.

² Цит. за кн.: Загайкевич Марія. Михайло Вербицький: Сторінки життя і творчості. Львів 1998, с. 28 № 5. Див. також: Письменна Оксана. Рукописи та першодруки музичних творів Михайла Вербицького (із фондів Львівської національної наукової бібліотеки імені В. Стефаника Національної академії наук України): Нотографічний покажчик. Львів 2004, с. 79 № 113.1. Таке враження, ніби М. Вербицький пізнав польську мелодію на слух і виклав її на папері у своєму розумінні.

³ Уперше словесний текст пісні з коломийкою з'явився друком у збірнику: Паньківський Кость. Руський співаник. Львів 1888.

⁴ Див. також: Zaleski Waclaw, Lipiński Karol. Pieśni polskie i ruskie ludu Galicyjskiego. W 2 cz., cz. 2. Lwów 1833, № 101; Kolberg Oskar. Pokucie. Obraz etnograficzny: W 4 cz., cz. 3. Kraków 1888, № 34; Гошовский Владимир. Украинские песни Закарпатья. Москва 1968, № 152-153.

*Tam szum Prutu, Czeremoszu Huculoł przygrywa,
A ochocza kołomyjka do tańca porywa.*

Dla Hucula nie ma życia, jak na poloninie,


Gdy go losy w doły rzucą, wnet z tęsknoty ginie!

і в підсумку кожен народ завдяки багатьом знаним і незнаним творцям із своїх лон здобув собі культовий національний шедевр.

Польський наспів на чотири одиниці числення в тактах та його українська відміна на шість таких одиниць сприймаються радше в часокількісному ритмі, ніж в акцентно-динамічному, уявні сильні частки якого виразно суперечать граматичним наголосам ямбічного віршового розміру (*Czerwony pas, za pasem broń* ~ Сердак червон, в чересі крис = $-\text{ } \underline{\text{ }} / -\text{ } \underline{\text{ }} / -\text{ } \underline{\text{ }} / -\text{ } \underline{\text{ }} /$). Щойно М. Лисенко своїм нотним записом утвердив розмір $\frac{3}{4}$ з затактом (Зразок 6б₂) і сьогодні в музичній писемній культурі та й у „шароварному” фольклоризмі саме таке трактування панує цілковито, дарма що такий розмір акцентно-динамічного ритму є помилковим з погляду класичної теорії музики. Адже органічний зв’язок цього типу ритму (ритмічної організації) та мажор-мінорної гармонії полягає в обов’язковій зміні акордів (реальних або мислимих) на початку кожного такту, чим акцентується його сильна частка, тому один і той же акорд не повинен виступати по обидві сторони тактової риски (як кажуть, „перетягатися” через неї)². У даній мелодії чотирьом великим мотивам музичного речення точно відповідають чотири гармонічні функції t–D–D–t й, отже, затактів у ній не може бути, позаяк інакше всі тактові риски хибно приходилися б на середину кожного такту. У зв’язку з цим композитор мав явні проблеми з її гармонізацією: за першим разом він відбувся унісоном всього мішаного хору, а за другим йому таки довелося систематично порушувати вищевказане правило, підкладаючи під затакти і втакти однакові функції... Схибив і Р.-В. Гарасимчук, коли

¹ Підрядковий переклад: Там шум Пруту, Черемосу приграє гуцулам, А охоча коломийка до танцю пориває. Для гуцула нема життя, як на полонині, Якщо його доля в долини закине, зразу з туги гине.

² Це „залізне” правило виробилося головню в органій та клавесинній музиці, де динамічне акцентування неможливе через конструкцію інструментів, а тому практично не існувало кращого способу постійно наголошувати сильні частки тактів.

в своїх нотних записах стало виносив у затакти три перші вісімки: , не дбаючи, аби таким затактам відповідали неповні заключні такти¹. Може воно видатися дивним, проте слушно, бо грамотно, поступив лишень достойний наслідування старий майстер М. Вербицький (див. вищенаведений приклад 9б). Власне в цьому єдино правильному ключі довелося відредагувати першу частину (А) поданого тут Зразка 6б₁, викладену в оригіналі фольклористичної транскрипції без розміру (про що йтиметься нижче), проте оригінально та й загалом правильно з затактовою однією першою вісімкою².

Наш народ, прийнявши інтернаціональний витвір за свій рідний, інтерпретує його першу частину в *рубатній* манері передусім на Гуцульщині, де він розповсюдився як побутовий танець постановочного характеру³, докладно описаний Р.-В. Гарасимчуком з визначенням ареалу поширення та залученням десятка нотованих мелодій, відіграних чи не найкращими місцевими скрипалями і сопілкарями практично зовсім однаково чи з деякими незначними відмінами від свого вокального першовзору⁴, причому, потрібно відзначити, у відмінах, ближчих до тактування М. Вербицького, ніж М. Лисенка⁵. Те ж зафіксували й інші фольклористи, зокрема С. Мерчинські в своєму унікальному записі троїстої капели (скрипка, цимбали й ударні), що дає більш-менш повне уявлення про автентичне звучання твору в реальному етномузичному виконанні⁶.

¹ Narasymczuk Roman-Włodzimierz. Tańce huculskie. Lwów 1939, розділ III нотного додатку, № 142-149. Те ж стосується запису (з численними друкарськими помилками): Гуменюк Андрій. Інструментальна музика. Київ 1972, с. 202 № 5.

² Те ж саме виказує Зразок 26в.

³ Мабуть, уже в першій половині ХХ століття, якщо нічого подібного не зафіксував В. Шухевич у кінці попереднього століття, але вже в повному розквіті застав Р.-В. Гарасимчук у 1931–1933 роках.

⁴ Їхнє порівняння може утруднювати нотні записи на різних висотних рівнях (h-moll – g-moll), у такому разі вокальну версію варто читати ніби в басовому ключі (в хоровому оригіналі М. Лисенка тональність a-moll).

⁵ Narasymczuk R.-W. Ibid., § 6, s. 73-80, мапа 8, нотний додаток, № 142-152 (його польова паспортизація на с. 277-278).

⁶ Mierczyński Stanisław. Muzyka Huculszczyzny. Kraków 1965, s. 142-143 № 178 (це почасти редакторська реконструкція за авторськими рукописами Я. Стеншевського, коментарі якого див. на с. 191). Згідно з ремаркою збирача перша частина призначалася для співу, а друга – для танцю, за Р.-В. Гарасимчуком, однак, скрізь танцювалися обидві частини.

У цьому ж традиційному дусі представив „Верховину” й М. Павлюк¹ – сопілкар², творчу силуетку та виконавську майстерність якого доволі докладно охарактеризував збирач, особливо шлях музиканта до професіоналізму від випадково почутої на ринку сопілкової гри, що зачарувала дванадцятилітнього хлопця, через постійне музикування під час пастушення до участі в юнацькій та врешті в численних дорослих капелах, де за довгу практику, починаючи з 15 років, виробився на визнаного фольклорного віртуоза. На думку колег, він „володів повним, темброво-експресивним звуком з легким вібрато, розвинутою технікою мелізматики, гострим почуттям ритму та темпу”³. Виконавець використовував цілі діапазони своїх інструментів (а грав він залежно від конкретних потреб на сопілках у строях *in a''*, *b''*, *h''* і *d''*), усе ж виразно віддаючи перевагу верхнім регістрам, де звучання найбільш дзвінке, блискотливе й іскрометне. Довші ноти він старався розцвічувати, димінуціювати швидкими трелями та пассажами, а коротші – мордентами і форшлагами, надаючи в той непростий спосіб мелодіям жвавості, живої наповненості, максимальної експресивності.

Те ж у повній красі виявилось у виконанні „Верховини” на металевій сопілці *in h''*, що порівняно з дерев’яними відзначається більшим блиском, яскравішим і сильнішим звуком переважно в його третій та четвертій октаві, нотованих октавою нижче задля уникнення великої кількості нечитабельних додаткових лінійок, про що попереджує цифра 8, виставлена над ключем⁴. Як показують усі записи, здійснені від М. Павлюка, в рамках практикованої на цій сопілці дво-

¹ В оригіналі транскрипції першої частини (А) відсутній тактовий розмір, чим підкреслюється вільно-рубатний характер її ритмічного малюнка, так же само поступив Я. Стеншевські, приводячи до порядку невикінчений рукопис С. Мерчиньського, однак це недоцільно з міркувань, викладених у Коментарі до Зразка 2а (с. 57-58). У запропонованій тут редакції Зразка 6б₁ виставлено первобутній розмір $\frac{6}{8}$ акцентно-динамічного ритму з тактовими піврисками рубатності та необхідними деякими змінами в мелоритмічних малюнках, що проте жодним чином не порушують їхнього реального звучання.

² Рисунок сопілки та пояснення до нього див. Лекції, Додатки: 2. Етномузичні інструменти, № 14, с. 445 і 456.

³ Яремко Богдан. Уторопські сопілкові імпровізації. Рівне 1997, с. 7.

⁴ Така вкрай необхідна вказівка, на жаль, далеко не завжди подається в транскрипціях сопілкової гри або й навіть пропускається при передруках, в зв’язку з чим хибно може сприйматися її висотно-тембровий колорит (напевно, всі подіб

октавності *fis*"-*e*" він вільно використовував абсолютно немислимих в академічній флейтовій музиці *двадцять шість* діатонічних, альтерованих та мікроальтерованих тонів, і кожен з них добувався окремою стійкою аплікатурою¹, що реально доказує їхню цілковиту музично-виразову рівнозначність і закономірну необхідність, особливо мікроальтерацій, без яких його гра втрачала б свою неповторну барвистість, ставала б прісною, позбавленою традиційної окраски². З таким чималим виконавським арсеналом сопілкар віртуозно управлявся завдяки пальцевій майстерності, доведеній до повного автоматизму. Щоправда, саме у „Верховині” йому знадобилося трохи більше половини всіх потенційно можливих тонів, ймовірно, через невибагливу простоту першого напливового наспіву в банальному мелодичному *h-moll* з лінарними ходами звуками акордів³ тощо, тож грачеві тільки залишалося якомога багатше її обігрувати швидкими трелями, верхніми і нижніми мордентами, одиничними і груповими форшлагами й іншими засобами інструментального димінуціонування⁴, розкіш яких, зокрема мелоритмічну, розкривають додані транскриптором максимально деталізовані їхні розшифрування. Ті ж засоби задіяні й у значно звичнішій для цього коломийці.

Неповторна жанрова своєрідність даного твору криється в його двоякій музично-етнографічній функції. Без сумніву, М. Павлюк продемонстрував його збирачеві як відносно коротку сольну п'єску *для слухання* – таке напевно траплялося в реальному житті, в етномузич-

ні записи Ф. Колесси, С. Мерчиньського, М. Кондрацко, Р.-В. Гарасимчука й ін. належить відчитувати октавою вище).

¹ Див. в окремо виписаному робочому звукоряді двоякі тони *e*"", *gis*"", *cis*"", *d*"" та властиву їм відмінну пальцівку.

² Про значимість мікроальтерацій мова йтиме в Коментарі до Зразка 56.

³ У звороті тонами домінантсептакоду його верхній ступінь музикант несподівано взяв октавою нижче, неначе йому забракло духу вийти на найвищий звук діапазону (*e*"") та утримувати його потрібний час. Взагалі надто часто взяття дихання, до того ж не завжди у відповідних місцях, а навіть просто на деяких звуках (ноти з „птичками” – *v*), либонь засвідчує вже не найкращу фізичну форму п'ятидесятилітнього сопілкаря, кращі часи котрого хіба zostалися в минулому.

⁴ Пор. вокальні мелодії з їхніми димінуційованими дублюваннями в інструментальних супровадах: Зразки 8*а*б; Яремко Б. *Ibid.*, с. 19-23 № 2-3; Мацієвський Ігор. Музичні інструменти гуцулів. Вінниця 2012, с. 152-160 № 15-17, с. 185 № 27, с. 218-220 № 49, с. 272-274 № 83; Ярмола Вікторія. Скрипкова традиція Рівненсько-волинського Полісся. Львів 2014, с. 59-61 № 10-11, 13 тощо.

ному побуті, і так сприйняв її фольклорист¹, хоча по суті музикант відтворив передовсім партію сопілки в трієстій капелі, коли зазвичай пригравалося *до танцю*, і тоді обидві контрастні частини неодмінно повторювалися потрібну кількість разів, згідно з його ходом і запитами танцівників (хоча за Р.-В. Гарасимчуком „число тих повторень залежить передовсім від музикантів”)². При тому, ясна річ, обов’язково вносилися більші чи менші зміни і таким чином поставала доволі розгорнута *варіаційна* музична форма, завершувана спеціальною кодою, яку хіба додали вже народні музики і яку аж ніяк не можна назвати цілком стандартною, оскільки вона мелодично є доволі індивідуалізованою, зовсім несхожою на такі ж окремі закінчення в інших танцях або в’язанках інструменталізованих наспівів³. Твердо засвоєні навички саме гри до танцю відбилися й у феноменальному відчутті М. Павлюком часових пропорцій повільного та швидкого розділів, які в обох окремих виконаннях⁴ виявилися практично тотожними – за першим разом двічі по 30”, а за другим – відповідно 27” і 28”. Звідси випливає, що виклад контрастно-складеної теми мав укладатися в одну хвилину, коли ж танець тривав мінімум хвилин п’ять, то й варіаційних повторень бувало не менше п’яти.

Задемонстрована сольна сопілкова гра репрезентує мистецтво карпатських музик – покутян і гуцулів, роль і значимість цього інструмента в їхніх трієстих капелах показує Зразок 54, а особливості спорідненої середньої фльоери – Зразок 8б. Проте не потрібно думати, що в цьому ремеслі чималих успіхів досягли тільки карпатці та прикарпатці, їм хіба не надто поступаються й інші регіони України, хоч там музикують, звісно, на свій лад, у тому числі й у капелах (причому, на Поліссі, Зразок 7)⁵.

¹ Яремко Б. Ibid., с. 8.

² Narasymczuk R.-W. Ibid., s. 80.

³ Яремко Б. Ibid., № 6, 8-13; пор. також: Narasymczuk R.-W. Ibid., № 152.

⁴ Пор. з наведеним тут записом: Яремко Б. Ibid., с. 25-27 № 5а.

⁵ Див. численні сопілкові награвання в антології: Гуменюк А. Ibid.

В. Харків¹ повідомив лиш, що це – українське скрипкове награвання², а в заголовку твору вказав його назву „Козачок”³, у якому

¹ Володимир Харків (1900–1974) закінчив 1923 року філологічний факультет Кам’янець-Подільського університету, в 1925–1927 роках вчився на диригентсько-хоровому та теоретичному відділеннях Вищого музично-драматичного інституту імені М. Лисенка в Києві, де був студентом К. Квітки, який, помітивши старанний інтерес свого учня до фольклористики, 1927 року запросив його працювати лаборантом до Кабінету музичної етнографії. Тут він узяв на себе організаційні питання, укладання фоно- та нототеки, інтенсивно займався експедиційною та науково-дослідною роботою. Після від’їзду К. Квітки до Москви (1933) В. Харків фактично очолив Кабінет, всіляко намагався рятувати його під час численних реформ Академії наук, нарешті став співробітником нововідкритого Інституту фольклору. У його стінах намагався продовжувати музично-етнографічні дослідження, взяв участь у створенні історично першої антології українського фольклору („Українська народна пісня”, вид. 2. Київ [1936]), номінальним упорядником якої числився директор цього інституту, партійний бонза А. Хвиля (Олінтер), розстріляний за типовими звинуваченнями в шпіонажі й антирадянській діяльності (1938). Можливо, отак у його „спільники” потрапив В. Харків та відбув п’ятилітній строк у Красноярському краї. В Україну він уже не повернувся, спочатку викладав теоретичні дисципліни в музичному училищі м. Калуша під Москвою (1949–1954), а пізніше працював у Кабінеті народної музики Московської консерваторії імені П. Чайковського (1955–1958) і Фольклорному кабінеті Музично-педагогічного інституту імені Гнесіних (з 1966 року завідувач), головно продовжуючи свою плідну збирацьку практику (Харьков Владимир. Русские народные песни Калужской области. Москва 1954; Харьков Владимир. Русские народные песни Смоленской области. Москва 1956; Харьков Владимир. Русские народные песни Красноярского края, вып. 1-2. Москва 1959, 1962; в списку рекомендованої літератури, долученому до вищевказаної брошури, указаний збірник: Харьков Владимир. Украинские народные песни. Москва 1963, однак така публікація наразі залишається невідомою). Мабуть, небезпідставно його вважають учнем та послідовником К. Квітки, методологічні принципи котрого він здебільшого сповідував та втілював у життя. Хоч В. Харків вельми прислужився як українській, так і російській музично-етнографічній науці (Юзефчик Оксана. Внесок В. Харкова в українську музичну фольклористику. < Народознавчі зошити. 2000 № 1, с. 108-114), бодай коротенької статті в шеститомній „Музыкальной энциклопедии” не удостоївся...

² Рисунок скрипки та пояснення до нього див. Лекції, Додатки: 2. Етномузичні інструменти, № 8, с. 444 і 448-451.

³ Поза Україною та Білоруссю, цей первісно чоловічий (згодом змішаний) сольний і парний танець був поширений також серед кубанського та терського козацтва. Згадки про нього датуються від початку XVII століття, коли він начеб-

справді виразно проглядає характерна для цього танцювального жанру автентична фольклорна структура $R_4^2 \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} 1 : \parallel$. Інші вкрай бажані супровідні відомості про скрипаля, на жаль, відсутні: або їх не вивідали збирачі, сконцентрувавшись виключно на фіксації музики, як то зчаста буває¹, або вони просто не були наведені в науково-популярній брошурі, тож ні про його вік, ні про час переселення на Смоленщину, ні про виконавську діяльність до та після переїзду, ані з якими складами інструментальних ансамблів звук грати і т. д. і т. п., нічого невідомо, через що неможливо скласти собі ані найменшого уявлення про особистість, очевидно, непересічного народного музиканта. А такі відомості вкрай необхідні для розуміння значимості його виконавства для місцевої етномузичної культури.

З самої нотної транскрипції лише можна подивляти віртуозність його гри, напевно, характерної для східноукраїнського регіону, набагато менше дослідженого в порівнянні з Карпатами і Поліссям². Хоча скрипаль тримався виключно першої позиції, зрештою, подібно більшості своїх колег, він примудрявся витворювати на сольному інструменті доволі складну багатоголосну фактуру, подаючи тематичний матеріал в обсязі октави $a'-a''$ на двох верхніх струнах (a' й e''), а дві середні (переважно відкриті) вживаючи для безнастанних супровідних бурдонів (органних пунктів) то на домінанті (a'), то на тоніці (d''), що доволі-таки звично, досить незвичним є таке ж бурдо-

то став модним на європейських дворах. Уперше його мелодію опрацював для лютні гербопольський староста Казімір Станіслав Рудоміна-Дусяцькі (Dusiacki ~ Dusiatcki, перед 1605–бл. 1639), власник сіл Довспуда та Янівка на Підляшші (правдоподібно, випускник Падуанського університету, до якого вступив у 1624 році), збірка його музичних творів зберігається в Берлінській державній бібліотеці („Dusiacki-Buch”). Пізніше в другій половині XVIII століття козачок появляється на французькій балетній сцені, а з початком XIX століття побутував як бальний танець, зокрема в Росії.

¹ Можна лишень здогадуватися, що фонозапис був здійснений студентками під час фольклористичної практики, а транскрибував його, судячи з рівня фаховості, або сам В. Харків, або хтось інший з числа працівників Фольклорного кабінету Музично-педагогічного інституту імені Гнєсіних.

² Пор., наприклад: Мацієвський Ігор. Музичні інструменти гуцулів. Вінниця 2012; Хай Михайло. Музика Бойківщини. Київ 2002; Кисіль Віктор. Скрипаль Микола Савич [з Бойківщини]. Херсон б. д.; Ярмола Вікторія. Скрипкова традиція Рівненсько-Волинського Полісся. Львів 2014.

нування на верхній струні e'' , коли мелодія переходить у середину на струну a' . Тоді ж з'являється інтервал чистої квінти, отримуваний натисканням першим пальцем одночасно внутрішніх струн, а раз і двох паралельних квінт поспіль, добувану другу наступним пальцем¹. При тому ефект бурдонування триває далі завдяки звучанню відкритої струни (у нотному записі взятої у круглі дужки)². Подібним чином постають *потрійні* ноти – гостро акцентовані на слабких частках тактів секстакордові удари, задля чого одночасно з чистою квінтою $e'-h'$ чіпається ще нижня відкрита струна g .

Дивовижно й те, що все це відбувається просто-таки в шаленому темпі ($\downarrow = 192$, майже *Prestissimo*) завдяки блискучій як пальцевій, так і смичковій техніці виконання в основному штрихом *detache* при русі не тільки вісімками, але й навіть шістнадцятками: ці останні скрипаль цілком свідомо заліговував лишень заради підкреслення контрасту зіставлюваних мотивів та фраз – голосніших і тихіших, відповідно гостріших і м'якших (пор., приміром, перші чотири такти з чотирма наступними). Також до з'єднання одним смичком слабших і сильніших тактових часток він вдавався як до дійового виразового засобу несподіваного задиристого акцентування в запальному танці. Шкода, що не всі штрихи докладно вказані в транскрипції (для прикладу, чи справді скрипаль цілий час смичкував вниз-вверх, навіть після павз, чи все ж бодай інколи перехоплював його, щоби зачинати

¹ Так би мало бути за логікою речей, утім повної впевненості тут не може бути, бо в транскрипції, на жаль, дійсна аплікатура не позначена нігде, зрештою, як в абсолютній більшості наявних в джерельній літературі нотних записів фольклорної скрипкової гри, що потрібно вважати великим недоліком, адже в даному разі залишається неясним, наскільки часто музика використовувала четвертий (мізинний) палець на струні a' замість відкритої струни e'' , чи тільки разом з бурдоном, чи також тоді, коли було незручно переходити з струни на струну, чи все-таки використовувала відкриту струну через її яскравіше звучання на відміну від тьмянішого, взятого четвертим пальцем. Узагалі, треба відзначити, етноінструментальна музика переважно записується наче диктант з сольфеджіо, заграний на фортепіано, без будь-яких ознак її суто виконавської специфіки.

² Такий же ефект мусив мати місце вже в кінці першого такту, оскільки виписану окрему кварту $a'-d''$ скрипаль міг би заграти тільки комбінацією третього пальця (на другій струні) з четвертим (на третій), що через свою утрудненість практично ніколи не використовується народними музикантами та й рідко коли академічними також.

окремі звороти природним рухом донизу; чи дійсно брав деякі акорди смичком догори?), ймовірно, окремі позначені ліги були пропущені через друкарські похибки, яких не позбавлена дана публікація та які виправити, виходячи з контексту, не завжди можливо. До того ж у фольклористичних нотних записах скрипкової гри вкрай рідко виставляються загальноприйняті позначки смичкування (∇ , \blacksquare), а це вкрай важливо, адже вони прямо відбиваються на характері звучання – динамічно дещо сильнішого при низхідному, ніж при слабшому висхідному.

Сам твір має просту тричастинну форму з контрастною серединою та вкороченою репризою – повторенням лишень початкового чотиритактового речення замість цілого періоду. Можливо, скрипаль урізав її, виконуючи для запису, а можливо саме так вона завжди лише позначалася через повний збіг з експозицією при наступних проведеннях усієї теми. Це останнє видається ймовірнішим, хоч узагалі-то сольна гра на замовлення ради ілюстрації, а не до живого танцю явно позначилося на реалізації музичної форми. Її експозиційний нормальний восьмитакт творять двічі дещо видозмінювано проведені дві фрази, з яких перша закінчується на тоніці, а друга – на домінанті, далі ж приходить витримування більшими довгостями (чвертками та півнотами) домінантового звука октавою вище, що виразно має не тематичне, а суто фактурне значення: зазвичай у той спосіб музика перебирав на себе роль акомпаніатора тоді, коли тему повторював, своєю чергою пописуючись віртуозерією, інший інструмент капели. Та оскільки він не звучав реально, скрипаль хіба збився з необхідної танцювальної квадратності, подавши тільки сім тактів замість необхідних восьми (наче пропустив одну чвертку октавного a'' , чому й постав такт, схожий на $\frac{3}{4}$).

У двох останніх тактах супроводу повертається тематичний матеріал першої фрази, але з раповим закінченням у ладі мінорного нахилу секундою вище, в якому йде вся середня частина¹ – фактично чотири варіації на одну фразу з вичлененням її мотивів та їх

¹ Вокальне походження теми середньої частини видається безсумнівним, зважаючи власне на її цілком очевидну модальну ладовість: $e'' \cap D'' \cup cis'' - h'' \cap A' \mid A' \cup g' - fis' \cap E'$ ($\equiv d'' \cap C'' \cup b' - a'' \cap G' \mid G' \cup f' - e'' \cap D'$), своєрідність якої полягає в тому, що її верхній тетрахорд „мажорного” нахилу (лідійський) плагально поєднується з нижнім „мінорного” нахилу (фригійським), а постає така незвична комбінація (в середньовічних термінах – „дорійська” гама) шляхом зміщення основного опорного тону

переставляннями. Додатковий контраст привносить, як уже мовилося, бурдон на верхній відкритій струні та переміщення мелодії під ним на другій струні. В кінці до цього восьмитакту ще раз повторена все та ж двотактова фраза, що знову ж порушує танцювальну квадратність, зате дозволяє повернутися в основний лад *in D* та перейти на репризу. Схематично форму твору можна зобразити таким чином:

$$1. A_8 + \forall_7 \| B_{8+2} \| A_4 \|$$

де субшрифтові цифри вказують на чисельність тактів кожної частини, а символом \forall позначена побудова з супроводом скрипки при ймовірному проведенні тієї ж теми в іншому інструменті.

Напевно ця тричастинність відтворювалася потрібну танцівникам кількість разів, скрипаль же обмежився тільки одним дублем із звичними варіаційними відмінностями і тим же акомпанементом, який тут виявився ще більше вкороченим – зведеним всього до п'яти тактів, натомість середня частина розширилася завдяки зайвому повторенню однієї з своїх фраз, а вкорочення репризи засвідчує її саме таку закономірність. Усі ці структурні зміни в дублі демонструє чисельність тактів у наступній версії тієї ж схеми:

$$2. A_8 + \forall_5 \| B_{10+2} \| A_4 \|$$

Як видно, граючи танець без танцю та й без капели, а так, соль-но, для ілюстрації, музика дозволив собі вольності, абсолютно неприпустимі в фольклорній дійсності, з якою він, цілком можливо, давно втратив прямий зв'язок. В тому власне зчаста полягає суттєва відмінність між органічним функціонуванням етномузики та організованим збирацьким сеансом з метою її наукового документування, на що завжди треба зважати в аналізі та його підсумках. І все ж попри деякі недолатності музикування скрипаля справляло незабутнє враження, кажучи словами В. Харківа, „повною невимушеністю, свободою та легкістю виконання, ритмічною чіткістю та великою темпераментністю гри”¹.

на секунду вверх при збереженні незмінним попереднього звукоряду (тотожного середньовічному „іонійському”).

¹ Харків Владимир. Украинская народная музыка. Москва 1964, с. 24 (серия: Массовая фольклорная библиотека любителя музыки, вып. 2).

На завершення хіба варто додати, що виразові можливості народного скрипкового виконавства чи не найповніше демонструють розгорнуті сольні композиції-фантазії як на основі в'язанок вокальних мелодій¹, так і програмно-зображального характеру, які останнім часом появилися на Гуцульщині², але цілковито невідомі деінде. Призначені начебто для слухання, вони не знайшли собі практичного застосування в традиційному фольклорному середовищі, фактично ніколи не звучать у побутових умовах (скажімо, під час весілля), а існують тільки в своєрідних кшталтах етнографічного концертно-фестивального *фольклоризму*, і власне як такі становлять певний науковий інтерес.

¹ Мацієвський І. Музичні інструменти гуцулів, с. 153 № 16, с. 163-167 № 21.

² Мацієвський І. Ibid., с. 168-182 № 22-23; Хай Михайло. Українська інструментальна музика усної традиції. Київ, Дрогобич 2011, с. 130-133 № 40-41.

Етнопрофесіональний інструменталіст міг грати до танцю чи підігравати співу сам один тільки через крайню необхідність¹, передовсім коли ніяк не можна було знайти до помочі когось з колег, нехай навіть серед початківців, а то й аматорів, нормально ж він звик музичити в ансамблі, як правило, різнорідному, де на виконавців покладаються засадничо відмінні фактурні функції – тематичні, гармонічні та ритмічні. Саме такий розподіл ролей становить собою основу основ традиційного етноінструментального багатоголосся, що неодмінно застосовується не тільки в типових „троїстих” складах (наприклад, з скрипки, цимбалів та барабана), а й навіть у „двоїстих”, в яких котрийсь з учасників бере на себе подвійні обов’язки (скажімо, скрипаль ще додатково гармонізує мелодію подвійними нотами й акордами або підтримує свою гру бурдонним горловим „гуком”, як це зчаста роблять духовики; так само цимбаліст або басист, зайняті головно гармонізацією теми, виразно акцентують сильні частки тактів і в той спосіб відбивають ритм), і навпаки, при зростанні числа партій хоч би до кільканадцяти їхнє призначення залишається практично аналогічним, бо в цьому відношенні кожна наступна з них не приносить нічого принципово нового, а лише так чи інакше дублює певну складову все того ж „троїстого” ядра – більш-менш докладно повторює мелодію або якоюсь мірою доповнює гармонію, або паралельно підкреслює пульсацію темпоритму.

Це демонструє вже перехід класичного тріо в квартет з появою в ньому сопілки, яка дуже рідко долучається до гармонізації теми, а в основному намагається копіювати її, підсилюючи унісоном або гетерофонічно збагачуючи власною версією; те ж роблять й інші запроваджені аерофони як дерев’яні, так і металеві. Натомість цимбали з басами заступають або йдуть з ними в парі гітари (акустичні й електричні, зокрема басові), що водночас вживаються й для зміцнення ритму, і різноманітні клавішні гармоніки або ж найсучасніші синтезатори, здатні також провадити мелодію разом з рештою солістів або самостійно, барабанові ж з тарілкою можуть допомагати, крім віддавна вживаних решіткою та бугая (бербениці), будь-які доступні ударні інструменти. Такою власне є склад і гра осучасненої капели з західного Полісся в наведеному Зразку 7, де поруч з дуєтом тради-

¹ На відміну від напівпрофесоналів й аматорів, котрі в традиційному фольклорному середовищі грають, як правило, одноосібно (сольно).

ційних інструментів – скрипкою та барабаном, призначеними для подачі тематичного матеріалу та відбивання ритму, звучать і доволі незвичні – блок-флейта (замість сопілки або місцевої дудки) й академічний кларнет, які в основному варіюють мелодію разом з баяном, зайнятим передовсім її гармонізацією тризвуками головних ступенів ладотональності – тоніки (Т), домінанти (D) і субдомінанти (S).

Отака дещо змодернізована капела виконала чи не найпопулярніший на Поліссі народний танець – *польку*, походження та музично-жанрові особливості якої все ще застаються нез'ясованими повною мірою як у локальному, так і загальному вимірах. Огульно вважається, що це національний чеський танець, і згідно з однією теорією його назва виводиться з чеського „půlka” (півкрок)¹, у чому нібито відбилося характерне для нього пересування швидкими та дрібними па², однак за іншою версією вона означає радше „польська” (подібно шведсько-фінській польці чи французькому полонезові)³, чим засвідчується правдивий родовід цієї музики і хореографії. До того ж, за легендою якось у неділю 1834 року⁴ дівчина-служниця Анна Слезак у місті Тинець над Лабемом (східна Богемія) заспівала собі на кухні, легко пританцювуючи, пісеньку про стрійка (дядька)⁵ Німру, що випадково почув місцевий вчитель музики Й. Неруда (1807–1857), і з його легкої руки та ж таки мелодія з тими ж таки підскоками стрімко

¹ Таку назву йому дали начебто студенти, які перші привезли його з Богемії в м. Прага.

² Полька танцюється доволі просто: спершу робиться півкрок уперед однією ногою (на „раз”), до неї у підскоку підтягується друга („і”), потім іде повний крок знову першої ноги („два”), а на затакті („і”) так само ступає друга, далі ж усе повторюється, починаючи вже з другої ноги. При тому кружляють парами і рухаються, аби не наскочити на когось, з одного вільного місця на інше або по колу.

³ У перших друкованих згадках про польку так і говориться, що це польський танець (Langer Jaroslav. *České krakovačky*. < Časopis Českého musea, 1835, s. 90-91; Jungmann Josef. *Slovník česko-německý, díl III*. Praha 1837, s. 257). Такої ж думки був один з найвидатніших чеських музикологів З. Неєдлі (Nejedlý Zdenek. *Polka*. < Nejedlý Zdenek. *Bedřich Smetana, kn. 4*. Praha 1951, s. 336-466). А проте деякі німецькі дослідники взагалі сумніваються в чеському походженні польки, вважаючи її екосезом під зміненою назвою (Horak Karl. *Schottisch und Polka: Probleme der Interpretation gedruckter und handschriftlicher Quellen*. < *Tanz und Tanzmusik*. Bamberg 1990, S. 101-113).

⁴ За іншими даними 1831 року, наступного ж вона начебто вже витанцювовувалася на новорічній масниці.

⁵ Фактично стрій, стрійко – це рідний брат батька.

поширилася по всій Чехії¹, а далі триумфально пішла світом², ставши одним з модних бальних танців другої половини XIX – початку XX століть. Може, та служниця була родом з польської Сілезії, як на це вказує її прізвище чи прізвисько (Slezak, напевно, правильніше Słęzak або Ślązak), і до сусідньої країни вона, правдоподібно, переселилася після поразки т. зв. Листопадового повстання 1830–1831 років (тоді емігрувало чимало поляків, включно з Ф. Шопеном), й отже, звідти взялася узагальнена назва танцю, тотожна національності його носійки³. Тому й у згаданій вище першій інформації про нього зовсім не випадково названий він „чеським краков’яком”⁴.

Легенда як легенда – трохи правди, а трохи вимислу, та найдивніше в цій історії є те, що мелодія тої першої чеської польки має типову пісенну структуру українського „довгого” (тобто дворацького) *козачка* (*V44,43₂/R₄¹/2¹/2¹/2¹/2¹/2¹/2¹/2¹/2¹/2¹/2¹/2¹/2¹/2¹ :||)⁵:

11



1. Strejček Nim_ ra kou_pil šim_la za pŭl pá_ ta to_la_ ru,
2. Náš pan Ma_ těj vy_ šel na frej, šel je skr_ ze ku_ chy_ ni:



Při_ šel do_ mů, po_ pad že_ nu, tan_ co_ val s ní ma_ dě_ ru.
A vo_ ny ho_ ce_ li_ čký_ ho_ dě_ ve_ čky tam po_ li_ ly.

¹ Згідно з відомими програмами урочистостей її танцювали на балах вже під час коронації в Празі австрійського імператора Фердинанда V Доброго (1836).

² Кажуть, уже в сорокових роках XIX століття полька зводила з розуму цілий бомонд Парижу, звідки прямим ходом 1845 року вона потрапила до Росії, де перед тим, якщо повірити роману „Війна та мир” Л. Толстого, більш полюбляли запроваджені ще Петром Першим „васісдаси”, „гросфатери”, „екосеси” і т. ін.

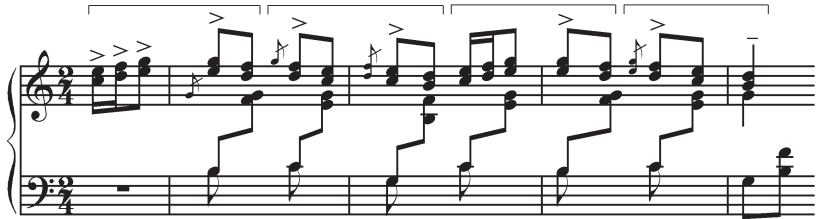
³ Саме так зазвичай місцевий люд позначає іноземну музику, наприклад, колись будь-який німецький танець італійці називали „тедеска”, а французи – „алеманда”, англійський на континенті – „англез” тощо. Натомість з „baletto russo” здебільшого бувають додаткові клопоти, бо то може бути танець аж ніяк не російський, а малоруський, тобто український, або й білоруський і навіть галицько-руський, хоча в цьому мало хто хоче розбиратися серед євроатлантичних музикологів, а в наших якось руки не доходять, як завше.

⁴ Див. виноску 3 на с. 110.

⁵ Erben Karel Jaromir. *Nápěvy písní národních v Čechách: Sbirka. Praha 1864, s. 303 № 613* (пор.: Гуменюк Андрій. Інструментальна музика. Київ 1972, с. 207 № 12, варіант, а ще естонський приклад 6 у Коментарі до Зразка 4, с. 79).

зрештою, так само як і всі інші, створені на її кшталт, включно з вельми знаменитою стилізацією в опері „Продана наречена” Б. Сметани, викладеною чомусь незвично з затакту:

12



Не вдаючись тут у компаративістичні деталі, можна припустити, що Анна Слезак принесла заспівану мелодію з Польщі, де під щось подібне складали різні приспівки та пританцювали українського *козачка*, добре відомого там при шляхетських дворах, а далі й серед простого люду, з незапам'ятних часів та, певно, під зовсім іншою назвою, що наразі залишається невідомою¹. Співачка також хіба зімпровізувала свої віршики на злободенні для себе побутові теми, спершу посміявшись над стрийком Німрою (мабуть, це слово стало прозивним ім'ям, поточною чеською воно означає „тюхтій”, „м'яло”)², який купив коня нібито білої масті (насправді ж такого, що побілів від старості) всього за половину п'ятої частини таляра (тобто взяв майже задарма), тож прибіг додому та на радісах загарцював з своєю жінкою якийсь невідомий танець під загадковою назвою „Мадера”³ (звідси й інші назви цієї польки „Німра” та „Мадера”), а потім поглузувавши і над паничем Матвієм, котрий, идучи на променад через кухню, був там „ошпарений” парфумерними пахощами дівчат. У наших приспівках, зокрема козачкових дворацьких на п'ятнадцять складів (народні ж – семискладові), також добряче кепкують – і ще й не так!

¹ Корінні польські танці мають трійкові ритми, цей танець – двійковий, подібно як і краков'як – біла ворона в своєму національному репертуарі, постала на підставі східнослов'янського мелотипу (див. Лекція 12, тема 15, § 47, с. 325-326, 341, 344-345).

² Очевидно, слово „німра” є такою ж переробкою угорського як українське „сімра”, що власне означає „сивий кінь” (Етимологічний словник української мови: У 7 т., т. 5. Київ 2006, с. 254).

³ Дехто тлумачить його як „мадярський” („угорський”), в сенсі стрийко затанцював „мадяра”, можливо, небезпідставно (див. попередню виноску).

А втім полька, виконана поліськими музикантами, не має нічого спільного зі своєю чеською однофамільницею ані за походженням, ані за формою – це зовсім інший її тип, відомий під назвою „подвійної (дубельтової) польки” (double-polka)¹, мабуть, тому що його мелодія включає два восьмитактові періоди², які складають класичну (академічну) просту двочастинну форму в її двох основних видах – *репризу*, де заключне речення будується на тематичному матеріалі другого ($M^TAA\|B\|A\|$ або $M^TAV\|G\|B\|$), і *контрастну* ($M^TAA\|B\|G\|$ або $M^TAV\|G\|A\|$), де композиційна єдність досягається не тільки спільністю ритмічної структури, але й особливим *гармонічним* укладом, коли на початку другого періоду з’являється деяка нестійкість, урівноважена в кінці³. Власне цей останній вид притаманний наведеній тут поліській польці: в ній по суті тематично однакові речення першого періоду спираються на *тоніко-домінантові* співвідношення ($\|:T-D\|D-T\|:$), а в першому реченні наступного періоду вони належно змінюються на *антитетичні тоніко-субдомінантові* ($T-S\|S-T$), а за теорією перемінних гармонічних функцій – одночасно на зворотні *домінантно-тонічні* ($D-T\|T-D$), з подальшим закономірним заключним поверненням до початкових ($T-D\|D-T$)⁴. Подібні прості двочастинні форми, наскільки можна су-

¹ На Заході її інколи ще називають „російською полькою”, а достеменно правильніше було б її звати принаймні „руською”, в сенсі східнослов’янською, з чого можна висновувати про її зовсім окремішне походження, наразі ніяк не досліджене, на жаль. У зв’язку з евентуальними студіями над цим цікавим питанням тут принагідно хіба важливо попередити, що в українському тлумаченні російськомовної повісті „Київські відьми” О. Сомова (1793–1833), вміщеної в антології „Огненний змії: Фантастичні оповідання українських письменників XIX століття” (Київ 1990, с. 59), недоброчесний перекладач передав авторські слова: „ведьми <...> чинно и важно, как знатные паньи, танцевали польской”, як „танцювали польку”, дарма що полька – це швидкий танець, а панії чинно та поважно виконували радше щось схоже на полонез, популярний саме під назвою „польський танець” в українських шляхетських колах XVIII – початку XIX століття. Оскільки повість ця вперше була видана 1833 року, на підставі такого надто довільного художнього переспіву можна дійти сенсаційного висновку, нібито полька в Україні була загально відома вже щонайменше роком швидше, аніж появилася на світ чеська полька...

² Чеська полька, хіба варто нагадати, має приспівкову строфічну будову, рівну одному восьмитактовому періодові.

³ Отже, в даному разі не може йти мова про просте механічне поєднання двох різних мелодій польок чеського типу.

⁴ Усе те може вказувати на писемне походження дубль-польки, корені якої напевно треба би шукати в західноєвропейській академічній придворній та міській

дити за наявною музично-етнографічною літературою, притаманні чи не всім західно-поліським полькам¹.

При тому кожний період зазвичай повторюється двічі, але не точно, як це заведено в академічній музиці, тільки по-фольклорному з обов'язковими постійними варіантно-варіаційними відміними на всіх рівнях форми – мотивному, фразовому, реченнєвому, періодичному та композиційному. Тему своєї польки музиканти провели лише тричі, либонь тільки для орієнтовного ілюстрування, явно закороткого як на реальний танець (всього на дві неповні хвилини, за які особливо й не нагуляєшся), в дійсності ж її треба товкти, доки народ хоче давати лиха закаблукам, та навіть за настільки малий час вони сповна продемонстрували свою практично невичерпну творчу інвенцію – спосібність майстерно урізноманітнювати заданий польковий „стандарт” сливе до безконечності: коли розглянути кожну виконавську партію зокрема та прослідкувати всю від початку до кінця, то можна переконатися, що в жодній (звісно, окрім барабанної) не знайдеться цілком однаково заграних відповідних собі чотиритактових речень, а то й двотактових фраз.

На таке здатні, ясна річ, тільки дуже добрі фахові музики з великим талантом „від Бога” та неабияким практичним досвідом гри в ансамблях, вельми різних, не раз навіть і доволі випадкових, як за набором інструментів – традиційних і сучасніших, так і за кількісним і персональним складом виконавців. Бо наскільки б не була сталою капела, життя є життя: не завжди можна зібрати її в потрібний момент, тож доводиться просити підміни у когось з сторони і на ходу творити єдиний художній колектив, спроможний гладко виконати свою відповідальну роботу. Гірким бува такий вишкіл „у бою”, та хто його пройшов сповна, той завойовував не тільки визнання й авторитет серед колег, але й непідробну народну повагу та любов.

розважальній танцювальній музиці кінця XVIII – початку XIX століть (а саме в аналогічних творах з простою двочастинною формою), однак це тема спеціального історико-порівняльного дослідження, на яке тут, звісно, бракує місця.

¹ Див., наприклад: Гуменюк А. Ibid., с. 204-240 № 1-2, 4, 6-12, 15, 17, 22 і т. д. і т. п.; Ярмола Вікторія. Скрипкова традиція Рівненсько-Волинського Полісся. Львів 2014, № 50-80. Іноді в кінці повторюється перший період, у результаті чого постає проста тричастинна репризна форма (M¹ABA) чи з введенням ще одного контрастного тематичного матеріалу п'ятичастинна (M¹ABAГА). Композиції таких доволі розгорнутих польок залишаються зовсім ніяк недослідженими, а хіба вартують того найвищою мірою.

Вокально-інструментальний фольклор, беручи загалом, буває дво-
ким – це спів або під власний акомпанемент на бандурі, лірі, гармо-
нії, рідше скрипці тощо, притаманний головним чином народним
професіоналам-солістам¹, або одноголосий чи гуртовий з окремим
супроводом одного чи кількох музик, а то й капели, що більше поши-
рений, особливо в тих регіонах, де доволі розвинута інструментальна
культура та підігравання до деяких, передовсім обрядових творів, при-
міром, зимових і весільних або звичайних застольних пісень, є мало
не доконечним. Переважно при тому обходяться підтримкою самого
скрипаля, рідше сопілкаря, гармоніста, хоча віднедавна до спільного
виконання почали долучатися інші музиканти, включно з бубністом,
на ходу творячи кількаголосу фактуру, далеко не завжди адекватну
ідеалові традиційного звучання, чим фактично лише провокують його
занепад. У подібних випадках супровідні партії підладжуються до кан-
онів трійстого розподілу функцій – усі мелодичні інструменти дуб-
люють спів, ритмо-гармонічні дошуковуються в ньому бодай якоїсь
акордової підоснови, а ударник, не знаходячи відсутньої пульсації
одиниць числення, здебільшого вистукує ритмічний малюнок наспі-
ву. Ефект на перше враження може виходити непоганий, але незви-
клиий, ріжучи вухо, привчене до чогось зовсім іншого, адже узвичаєно
аккомпаніатор повинен повторяти мелодію вокальної партії точно чи
оздоблювати її мелізматикою, обігрувати, а навіть місцями подавати
свою лінійну відміну чи пропонувати власний контрапункт² залежно
від своєї вправності, майстерності, обдарованості, досвідченості й
обізнаності з неписаними законами певного діалекту.

Прикладом тому може правити наведений Зразок 8а₁, який в ході
весільного обряду вбирання деревця заладкали свашки під супровід
одного з найвидатніших гуцульських скрипалів І. Курилюка „Гавиця”.
Його ім’я збирач не відзначив, проте інший польовий запис лишень
однієї скрипки³, майже тотожний її партії у вокально-інструменталь-
ній партитурі, редактор видання хіба справедливо ідентифікував як
належний саме цьому музикантові, оскільки вжиті ним у кінці пер-
шого мелорядка октавні подвоєння з т. зв. фінгерованою аплікату-

¹ Див. Зразки 9б_{1,2}, 49-51, а також: Лекції, приклад 53; Прилоги, приклад 16.

² Мацієвський Ігор. Музичні інструменти гуцулів. Вінниця 2012, с. 156-158 № 17.

³ Mierczyński Stanisław. Muzyka Huculszczyzny. Kraków 1965, s. 86 № 95.

рою¹, були показовими для його непересічного виконавського стилю, як то мені продемонстрував його учень Василь Грималюк „Морур”, імітуючи гуцулку з репертуару вчителя. Як видно, І. Курилюк „Гавиць” в основному дублював мелічну лінію наспіву, тільки на початку обох мелорядків обігрував повторювані звуки ($g''-fis''-g''-a''$ замість $g''-g''-a''-a''$), дещо інакше відритмізував його довгості, зокрема в розспівах, в кінці першої фрази раз зазначив басок відкритою струною d' (четверта так і зосталася незадіяною), а в обох заключних фразах дозволяв собі подати їхні не надто вже значні відміни, передовсім етноінструментальні за природою. Акомпаніатор явно усвідомлював свою підсобну роль і просто намагався якнайделікатніше підтримувати співачок, побіжно відсвічуючи їхні повносили голоси² витонченим блискітом тонкого верхньорегістрового тембру свого солодковзвучного інструменту, чим властиво зумів завоювати собі загальне визнання та захоплення, а не зайвою показною віртуозерією³.

¹ Тобто такими, що виконуються не пересуванням першого та четвертого пальців, а беруться почергово непарними (ноти $h'-h''$) і парними ($c''-c'''$) пальцями (українською „пальцьовані октави”, від німецького слова *der Finger* – палець; в аналогічній російській термінології, сліпо калькованій у нас, хибно пишеться „фингирированные октавы”).

² Транскриптор не відзначив динаміки, але зазвичай ладканки горянки співають на повні груди, ба навіть коли дійство відбувається в приміщенні.

³ Пор. вельми розвинуту партію скрипки в супроводі в’язанки з трьох ладканок ($V557_2+V53_{bis}+V7_3$), що місцями не стільки підтримує сольний спів, скільки заважає йому контрастними мелічними лініями та ритмічними малюнками, пасажами, трелями, альтераціями, відмічаннями басків і т. п., чим вибивається на перший план, заглушуючи як-не-як головну вокальну партію (Мацієвський І. *Ibid.*, № 17). У цій штучній, не існуючій в реальному побуті в’язанці весільних ритуальних мелодій, що зазвичай виконуються тільки як окремі твори, аналізований тут ладканковий тип іде з інципітом „Ой кувала зозулечка в суботу”; трохи відмінний нотний запис того ж таки виконання див.: Мацієвський Ігор. Жанрові угруповання української традиційної інструментальної музики. Львів 2000, с. 21 № 5-в; див. також *ibid.* № 16-а, заспіваний тією ж інформанткою без супроводу, а ще першу частину № 16, віртуозно зімпровізованої на скрипці соло, чого знову ж таки ніколи не буває в дійсній обрядовій практиці. Крім того, користаючи з нагоди, потрібно спростувати помилкове протиставлення в поясненні збирача народних термінопонять „бервінкової” та „ладканки”, оскільки одне й друге є тільки різними назвами практично одного й того ж: „бервінкові” – це локальне найменування ладканок різного типу, перед початком яких виконується коротенький вступ-передладканка на окрему двофразову мелодію з поетичною формулою „Ой лежить берви бервінкові”, що її інформантка в даному разі

С. Мерчиньські¹ належав до принципових противників використання фонографу для запису, бо документувати треба, на його переконання, не певне одиначне виконання, можливо, випадкове в своєму мобільно-варіантному виявленні, а характерне, близьке до стабільно-інваріантного, типового². Щоби досягти цього, він особисто переймав твір від автентичного виконавця та пізніше викладав на письмі вже власну гру, очевидно, тільки на скрипці, оскільки цимбалами,

цілком хибно підклала під схожі перші дві побудови зовсім іншого наспіву з V557/R⁶1 1 1 1 2 | 1 1 1 1 2 | 2¹ 1 1 1 2 3 3 :||, а далі ще й явно поплутала неясно з якої причини слова про благословення батьками молодої або молодого. (Докладніше про передладканки див. Прилоги, Коментар 21 і вказану там літературу).

¹ Мерчиньські Станіслав Збігнєв (1894–1952), польський музичний етнограф, композитор, скрипаль, знавець і виконавець автентичної народноінструментальної музики горян. Музичну освіту здобував спершу вдома (його мама була вчителькою фортепіано), потім у знаних варшавських педагогів (1916–1918), одночасно вчився в Головній школі сільського господарства, яку закінчив 1928 року та в 1930–1939 роках служив радником Міністерства сільського господарства, використовуючи, за його словами, своє службове положення для занять музичною етнографією. Гуральським фольклором зацікавився в шістнадцятилітньому віці та заприятелював з видатним підгалянським музиком Бартоломеєм Оброхтою (1850–1926), від якого навчився грати „підгалянську нуту” та з яким музикував спершу в його капелі, а далі й з іншими місцевими музикантами. Згодом з уже власними капелами брав участь у європейських міжнародних конкурсах народної творчості, також популяризував її в радіопередачах на Польському радіо. У тих же тридцятих роках минулого століття С. Мерчиньські інтенсивно записував і досліджував етномузику Карпат (Підгалля, Гуцульщини і, ймовірно, Бойківщини), опублікувавши в підсумку три збірники польових матеріалів та кілька статей – як дослідницьких, так і популяризаторських. На початку п’ятдесятих років керував групою збирачів народної творчості на теренах біля м. Кельці, що діяла в рамках Всепольської акції збирання музичного фольклору, організованої Інститутом мистецтв Польської академії наук. У 1934–1939 роках під час літніх відпусток досліджував Гуцульщину в межах міжвоєнної Польщі та згромаджені тоді матеріали (загалом майже 180 записів та музично-етнографічних відомостей) щойно помертньо вийшли друком, підготовані до видання Я.М. Стеншевським (1929–2016) на підставі розрізнених архівних рукописів збирача (докладніше про це див.: Sęczewski Jan. Stanisław Mierczyński – rys życia, działalności, koncepcja i wartość pracy terenowej na Huculszczyźnie. < Huculszczyzna, jej kultura i badacze. Kraków 2008, s. 29-38; Dahlig Piotr. Tradycje muzyczne a ich przemiany. Między kulturą ludową, popularną i elitarną Polski międzywojennej. Warszawa 1998, s. 384, 386, 400, 445-446, 480, 501-502, 540-541).

² Звісно, виходячи не стільки з об’єктивних закономірностей, притаманних народній музиці, скільки з своїх власних, чисто суб’єктивних уявлень про її можливі типові вияви.

сопілкою, дуткáми (козою) правдоподібно не володів, принаймні на потрібному рівні. Кожен з голосів збирач транскрибував окремо, а потім зводив їх у партитуру, хоч не відомо, як йому при цьому вдавалося узгоджувати більш-менш різні варіанти, що неодмінно виникали в процесі повторних виконань: так, у вищезгаданому іншому польовому записі скрипкової партії даної ладканки¹ в обох її мелорядках чвертки і наступні за ними ритмічні групи з двох шістнадцяток та вісімки занотовані помилково, адже на цих місцях у порівнянні з вокально-інструментальною версією повинні знаходитися зовсім інші довгості². Також з ряду четверту ноту (вісімку з крапкою *a*) скрипаль начебто трохи протягував, до чого ніколи не вдаються співачки, і значить, фермата поставлена тут безпідставно. Натомість надзвичайно важливо, що в цьому польовому записі самої скрипкової партії відзначено початок другого мелорядка смичком вверх, завдяки чому стає зрозумілою застосовувана техніка смичкування саме з таким тонким розрахунком, щоби останню довгість тягнути смичком вниз. Вельми оригінальною є прима *e*" , взята одночасно на відкритій струні та четвертим пальцем на струні *a* – цей кунштюк транскриптор старанно відзначив в обох своїх записах, отже, скрипаль використовував його либонь доконечно як особливо дійовий виразовий засіб.

Цитовану тут партитуру С. Мерчиньські так же само звів з осібно записаних партій і, треба сподіватися, цю складну процедуру загалом виконав належно, принаймні жодних явних протиріч між ними немає, хоча варто відмітити, що ледве чи музикант настільки гостро (по-угорськи!) „ямбізував” парні довгості, аби їх потрібно було зазначати аж ломбардськими пунктуваннями (*alla zorra*) – гуцули це завжди роблять значно м'якше у вигляді тріолей чи навіть квінтолей. Напевне, подібно „ямбізували”, як завжди, й собі свашки³, але запи-

¹ Див. виноску 3 на с. 115.

² Редактор видання у своєму коментарі (с. 173) висловив припущення, що тут зайвими можуть бути треті „такти” (в застосованому розмірі $\frac{3}{4}$), тобто звороти з тріолей та двох вісімок, однак це хіба описка, бо ці звороти наявні в чистовій вокально-інструментальній партитурі; очевидно, малися на увазі другі „такти”, які ритмічними малюнками власне ніяк не узгоджуються з своїми відповідниками у версії з співом.

³ Весільні свахи – спеціальний, напівпрофесійний невеликий гурт заміжніх жінок, котрі виконують всі ладканки й обрядові пісні протягом цілого обряду в усіх без винятків його ритуальних моментах, пояснюючи, коментуючи відповідні дії та співаючи від імені безмовних головних дійових осіб.

сுவач на то не звернув уваги або максимально спростив своє завдання, зосереджуючись головним чином на інструментальній грі. До того вокальну партію він помістив неприродно високо на рівні скриpkового регістру – народним співацкам ледве чи під силу було вискакувати аж на сопранове c''' (!), а тому її явно належалося викласти октавою нижче. Також сам кінець наспіву вийшов недоладно втиснутим у попередній „такт” на $\frac{3}{4}$ з малозрозумілими ферматами та лігою над двома останніми довгостями – насправді ритмічний малюнок заключного трискладника має бути точно таким, як і в першому мелорядку. Кінці других віршових рядків першої та третьої строф виявилися зле підтекстованими через механічне зміщення вліво раз на два склади, а раз на один, мабуть, через недостатнє розуміння української мови або описки, друкарські похибки тощо¹. Усі ці три вказані недоладності довелось виправити у запропонованій редакції Зразка 8а, щоби не збивати з пантелику читача прийнятими порочними рішеннями в оригіналі, здебільшого випадкового характеру.

Незважаючи на допущені деякі помилки при транскрибуванні ладканки, співаної в рубатній манері², що зазвичай достарчає чима-

¹ Подібних недоладностей у вокальних творах гуцульського збірника С. Мерчинського є доволі багато й вони потребують серйозної текстологічної корекції при можливому використанні їх у дослідницькій роботі, особливо щодо вірного відображення на письмі їхньої дійсної мелотипології. Деякі з них можна поправити навіть без особливих труднощів (скажімо, більшість хибно підтекстованих наспівів), а деякі, на жаль, ні (як наприклад, „жеканки” під № 4-7), оскільки належно відчитати видруковані покручі без їх поновного зіставлення з авторськими рукописами ледве чи вдасться комусь. Взагалі, коли дослідникам етноінструментальної музики доводиться мати справу з народними співами, у них зазвичай виникають серйозні проблеми з їх перенесенням на папір передовсім у зв'язку з недостатніми знаннями в галузі вокальної мелотипології, яка здебільшого трактується не системно, згідно з існуючими теоретичними напрацюваннями, а принагідно, покладаючись винятково на власні суб'єктивні відчуття, фактично по-дилетантському. З усього видно, що польський етномузиколог, забираючись до вивчення гуцульської музики, не вважав за потрібне хоч би трохи спізнати тогочасні значні досягнення української музичної фольклористики (зрештою, не тільки він один), тому не раз доводиться губитися в домислах, розгадуючи понавидумувані в його збірнику несусвітні ребуси. Шкода, адже ж у кількарічних експедиціях зусиль затрачено було немало та й результат вийшов в основному непоганий, вартісний, хоча міг би бути куди кращим.

² Цю специфічну манеру виконання гуцульських ладканок збирач відзначив у польовій чернетці (№ 95) вказівкою: *Tempo wolne*, що її редактор збірника того разу чомусь не переніс у чистову партитуру.

лих труднощів у поправному схопленні її головню ритмічних каверзів особливо недосвідченим новакам, С. Мерчинські на диво доволі успішно справився з своїм нелегким завданням, вельми поправно передавши на письмі основні ознаки даного мелотипу. Ірраціональний реальний ритмічний малюнок його перших побудов на п'ять одиниць числення загалом притаманний Гуцульщині, що виказують нотні транскрипції інших збирачів, зокрема озброєних звукозаписувальною апаратурою¹, хоч у своїй мелограматичній нормі ці ритмічні малюнки є шестимірними, в яких виконавці не дотягують належно останню половинну довгість або пропускають віддихову павзу, рівну чвертці, тобто в даному разі: $R^{5\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}} 1 \text{ \#} 1 1 2 \parallel$ замість $\ast R^{6\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}} 2 \text{ \#} 1 1 2 \parallel$, що демонструють однотипні Зразки $8a_{2,3}$.

Вони ж виявляють властиву цим ладканкам вільносилабічну систему віршування, в якій не лише наголоси, а й кількість складів у рядках є принципово невпорядкованими, здатними хитатися від восьми (рідко семи) до чотирнадцяти, утворюючи структури V53 (рідко V43); V63; V73; V43,3; V44,3; V44,4; V44,5; і навіть V44,6. Кожна з цих структур може виступати основною, провідною та навіть діалектологічною, як наприклад, на Гуцульщині та Покутті, де виразно домінують V43,3₂ та V44,3₂, що своєю стабільністю вельми нагадують весільні пісні з аналогічним віршем², у зв'язку з чим важко, а то й зовсім неможливо буває відрізнити ладканкові поетичні сюжети від пісенних, особливо коли вони міняються своїми наспівами. Тому з класифікаційною та систематизаційною метою за *прототипну* віршову структуру для усіх даних ладканок умовно приймається мінімальна восьмискладова ($\ast V53$) чи, краще, семискладова ($\ast V43$) з відповідними ритмічними малюнками $\ast R^6 1 1 1 2 \text{ \#} 1 1 2 \parallel$ або $\ast R^6 1 2 1 2 \text{ \#} 1 1 2 \parallel$, які при збільшенні кількості складів піддаються варіюванню за допомогою переважно почергового роздроблення основоположних довгостей на дві менші, як це показують далеко не повною мірою окремі віршові рядки Зразків $8a_{2,3}$ (числа на початку кожної пари цифрувань означають номери відповідних строк)³:

¹ Гошовский Владимир. Украинские песни Закарпатья. Москва 1968. = Гошовський Володимир. Українські пісні Закарпаття. Львів 2003, № 7; Мацієвський І. Ibid., № 3, 17, 17-а, 82, 83-а.

² Зразки 17б, 23а.

³ Ладканка $8a_2$ виконується під час обіду в молодій, а ладканка $8a_3$, коли молоді йдуть у „комору”.

a_2)

1. $\bullet V43_2/R^6 1 2 1 2 \# 1 1 2 \# \parallel$
2. $\bullet V43;73/R^6 1 2 1 2 \# 1 1 2 \parallel$
 $\quad \quad \quad *R^{6\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}} 1 1 2 \# 1 1 2 \parallel$
3. $\bullet V444;443/R^{6\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}} 1 2 \# 1\frac{1}{2}\frac{1}{2} 2 \parallel$
 $\quad \quad \quad *R^{6\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}} 1 2 \# 1 1 2 \parallel$
4. $\bullet V443;63/R^{6\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}} 1 2 \# 1\frac{1}{2}\frac{1}{2} 2 \parallel$
 $\quad \quad \quad *R^6 1 1 \frac{1}{2}\frac{1}{2} 1 2 \# 1 1 2 \parallel$

a_3)

1. $\bullet V445;443/R^{6\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}} 1 2 \# 1\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2} 2 \parallel$
 $\quad \quad \quad R^{6\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}} 1 2 \# 1 1 2 \parallel$

і т. д.

Як видно, збільшення кількості складів до семи-восьми під першою музичною фразою викликає появу додаткової цезури і перехід дводільного віршового рядка в тридільний, натомість у мелодії це не знаходить жодного відображення – та перша фраза, як була внутрішньо неподільною, цільною, такою й залишається, незважаючи на структурні перемини в словесному тексті, звідси – попередження в нотах пунктирною тактовою рисою про неіснуючі членування в наспіві.

Великою загадкою розглядуваного мелотипу² є безпосереднє зіставлення в обох його музичних реченнях (мелорядках) двох фраз з відмінними тактовими розмірами – третнього („ямбічного”) на шість одиниць числення та паристого („пірихічного”) на чотири. Це абсолютно обов’язкова його риса, що начебто оспорує фундаментальне теоретичне положення про принципову рівновеликість та єдину внутрішню ритмічну організацію мінімальних мелосинтаксичних побудов (фраз або мотивів) у традиційній українській етномузиці, оскільки відповідно до нього прототип таких ладканок мав би виглядати тільки так: $\bullet V53_2/R^6 1 1 1 2 \parallel 2 3 \# \parallel$ або, краще, $\bullet V43_2/R^6 1 2 1 2 \parallel 2 3 \# \parallel$. В обрядовому фольклорі подібні форми попадаються надзвичайно

¹ Пунктовані групи на початку перших рядків цієї та наступної мелострофи становлять собою варіантні (вільноагогічні) видозміни попередньо рівновеликих малих довгостей шляхом ферматування перших з них ($R1. \frac{1}{2}\dots \leftarrow \{R^{\frac{1}{2}\wedge\frac{1}{2}\dots}\} \leftarrow R^{\frac{1}{2}\frac{1}{2}\dots}$).

² Побіжно варто відзначити, що він властивий не тільки весільним, але й також купальським наспівам (див., наприклад: Квітка Климент. Народні мелодії з голосу Лесі Українки. Київ 1917-1918, с. 44 № 33, с. 47-48 № 37), без найменшого сумніву, хронологічно пізніше запозиченим з давнішого, первіснішого обряду одруження.

рідко, як приміром, в унікальному Квітчиному записі наспіву, прив'язаного до жнив або збирання ягід в лісі¹:

13

f **Moderato**

Ой ви_ со_ ко, ви_ со_ ко,

Ой ви_ со_ ко, ви_ со_ ко

Клін - де_ ре_ во й од во^у ди.

порівняно частіше вони трапляються серед колискових² і навіть звичайних пісень³, які найвірогідніше мігрували з обрядових, передовсім з весільного жанрового циклу, чого підтвердженням певною мірою може бути власне такий абсолютно унікальний взірець, зафіксований на Поліссі⁴. Та правомірність гіпотези про існування в минулому цієї форми найпереконливіше доказує достатньо поширена т. зв. контамінована ладканка з двох типів – семи- і чотирнадцятискладового:

¹ Цит. за працею: Луканюк Богдан. Причинки до біографії Климента Квітки: Так коли Климент Квітка побував у Кукавці? < Етномузыка, ч. 15. Львів 2019, с. 56.

² Луканюк Богдан. К вопросу об аналитической нотации. < Етномузыка, число 6. Львів 2010, с. 16-20 № 4а-е.

³ Квітка Климент. Українські народні мелодії. Київ 1922, № 321, 423, 458, 467 і 733.

⁴ Музичний фольклор з Полісся в записах Ф. Колесси та К. Мошинського. Київ 1995, с. 96 № 53.

•V43₂+446/R⁶1 2 1 2 | 2 3 :|| 2 1 2 | 2 1 2 | 2 1 2 | 2 1 2 3 3 ||, прикладом чому здатен служити наступний спів під час обряду вінкоплетин¹:

14

f $\text{♩} = 216$
espressivo, sonore

1. Бла_ го_ сло_ ви_ ла[сь] Га_ лю_ ня
В сво_ го рід_ ньо_ го та_ той_ ка: - Бла_ го_ сло_ ви,
й а мій та_ тонь_ ку, м'ні ві_ ноч_ ки по_ ви_ ти.
2. Де й бла_ го_ сло_ вив, до_ ньень_ ко,
Й а зо_ всі_ ма свя_ ти_ ми: І в Бо_ жий час,
і в доб_ рий час ві_ ноч_ ки по_ ви_ ти.

Отже, можна вважати з дуже великою пайкою імовірності, що реально побутуючий вторинний за своєю генезою гетероритмічний

¹ Мишанич Михайло. Музично-етнографічний архів: У 3 кн., кн. 2. Львів 1984, с. 576 № 816. Машинопис, депонований у Палаці мистецтв імені Антоновичів Львівської наукової бібліотеки імені В. Стефаніка НАН України. Одиниця зберігання 33217/2 муз. = Проблемна науково-дослідна лабораторія музичної етнології Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка, одиниця зберігання НЗІ 2/1. Докладніше про дані ладканки див.: Луканюк Богдан, Добрянська Ліна. Спроба мелотипології весільних ладканок і пісень західного Полісся та західної Волині. < Етнокультурна спадщина Полісся, вип. 5. Рівне 2004, с. 103.

тип ладканкових наспівів походить від первіснішого ізоритмічного, в музичних реченнях якого шестимірні „ямбічні” другі фрази з $R^6<...>|1\ 2\ 3\ ||$ мутували через вільноваріантне скорочення другої та третьої довгостей $\{R^6<...>|1\ 2^\sim 3^\sim\ ||\}$ у чотиримірні „піріхічні” $R^4<...>|1\ 1\ 2\ ||$ правдоподібно під сильним впливом постійно застосовуваної двійковості варіаційних дроблень у перших фразах. Як подібний перехід міг відбуватися, показує в наведеному вище трудовому наспіві (приклад 13) відміна з розміром на п’ять одиниць числення, що постала завдяки удвічі вкороченій другій довгості, а коли б у ній так же само була зменшена ще й третя, то вийшла би чотиримірна побудова, як у всіх інших ладканках цього типу. Чи отака доволі складна мутація відбулася в якійсь певній місцевості, а потім поширилася майже на всій українській території, чи витворилася зовсім незалежно в різних сторонах, на ці питання, евентуально, колись знайдеться прийнятна відповідь, якщо вдасться з’ясувати історичне походження даної ладканки, її тирадних і строфічних версій. Наразі можна лише ствердити, що вона є абсолютно домінуючою у весільній обрядовості Білорусі¹, де тирадні форми зовсім відсутні, зате вони наявні в Україні, принаймні в її західній частині², і то далеко не повсюдно, зокрема нема їх на Гуцульщині...

¹ Веселе: Мелодії. Мінск 1990 (Беларуская народная творчасць).

² Луканюк Б., Добрянська Л. Ibid., с. 100; Роздольський Йосиф, Людкевич Станіслав. Галицько-руські народні мелодії: В 2 ч., ч. 1. Львів 1906, № 82-89; Мишанич Михайло. Народна вокальна творчість Львівщини. Львів 2017, № 76-79.

„Круглек”¹ – різдвяний ритуальний чоловічий танок, виконуваний колядниками на Гуцульщині після хатньої учти, вийшовши всім гуртом разом з домашніми на задвір’я до вуликів з бджолами або в кошару чи хлів до худоби². При тому всі танцівники стають у коло („круг”)³, кидають шапки в середину⁴, кладуть собі топірці (бартки) на праве плече⁵, лівою рукою беруть один за одного поза шию та, приспівуючи під скрипку, починають пританцьовувати, рухаючись то „за сонцем”, то проти, або й тупцюючи на місці, у кінці ж кожної відспіваної строфи або тільки на самому останку йдуть у присюди (гайдука) з голосними вигуками (наприклад: „Ух, ух, у-га, га-га, ух, ух!”). До танку також могли трембітати чи дути в роги⁶. Скінчивши круглекувати, розбирають шапки, кланяються господарям, дякують за гостину та віншують їм щастя-здоров’я. Таке магічне дійство повинно заклинати нарік удале роїння бджіл, багатий приплід скотини, урожайність, а ще плодовитість молодицям, незаміжнім одруження та загальний добробут.

У словесних текстах, як не дивно, ця засаднича мета настільки поважного дійства практично ніколи не відображається відверто, якогось спеціально магічного змісту в них немає, хіба що його зумисне дошукуватися в доволі рідкісних малозрозумілих химерах на кшталт: „Сидів когут на вербі, Пустив коси до землі”, де верба неначебто сим-

¹ Літературною мовою – кругляк, що означає предмет або споруду круглої, кулястої чи циліндричної форми, наприклад, колода (стовбур зрубаного дерева), круглястий камінь для бруківки, млинський тощо. Однак це слово не має жодного відношення до назви даного танцю (про це див. нижче).

² Саме цим за місцем виконання та функціонально круглек відрізняється від *плесання*, яке відбувається перед церквою, під хатою й у хаті (в „хоромах”) та й адресується виключно присутнім людям.

³ Звідси – народна назва танку.

⁴ Це як круглекують виключно на бджоли в тому місці, де літом стояли вулики. Інколи в середину стають господарі з горілкою в руках чи їхні незаміжні дочки, чи сам скрипаль, можливо, разом з господарями чи „березою”, і тоді шапки (подекуди разом з топірцями) кидають їм під ноги на знак пошани і смирення.

⁵ Колись подекуди топірець під час танку треба було високо підкинути і зграбно зловити, не спиняючись у круглекуванню та жодим чином не заважаючи своїм товаришам.

⁶ Зразок такого трембітання див.: Narasymczuk Roman-Włodzimierz. Tańce huculskie. Lwów 1938, нотний додаток № 188 (Towarzystwo Ludoznawcze we Lwowie: Prace Etnograficzne, № 5).

волізує небо, а півень – життєдайне сонце, та все це не більше, ніж марні домисли, що ніколи не знайдуть собі вірогідного підтвердження. Дуже мало в круглеках і суто господарських мотивів, приміром: „Ми тут пили, ми тут їли, Би си вам бжьоли роїли”, здебільшого в круглекових сюжетах домінує жарт, дотеп ще й з любовно-еротичним забарвленням, зчаста, як то кажуть, навздогад буряків, лишень би якомога потішити присутніх, бо Різдво – свято веселе:

15

1. От там, отам на вершечку,
Молотили хлопці гречку...
Ані гречки, ні полови,
А в дівчини чорні брови¹.
2. Ану, хлопці, за підкови,
Бо в дівчини – гарні брови!
Чорні брови намалюю,
Біле лице поцілую.
3. Із запаски зроблю двері,
Самий ляжу до постелі,
Фаргушиною застелюся,
Білим личком притулюся.

Власне такою є і фабула наведеного Зразка 8б, в якому представляється псевдобаладна, напіванекдотична історія про „злочин” бравого солдата, який відтяв норовистій дівці косу (значить, зумів оженитися з нею, бо косу відрізають молодій на весіллі й з того моменту вона стає жінкою), за що, ясна річ, належить не кара, тільки похвала.

Відповідно подібні поетичні тексти обслуговують мелодії *танцювальних* приспівок двох типів – переважно *козачкові*, як у цьому Зразкові², де типовий мелоритмічний малюнок стало відбиває басо-

¹ Пор. Зразок 48в.

² Див. ще також: Шухевич Володимир. Гуцульщина: В 5 ч., ч. 3. Львів 1902, с. 91 № 25 (тут у вступі скрипаль пропустив перші дві вісімки, а далі друкарська помилка: знак повторення має бути не після першого рядка, а в самому кінці); Mierczyński Stanisław. Muzyka Huculszczyzny. Kraków 1965, № 41 (тут теж гук до флораєри має бути октавою нижче, а мелодія – октавою вище; через недогляд в ній на чотирьох шістнадцятках в останньому такті забракло ліги); Cząstka-Kłapyta Justyna. Kolędownie na Huculszczyźnie. Kraków 2014, s. 549 № 4.1-4.3 (у цій же роботі на с. 384 чомусь як типовий для круглеків подається мелоритмічний малюнок різдвяних плесів, до того ж з хибним групуванням довгостей у розмірі $\frac{3}{4}$ замість правильного $\frac{6}{8}$, фактично всупереч усім відповідним прикладам, наведеним у нотному додатку).

вий голос дримби, рідше *шумкові* ($V44_4/R_4^2 \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} : \parallel$). Часом колядники плутають і замість правдивого круглека виконують плес з $V55_2/R_8^6 1 1 1 1 2 \parallel 1 1 1 1 2 \parallel$ або $R_4^4 2 1 1 2 2 \parallel 1 1 2 2 \parallel$ (цей останній пісенний тип занесений на Гуцульщину разом з такою ж паристою колядою її носіями¹ або вже на місці пристосований до паристого мелоритмічного мислення в часі переймання ними тутешнього обряду)², що треба мати на увазі в польовій роботі та й при читанні не надто докладної в цьому відношенні музично-етнографічної літератури.

Майже всі круглекові наспіви, включно з наведеним тут, відзначаються крайньою мелодичною простотою. Перший пісенний тип творить повторюване музичне речення з відмінними кадансами – серединним половинним на квінтовому тоні та заключним повним на тонічному. У такому разі згідно з їх традиційним нотуванням вісімковими та чвертковими мелоритмічними довгостями в акцентно-динамічному розмірі $\frac{3}{4}$ нормальні класичні періоди виходять *чотири-тактовими*, де фрази дорівнюють тактам, а мотиви – півтактам, що виходить тільки при структурній сегментації за „музичним змістом” і тактуванні згідно з цілком суб’єктивними відчуттями „характеру руху”, однак перечить граматичному закону узгодженості мелосинтаксичної будови твору з його ритмічною організацією, де обсяг такту має дорівнювати величині мотиву. Очевидно, поправніше транскрибувати подібні козацькі мелодії у тому ж таки тактовому розмірі, проте вдвічі більшими довгостями, як це зроблено в редакції даного Зразка 8б, завдяки чому ясно виявляється не лише його порівняльна часова протяжність на письмі, але й властивий йому фактично дуже швидкий темп майже Presto ($\downarrow = 160$), а ніяк не помірний ($\downarrow = 80$).

Щодо другого мелотипу, то він має теж структуру, схожу на класичний період з буквально повторених двох музичних речень або з більшими чи меншими змінами в кінці³. Але при тому поетичні рядки, як це буває в шумках, відповідають музичним фразам, які через те сприймаються цілковито самостійними побудовами – тим більше, що з них три перші не раз є монотематичними ($M^T \alpha \alpha^2; \alpha \beta$). Коли чотирирядкові строфи, властиві передовсім *тонічному* віршуванню, лучаться з дворядковими хороводними мелодіями, подібна загадкова

¹ Лекція 8, тема 11, § 32, с. 237-238.

² Приклад див.: Шухевич В. Ibid., ч. 4, с. 185 № 2.

³ Шухевич В. Ibid., ч. 4, с. 185 № 1; Mierczyński S. Ibid., № 40.

неузгодженість вимагає пояснення з погляду своєї генези, адже саме в такому суперечливому поєднанні цей мелотип відразу витворитися не міг ніяк. Початковий монотематизм з замиканням, можливо, натякає на своє походження з великої кільцевої форми, що втратила зачин і повторення кінцівки та має читатися як $M^T a a a l l \beta$?...

У парі з ритмікою йде нехитра меліка круглеків, котра в давніше задокументованих наспівах, подібно як у поданому тут, обходила тетракордовим ладозвукорядом, часом з верхнім і нижнім ввідними тонами¹ переважно „мажорного” лідійського нахилу, але й „мінорного” фригійського також, відмінність між якими, очевидно, не мала особливого значення у традиційному фольклорному виконавстві, якщо в цитованому Зразку 8б спів і флюєра тримаються малої терції, а дрімба наперекір – великої, неважаючи на появу через те різних півтонових дисонансів. У тому не варто звинувачувати дрімбара, бо він був добрим музикантом і сповна знався на своїй справі, пояснюється ж отакий феномен просто: в усіх традиційних музичних культурах світу не тільки ладовий нахил не так важливий як у європейській академічній творчості минулих століть, але й сприйняття багатоголосся в них інше – не вертикальне, гармонічне, а горизонтальне, поліфонічне, де кожна з партій чується сама по собі й окремо від решти відслідковується в своєму лінійному становленні, жодним чином не взаємодіючи і не взаємоузгоджуючись (поза можливою часовою збіжністю), а тому будь-які дисонанси між ними не разять ніколи і нікого². У новіших записях круглеків наспіви мають уже ширший діапазон у зв'язку з модуляцією у верхній тетракорд, представлений, щоправда, лишень двома основними ступенями і нижнім ввідним тоном до нижньої опори³: $\dots - e'' \wedge D'' \wedge cis'' \mid d'' \wedge C'' \wedge h' - a' \wedge G'$.

Наведений тут круглек записаний у знаменитому гуцульському с. Криворівня, куди залюбки навідувалися українські інтелігенти включно з І. Франком, М. Грушевським (який навіть придбав собі будинок у цьому селі), А. Шептицьким, М. Коцюбинським, Лесею Українкою з К. Квіткою і де Г. Хоткевич організував з місцевих селян слав-

¹ В оригіналі транскрипції другий ступінь *cis* з'являється тільки раз як форшлаг (третій такт у другій строфі), опублікований хіба помилково з дубль-діезом (енгармонічно тотожним наступному *d*).

² Те ж саме спостерігається в думовому Зразку 49 між „мінорним” співом і „мажорним” супроводом бандури (докладніше див. Прилоги, Коментар 49).

³ Cząstka-Kłapyta J. Ibid.

ний народний театр. Від кінця XIX століття в селі розвивалася клубна робота, а проте вона не надто вплинула на фольклорну традицію, зокрема на її обрядовість, яка дійшла до наших днів майже неторкнутою та й тепер культивується з не меншим розмахом, ніж колись раніше, хоча б у міжвоєнні часи¹. Шкода, що досвідченим збирачам довелося працювати в літню пору та шукати принагідних інформантів, здатних проілюструвати свій репертуар конкретно для запису в умовах, часом далеких від реальних. Так сталося либонь і з круглеком, якого задемонстрували радше випадкові виконавці без танку та на підручних інструментах – флоєри та двох дримбах, нормальній та басовій². У такому складі даний твір не виконується під голим небом та ще й на морозі³, зазвичай гуртовий чоловічий спів супроводжує один скрипаль. Та, звісно, кожне правило має винятки, тож цілком могло притрапитися якось, що й інші музиканти могли долучитися до нього або замінити його при потребі. В кожному разі, наявні виконавці добре зналися на справі – співав, певно, місцевий селянин, партію скрипаля відтворив професіональний флоєрист під акомпанемент дримбарів, з яких М. Нечай знаний видатною майстерністю гри саме на цьому інструменті та глибокими знаннями гуцульського музикування взагалі. При аналізі партитури не може не звернути на себе увагу тонко димінційоване обігрування вокальної мелодії обома акомпаніаторами, щоправда, кожен на свій лад: флоєрист хіба мережує більше, дримбар дещо менше, однак розширюючи ладозвукоряд субквартою.

Якнай докладніше відобразити твір на письмі, без сумніву, допоміг застосований багатомікрофонний спосіб фонозапису, методика якого полягала в фіксації гри кожного виконавця на окремий магнітофон, що дозволяло краще вислухати увиразнений таким робом голос при його транскрибуванні⁴. Сьогодні, в епоху всепереможної електроніки це вже не проблема, але в сімдесяті роки минулого століття роздільне рекордування учасників фольклорного ансамблю, безумовно, було архіреволюційною новацією.

¹ Поп.: Narasymczuk R.-W. Ibid., s. 254 і Czastka-Kłapyta J. Ibid., s. 143 рис. 7, 381-382, 385 рис. 52, 387 рис. 53.

² Рисунок дримби і пояснення до нього див. Лекції, Додатки: 2. Етномузичні інструменти, № 4, с. 444 і 446-447.

³ Тим більше на дримбі – суто камерному інструменті з його тихим, приглушеним звуком, слабо чутним далі носа.

⁴ Докладніше див.: Руднева Анна, Щуров Вячеслав, Пушкина Светлана. Русские народные песни в многомикрофонной записи. Москва 1979.

М. Лисенко назвав цей твір „думою” (так же само як і пісню про Почаївську Божу Матір)¹, очевидно, маючи на гадці його оповідальність. У ті часи багато-хто так вважав попри те, що М. Максимович ще літ сорок раніше запропонував відносити до даного жанру виключно кобзарсько-лірницькі світські епічні рецитації² та начебто більшість фольклористів цю слушну ініціативу підтримала, хоч і не відразу, нерішуче та не надто послідовно, та все ж такий погляд уже від початку сімдесятих років ХІХ століття став панівним, прилучився до нього й М. Лисенко, ґрунтовно вивчивши репертуар кобзаря О. Вересая³. Stroфічні ж пісні з розвинутою сюжетністю, як пісня про Саву Чалого, де представлена ціла низка подій, що відбуваються в різний час і в різних місцях, власного терміну наразі не отримали⁴, їх зарахували до розряду т. зв. малої (чи дрібної) епіки, а точніше – до одного з проміжних *ліро-епічних* жанрів, яких співні мелодії абсолютно нічим не відрізняються від інших *звичайних* пісень, а словесні тексти поділяються за тематикою передовсім на баладні й історичні. Коментований твір належить до числа останніх, у ньому йдеться про реальну постать гайдамацького руху ХVІІІ століття на Правобережній Україні, а саме – про помсту зрадникові за його тяжкі злочини проти запорожців⁵, що

¹ Зразок 51a₂.

² Максимович Михаил. Малороссийские песни. Москва 1827, с. VI-VII.

³ Лисенко Николай. Характеристика музыкальных особенностей малорусских дум и песен, исполняемых кобзарем Вересаем. < Записки Юго-Западного Отделения Императорского Географического Общества, т. 1 (за 1873 г.). Киев 1874, с. 339-367 + 28 с. нотного додатку.

⁴ „Думками”, тобто начебто малими думами, нарекли твори зовсім іншого гатунку (Лекція 15, § 58, Зразок 57a, 59a).

⁵ Не знати коли саме, але здогадуються (В. Антонович), що Сава Чалий (мабуть, це прізвисько – так називають коня сірої чи сіро-коричневої масті) народився в містечку Комаргородок (нині с. Комаргород, г. Томашпіль, р. Тульчин, о. Вінниця) в сім’ї міщанина, хоч у пісні вперто підкреслюється, що він був сином січовика, який „згодував його на славу, щоб же того Саву і полком не взято” (Колесса Філарет. Мелодії українських народних дум: У 2 серіях, серія 2. Львів 1913, додаток, с. 7). Як у ті часи міщанину вдалося стати козаком, рівним за своїм соціальним статусом шляхтичеві, історики не кажуть, лишень припускають його можливе перебування деякий час на Січі, де завдяки непересічному військовому хисту вибився в люди. Згодом, вернувшись додому, він служив сотником надвірного загону князя Святополк-Четвертинського. У 1734 році Сава Чалий приєднався до гайдамацького повстання під проводом Верлана та тоді

в легендарних козацьких сагах трапляється доволі-таки нечасто. Такі співи зазвичай призначалися для слухання, а тому нормально виконувалися так же само сольо, як і справжня музична епіка, а коли була можливість, то й з інструментальним супроводом (Зразок 9б).

Складена либонь по гарячих слідах новела про Саву Чалого, подібно як і більшість історичних пісень козацької доби, має дворянкову коломиїкову будову вірша (V446₂)¹, яку не раз записують у чотири

ймовірно козаки обрали його наказним полковником. Об'єднані російські та польські війська розбили повстанців, і вони відступили на територію сусідньої Молдови, продовжуючи звідти атакувати прикордоння тогочасної Речі Посполитої. В одній із таких вилазок 1736 року Сава Чалий попав у полон і напевно був би страчений, але зумів unikнути покарання в обмін на присягу вірності польській короні та відразу взявся виступуватися, запекло воюючи з гайдамаками. Уже через два роки (1738) його призначив полковником надвірного війська в м. Немирів (о. Вінниця) великий коронний гетьман Ю. Потоцький, який ще через рік за віддану службу передав посіпаці в довічне володіння два села – Степашки (г.р. Гайсин, о. Вінниця) і Рубань (г. Немирів, р. та о. Вінниця). Роком пізніше Сава Чалий особливо відзначився під час карального рейду поляків на Буго-Гардівську паланку – адміністративну одиницю автономного Низового Запоріжжя. А вже на саме Різдво, 5 січня 1741 року покривджені відплатили їдї за те сповна: його в степашківській садибі вбив виланий з цією місією гайдамацький загін Гната Голого (за однією версією Сава загинув у бою, за другою – хитрістю викрадений з власного дому та страчений за вироком ради цього загону, за третьою – доставлений на Січ, де його забито киями біля стовпа). Уцілілий тоді син Чалого – Юзеф (названий так на честь Юзефа Потоцького?) Сава-Цалінський (Чалинський), що народився близько 1736 року, прославився як один з вождів т. зв. Барської конфедерації (1768–1772), спрямованої проти тодішнього втручання Російської імперії у внутрішні справи Речі Посполитої задля ліквідації її державності, через те і батько, і син гоїно оспівані не так у фольклорі, як у красному письменстві – не тільки польському, а й українському також (приміром, театральні п'єси М. Костомарова „Сава Чалий”, Т. Шевченка „Назар Стодоля”, І. Карпенка-Карого „Сава Чалий”, повісті Д. Мордовця „Гайдамаччина”, В. Петрова-Домонтовича „Приборканий гайдамака”, Г. Колісника „Дорога до суду Сави Чалого” й ін., а також див. студію: Рихлик Євген. Сава Чалий і Сава Цалінський у польській літературі. < Радишевський Ростислав. Українська полоністика: Проблеми, школи, силуетки. Київ 2010, с. 156-183).

¹ Відхилення від неї переважно в бік збільшення кількості складів рідко коли обумовлені проблемами змістового характеру, здебільшого вони породжені спонтанністю виконання, бажанням надати звучанню видимість рубатної розповідності (як у Зразку 44) або ж не раз ще записом не безпосередньо зі співу, а без нього в простому проказуванні, що місцями може переходити у звичайне прозове переказування, яке вже ніяк не піддається базифікаційному моделюванню.

рядки, орієнтуючись на найуживаніші в писемній поезії катрени, дарма що при тому римуються тільки парні псевдоверси, а непарні лишуються неримованими (тобто за схемою *абвб*), чого в правдивих катренах ніколи не буває – в них наявність суміжної (*аабб*), перехресної (*абаб*) або кільцевої (*абба*) співзвучності клаузул є практично обов'язковою. Щоб оправдати чотирирядковий виклад фактичної дворядковості, наші літературознавці піднесли його до рангу канонічної строфи¹, часто покликаючись на творчість Т. Шевченка, поважні пророчі вірші котрого видаються ніяк несумісними з танцювальними або приспівковими нібито легковажними коломийками (що, звісно, явний заблуд, адже недарма Ф. Колесса назвав їх „енциклопедією життя”), а значить, простакувато плутають жанр з формою. Поет має право подавати на письмі свій твір за власним баченням так (хоч виокремлювати т. зв. драбинкою слова чи навіть склади), як його найадекватніше повинен сприйняти читач², у фольклористиці подібні „вольності” на межі невігластва цілковито заборонені, оскільки будь-які розбіжності між *графікою* та *будовою* вірша завжди провокують погрішності в аналітичних міркуваннях та особливо в судженнях про взаємовідношення словесного та музичного інгредієнтів пісні, зокрема при застосуванні диференціального тактування наспівів. Для того усна поезія на письмі завжди мусить оформлятися в точній відповідності до своєї віршової структури, у даному разі тільки як дворядкова строфічність.

У наведених мелодіях пісні про Саву Чалого за більшою чи меншою рубатністю виконання виразно проглядає „ямбічно” організований типовий ритмічний малюнок $\bullet V446_2/R^6 1\ 2\ 1\ 2\ \parallel 2\ 1\ 2\ 1\ 2\ 1\ 2\ 1\ 2\ 3\ 3\ :\parallel$,

¹ При цьому нехтується той безперечний факт, що в кінці восьмикладників, хоч і є виразні структурні павзи (цезури), явно відсутні упорядковані клаузули (чи чоловічі, чи жіночі), обов'язкові для відчуття достотної завершеності віршових рядків, а тому вони ніяк не можуть вважатися такими за визначенням.

² Власне взятий за епіграф до даного курсу фрагмент вірша записаний в оригіналі катренами, де перший і третій нібито рядки мають вісім складів з цезурою посередині, а другий і четвертий – одноцілих шість. Однак при тому стало римуються тільки ці шестискладники і вони однозначно виказують дійсне членування тексту на строфи і їхні верси згідно з пісенним силабічним V446₂, як належить, без будь-якої впорядкованої акцентуації за винятком клаузульних наголосів. У такому викладі структура поезії аналізується точніше, подібно як і вірші В. Маяковського з їх чисто позерськими драбинками, що переважно лишень збивають з пантелику (див. Лекції, приклад 17, с. 127, виноска 2).

що належить до наймасштабніших рядків за часом тривання (аж на двадцять чотири одиниці числення) в українському пісенному фольклорі, будучи, скажімо, удвічі більшими, ніж ті ж „ямбічні” малюнки у мелотипах з $V44_2/R^6 1 2 1 2 \parallel 2 1 2 \text{ :}\parallel$, чи в інших наспівах, з таким же текстом¹: $V446_2/R^{3\frac{1}{2}\frac{1}{2} 1 1 \frac{1}{2}\frac{1}{2} 1 1 \text{ :}\parallel 1 1 \frac{1}{2}\frac{1}{2} 2 \parallel \frac{1}{2}\frac{1}{2} 1 1 \frac{1}{2}\frac{1}{2} 1 1 \parallel 1 1 \frac{1}{2}\frac{1}{2} 2 \parallel$ і $V446_2/R^6 1 1 \frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2} 1 1 \parallel 1 1 \frac{1}{2}\frac{1}{2} 2 \text{ :}\parallel$, які після моделювання за допомогою скелетизації (стягнення варійованих менших довгостей в основні більші) виявляють свою генетичну спорідненість з тими ж восьмикладовими „ямбічними”:

$$\begin{aligned} & V446_2/R^{3\frac{1}{2}\frac{1}{2} 1 1 \frac{1}{2}\frac{1}{2} 1 1 \text{ :}\parallel 1 1 \frac{1}{2}\frac{1}{2} 2 \parallel \Leftarrow \\ & \Leftarrow \{R^{3\frac{1}{2}\frac{1}{2}} \cap \frac{1}{2} 1 1 \frac{1}{2} \cap \frac{1}{2} 1 1 \text{ :}\parallel 1 1 \frac{1}{2} \cap \frac{1}{2} 1 2 \parallel \} \Leftarrow \\ & \Leftarrow V65_2/R^6 1 1 1 1 1 1 \parallel 1 1 1 2 \parallel \Leftarrow \\ & \Leftarrow \{R^6 1 \cap 1 1 1 \cap 1 1 \parallel 1 \cap 1 1 2 \parallel \} \Leftarrow \\ & \Leftarrow {}^0V44_2/R^6 1 2 1 2 \parallel 2 1 2 \text{ :}\parallel \end{aligned}$$

або

$$\begin{aligned} & V446_2/R^6 1 1 \frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2} 1 1 \parallel 1 1 \frac{1}{2}\frac{1}{2} 2 \text{ :}\parallel \Leftarrow \\ & \Leftarrow \{R^6 1 1 \frac{1}{2} \cap \frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2} \cap \frac{1}{2} 1 1 \parallel 1 1 \frac{1}{2} \cap \frac{1}{2} 1 2 \text{ :}\parallel \} \\ & \Leftarrow V65_2/R^6 1 1 1 1 1 1 \parallel 1 1 1 2 \parallel \Leftarrow \\ & \Leftarrow \{R^6 1 \cap 1 1 1 \cap 1 1 \parallel 1 \cap 1 1 2 \parallel \} \Leftarrow \\ & \Leftarrow {}^0V44_2/R^6 1 2 1 2 \parallel 2 1 2 \text{ :}\parallel \end{aligned}$$

Оскільки до групи наймасштабніших „ямбічно” організованих входять наспіви також у поєднаннях з формами:

$$\begin{aligned} & V44,5_2 (R^6 1 2 1 2 \parallel 2 1 2 \text{ :}\parallel^2 2 1 2 6 \text{ :}\parallel)^2, \\ & V55,7_2 (R^6 1 1 1 1 2 \parallel 1 1 1 1 2 \text{ :}\parallel^2 1 1 1 1 2 3 3 \text{ :}\parallel), \\ & V44,43_2 (R^6 1 2 1 2 \parallel 2 1 2 \parallel 2 1 2 \parallel 2 3 \text{ :}\parallel), \\ & V44,44_2 (R^6 1 2 1 2 \parallel 2 1 2 \parallel 2 1 2 \parallel 2 1 2 \text{ :}\parallel) \text{ і} \\ & V44,45_2 (R^6 1 2 1 2 \parallel 2 1 2 \parallel 2 1 2 \parallel 1 1 1 2 \text{ :}\parallel) \end{aligned}$$

¹ Маркевич Микола. Южно-руські пісні з голосами. Київ 1857, с. 64 № 35; Колесса Ф. Ibid., серія 2, В. Додаток, с. 6-7 (лірник І. Скубій).

² Розгляд цього пісенного типу див.: Квітка Климент. Українські пісні про дітозгубницю. Київ 1927 (окрема відбитка, на обкладинці – 1928), с. 41-42. „Ямбічні” мелоформи вчений традиційно вважав генетично похідними від „пірихічних” шляхом ферматування другої довгості ($R1 2 \Leftarrow \{R 1 1^\wedge\} \Leftarrow R1 1$), що розминається з природною логікою часокількісного музичного ритму, бо третність (трійковість) для нього є органічнішою і, значить, первіснішою за вторинну паристість, двійковість (Луканюк Богдан. Часокількісний музичний ритм. Львів 2017, Розділ IV).

і з них три останні чотиридільні віршові рядки властиві виключно дворацьким творам, то це ставить питання про походження двох перших варіаційно споріднених мелотипів, з одного боку, а з другого – про ймовірність заміни в процесі поширення пісні про Саву Чалого її первіснішої, простішої (коротшої) традиційно-фольклорної мелодії на значно розкішнішу дворацьку.

Можливо, така заміна відбулася в середовищі народномузичних професіоналів, де побували обидва мелотипи (це зареєстрували фонозаписи Ф. Колесси від кобзаря М. Кравченка й О. Сластіона від лірника І. Скубія) та звідки масштабніший пішов у народ. Лисенкову відміну (Зразок 9а) згідно з приміткою записувача співав правдивий турок за національністю, як пізніше виявилось, полонений російськими військами при штурмі Ізмаїлу 1790 року й охрещений Ібрагімовим (за його ім'ям Ібрагім), і жив він невідомо з якого часу в маєтку поміщика Є. Зайкевича, займаючись бджільництвом. За здогадами К. Квітки, раніше цей турок мав побувати у Києві, де навчився українських народних пісень, зокрема від якогось лірника¹, оскільки начебто від цього екзотичного інформанта були отримані ще дві пісні історичного змісту². Та це, здається, не зовсім відповідає дійсності. На запит К. Квітки А. Зайкевич, син Є. Зайкевича, повідомляв, що М. Лисенко спеціально приїжджав у село Солониця, аби занотувати власне від нього пісню „Ой зійди, зійди, ясен місяцю”³, і тут же, за його словами, композитор „записав пісні про Гнатка і Харька та Нечая від турка”. При тому вечний відразу звернув увагу на неправдоподібно феноменальне довголіття цього турка: якщо під час штурму Ізмаїла він мав бодай з двадцять літ і міг народитися біля 1770 року, то в середині шістдесятих років XIX століття йому повинно би виповнитися щонайменше понад дев'яносто (!) літ⁴, отже, співун то мусив бути уже ніякий, чого з нот-

¹ Квітка Климент. Фольклористична спадщина Миколи Лисенка. < Збірник Музею діячів науки та мистецтва України, т. 1. Київ 1930, с. 19–20.

² Про Нечая (Лисенко Микола. Збірник українських пісень: У 7 вип., вип. 4. Київ 1886, с. 4–5 № 1Г) та про Харька і Гнатка (ibid., с. 10 № 2).

³ Лисенко М. Збірник українських пісень, вип. 2, с. 70–71 № 34 („з Адесу од Зайкевича”).

⁴ Його участь у Барській конфедерації 1768–1772 років, про що нібито А. Зайкевич чув від самого турка Ібрагіма, абсолютно неймовірна; якщо він і був замішаний у якомусь польському повстанні, то тільки 1830–1831 років, яке зачепило також якусь частину Правобережної України, а тому напевно змушений був ховатися від російських властей на пасіці співчутливого поміщика.

них транскрипцій, виконаних начебто з його голосу, якимсь непомітно. Більше того, сам М. Лисенко в паспортизації пісні про Харька та Гнатка однозначно вказує, що вона була записана в с. Солониця власне від А. Зайкевича, який, очевидно, перейняв її колись від свого домашнього турка, а цей своєю чергою раніше зачув її „під Києвом” невідомо від кого (не конче від лірника, як то хіба цілком безпідставно здогадувався К. Квітка). Натомість за нотаткою збирача власне „від лірника” походить пісня про Нечая, засвоєна також А. Зайкевичем, але вже „у Києві”, значить, зовсім іншого разу (мабуть, під час навчання в Київському військовому училищі в 1861–1865 роках) і турок тут уже явно ні при чому. Виходить, усі чотири вказані мелодії наспівав студент Одеського університету¹ і, треба визнати, напрочуд вправно, наслідуючи народних виконавців настільки, що здійснені від нього транскрипції практично годі відрізнити від решти автентики в записах М. Лисенка. Це ж переконливо демонструє порівняння відмін пісні про Саву Чалого в інтерпретаціях А. Зайкевича та кобзаря М. Кравченка, зафонографованого двічі – коли співець ще був більш-менш у формі та майже цілковито втратив її десь через рік² (Зразки 9б_{1,2}).

Відмітною особливістю даного наспіву є вельми гостре рубатне виконання його перших двох тактів на межі повної співомови, що спеціально відзначив М. Лисенко в примітці до свого запису, радячи співати їх „речитативом”. Немає змоги встановити, звідки взялася така оригінальна звичка – найімовірніше вона має виключно емоційний підтекст, у кожному разі подібне початкове аджітато наявне практично в усіх відомих транскрипціях, здійснених на належно професійному рівні, наче його під копірку запозичували одні виконавці від інших, точно наслідуючи по прямій лінії невідомого зачинателя. Досягається це деяким пришвидшенням темпу та вирівнюванням місцями засадничих „ямбів” вкороченням більшої довгості, наслідком чого в співі А. Зайкевича поставали нераціональні п’ятимірності, а в кобзаря М. Кравченка первинна трійковість переходила в тимчасову похідну двійковість³, що врешті могла усталитися, повністю модифікуючи в

¹ К. Квітка відзначав, що В. Милорадович у передмові до свого етнографічного зібрання „здагував про А. Зайкевича в числі осіб, що записували пісні й казки поблизу Лубень” (Квітка К. Ibid., с. 19).

² Колесса Ф. Ibid., серія 1, с. LXXXVI.

³ Ф. Колесса упереджено трактував ритмічну організацію цієї мелодії як суто паристу, через те „ямби” він нотував тріолями, які не зовсім адекватно сприймаються в сусідстві нібито рівновеликих паристих „пірихтів” (див. аналогічно

наміченому еволюційному напрямку первісний мелотип, остаточний результат чого виявляє волинська версія пісні в репертуарі торбаніста Франца Відорта (1831–після 1892), зафіксована М. Лисенком наприкінці 1891 року (малюнки *alla zorra* тут, очевидно, слід вважати виразними рудиментами первісних м'якіших „ямбів”¹):

16

Maestoso
quasi recit.

Спів

Ой був Са_ ва в Не_ ми_ ро_ ві

Торбан

в па_ на на о_ бі_ ді, Лиш він не знав,

лиш не ві_ дав о сво_ їй тяж_ кій о_ бі_ ді.

тріолями записаний по суті третно організований курдський наспів – Лекції, приклад 14б, с. 90-91). Через рік (Зразок 9б₂) постарілий М. Кравченко уже не „прихїзував” початки мелостроф, а тільки дещо приспішував темп.

¹ Лисенко Микола. Музичні струменти на Україні. < Зоря 1894, № 10 (15 травня), с. 136 № 4 (висотний рівень оригіналу транскрипції на велику секунду нижче).

З другого піввірша й особливо в наступному мелорядку рубатність у кобзарському виконанні виразно спадає, слабне та врешті-решт зводиться головню до спорадичних строгоагогічних заміни первинних „ямбів” (R1 2) на вторинні „хорей” (R2 1), загалом характерних для середньовічної музики Західної Європи і, як видно, ще актуальних в українському фольклорному виконавстві XIX століття. Ці, за окресленням К. Квітки, „пікантерії”¹ збереглися при проникненні пісні в аматорське середовище, але не інші здебільшого незначні відхилення від типової часокількісної мелоритмічної схеми, хіба би М. Лисенко, фіксуєючи на слух, не зміг передати їх на письмі бодай тією мірою, що Ф. Колесса, транскрибуючи фонозаписи співу М. Кравченка.

В аматорському виконанні (Зразок 9а) значно більшої зміни зазнала меліка, якої звуковисотна лінія в основному тримається октавного звукоряду з двох тетраходів – дорійського та фрігійського, поєднаних автентично ($G^{\flat} \overset{\frown}{\underset{\frown}{J}} - es^{\flat} D^{\flat} c^{\flat} | d^{\flat} \overset{\frown}{\underset{\frown}{C}} \overset{\frown}{\underset{\frown}{J}} b^{\flat} - a^{\flat} G^{\flat}$), тобто тожого гамі натурального мінору (g-moll), але розпочинали вони несподівано з відхилення у верхній лідійський („мажорний”) тетраход ($g^{\flat} \overset{\frown}{\underset{\frown}{F}} \overset{\frown}{\underset{\frown}{J}} es^{\flat} - d^{\flat} C^{\flat}$)², що може сполучуватися з середнім тільки плагальним способом – так, ніби вся ця система лежить квартою нижче і верхній тетраход є середнім, а середній – нижнім. Пояснення тому дає версія, заспівана професіоналами: її лінеарність розгортається також у межах октавного звукоряду, тільки квартою нижче в плагально скріплених фригійському та лідійському тетраходах ($d^{\flat} \overset{\frown}{\underset{\frown}{C}} \overset{\frown}{\underset{\frown}{J}} b^{\flat} - a^{\flat} G^{\flat} | a^{\flat} \overset{\frown}{\underset{\frown}{G}} \overset{\frown}{\underset{\frown}{J}} fis^{\flat} - e^{\flat} D^{\flat} cis^{\flat}$), неначе в гамі, схожій на мелодичний мінору з тонікою посередині. Проте постійно підвищуваний на півтона c^{\flat} (cis^{\flat})³ вказує на існування верхнього тетрахода ($[G^{\flat}] \overset{\frown}{\underset{\frown}{J}} - e^{\flat} D^{\flat} cis^{\flat}$), який реалізується з появою терцієвого перевищення J^{\flat} початкового вигуку d^{\flat} в наступних мелострофах – прийом, зчаста вживаний кобзарями та лірниками в думах⁴, і який розширяє амбітус до децими. Через те подібний інципіт мелодії аматори сприйняли як дійсний, органічний і транспонували її якраз на кварту вище, трошки плутаючись на початку. В результаті відмінності ладового

¹ Квітка Климент. Українські пісні про дітозгубницю, с. 42.

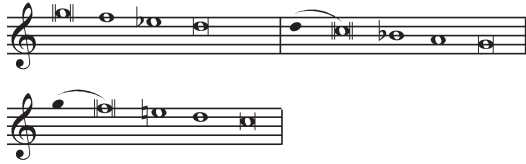
² Цікаво, що й Ф. Відорт початок мелодії гармонізував у паралельному мажорі (T-D-T у B-dur’i).

³ Показово, що того вже зовсім не робив придворний торбаніст.

⁴ Луканюк Богдан. Думова форма. < Етномузика, число 9. Львів 2013, с. 9-79.

мислення в аматорській та професійній інтерпретаціях навч виглядають таким чином:

Зразок 9а



Зразок 9б



Рис. 1аб

Варто ще додати, що старанно зазначені М. Лисенком поргаменто (легкі ковзання від звука до звука) вказують на суто інтелігентську манеру виконання, привнесена уже либонь А. Зайкевичем і загалом чужа автентичній народній, якої, треба здогадуватися, твердо мав би все ж дотримуватися кровний турок, закоханий в українську козаччину¹.

¹ Ще виразніші відмінності між професійним та аматорським виконавством одного й того ж твору демонструють Зразки 50бв.

Чи мав головний герой цієї пісні конкретного історичного прототипа – невідомо. Котрогось Наума Лебеденка в конокрадстві звинуватив якийсь Грицько Герасименко з с. Сасинівка (г. Пирятин, р. Лубни, о. Полтава) та суд 14 грудня 1683 року постановив: бити крадія кием і відпустити¹. Та ледве чи в даному разі йдеться про одну й ту ж особу не тільки тому, що гайдамащина по-справжньому запалахкотіла вже після 1717 року², і на той час посполитий невдаха мусив бути хіба застарим для воєнних учинів, але ще й тому, що пісенного Лебеденка величають „паном”, а значить, він за своїм соціальним станом повинен би належати до потомного козацтва, якому не личив подібний вирок³. Первісний поетичний текст твору зберігся лише в більш-менш розрізнених фрагментах, усе ж їхнє зведення⁴ дозволяє реставрувати такий основний його зміст: гайдамацький старшина привласнив здобич ватаги й утік⁵, а коли давні поплічники віднайшли його та зажадали свою пайку, то не отримавши її, замордували жила. Заключні три строфи про віщий сон матері тут доконтаміновано з інших пісень про загибель козака на чужині, бо відплата перестріла Лебеденка хіба вже після повернення до рідних пенатів й кінчалася вся оповідка на тому, що:

17а

Гей ой ізняли з пана Лебеденка і штани, і сорочку,
Гей поховали пана Лебеденка та й у жовтім пісочку.

¹ Стороженки: Фамильный архив: В 7(8) т., т. 6. Киев 1908, с. 16-17 № 12.

² Антонович Владимир. Акты о гайдамаках (1700–1768). < Архив Юго-Западной России, ч. 3, т. III. Киев 1876, с. 6-7. А втім дехто датує появу цього руху вже 1704 роком (Мицик Юрій. Перша згадка про гайдамаків. < Український історичний журнал. 1981, № 10, с. 127-128), більшість же схильна вважати його початком велике гайдамацьке повстання 1734 року.

³ Як-не-як за правами рівного шляхтичеві, нехай і рядовому, все ж привілейованому, якого шмагати, наче звичайного простолюдина, в ті часи було абсолютно немислимо.

⁴ За порівняльною методикою І. Франка (Франко Іван. Студії над українськими народними піснями. Львів 1913).

⁵ Одна з записаних рідкісних відмін починається словами, що розкривають передісторію основної події:

17б

1. Та ой жив же пан Лебеденко сім год з козаками
Та назвав же пан Лебеденко всіх козаків дураками.

Історична (гайдамаччина) й одночасно баладна (вбивство) сюжетна тематика даної строфічної пісні відносить її до ліро-епіки, належної як до аматорського середовища, так і професіонального, що однозначно засвідчує зафонографована відміна від лірника І. Скубія¹. При тому сольний чоловічий спів (Зразок 10a₂) своєю рубатністю є ближчим власне до кобзарсько-лірницького виконання, а жіночий (Зразок 10a₁) виявляється вже цілком „вуличним” з властивим йому переважно кантабільним *guisto* та здебільшого багатоголосним викладом, котрий до того ж несподівано поєднує ознаки фольклорного й академічного музичного мислення – протиставлення партій *solo–tutti*, „затактовий” вступ гурту (його тут репрезентує друга співачка) та кінцеві обриви слів, з одного боку, а з іншого – переважно гармонічне підтримування знизу верхнього основного голосу (теми), чого в народній традиції не буває, так же само як і дублювання мелічної лінії паралельними секстами. Правдоподібно троє інформантів, зрідши під одною стріхою та засвоївши сімейний пісенний репертуар змалку², почасти розійшлися в своїй подальшій виконавській практиці: брат залишився при домашній (батьківській) традиції, сестри ж, беручи участь в молодіжних сільських гуртах, набралися приріданих їм найновіших манер.

Без сумніву, первісно призначений для слухання твір вельми сенсаційного змісту, сповненого небуденних подробиць, важних для його повноцінного розуміння, мусив постати виключно як сольний, щоби донести їх до свідомості аудиторії, але розвинувся він в професіональних колах, які спеціалізувалися на культивуванні таких співзвучних з правдивою речитативністю засобів виразної музичної розповідності як вільноагогічна рубатність, не скована рамками часомірної пульсації, і зовнішньо схожа на звільнено-силабічну хисткість версифікації, що справляє враження нібито імпровізованої свободи висловлювання. Цей ефект досягається розпросторенням (ампліфікацією) його вихідної структури – вставлянням додаткових, здебільшого зайвих складів і цілих слів, без яких поетичний текст

¹ Колесса Філарет. Мелодії українських народних дум: У 2 серіях, серія 2. Львів 1913, додаток, с. 4-5.

² Див. їх спільне ансамблеве виконання звичайної пісні „Смерть і вдова”: Терещенко Олександр. Слідами мандрівних музикантів. Кіровоград, Київ 2013, с. 80-81 № 55.

доводить наведена коломийкова ритмічна модель, де брахістохроною виступає вісімка, мінімальна довгість в їхніх транскрипціях повинна дорівнювати шістнадцятці (в цифруванні – $\frac{1}{4}$) при відліку темпу тими ж таки універсальними чвертками, тільки з удвоє меншими числами метроному, чим наочно засвідчується належність таких наспівів до варійованих мелодичних форм граничного третього покоління¹. Подальшого ділення брахістохрон український фольклор не знає² і тому, може, в чоловічому виконанні, щоб не переступати цієї сакраментальної межі при збільшенні числа складів в останній силабічній групі першого віршового рядка другої строфи до десяти, шістнадцятки вже варіаційно не роздроблюються на менші довгості (тридцятьдвійки, в цифруванні – $\frac{1}{8}$)³, а саме трансформаційно додаються в потрібній кількості, що аж ніяк не притаманно східноукраїнському фольклорному мисленню.

А втім за певної подібності ритмічних малюнків мелодії, поєднані з поетичними текстами про Лебеденка, здебільшого виявляють доволі відмінні мелічно-тематичні форми. У наведених тут зразках перші дві й остання фрази тотожні своєю лінійністю, творячи схему $M^T\alpha\alpha;\beta\alpha$, характерну передовсім для малих кільцевих форм, зокрема з V66;446, яка в усному побутуванні та поширенні зчаста переходить у коломийкову шляхом парного розщеплення двох більших довгостей другого шестичленика, коли наспів такого мелотипу поєднується з віршем, відповідно відмінної структури⁴, що хіба й сталося з даною Сасівською піснею (власне деякі ознаки малої кільцевої форми явно простежуються у вищезгаданому співі лірника І. Скубія). Співвідношення музичного та поетичного інгредієнтів значно природніше виглядає в Лисенковому записі з цілковито іншою мелічно-тематичною будовою: $M^TAA' = \alpha\alpha\beta; \alpha\alpha\gamma$, і це однозначно вказує на його зовсім відмінну генеалогію⁵, проте й він демонструє, здається, далеко не відповідний їй пункт. Адже також в ньому

¹ Власне з огляду на дійсний рівень мелоритмічної варіаційності підредаговані оригінали наспівів обох наведених тут Зразків $10a_{1,2}$.

² Докладніше див.: Луканюк Богдан. Ритмічна варіаційність у пісенному фольклорі. Львів 2016; Луканюк Богдан. Часокількісний музичний ритм. Львів 2017.

³ Хоча з цієї генеральної закономірності існують винятки (очевидно, дуже і дуже нечисленні) на кшталт Зразка 5б.

⁴ Пор.: Зразок 46а.

⁵ Лисенко Микола. Збірник українських пісень: У 7 вип., вип. 6. Київ 1895, с. 4 № 1.

не можна не помітити незгідності структурної цезури між першими силабічними групами кожного віршового рядка та стало відділюваного слова „пан” від смислово прилеглого до нього прізвища („Поїхав пан | Лебеде́нко |...”), явно вставлюваного в дванадцятискладові рядки V66₂. І якщо така стилістична незграбність не разила пісняря, то лише тому, що він трактував похідні силабічні групи як суцільні, неподільні восьмискладники (V86₂), а це можливо власне тоді, коли вони підкладалися під таку ж цілісну мелічну лінію початкових фраз, як приміром, у найпопулярнішій версії пісні про Морозенка (з V446₂ \R⁶₁ 1 1 2 | 1 1 2 :||, генетично вивідної з прототипу •V55₂/R⁶₁ 1 1 2 | 1 1 2 :||)¹. У фольклорних творах, яким напевно понад два з половиною століття буття, а значить, і неконтрольованого усного поширення та розвитку, не тільки окремі строфи вільно переходять з одного сюжету в інший, але й однакові за змістом поетичні тексти легко обновлюють свої мелодії – тим паче, якщо їхні форми більш-менш припасовуються собі навзаєм.

Середовищно-стильова відмінність жіночого та чоловічого виконань пісні, виразно примітна в ритміці та лінеарності, майже ніяк не позначилася на її ладовій організації. Позірно в дуєті задіяний гармонічний мінор, що з вступом нижнього голосу змінюється натуральним, витриманим аж до кадансу, в якому знову повертається первісний нахил, у сольній ж інтерпретації панує виключно чиста діатоніка, тільки точно в тих місцях, де мав би знаходитися ввідний тон (*fis*"), хіба не випадково, а цілком закономірно виступає нейтральний звук, посередній між діатонічним і хроматичним *f*' (відзначеним у нотах стрілкою вгору). До того заключний хід I–IV в самому кінці та завершальна зупинка в першій фразі на четвертому ступені гама (*c*") явно суперечать природі функціонально-гармонічної тональності (системи Dur-moll). Усе це вказує на властиву даній мелодії модальність навіть попри явні впливи писемного музикування у співи сестер. Обидві виконавські відміни мають звукоряд в обсязі децими, складений з трьох тетраходів – фригійського внизу та дорійського в середині, поєднаних автентично (роздільно), і перенесеного октавою вище того ж таки нижнього фригійського тетраходу, відповідно сполученого з дорійським у плагальний (злитний) спосіб, що й визначає закономірне транспозиційне положення основної опори G'

¹ Луканюк Б. Ритмічна варіаційність у пісенному фольклорі, с. 128-130 (прикладу 54-56).

в редакціях обох нотних записів, хоч на перший погляд вони можуть видаватися немовбито зависокими¹:

$$\begin{aligned} & [[\underline{C}'''] \cup b'' - a' G'' \text{fis}'' | a'' \wedge \underline{G}'' \text{f}'' - e s'' \wedge D'' \cup c'' | d'' \wedge \underline{C}'' \cup b' - a' \wedge G' \\ & \parallel \\ & g'' \wedge \underline{F}'' \cup e s'' - d'' \wedge C'' \end{aligned}$$

Як видно, на діатонічний, хроматичний і нейтральний варіанти звуку f'' покладені відмінні ладові функції – в одних випадках він виступає гранично загостреним ввідним оспівуванням знизу своєї опори ($G'' - \text{fis}'' - G''$) й тоді в чоловічому виконанні появляється нейтральний тон, наче м'якший, недотягнений до норми хроматизм; в інших випадках цей же звук f'' належить уже дорійському тетрахорду як діатонічний нижній ввідний ступінь до його верхньої опори (\underline{C}''). Від неї загалом спадна мелічна лінія одного разу зупиняється аж на нижньому ввідному тоні (c'') до нижньої опори (D'')², у зв'язку з чим обидві ввіднотонності, вступаючи в хвилеву квартову кореляцію ($c'' - f''$), породжують модуляційне відхилення в ще один фригійський тетрахорд секундою нижче стосовно основного дорійського й у цьому доповненні все той же звук f'' виконує роль стійкої верхньої опори (\underline{F}'').

Подібну, хоч розвинуту дещо меншою мірою (особливо в чоловічій інтерпретації), функціональну перемінність виказують також інші ступені звукоряду, і це засвідчує високий рівень зрілості ладомодального мислення виконавців-аматорів з колишньої правобережної Гетьманщини, заселеної українським людом щойно з другої половини XVIII століття (зокрема на фоні вже згадуваних записів М. Лисенка та лірницького співу І. Скубія, де наявні такі, куди простіші модальні ладозвукоряди, як відповідно: $[\underline{C}'''] b' - a' \wedge G' \text{fis}' | \underline{G}' \text{f}' - e' \wedge D'$ та $[\dots] e'' D'' \cup c(is)'' | \underline{C}'' h' - a' \wedge G' \text{fis}' | \underline{G}' - [\dots] - D'$), це ставить питання про культурний рівень тих поселенців та їхній тодішній соціальний статус.

¹ В оригіналі транскрипції чоловічого виконання дійсна (реальна) висота його звучання не вказана також в іншій публікації твору (Терещенко Олександр. Козацькі пісні Кіровоградщини. < Tradicija ir dabartis, Nr 13. Klaipėda 2018, p. 128-129 № 4).

² Такі ж зупинки на нестійкому нижньому діатонічному ввідному ступені до нижньої опори тетрахорда застосовуються не раз у традиційних фольклорних мелодіях – як обрядових (передовсім весільних), так і звичайних (див.: Лекції, приклад 72, с. 326; Зразки 20а_б^{1,2}, 22б, 43).

На закарпатській Мароморощині¹, а саме в долині ріки Тересва, цей пісенний тип, за даними збирача, виконує функцію ладканки, яка звучить протягом усього весільного обряду, хоча в публікації її мелодія йде попервах зі звичайними любовними текстами (строфи 1-8) і тільки потім з окремо доданими справжніми ритуальними „варіантами”², причому строфи 9-12, маючи коломийкову структуру з належними римуваннями в кінці обох рядків, виявляються насильно прилаштованими до музичної чотирирядковості³ (нормально вони виступають з відповідними собі наспівами, уміщеними у тій же збірці під № 31 і 34-36). Важко судити, чому так сталося, чи саме в такій послідовності вірші співалися під час організованого збирацького сеансу й оті ліричні з них подала одна інформантка (старша), а ритуальні були долучені потім, коли до неї приєдналася друга (молодша),

¹ Мараморощина – історико-адміністративна одиниця (комітат, жупа) на Закарпатті з центром у місті Сигіт-Марамороський (тепер Сігету-Мармаціей в Румунії). Назва відома з кінця XII століття й походить, правдоподібно, від слова „мармур” – вапняної різнокольорової скали, придатної для полірування (через те латинською *marbog* від давньогрецького *μαρμαρος* означає „блискучий камінь”), що видобувався в цій місцевості, і це вказує на її постання либонь ще за античності. Однак правдива колонізація теренів майже водночас почалася щойно в XIV столітті з двох боків – волохами (румунами) з Семиграддя та русинами (українцями) з Галичини, і так витворилося їхнє змішане населення з перевагою українського, майже суцільного в північній частині, яка знаходиться в Україні (головно в Тячівському районі, в нижніх течіях річок Тересва та Тересбля), і заливно-острівного в південній (на лівобережжі Тиси в Румунії). Мовники звичайно виділяють окремішній марамороський діалект нарівні, скажімо, з гуцульським (услід за ними такий же етномузичний діалект вирізняв і В. Гошовський), що неправомірно: Мараморощина включає три географічні та природно-кліматичні зони – гірську, передгірську та низинну, і звідси виводяться явні відмінності в її матеріальній та духовній культурах, тож вона не може мати і фактично не має ні своєї стильової домінанти, ні свого прикметного єдиного етнографічного та відповідно фольклорного обличчя, а виявляє перехідні риси, притаманні приграничним (гуцульській, бойківській та притиській) історико-етнографічним областям.

² У цьому Зразку слова викладені згідно з оригіналом збирача, але з розмежуванням механічно з’єднаних різних поетичних текстів, що співаються як зовсім окремі твори в різний час і в різних місцях не тільки весільного обряду, але й поза ним.

³ До того не знати яким саме чином, оскільки зменшення кількості складів ніяк не відзначено в нотах, що виправити неможливо, оскільки мелоритмічні модифікації в подібних випадках є зазвичай принципово непередбачуваними.

чи така роздільна паспортизація постала наслідком звичайної описки і все відразу ілюстрували до фонозапису обидві співачки, віддавши спершу перевагу ліриці, а щойно під кінець, розспівавшись, згадали автентичні обрядові поетичні мотиви – і то два з них (строфи 13 і 15), приналежні до даного пісенного типу, відносяться до пародій на строфу 14, зазвичай співану, коли молоду після шлюбу приводять до дому молодого, натякаючи новоспеченій свекрусі на начебто негужу обраницю сина.

Не слід дошукуватися в тому вини інформанток – як спеціально підкреслив збирач, перша відміна (Зразок 10б₁) була записана від вельми досвідчених народних співачок, яких запрошували свашками чи не на всі весілля в сщ Тересва, а друга (Зразок 10б₂) – від вісімнадцятилітньої дівчини, талановитої та музикальної (с. 144), котра не тільки виконала рубатну коломийку (№ 54)¹ аніскільки незгірше (а на думку збирача, навіть краще) від своїх старших колежанок (№ 53 та 55), але й жанрово-контрастну приспівку, близьку до танцювальної (№ 56), а ще теж, безперечно, взірцево дві традиційні колядки (№ 3 та 28). Те, що юнка звела чотирирядковий ладканковий наспів до дворядкового, цілком зрозуміло, адже він не належав до молодіжного репертуару, долучатися ж до весільних свашок вона за статусом незаміжньої не мала права, а лише могла чути його принагідно та з пам'яті намагалася, як зуміла, ознайомити з ним фольклориста, беручи участь в оригінальному польовому експерименті, покликаному виявити відмінності між виконавськими стилями різних демографічно-вікових середовищ.

¹ Див. ще також весільний текст № 36[б] від А. Мокану, напевно заспіваний або разом з її ровесницею (О. Продан), або й окремо, але так само як вона, бо збирач подав одну мелодію на двох, не пояснивши як і ким вона була виконана. При тому хіба варто відзначити, що ця коломийкова мелодія є дворядковою з варіантним відтворенням другого рядка, під який підкладений ще двічі повторений текст заключного шестискладника, спершу розпростореного вигуком „Ой” (V446₂;76=V¹авв;где;е'е), натомість № 53-55 (подані трьома різними співачками) представляють вельми рідкісні мелодично однорядкові коломийки, але словесно раз дворядкові (№ 53), а раз трирядкові з повтореннями як у № 36 (аналогічно як № 54 від А. Мокану), інший раз з рефреном замість повторення (№ 55). Таким чином, залишається неясним, чи А. Мокану співала обидва тексти – весільний і звичайний – на однакову мелодію, чи таки на дві різні, а також яка властиво коломийкова форма була нормальною для даної місцевості (цей же мелотип в інших місцевостях, мабуть, був таки звично дворядковим, див. № 41-42).

Словом, усі три співачки були знавцями своєї справи та напевно представили твори достеменно так, як вони пересічно звучали тоді в реальності, а той факт, що ритуальна мелодія виявилася злученою не тільки з пародійними, коломийковими, але й ліричними (звичайними) поетичними текстами, може свідчити про нечасте вже її застосування за прямим призначенням, якщо на той час давньотрадиційне весілля взагалі ще хоч якось культивувалося в народному житті, а також про повну втрату нею своєї табуїзованості та міграцію в позаобрядову сферу, зокрема й у тій формі, якою послужилася дівчина, бо ж хіба не випадково якісь відміни у свашковій версії (на жаль, не знати з якими саме строфами) другого музичного речення отримували кадансування, тотожне заключному (четвертому), дозволяючи першій половині мелострофи виступати за бажанням чи при потребі цілком самостійною дворядковою та даруючи в той спосіб майже віджилому обрядовому пісенному типові шанс на нове життя.

У кожному разі, така весільна ладканка безумовно побутувала в даній місцевості, хоч виглядає вона доволі загадково: з одного боку, їй властивий загалом характерний для Закарпаття основний дистих, розбудований репетиціюваннями поспіль кожного верса ($V^TAA\overline{BB}$), в сполученні начебто з чотирирядковим тирадним наспівом, що вже само по собі говорить про генетичну похідність подібного сполучення, з іншого ж – незвична тематична форма самого наспіву, явно втворена трикратним повторенням другого речення ($M^T\overline{ABBB}$), може вважатися типологічно трирядковою строфічною ($V^TAA\overline{B}M^T\overline{ABB}$), оскільки заключні текстові й мелодичні побудови виявляються тут нараз однаковими з попередніми і як композиційні оздобы можуть не враховуватися в мелотипологічному аналізі. Котру з цих евентуальних форм – тирадну чи строфічну – слід вважати дійсною, питання не даремне – відповідь на нього дає ключ для з'ясування імовірної стильової близькості тересв'янської ладканки відповідно до гуцульської чи бойківської, а чи навіть якоїсь з інших етномузичних культур.

Зачнемо з встановлення притаманного мелодії типового мелоритмічного малюнка. Його реальне вираження транскриптор подав без тактових розмірів, хоч усі її побудови є сповна раціональними, рівними шістьом одиницям числення¹. Цим, напевно, він хотів зазна-

¹ Якщо не враховувати зайві, чисто віддихові чверткові павзи в кінці другої та четвертої побудов.

чити, що виконання загалом було рубатним бодай трохи, тому чужі українському етномузичному мисленню кадансові „хорей” (R...2 1) треба вважати строгоагогічними варіантними підмінами первісних, органічних „ямбів” (R...12), що раз з’являється в третій побудові, а оскільки в оригіналі нотного запису за найменшу ритмічну довгість (брахістохрону) прийнята вісімка, то моделювання пісенного типу виглядало б таким чином¹:

$$\begin{aligned} & *V44_4/R^6 \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} 2 1 : \parallel \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} 1 2 \parallel \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} 2 1 \parallel \Leftarrow \\ & \Leftarrow \{ R^6 \frac{1}{2} \cap \frac{1}{2} \frac{1}{2} \cap \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \cap \frac{1}{2} \frac{1}{2} 1 \wedge 2 \approx \parallel \} \Leftarrow \\ & \Leftarrow \bullet V55_3/R^6 1 1 1 1 2 : \parallel (\sim \bullet V66_3/R^6 1 1 1 1 1 1 : \parallel) \Leftarrow \\ & \Leftarrow \{ V44_3/R^6 1 1 \cap 1 1 2 : \parallel (\sim \bullet V66_3/R^6 1 1 \cap 1 1 1 \cap 1 : \parallel) \\ & \Leftarrow {}^0V44_3/R^6 1 2 1 2 : \parallel \end{aligned}$$

й указувало б на відому трирядкову строфічну ладканку, монохронний прототип якої наведений в дужках², однак цілковито відсутню в Галичині, а тим більше на Закарпатті, куди вона лишень випадково могла б потрапити звідкись з Наддніпрянської України, що хіба мало-ймовірно.

Більше того, цей мелотип взагалі не може мати нічого спільного з тересв’янською ладканкою передовсім через капітальну відмінність своєї композиційної будови, адже його одне самостійне музичне речення творять три *фрази* ($M^T\alpha\beta\beta$), вона ж складається з трьох або чотирьох музичних *речень* (M^TABB), що включають по дві тієї ж величини шестичасові фрази – інципітну та кадансову ($M^T\alpha\beta;\gamma\delta;\gamma\delta;\gamma\delta$), тобто той мелотип з трьох фраз є в часовому вимірі вдвічі або й майже втричі коротшим за ладканку з трьох або чотирьох речень, тож шукати між обома формами типологічну схожість або генетичну спорідненість немає ані найменшого сенсу. Позірна збіжність їхніх різноструктурних одиниць закралася власне через обрану вісімкову брахістохрону для нотного запису подібного типу ладканок (либонь продиктовану віддавна утвердженою традицією, від К. Ліпінського почавши)³, що немовбито найадекватніше відображає характер їхнього реального

¹ Тут, крім того, потрібно мати на увазі, що відсутність музичних цезур у місцях наявності віршових свідчить про постання мелоритмічного малюнку внаслідок варіаційних роздроблень його основних (чверткових) довгостей.

² Див. Зразок 22в.

³ Zaleski Waclaw, Karol Lipiński. Pieśni polskie i ruskie ludu Galicyjskiego: W 2 cz., cz. 2. Lwów 1833, № 1 (те ж у М. Лисенка, О. Кольберга, С. Людкевича, Ф. Колесси, К. Квітки, Ю. Сливинського, М. Мишанича та багатьох інших).

звучання, однак саме такий їхній виклад на письмі породжує зовсім хибні уявлення про їхню сутність, призводячи відповідно до помилкових мелотипологічних суджень, висновків та пов'язаних з ними непорозумінь. Насправді ж якщо в одному разі фрази є шестимірними, то такими ж вони мусять бути й тоді, коли тотожні фрази виступають складовими речення, а значить, в транскрипціях ладканок тересв'янського типу найменші мелоритмічні довгості (брахістохрони) повинні дорівнювати чвертці, тотожній одиниці числення¹. З огляду на це наведений тут зразок довелося належно відредувати, збільшивши всі ритмічні довгості оригіналу вдвічі.

Отже, вказане вище цифрування мелоритмічного малюнку потрібно переписати таким чином:

*V44₄=ААББ\R¹²1 1 1 1 :! 1 4 2 :||⁰1 1 1 1 :! 1 2 2 ||²1 1 1 1 :! 1 4 2 ||

Його ірраціональний такт на десять одиниць числення є, безумовно, вільноагогічною видозміною нормальної дев'ятимірності, в якій ферматовано передостанню довгість. Це підтверджує інший запис весільної ладканки з сусіднього с. Дулово², виконала ж її також вісімнадцятилітня дівчина знову таки в молодіжному стилі не настільки рубатно як у співі свашок, тому той же ритмічний малюнок вийшов у неї максимально близьким до типового ладканкового лише з явно надмірним затягуванням останньої довгості; до того юнка пропустила початковий заспів, слова якого повинні би повторюватися ще раз, помилково зводячи тирадну чотирядковість до строфічної трирядковості³:

¹ Такий поправний спосіб запису застосовується доволі рідко, деякі транскриптори не виробили собі стійкої позиції в цьому питанні й в одних випадках викладали ладканки даного мелотипу вісімковими брахістохронами, в інших – чвертковими, хоч зчаста темп там і там був однаковим або майже однаковим (пор., приміром: Задор Дезидерій, Костьо Юрій, Милославський Петро. Народні пісні подкарпатських русинів. Унгар 1944, с. 24-25 № 17-18; Гошовский Владимир. Украинские песни Закарпатья. Москва 1968, с. 80-82 № 7, 8; с. 364-366 № 224). Це, звісно, вельми утруднює порівняльний аналіз, а часом і збиває його на манівці, через те настільки важливо точно встановити мінімальну мелоритмічну довгість (брахістохрону) транскрипції етномузичного твору згідно з його синтаксичною будовою, універсальною одиницею числення та відповідним тактовим розміром.

² Гошовский В. Ibid., с. 116 № 32 („Удоперай, старий, ліску”).

³ А втім, можливо, саме так, без початкової побудови ладканка виконувалася в даній місцевості як узвичаєна норма (подібне вкорочення до дворядковості V7₂/R<...>||⁰1 1 1 2 1 2⁰||²1 1 1 2 3 3 || див.: Пеліна Ганна. Традиційна музична культура Мараморощини в аспекті етнокультурного пограниччя: Дисер-

$$V44_3 = \dots АББ \backslash R \langle \dots \rangle \|^{10} 1 1 1 1 : 1 1 1 3^{\wedge} : \|^{12} 1 1 1 1 : 1 1 2 4^{\wedge} \| \leftarrow$$

$$\leftarrow *V44_3 = \dots АББ \backslash R^{12} \langle \dots \rangle \|^{9} 1 1 1 1 : 1 1 1 2 : \|^{12} 1 1 1 1 : 1 1 2 4 \| \leftarrow$$

Тепер уже не може бути ані найменшого сумніву, що в основі тересв'янської ладканки лежить загальновідомий „ямбічно” організований шестискладовий прототип¹, у своїх визначальних обрисах поширений на південно-західній („закарпатській”) Гуцульщині²:

$$V44_4 \backslash R^{12} 1 1 1 1 : 1 1 3 3 : \|^{9} 1 1 1 1 : 1 1 1 2 \|^{12} 1 1 1 1 : 1 1 3 3 : \| \leftarrow$$

$$\leftarrow \bullet V7_4 \backslash R^{12} 1 1 1 1 2 3 3 : \|^{9} 1 1 1 1 2 1 2 \|^{12} 1 1 1 1 1 3 3 : \| \leftarrow$$

$$\leftarrow \bullet (\sim 6_4 \backslash R^{12} 1 2 1 2 3 3 : \|^{9} 1 2 1 2 1 2 : \|^{12} 1 2 1 2 3 3 \|) \leftarrow$$

Локальна його особливість полягає головним чином у заміні п'ятої з ряду засадничої половинної довгості двома чвертками, очевидно, в зв'язку з появою ще одного складу при перетекстуваннях цільних семискладників подільними восьмискладниками, проте не шляхом варіаційного роздроблення, як то могло б здаватися на перший погляд, а внаслідок вельми складного подвійного процесу спершу вільноагогічного вкорочення половинної ноти до чвертки, а потім трансформаційного додавання такої ж чвертки на початку новоявленої силабічної групи або й навпаки, в чому переконують відмінності між окремими тирадами і строфами у рамках таких же творів з інших закарпатських сторін³. Чого відбулися всі ці доволі суттєві модифіка-

тація <...> кандидата мистецтвознавства. Київ 2017, с. 229 № Б.3.5 (с. Кричунів, повіт Марамуреш, Румунія) або це була звична для фольклорної виконавської практики аберация при фонозаписі під час штучно організованого збирацького сеансу, коли співачка просто ілюструвала твір, так би мовити, „за скороченою програмою” для економії часу (див.: Роздольський Йосиф, Людкевич Станіслав. Галицько-руські народні мелодії: В 2 ч., ч. 1. Львів 1906, с. 1 № 1).

¹ Напевно, його закономірні сліди збереглися у дворянській версії з сщ Тересва, в якій власне первородна трійковість мелоримічної організації на початках обох музичних речень нотована саме тріолями.

² Гошовський В. Ibid., с. 79-81 № 6, 8 (строфа 14, наступне число 15 поставлене помилково); Задор Д., Костьо Ю., Милославський П. Ibid., с. 24-25 № 17-18; Мушинка Микола. Голоси предків: Звукові записи фольклору Закарпаття із архіву Івана Пянькевича (1929, 1935). Пряшів 2002, с. 127-129 № 42-44; Колесса Філарет. Старинні мелодії українських обрядових пісень (весільних і колядок) на Закарпатті. < Науковий збірник товариства „Просвіта”, т. X. Ужгород 1934, нотний додаток, № 1-12 (див. також пояснення до них на с. 133-138).

³ Гошовський В. Ibid., с. 155-158 № 64-65, с. 331-333 № 198 (тут перший і другий нотні стани потрібно поміняти місцями, оскільки в наявному другому чомусь

ції в порівнянні з первородними тирадними ладканками північно-східної („прикарпатської”) Гуцульщини та Покуття, повинно би з’ясувати спеціальне дослідження, здатне внести свою посильну лепту в з’ясування складних історичних перипетій як слов’янського, так і неслов’янського заселення нагірних просторів Закарпаття.

На кінець слід звернути увагу на вельми оригінальну ладомодальність аналізованої ладканки, музичні речення якої спочатку (а перше з них цілком) тримаються побічного фригійського („мінорного”) тетра хорду $e'' \wedge D'' \wedge c'' - h' \wedge A' \wedge g'$ і лише в кадансах переходять на секунду нижче в основний лідійський („мажорний”), часом плагально поєднаний з нижнім, ледве поміченим т. зв. субквартою: $d'' \wedge C'' \wedge h' - a' \wedge G \parallel \underline{G'} < \dots > D^1$. Власне звідси либонь виводиться той особливий, загалом піднесено-журний настрій даної мелодії, переважно притаманний весільним ладканковим співам.

опинилася передладканка, співана виключно один раз на самому початку, очевидно, тільки в с. =г. Іванівці, р. Мукачево, о. Ужгород), с. 364-366 № 224 (первісно тирадна ладканка, перероблена на дві строфічні, співані поспіль, попарно).

¹ У згадуваній відміні під № 32 немає початкового модуляційного відхилення на секунду вище, тут увесь наспів розгортається в рамках лідійського тетра хорду, розширеного тією ж „субквартою”.

Географічні відмінності в етномузиці виявляються з різною силою на різних рівнях як граматики (структури, форми), так і фонетики (звучання, виконання) питомих для певної місцевості творів. Дослідницький опис цих відмінностей вимагає щоразу вміння виділити в складному сплетінні різнохарактерних і варіабельних рис найпоказовіші з них (т. зв. *стильові домінанти*) шляхом їх детального розгляду (*аналізу*), порівняльного зіставлення (*компарації*) та підсумкового узагальнення (*синтезу*). Вирішення такого триєдиного завдання зазвичай вимагає чималих зусиль без гарантії на успіх, тож аби хоч загалом пересвідчитися в реальній дієвості географічного чинника в культурі усної традиції, достатньо вдатися до наочного протиставлення різко відмінних, контрастних її виявів, в крайнощах яких притаманні їм різниці відразу впадають у вічі. Саме такими довідними прикладами можуть слугувати наведені тут ліричні пісні з трьох гранично віддалених областей української етнографічної території – Лемківщини на крайньому заході (Зразок 11а), Полісся на крайній півночі (Зразок 11б) та лівобережжя середньої Наддніпрянщини майже в самому центрі (Зразок 11в).

Першу, рекрутсько-парубоцьку пісню ледве чи можна назвати найхарактернішою для лемківського етномузичного діалекту, та саме вона, співана повсюдно як в побуті, так і з концертної – академічної та естрадної – сцени, стала хіба його найпопулярнішим виразником, ба навіть своєрідним символом, хоч пісню цю люблять не тільки українці, але й поляки, словаки і чехи, почитаючи її за кровну свою, рідну. До того ж властива їй мелодія вельми схожа на т. зв. „новогурську” та ще й здебільшого так і виконувана в стилі співаної частини вербункошу – трохи рубатно та синкоповано в вигляді гострого зворотного пунктування (в співвідношенні довгостей 1:3), а втім, рідше, також і чисто по-слов’янськи з дещо м’якшим „ямбізуванням” (1:2 або 2:3). Звідси – гостродискусійні питання про походження даного твору та його первісну національну належність.

Либонь найменше на нього можуть претендувати поляки, у яких він виявляється практично тотожним лемківському за мелодією і текстом, лишень їхні татрські горяни (гуралі) під ту ж таки музику підкладають власні, цілком оригінальні слова¹:

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=KJLP7BL1-0k> (14.08.2021).

Підрядковий переклад: 1. Гей в „Берні”, в „Берні”, в магазині / Шийють шевці-кравці, кравці-шевці шийють, шийють шевці-кравці на мене мундир. // 2. Гей

18a

1. Hej w „Bernie”, w „Bernie”, w magazynie |2
 Syjom sewcy-krawcy,
 krawcy-sewcy syjom,
 syjom sewcy-krawcy mundur na mnie. |2
2. Hej syjom-syjom, wysywjajom... |2
 Bierom mie do wojska,
 do wojska mie bierom,
 bierom mie do wojska łod kochanio. |2
3. Hej nie telo mi zol kielo smutno: |2
 Musem maszerować,
 maszerować musem,
 musem maszerować rano jutro. |2
4. A kied muzycka mi zacela grać,
 Poceły mi łęzki z łocu kapać:
 – Moi kamarati, zahrajte ż mi czardasz,
 bo ja na tom wojne mam rukować. |2

Вони напевно належать зовсім іншій рекрутській пісні з ⁰V44₂ (W „Bernie”, w „Bernie”, / w magazynie // Syjom krawcy / mundur na mnie. //), пристосованій коштом численних повторів (ще й з вельми вишуканими антиметаболами)¹ до нового наспіву; загальний же мотив про чардаш з'являється тут вельми несподівано лише в останній строфі, явно доконтрамінованій та поплутаній, на що вказує також раптова зміна її віршової форми². У словаків цей мотив є сповна органічним

шиють-шиють, вишивають... / Беруть мене до війська, до війська беруть мене, беруть мене до війська від коханої. // 3. Гей не стільки мені жаль, скільки сумно: / Мушу маширувати, маширувати мушу, мушу маширувати завтра рано. // 4. А як музика почала мені грати, / почали мені сльози з очей капати: / Друзі мої, заграйте мені чардаша, бо я маю (= мушу) рокувати на тій війні (= в тому війську).

¹ Лекція 9, Тема § 36, с. 262; Прилоги, с. 338.

² Ця остання строфа, чомусь зазвичай так і повсюдно співана, є явно зіпсованою зведенням двох в одну, до того ж з переставленням місцями, бо спершу повинно йти звернення до друзів (а в інших відмінах – до музикантів, що хіба точніше) з проханням заграти чардаш (в інших відмінах – вербункош або „данс”, що також напевно первородніше), а потому вже текст про проливані сльози з неодмінним дотриманням надзвичайно оригінальної тематично-віршової форми, тобто:

18б

4. – Moi kamarati(= Hej muzykanti), poprose was: |2
 Zahrajte ż mi czardasz(~ dansa ~ verbukos),
 czardasz(~ dansa ~ verbukos) mi zahrajte ż,
 zahrajte ż mi czardasz(~ dansa ~ verbukos) – mam rukować. |2

продовженням теми рекрутства з можливим двояким любовним завершенням – ревним (явно доконтрамованим з іншою пісню)¹:

19a

1. Keď ma v tom Kubíne² odobrali,
Tak mi tí pánové povedali:
– Počkej ty, regrúte, budeš ty banovať,
Keď ti príde karta narukovať. | 2
2. Keď mi prišla karta narukovať,
Dal som si muziku došikovať:
– Páni muzikanti, zahrajte mi čardáš,
Prvého októbra mám rukovať. | 2
3. Keď mi začala tá muzika hrať,
Začali mi slzy z očí padať.
Slzy moje, slzy, na zem nepadajte,
Čo ste milovali, zanechajte! | 2
4. A keď sa Janoško do vojny bral,
Prišiel pod okienko, smutne zvolal:
– Podajte mi, milá, podaj trochu vody,
Lebo vo mne moje srdce zhorí. | 2

або дещо іронічно-фривольним³:

-
5. A kied muzycka mi začela grać, | 2
Pocely mi łezki,
 łezki mi pocely,
 pocely mi łezki z locu kapać. | 2

¹ <http://www.pesnickyy.orava.sk> (14.08.2021).

Підрядковий переклад: 1. Як мене в тому Кубіні відібрали, / Так мені ті панове повідали: / – Почекай ти, рекруте, будеш ти банувати (сумувати), / Як тобі прийде повістка рокувати. // 2. Як мені прийшла повістка рокувати / Попросив я музикантів: / – Пани музиканти, заграйте мені чардаш, / Першого жовтня маю рокувати. // 3. Як почала мені та музика грати, / Почали мені з очей сльози капати. / Сльози мої, сльози, на землю не капайте, / Що ви любили, покидайте! // 4. А як Іванко ішов на війну, / Прийшов під віконце, смутно гукнув: / – Подай же мені, мила, трохи води, / Бо в мені моє серце згорить. //

² Очевидно, йдеться про м. Дольний Кубін у Жилінському краї на півночі Словаччини, де знаходилася в ті часи рекрутська команда (комісія).

³ *Підрядковий переклад*: <...>. 3. А вони почали гарно грати, / Мені почали з очей сльози капати: / За мною не заплаче батько ні мати / Але будуть плакати три дівчини. // Одна буде плакати, / бо я її любив, / Друга буде плакати, бо я її брат, / А та третя плаче, бо мусить, / Бо вона від мене перстень носить (=Бо вона від мене хлопця носить). //

<...>.

3. A oni mi pekne začali hrať,
Mne začali z oči slzy padať:
Za mnou ne zaplače otec ani matka,
Ale budú plakať tri dievčatka.
4. Jedna bude plakať, mal som ju rád,
Druhá bude plakať, bol som jej brat
A tá tretia plače, šej, haj, lebo musí,
Lebo tá odo mňa prsteň noší
(=Bo ona odo mne chlapca noši).

Порівнявши наведені словацькі відміни пісенного тексту з лемківським, легко можна дійти висновку, що цей останній фактично складається з двох різних сюжетів – власне рекрутського та пов'язаного з ним любосного. Перший тепер сприймається радше в жартівливому тоні, та він має реальну історичну підоснову: в старій Австрії новобранець мав законне право ухилитися від призову на дворічну військову службу, виставивши замість себе когось іншого, згідного пожертвувати собою. Пошуки такої заміни в лемківській пісні, очевидно, первісно мусили викладатися у формі традиційної фольклорної трафаретки, слова якої буквально відтворювалися потрібну кількість разів з заміною ключових слів, причому подібно як в багатьох колядках чи весільних творах близькі люди – тут батько, брат і камраття – відмовляються сповнити волю прохача, а удовольняє її хтось близький серцю, в даних обставинах – музики, з якими хоч можна відвести душу, погулявши востаннє. Беручи до уваги існуючі версії тексту, в імовірній реконструкції його праобраз орієнтовно міг би виглядати ось так:

20

- [1. Кед м'ї пришва карта наруковац, став я свого няня дошыковац:
– Няню же мій, няню, зробіте м'ї ту волю, идте на ту войну за м'я служиц.
2. – Не піду я служиц на ту войну, не, не піду служиц я за тебе;
Кед ти пришва карта, іди й на военку, іди й на военку сам за себе!

Ці ж дві строфи повторюються з заміною слова „няня” на „брата”, „камратів”, а в самому кінці:

7. Кед м'ї пришва карта наруковац, став я музыкантів дошыковац:
– Музыканты мої, заграйте м'ї данец, бо я на ту войну мам руковац.
8. Стали музыканты танец грати, стали м'ї ся горкы слези ляти:
Слезы мої, слезы, назем не падайте, що-м миловав, мушу занехати!].

З часом усі ці особливості втратили первобутнє значення, стали малозрозумілими, через те й розгубилися, скоротившись до мінімуму.

Нічого такого немає в словацьких версіях і це однозначно говорить про суто лемківське походження першого сюжету, натомість його продовження виглядає більше на запозичене від словаків, які хіба на цю ж мелодію склали свій власний текст про покинутих дівчат, виразно орієнтований на класичну чотирирядковість (катрен) з постійно витриманими суміжними римуваннями, тоді як лемківський дворядковий вірш має цілковито відмінну структуру типової малої кільцевої форми, тільки в розширеному вираженні¹: $V64_2;66,64=V^T AB;вГД$ (власне так, як він викладений вище в реконструкції, а також у гуральській пісні, словесні повтори якої виразно орієнтуються на цей Зразок 11а). Відповідно мусив піддатися похідному варіюванню ритмічний малюнок:

$$R^{4\frac{1}{4}\frac{1}{4}\frac{1}{4}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{4}\frac{1}{4}\frac{1}{2}1 \quad \parallel \frac{1}{4}\frac{1}{4}\frac{1}{4}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{4}\frac{1}{4}\frac{1}{2}1 \parallel \\ \parallel \frac{1}{4}\frac{1}{4}\frac{1}{4}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{4}\frac{1}{4}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{4}\frac{1}{4}\frac{1}{2}1 \parallel$$

що після моделювання за допомогою послідовної зворотної скелетизації:

$$\langle \dots \rangle \\ \Leftarrow \{ \frac{1}{4}\cap\frac{1}{4}\cap\frac{1}{4}\cap\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{4}\cap\frac{1}{4}\frac{1}{2}1 \quad \parallel \frac{1}{4}\cap\frac{1}{4}\frac{1}{4}\cap\frac{1}{4}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{4}\cap\frac{1}{4}\frac{1}{2}1 \parallel \\ \parallel \frac{1}{4}\cap\frac{1}{4}\frac{1}{4}\cap\frac{1}{4}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{4}\cap\frac{1}{4}\frac{1}{4}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{4}\cap\frac{1}{4}\frac{1}{2}1 \parallel \} \Leftarrow$$

виказує свою відправну підоснову:

$$\Leftarrow \bullet V77;447R^{4\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}1 \quad \parallel \frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}1 \parallel \\ \parallel \frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}1 \parallel$$

Подібні варіаційні модифікації традиційних фольклорних пісенних типів зазвичай відбувалися в *східноукраїнському дворацькому* середовищі, звідки, очевидно, одна така переробка не знати якими шляхами дісталася лемкам, котрі при ампліфікації віршових структур вдаються до трансформаційного додавання нових мелоритмічних довгостей, але не до роздроблення старих. Уже від українських горян не раніше першого поділу Польщі 1772 року ця видозмінена мелодія з рекрутським текстом перейшла до словаків завдяки спільному відбуванню військової повинності, однак ті його переробили на свій лад, доточивши любовною тематикою, що навпаки заїмпонувала й лемкам. До значного ж поширення даного твору, напевно, руку доклали передовсім словацькі роми (цигани), які кардинально вплинули і на

¹ До того ж з характерними для всіх малих кільцевих форм внутрішніми римами між першими двома силабічними групами.

всю новітню угорську музику, подарувавши їй не тільки національний стиль вербункош, але й чимало корінних слов'янських мелодій репризної будови, що на зламі XVIII–XIX століть дали початок феноменові, званому в літературі хибно „новоугорськими” піснями¹.

Як приклад розпросторення вірша з супутнім ритмічним варіюванням наспіву в достотній дворацькій манері, про що мовилося вище, можна навести ліричний твір²:

21a

Andantino

1. Ох і по_вій, по_вій, буй_ний віт_ре,
та з гли_бо_ко_го я_ру; Ох і при_будь, при_будь
та ти, мій ми_лень_кий, та з да_ле_ко_го кра_ю.

¹ Лекція 4, Тема 4, § 14, с. 106; Лекція 15, тема 20, § 57, с. 413. Додатковим аргументом на користь неугорського походження цього гатунку народної творчості служить той факт, що дана мелодія лемківської пісні оснований на ладовій модальності з вельми характерним тимчасовим модуляційним переключенням плагального сполучення двох верхніх тетраходів на автентичне, що пояснює появу хроматичного звукоряду:

$$[\underline{C}'''] \cup b'' - a'' \cap G'' \mid \underline{C}'' \cup f'' - e'' \cap D'' \cap c'' \mid d'' \cap \underline{C}'' \cup b' - a' \cap \underline{C}'' \\ g'' \cap \underline{F}'' \cup es'' - d'' \cap C''$$

В новітньому ж угорському фольклорі (орієнтовно від другої половини XVIII століття) вже цілковито домінувала ладова тональність (Dur-moll), а тим часом у „новоугорських” піснях, за словами Б. Бартока, „часто зустрічається натуральний мажор, так званий дорійський та еолійський, рідше – міксолідійський, ще рідше – фригійський [звукоряди]” (Bartók Béla. Die Volksmusik der Magyaren und der benachbarten Volker. < Ungarische Jahrbücher, Band 15, Heft 2-3 (August). Berlin, Leipzig 1935, S. 196), тобто суто модальна ладова організація (в категоріях середньовічної термінології, де натуральний мажор за звуковим складом збігається з іонійським, який однак має зовсім інші опорні тони – не тонічного тризвуку: $\underline{C}'' - h' - D''$, а тетраходів на відстані квати: $\underline{C}'' \cup f'' - e'' \cap D'' \mid \underline{C}'' \cup h' - a' \cap G''$).

² Лисенко Микола. Збірник українських пісень для голосу в супроводі фортепіано: [У 7 вип.], вип. 1. Київ, Липськ (Ляйпціг) 1868, с. 56-57 № 27.

з реальною структурою V467;667, яка на одному з етапів базифікації (після вилучення вставлених зайвих слів та їхніх повторів):

21б

1. Ох повій, буйний вітре, та з глибокого яру;
Ох і прибудь мій миленький та з далекого краю.

виявляє проміжний пісенний прототип з V77;447, близький лемківській рекрутській пісні, а втім далеко не остаточний:

21в

1. Повій, буйний вітре, з глибокого яру;
Прибудь мій миленький з далекого краю.

з схемою V66₂\R⁶_{1/2}1 1 1 2 |₂1 1 1 2 :||, і так далі аж до первородного „диямбічного” архетипу (⁰V44₂/R⁶1 2 1 2 || 2 1 2 :||)¹.

В іншому наведеному творі (Зразок 11б), зафіксованому ген-ген аж на українсько-білоруському пограниччі, на середньому Поліссі, цей же любовний текст має стабільну коломийкову форму та лучиться він з мелодією абсолютно відмінного пісенного типу, але теж неправильної граматичної будови і, значить, не тільки довільно запозиченою зі сторони, але й генетично вторинною, похідною²:

*V446₂\R¹⁰1 2(°) 1 1 :| 2 1 1(°) | 2(°) 1 1 1(°) 2° :||

Її особливий з неодмінними „ямбами” на початку кожної побудови мелоритмічний малюнок, прихований за характерними для середньополіського етномузичного діалекту ферматуваннями, павзовими розривами в межах мелодичних розспівів³ та кінцевим об-

¹ Докладніше див.: Луканюк Богдан. Ритмічна варіаційність у пісенному фольклорі. Львів 2016, с. 78-79, 85-86.

² У нотному додатку до статті К. Мошинського „Про музично-етнографічні дослідження на Поліссю в 1932 році” (Lud słowiański, t. 3. Kraków 1933, Dział B, s. 61-79) нотна транскрипція цієї ж мелодії (№ 5), імовірно, зроблена також Ф. Колессою, викладена дещо спрощено, ближче до типологічного малюнку, оскільки у ній обидві пунктовані півноти є без крапок (тобто без виписаного ферматування), а в місці павзи посередині розспіву стоїть просто знак віддиху, через те тактові розміри вийшли п’ятимірними, і також бракує окремо виписаного початку другої мелострофи, у зв’язку з чим, доводиться констатувати, пісенна форма твору представлена в етнографічному виданні занадто схематично, тому не зовсім точно.

³ Рибак Юрій. Нелогічні цезурування у піснях Верхньоприп’ятської низовини. < Українська культура. Минуле, сучасне, шляхи розвитку: Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету, вип. 8. Рівне 2003, с. 87-96.

ривом¹, виник шляхом трансформації *співаного краков'яка*, що його визначальні обриси зовсім чітко проглядають в других побудовах, у перших же в самому кінці приєднані дві додаткові довгості, у зв'язку з чим основоположні такти на вісім одиниць числення збільшилися до десяти:

$$\begin{aligned} & \begin{array}{c} \text{♩} \text{♩} \\ \Leftarrow \{V446_2 \backslash R^{8+2} 1 \ 2 \ 1 \ 1 \ 1 \ 2 \ 1 \ 2 \ \downarrow \downarrow \} \# 1 \ 2 \ 1 \ 1 \ 1 \ 2 \ :|| \} \Leftarrow \\ \Leftarrow \bullet V66_2 / R \# 1 \ 2 \ 1 \ 1 \ 1 \ 2 \ || \ 2 \ 1 \ 1 \ 1 \ 2 \ :|| \end{array} \end{aligned}$$

Це легко простежується при простому накладанні „ранжиром” обох мелічно однакових початкових побудов:

22

1. По_ вінь, по_ вінь, бу_ йон вс_ щор,
з_зе_ льо_ но_ го га_ га_ ю;

Трансформаційний спосіб модифікації застосовується головним чином на заході України, тоді як на решті її території включно з Поліссям наспіви при зміні віршової структури піддаються ритмічному варіюванню, з чого напрошується висновок, що дана лірична мелодія мусила трансформуватися десь у західних сторонах, звідки зайшла на північ, можливо, транзитом через центральну Україну, де зчаста первісна дворядкова форма, починаючи з другої строфи, перетворюється на нібито однорядкову з виділеним заспівом і конкатенаціями в тексті (повторенням на початку кожної наступної строфи слів заключної силабічної групи попередньої)² шляхом інволюційного вкорочення: $M^T a^{\gamma} \beta \gamma \Rightarrow M^T \langle \dots \rangle a; \beta \gamma$ (а не еволюційного розширення, як зчаста могло б видаватися в подібних випадках). З огляду на це

¹ Особливості поліського народного виконавства описав Ф. Колесса у передмові до збірника „Музичний фольклор з Полісся в записах Ф. Колесси та К. Мошинського” (Київ 1995, с. 50-53) і в статті: Колесса Філарет. Народна музика на Поліссі. < Українська музика. 1939 № 1, с. 11-13. = Колесса Філарет. Музикознавчі праці. Київ 1970, с. 418-420.

² Квітка Климент. Українські народні пісні про дітозгубницю. Київ 1927, с. 17-20.

довелося належно відредагувати оригінал нотного запису, не зовсім точно викладеного в його публікації¹.

На перший погляд, такого роду поліські співи видаються близькими до протяжних пісень² – візитної картки передовсім лівобережної України (Зразок 11 θ), та подібність ця є радше позірною, адже при спільній їм схильності до культивування „божественних довгог”³, значних розпросторень вірша⁴ та фактурних зіставлень Solo–Tutti в

¹ Те, що тут редактором збірки названо „безпосереднім записом” (тобто не фонографічним, а слуховим), у дійсності є отим укороченим заспівом з конкатенацією і саме перед ним повинна стояти цифра „2.”, що вказує на початок другої строфи. Прямо в ході збирацького сеансу транскрибованим, мабуть, було інше виконання пісні тими ж співачками, вміщене під тим же номером з буквою *a* (ймовірно, пробне та хіба не зовсім доладне в першій строфі, як то зазвичай трапляється, коли твір дещо затерся в їхній пам’яті та при нагальному озвученні виходить більш або менш плутаним).

² У цьому народному терміні наголошується остання силаба (Іваницький Анатолій. Українська народна музична творчість. Київ 1989, с. 166; Мурзина Олена. Українська протяжна пісня в аспекті історичного часу. < Збірник наукових та науково-методичних праць кафедри фольклору та етнографії КДК. Київ 1995, с. 13-30), що відрізняє його від схожого, проте за змістом відмінного російського термінопоняття „протяжная песня” з наголосом на другому складі (див.: Русские народные протяжные песни: Антология. Москва, Ленинград 1966; Земцовский Изалий. Русская протяжная песня: Опыт исследования. Ленинград 1967), а також одного з головних жанрів монгольської традиційної музики „ургын дуу”, що звичайно перекладається також як „протяжна пісня”, хоч для відміни її доцільніше було б називати „протяглоу” (Яцковская Клара. Народные песни монголов. Москва 1988).

³ У поліських співах вони досягаються головню надмірними протягуваннями окремих довгостей, інколи настільки тривалими, що для їх позначення Ф. Колесса використовував спеціальну „подвійну фермату”, а не як у протяжному стилі перепадами мінімальних і максимальних ритмічних довгостей розбудованого ритморяду, в даному разі: $\frac{1}{4}$ – $\frac{1}{2}$ –1–2–3 (тридцятьдвійки на початку другої мелострофи – це не наслідок граматичних варіаційних роздроблень, тільки фонетичного вільного рубато, вельми характерного для сольних заспівів), а також неймовірно повільних темпів, для яких навіть бракує словесних визначень (тягучіших за Grave!) та позначок на шкалі метронома (для порівняння в поліському наспіві реальний звукоряд 1–2–3–4 і темп Andantino). Див. ще Зразки № 2 δ , 5 δ , 10 a_1 .

⁴ В основі наведеної протяжної пісні лежить структура *V4443₂, що її реально можна базифікувати таким чином:

23

1. Світи, місяць, світи, ясний, ще й вранішня зоря,
Просвіти ти доріженьку, куди милий проїжджа.

похідних однорядковостях, все ж обидва діалекти кардинально відрізняються передовсім своїм багатоголоссям: на Поліссі загалом домінує гетерофонія з властивими їй епізодичними верхньотерцієвими (рідше верхньоквінтовими) відхиленнями від засадничого унісону¹, а на Лівобережжі практично завжди застосовується т. зв. підголосковість (насправді ж *надголосковість*), де власне над основними гуртовими нижніми голосами часто також з гетерофонними відростками нашаровується верхня, здебільшого сольна партія, що має більш-менш самостійне тематичне значення, хоч у принципі також тримається все тих же терцієво-квінтових перевищень, як це ввіч демонструє наведений наддніпровський спів (Зразок 116)².

До того йому ще притаманна надзвичайно складна ладова організація на відміну від поліського наспіву, де вона несподівано є такою ж як у лемківській рекрутській пісні, лиш у вужчому септимовому амбітусі (тобто без дублювання октавою вище нижнього тетра хорду)³. В протяжному співі завдяки частим квартовим ходам вверх і вниз мало не щокроку міняються ладові опори, на коротко стаючи фінальними і фундаментальними опорами своїх тетра хордів, в результаті чого практично кожний ступінь хроматичного звукоряду всього багатоголосся (*g''-f''-es''-d''-c''-b'-a'-as'-g'-f'*) переймає на якийсь час тонікальні функції. Схематично палітру з шести модуляційних скла-

-
2. Проїжджає, покидає, зосталась я сиротою,
<.....>.
 3. Сиротою ж великою – ні дівчина, ні вдова –
Зостаюсь я на цім світі, покриточка молода.

в поєднанні з прототипним *R⁶2 1 2 1|2 1 2 1|2 1 2 1 3 :||, „хореїчності” якого (до речі, зовсім чужі українській традиційній етномузиці), вказують на дуже пізні або й сторонні походження наспіву (докладніше про це див.: Луканюк Богдан. Полемічні нотатки з приводу диференціального принципу тактування. Львів 1996).

¹ Див. також: Эвальд Зинаида. Песни белорусского Полесья. Москва 1979, № 1, 3, 5-6, 8-9 тощо.

² Подається він тут в реконструктивній редакції, обґрунтованій у щойно згаданій роботі (Луканюк Б. Полемічні нотатки з приводу диференціального принципу тактування). До сказаного в ній потрібно додати, що поетичний текст пісні в опублікованому оригіналі викладений практично літературною мовою без будь-яких діалектизмів, через те не знати, чи він дійсно таким був, чи його відповідно підправлено, як це зазвичай практикувалося у псевдонаукових фольклористичних виданнях Академії наук УРСР.

³ Див. її ладозвукорядну схему вище на с. 157 (виноска 1).

дових настільки вже розвинутої модальної перемінності можна представити у вигляді ось таких низхідних зсувів, що засвідчують надзвичайно високий ступінь ладового мислення:

$$\begin{array}{c}
 \underline{G}'' \setminus f'' - es'' \wedge D'' \\
 \parallel \\
 g'' \wedge \underline{F}'' \setminus es'' - d'' \wedge C'' \\
 \parallel \\
 f'' \wedge \underline{E}s'' \setminus d'' - c'' \wedge B' \\
 \parallel \\
 es'' \wedge \underline{D}'' \setminus c'' - b' \wedge A' g' \\
 \parallel \\
 \underline{C}'' \setminus b' - a' \wedge G' f \\
 \parallel \\
 c'' \wedge \underline{B} \setminus as' - g' \wedge F
 \end{array}$$

Особливості драматургії становлення модуляційного плану тут полягають в тому, що сольна партія спершу розгортається в межах автентичного поєднання фригійського тетраходу з дорійським, а саме: $[\underline{F}''] \setminus es'' - d'' \wedge C'' \mid c'' \wedge \underline{B} \setminus as' - g' \wedge F'$, де центральною опорою виступає найнижчий звук F' , а після вступу гурту Solo переноситься вже в три верхні тетраходи, поступенево сходячи по них вниз, через що заключне верхнє \underline{G}'' може сприйматися і як стійка фундаментальна (верхня) опора найвищого фригійського тетраходу, і водночас як завислий, крайньо нестійкий ввідний тон до такої ж опори дорійського тетраходу секундою нижче, який логічно кореспондує з заспівом. Гурт же, стало хитаючись між чотирма нижніми тетраходами, зупиняється врешті на генеральній опорі для всього твору g' , що для наступного сольного заспіву є нестійким ввідним другим ступенем і вимагає своєї розв'язки в продовженні нескінченного мелострофічного коловороту.

Історія музичного фольклору, його виникнення та розвитку – чи не найцікавіша галузь етномузикознавства, що дозволяє йому долучитися до розв’язання загальних питань минувшини країни, але й одночасно чи не найскладніша, оскільки усність, як правило, не залишає по собі документальних свідчень, окрім самих творів (артефактів) та узвичаєних обставин їх побутування, які, переходячи від покоління до покоління, зберігаються лише в народній пам’яті, тому вони, позбавлені очевидної своєї часовості, рідко коли піддаються бодай гіпотетичному датуванню за побічними даними через брак належних методичних критеріїв їх виявлення та інтерпретації. Наразі, як стверджував Ф. Колесса, „в українських [фольклорних] мелодіях можна б з деякою правдоподібністю визначити три пісенні формації – давню, середню й нову”¹, з яких перша пов’язується з язичництвом (від незапам’ятних часів до його повної ліквідації в XIV столітті), друга – з утвердженням християнства протягом XIV–XVII століть і третя – від початків епохи просвітництва (середина XVIII століття) до сьогодення. Певні стилістичні відмінності між цими історичними формаціями спостерігаються практично в усіх етнокультурах, жанрових циклах (як обрядових, так і необрядових) і музичних жанрах (речитативних, співних і танцювальних), та либонь найнаочніше вони проступають у зимовому циклі, в чому сповна переконують наведені тут три характеристичні для нього Зразки 12*абв* – давня язичницька колядка, середньовічна християнська та новітня коляди.

Традиційні колядки з V554_{bis} /R⁶¹ 1 1 1 2 | 1 1 1 2 | 1 2 1 2 :|| дійшли до нас, безумовно, з сивої глибини щонайменше в п’ятнадцять століть, коли на повну силу практикувався язичницький культ зимового новорічного сонцестояння, в якому вони були важливою складовою, покликаною через гіперболізоване зображення утопічної дійсності возвеличити кожного члена общини та магічними замовляннями напропорочити йому благополуччя. Співали їх на одну „групову” мелодію, підставляючи під неї різні слова відповідної віршової структури залежно від того, кого та як славили колядники. Так, наведена колядка адресувалася парубкові, тож у її сюжеті знайшовся відголосок наймання на військову службу давніх слов’ян до чужого „царя”

¹ Колесса Філарет. Наверствування і характерні признаки українських народних мелодій. < Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка, т. 126-127. Львів 1918, с. 66.

(либонь візантійського чи болгарського, бо інших тоді ще просто не існувало), але одночасно в даному селі (згідно з збіркою І. Колесси) під той же наспів класилися й інші поетичні тексти, зокрема один призначений господареві (Зразок 12ау).

Наспів цей був записаний, на жаль, у сольному виконанні дівчини, треба надіятися, доволі достовірному, принаймні записувач попіклувався про відзначення за допомогою форшлагів специфічного для карпатського регіону способу звукоподачі *strisciando la voce* („в’їзди у ноту”)¹, зазвичай же колядують виключно чоловіки (газди і парубки) гуртом і, щоби того не відав збирач – попович, з дитинства пов’язаний з селом, уявити собі неможливо, радше він не надав тому гідного значення, цілком зосередившись на фіксації самого наспіву. Через те й не знати, чи співалася колядка всім гуртом строфа за строфою від початку до кінця, як то з якихось пір прийнялося майже повсюдно, чи все ж антифонно, коли його увесь перший рядок або лише початковий десятискладник по-старовіцьки заспівувався солістом (колись певно язичницьким священнослужителем – волхвом), а решту підхоплював уже колядницький почет², буквально повторюючи що-йно сказане ще раз, наче погоджуючись з ним, підтверджуючи його істинність³. Власне такий спосіб виконання закладений у характерній, головним чином у спадній звуковисотній лінії цього колядкового мелотипу, що починається з граничного форте⁴ емоційно напруженої

¹ Докладніше див.: Мишанич Михайло. Про транскрипцію глісандування в народновокальній музиці. < Перша конференція дослідників народної музики західноукраїнських земель. Львів 1990, с. 13-15.

² Пор.: Лекція 8, Тема 11, приклад 50, с. 233.

³ Майже через століття повторні записи під час особистих експедицій „слідами І. Колесси” в с. Ходовичі здійснив львівський фольклорист Є. Дюдюк, який двічі зафіксував колядку цього мелотипу, але також не в реальному побуті, тільки під час організованих сеансів – раз у сольному виконанні чоловіка, а вдруге – жінки (Слущка Ірина. Традиційні народні пісні села Ходовичі в записах Євстахія Дюдюка: Збірник. Львів 2005, № 18-19. Дипломна робота, депонована в Науково-дослідній лабораторії музичної етнології Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка). Можливо, на той час традиційні колядки в цьому селі вже вийшли з ужитку, повністю замінені церковними колядами, і зберігалися лише в пам’яті деяких представників старшого покоління.

⁴ Як запримітив С. Людкевич, така колядка „співається все від початку *ff*, а відтак *diminuendo* до кінця” (Роздольський Йосиф, Людкевич Станіслав. Галицько-русські народні мелодії: У 2 ч., ч. 1. Львів 1906, с. 179). Це ж відзначав і К. Квітка (Квитка Климент. Избранные труды: В 2 т., т. 1, с. 105-106 № 2. Див. також його

кульмінації (т. зв. вершини-джерела) у верхньому фригійському тетраході $\underline{G}'' \hat{f}'' - e'' \hat{D}''$ (перший такт), далі продовжуваній уже в рамках автентично поєднаного середнього, також фригійського тетрахода $d'' \hat{C}'' \cup b'' - a'' \hat{G}''$, і завершуваній в рефрені на квінті звукоряду, що виконуючи функцію нестійкого верхнього ввідного тону до своєї фундаментальної опори, вимагає продовження-розв'язки в неї на початку другого мелорядка¹, а в самому кінці (подібно як в однорядкових формах)² ця квінта прирівнюється до фінальної опори верхнього тетраходу та завдяки своєму висхідному гармонічному тяжінню стрибком вертається до вихідної кульмінаційної точки, завдяки чому постає „вічний” музичний коловорот на кшталт уробоса (міфологічного змія, який обвиває Землю, заковтнувши свій хвіст – символу циклічної природи життя, постійного його переродження, долання смерті воскресінням)³. Відспівана в той спосіб до кінця колядка так і може припинитися на своїй ладофункціональній невизначеності, та інколи вона виявляється такою через просте недбальство збирачів, котрі не вислуховуючи твір до самого кінця, не помічають, що в заключній мелострофі два останні нестійкі ступені замінюються на утвердження генеральної опори (g').

Аналогічно з короткого сольного заспіву, очевидно, колись починалася популярна в Україні коляда „Небо і земля” (Зразок 12б₁), що

зауваги з приводу цього запису: Квітка Климент. Українські народні мелодії: У 2 ч., ч. 2: Коментарі. Київ 2005, с. 202-204).

¹ Через те постає неточне його повторення з контрастною першою побудовою: $M^1 a \beta \delta; \epsilon \beta \delta$. Можливо, це пов'язано також з необхідністю обмежити гуртовий спів до зручного для всіх квінтового діапазону (тоді як соліст мусив володіти принаймні октавним).

² Поряд з дворядковими колядками даного мелотипу широко побутують також його однорядкові версії, причому не тільки в карпатському регіоні, але й, як стверджував В. Гошовський, місцями у центральній частині України (Гошовський Владимир. У истоков народной музыки славян. Москва 1971, с. 95-96), що, на його думку, свідчить на користь існуючої гіпотези про начебто київське походження гуцулів (радіше б сказати, давніших покутян і буковинців, які поступово переселяючись у гори на постійне проживання щойно десь з XV–XVI століття, стали врешті окремою етнографічною групою гуцулів, ясна річ, жодним чином не пов'язаною своєю музичною культурою з центральною Україною, а швидше – навпаки, даний різновид колядок міг замандрувати туди саме з Покуття ще в часи розселення придністрянських слов'ян у північно-східному напрямку, починаючи з V–VI століття).

³ Про ймовірний генетичний зв'язок слов'янських новорічних свят з античним культом умертвленого та воскреслого Діонісія див.: Лекція 8, тема 11, § 31, с. 214, 222-223; Прилоги, Коментар 32.

вперше була надрукована в славному „Богогласнику”¹ та належить до числа піонерських публікацій українського музичного фольклору. Нині вона переважно співається на два голоси в терцію, з яких основним, тематичним вважається верхній², і так же само його напевно трактували уже в часи появи кантички, де він либонь не випадково викладений монодійно без своєї нижньої втори. Однак притаманні цій мелодії закінчення на третьому ступені звукоряду (*h'*)³, як то інколи трапляється в записах, здійснених під час організованого сеансу від одного виконавця, звиклого виводити партію надголоску⁴, однозначно свідчать про її фактурну другорядність, хибно прийняту за основну, тематичну в історичних умовах пізнішого гомофонного письма, в якому саме верхній голос нормально головний, визначальний⁵. Виходить, дана коляда мала б стати ще в середньовічні часи, не пізніше XV століття, коли в західноєвропейській музиці застосовувався т. зв. англійський різновид поліфонії *тімель* (*gumel* або *gimel*): власне в ньому верхній надбавний голос дискант здебільшого дублював терцією вище фундаментальний нижній кантус. Тут такий дискант вступає в другому такті, напластовуючись на повторення інципітної побудови, ймовірно співаної щоразу солістом, щоби нагадувати хорові початкові слова кожної чергової строфи, – подібний прийом не раз використовується досі в традиційній фольклорній виконавській

¹ Богогласник: Пісні Благоговійня Праздником Господским, Богородичным и Нарочитых Святых чрез весь год приключаящимся. Почаїв 1790-1791, часть 1, № 5.

² У публікації коляди, указаній у вище наведеному бібліографічному описі, механістичне аранжування її мелодії згідно з академічними стереотипами винятково нижньотерцієвими вторами породило дивацький, позбавлений здорового глузду та й елементарної музикальності звичай цілком несподівано починати її в паралельному мінорі з негайним переходом у мажор, витримуваним уже до самого кінця. Чи не дивно, що в настільки понівеченій формі вона сліпо кочує з одного видання до іншого, в тому числі й в загально доступному Інтернеті, хоч дотепер грамотних музикантів в Україні хіба не бракувало?

³ У зв'язку з цим витворюється незвичний дорійський тетрахорд $E'_{\flat}d''-c''^{\flat}H'_{\flat}a'$, причина появи якого стане зрозумілою з подальшого.

⁴ Лекція 2, тема 2, § 8, с. 64-65; Луканюк Богдан. Русальна (троїцька) пісня в запису Олександра Рубця („Зав'ю вінки та на святки”). < Проблеми етномузикології: Науково-методичний збірник, вип. 9. Київ 2013, с. 108-118.

⁵ У наведеному тут відредагованому Зразку 12б₁ верхній голос у першому такті йде в унісон з нижнім власне з указаних міркувань, хоч реально він міг павзувати і вступати щойно в другий такті.

практиці¹. Терцієве ж перевищення, співане окремо як одноголосна мелодія, необхідно переноситься начебто в небуденний дорійський тетрахорд: $\underline{E}'' \underline{a}'' - c'' \wedge H \underline{a}'$, що, будучи механічним наростом над органічним лідійським: $\underline{C}'' \underline{h}' - a'' \wedge G' \underline{fis}'$, звичайно ж, не може мати хоч скількись самостійного ладоорганізаційного значення.

Та ледве чи всі ці метаморфози включно з гомофонним переосмисленням фактури твору відбулися на теренах України, хоч дана коляда, безперечно, увійшла в широкий побут давно, та хіба не раніше, ніж у ті часи, відколи руські (українські та білоруські) міщани і шляхтичі розпочали боротьбу з католицизмом за свої національні, релігійні й економічні права, наслідуючи головним чином діяння чеських протестантів, зокрема й у поширенні нових християнських колядницьких звичаїв. Зародилися вони на початку XIII століття з легкої руки визначного італійського місіонера Франциска Ассізького (1181~1182–1226), який серед іншого заснував традицію виставляти у храмах різдвяну шопку (вертеп) і співати релігійні пісні про народження Христа та Діву Марію, в два ж наступні віки нововведення стрімко розповсюдилося як Західною, так і Центральною Європою: в Чехії церковні коляди прижилися вже від початку XV століття головним чином завдяки діяльності протестантської Братської Спільноти (Jednota bratrská, Unitas Fratrum), орієнтовно тоді ж вони звідти дісталися до тогочасної Польщі². Очевидно, такими шляхами цей особливий жанр зайшов у наші краї, в тому числі й розглядувана пастораль „Небо і земля”.

У Чехії та Польщі її виконують однаково і також у вигляді самостійного дисканта (Зразок 12б₂), що водночас свідчить про його фактурно-функціональне переосмислення ще в себе вдома хіба не раніше середини XVII століття, коли гомофонно-гармонічний стиль музичного мислення, інспірований італійським бароко, вступив у період свого розквіту. Мабуть, саме в цей час вона була перейнята й нашими прадідами³,

¹ Докладніше див.: Квітка Климент. Українські пісні про дітозгубицю. Київ 1927/1928. Про запозичення цієї західноєвропейської форми поліфонії в східнослов'янському фольклорі (прямо чи через церковний спів) виразно свідчить „народний” термін „дишконт”, стосовний до верхнього високого сольного голосу подекуди в Україні, Білорусі та на козацькій Донщині.

² З біля сотні польських коляд майже третину складають власне запозичені чеські (серед них і найстарша „Сталася річ вельми дивна”, датована 1442 роком).

³ Найдавніший запис тексту відомий з рукописного співаника вихованця Києво-Могилянської академії, козака (чи сина козака, вихідця з Галичини?) Захарія

однак не буквально, як у Польщі, де переклад поетичного тексту зроблений неначе підрядник слово в слово¹, а вільно переспівана з суттєвими розходженнями не тільки у віршах, а й у мелодії. Уже перша строфа нашої коляди є інакшою, ніж у чесько-польській, напевно запозиченою з іншої, що починається подібно („Небо і земля нині ликовствує²”), навіть має схожий сюжет і велику кільцеву форму, проте належить до принципово відмінного пісенного типу²:

$V56_2;66_2;6\backslash R^4 1 \frac{1}{2} \frac{1}{2} 1 1 \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} 1 1 \text{ :} \text{ :} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} 1 1 \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} 1 1 \text{ :} \text{ :} \# 1 1 \frac{1}{2} \frac{1}{2} 1 2 \text{ :} \text{ :} \parallel$

Чесько-польська початкова строфа відповідає українській другій строфі, а ще також третя – п’ятій, натомість уся решта – то вже зовсім оригінальна, неперекладна поетична творчість запозичувачів. Так само ними була переінакшена композиція наспіву, в якому вони вилучили середню частину (хід), поставивши на це місце наступну, повторювану двічі початкову побудову кінцівки, тобто тричастинний первотвір у правдивій великій кільцевій формі ($M^T aaB_2; \gamma \delta_2; \epsilon \epsilon \zeta = Z_2; xx_2; K$)³:

$V56_2;55_2;6,44\backslash R^3 1 \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2}; \# \frac{1}{2} \frac{1}{2} 1 1 1 2 \text{ :} \text{ :} \parallel$
 $\text{ :} \text{ :} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \text{ :} \text{ :} \parallel$
 $\text{ :} \text{ :}^3 1 \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2}; \# \frac{1}{2} \frac{1}{2} 1 1 \text{ :} \text{ :} 1 1 3 \text{ :} \text{ :} \parallel \leftarrow$

переробили у фактично двочастинну її подобу та ще й на додаток з репризою замість контрастної кінцівки ($M^T aaB_2; <...> \epsilon_6; B=Z_2; <...> x_6; <...> K$):

Дзюбаревича, що датується 1728–1730 роками (Bogoglasnik. Pěsni blagogovějnija (1790/1791): Eine Sammlung geistlicher Lieder aus der Ukraine. Facsimile und Darstellung: In zwei Bänden, Band 2. Köln, Weimar, Wien 2016, с. 322).

¹ При перекладі першого ж виразу „Aj dnes v Betlémě” виникли труднощі з втисненням шестискладової польської кальки „Dzisiaj w Betlejemie” в необхідний п’ятискладник, задля чого довелося доволі штучно пожертвувати закінченням іменника („Dzisiaj w Betlejem”). Українці в такому разі просто роздробили б початкову чвертку на дві вісімки, але ж етномузичне мислення поляків не знає ритмічного варіювання – при збільшенні кількості силабони зазвичай додають у мелодії зайву довгість, тут же вдалися до такої трансформації не було можливості, тож прийшлося, навпаки, вилучити склад в якомусь слові (дивно, що саме в другому, адже в іншому припустимому варіанті з короткою формою прислівника вираз „Dziś w Betlejemie” цілком природно лягав би під музику).

² Коляди або пісні з нотами на Різдво Христове. Жовква 1925, № 38. На цю ж мелодію співався також інший поетичний текст „Вострубите, воскликните, Матер Цареву прославите” (Богогласник, № 92).

³ Заключну ритмічну авґментацію в даному разі треба вважати ritenuto, виписаним нотними довгостями.

$$\Leftarrow V\overset{2}{5}6_2; \overset{1}{5}_6; 44 \backslash R^3 1 \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2}; \overset{6}{1} 1 \frac{1}{2} \frac{1}{2} 2 \text{ :} \parallel$$

$$\parallel^3 1 \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2}; \parallel$$

$$\parallel^6 \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2}; \overset{1}{2} \frac{1}{2} 1 2 \parallel$$

Окрім того, в кінці зачину змінилася звуковисотна лінія, у зв'язку з чим спростилася ладова організація верхнього дисканту: якщо в чеській версії він модулює в побічний тетрахорд $e'' \underline{D}'' c'' - h'' A'$, фінальна опора якого сприймається як нестійкий звук, що логічно пов'язується з початком повторення або квартовим стрибком повертається в основоположний тетрахорд $d'' \underline{C}'' h'' - a'' G'$, в українській версії терцієве перевищення просто піднімає його на рівень уже вище задуваного псевдодорійського утворення.

Позірно схоже стрічкове двоголосся застосоване в авторському оригіналі новітньої коляди, австрійського походження (Зразок 12в), в ній верхню партію також можна б інтерпретувати як дискантову, а двічі повторений початковий мотив – як первісний сольний заспів та його надголоскове продовження, і в тому навіть варто добачати певне нав'язування до давніших співочих традицій, але їй властивий уже засадничо інший стиль гомофонно-гармонічного музичного мислення, який у момент її створення на початку XIX століття сягнув свого апогею¹, сповна полонивши побутове музикування вже від кінця XVIII століття. В основі задушевно-сентиментальної співності цієї коляди лежить не вокальне, а танцювальне начало – третня ритмічна пульсація вальсовості з керівним для розгортання мелічної лінії потактовим чергуванням акордів (в даному разі виключно головних функцій) у формі розширеного класичного періоду, де в зв'язку з оригінальною п'ятирядковою строфікою вірша² композитор задля бажаної структурної квадратності повторив спершу одну фразу, потім вставив іншу й отримав необхідне додаткове музичне речення ($M^T aaB \backslash \Gamma \Gamma: \Delta E: \parallel$ або в тактових величинах $1+1+2 \mid 2 \times 2: 2+2: \parallel$). Що ж, усе геніальне – в міру просте й особливе.

¹ Тут хіба варто надати, що шестистрофну поезію про Різдво Христове склав католицький священник Йозеф Мор (Josef Mohr) 1816 року, а музику до неї через два роки написав органіст і шкільний учитель Франц Ксавер Грубер (Franz Xaver Gruber). Докладніше див. Лекція 8, тема 11, § 30, с. 219-220.

² Фактично це вельми незвичний катрен з начебто доданим початковим рефреном, який однак постійно римується з наступним віршовим рядком, а далі – третій з четвертим, п'ятий залишається неримованим, вільним, наслідком чого постає така самобутня схема строфи як $V^T \backslash \text{РАБВГ}$ та кінцевих співзвуч її версів: *ааббв*.

Це *похоронне голосіння* дочки за мамою, хоч виконане зовсім просто, без будь-якої зовнішньої ефективності й ускладненості, вдалась ілюструє найважливіші властивості етномузичної речитативності зокрема й даного фольклорного жанру загалом. Згідно зі своєю природою він класифікується трояко: за розповідною (рецитованою) мелодикою його належить віднести до *епіки*, за змістом словесного тексту – до *лірики*, оскільки така поезія, не маючи фабульної основи, виражає виключно особисті почуття, проте не в строго-віршованій пісенній формі, а вільно-речитативній, властивій правдивій епіці (думам), значить, мала би зараховуватися до *ліро-епіки*. У зв'язку з цим подібні твори лише з неминучими натяжками укладаються в існуючу жанрову систематику, належно ж вони можуть упорядковуватися виключно в повній відповідності до сутності кожного з своїх музичних і словесних інгредієнтів та їхніх предметних якостей.

Слова та музика в голосіннях імпровізуються, тобто творяться спонтанно в процесі їх виконання, експромтом, через те вони звучать виключно одноразово та становлять собою абсолютно унікальні художні акти – жоден справжній фольклорний виконавець не в змозі двічі повторити щойно зарецитоване навіть приблизно, лишень обов'язково подасть щось заново повстале. Можна сказати, що голосіння ладиться як Бог на душу покладе в кращому, прямому розумінні цього виразу, а не як попало, на галай-балай, сумбурно, без порядку та системи. Правдива імпровізація – то зворотній бік канону, і неважно, чи усвідомлює це імпровізатор, чи діє інтуїтивно на основі безпосередньо набутого досвіду в наслідуваній традиції. Останнє майже безроздільно панує в усній творчості: народні рецитатори навіть у стані найвищого афективного збудження завжди стараються триматися логіки (узусу) псалмодійного викладу, виробленої споконвічною практикою ритуальних співів, ймовірно від давньоіудейських почавши¹, хоч і з деякими виразними національними особливостями.

Голосільні словесні тексти – це в основному більш-менш красномовна (залежно від поетичного хисту, досвідченості й емоційної

¹ Луканюк Богдан. Думова форма. < Етномузика, число 9. Львів 2013, с. 9-79; Czekanowska Anna. Kultury muzyczne Azji. Kraków 1981, s. 72-74; Бодак Ярослав. Історія західноєвропейської музики від найдавніших часів до XVIII століття. Дрогобич 2017, с. 38 (приклад 3).

заангажованості виконавця) *проза* з її, як звичайно, невпорядкованими наголосами та невизначеною кількістю складів. Та все ж вона здебільшого ділиться на віршоподібні рядки – не раз згідно з чисто суб'єктивними відчуттями записувачів, зорієнтованими головним чином на зміст, фразові єдності або членування мелодії, завдяки чому на письмі витворюється видимість начебто ритмічної організованості, подібно як у верлібрах¹. Власне так переважно виглядають публікації фольклорних рецитацій², хоча їхні рядки цілком об'єктивно виокремлюють обов'язкові для них *клаузули* – сталі прикінцеві наголоси та суміжні римування, відсутність яких може зумовлюватися лише випадковими погрішностями, здебільшого неминучими в процесі спонтанної імпровізації.

У наведеному голосінні співачка явно дотримувалася „хореїчних” клаузул у рядках (з постійними наголошуваннями передостанніх складів), тож коли вона двічі невдало підбрала слова з „дактилічними” закінченнями (з граматичними наголосами на третій складі з кінця), то була вимушена схитрувати і в їхніх йотованих звуках „e” (тобто: „e”=„йе”) щоразу ковтати складотвірні фонемні („e”), а залишені йоти потрактувати як начебто аплікації, підкладені навздогін під тріольно роздроблені передостанні довгості в мелодичному кадансі. Те ж саме мало місце напевно й у кінці останнього рядка, де в схожій позиції опинився склад „_ши_” під ще коротшою шістнадцяткою пунктованого роздроблення: він либонь також проскакував у співі ледь помітним, наміченим лишень одним приголосним „_ш_”, та це хіба не настільки впадало у вухо, щоби транскриптор вважав за необхідне вдатися до аналогічного способу запису з поглинутою

¹ Верлібром (фр. *vers libre*) або вільним віршем у писемній поезії прийнято називати поезію, яка тією чи іншою мірою заперечує канони класичної версифікації, ґрунтуючись у своїх крайніх формах головню на відносній синтаксичній завершеності мовлення і їхній інтонаційній подібності, паралелізмі здебільшого в суб'єктивно-авторському їхньому викладі на письмі (Сидоренко Галина. Від класичних нормативів до верлібру. Київ 1980; Hartmann Charles. *Free verse: An Essay on Prosody*. Princeton 1980; Morier Henri. *Le rythme du vers libre symbolist*, t. 1-3. Genève 1943).

² Див. також: Народное музыкальное творчество. Санкт-Петербург 2005, с. 222-242; Пахаванні. Памінкі. Галашэнні. Мінск 1986, с. 445-535 (Беларуская народная творчасць); Вяселле: Мелодыі. Мінск 1990, с. 443-462 (Беларуская народная творчасць); Bielawski Ludwik. *Traducje ludowe w kulturze muzycznej*. Warszawa 1999, s. 240-243 тощо.

голосною буквою. Виразну завершеність рядків своєю чергою підкреслюють властиві їм *суміжні* рими, в даному разі переважно найпростіші дієслівні, правда на початку нового розділу співачка збила ся через невдалу спробу виправити заміну звертання на йойкання, та далі продовжила зв'язувати вислови належним чином. Як видно, цих двох самоочевидних ознак – клаузул і рим, що певною мірою ритмізують голосільні рецитації, у більшості випадків вистарчає для зовсім об'єктивно-формального розмежування віршоподібних рядків, взятих самих по собі, незалежно від їх відношення до інтонаційно-змістового фразування словесного тексту та синтаксичного членування мелодії, якщо всі ці якості не збігаються, не виступають разом з тих чи інших причин.

Ще одна відмітна особливість вільно-речитативного віршування голосінь полягає в поєднуванні кількох їхніх версів у більші композиційні одиниці – *уступи*, що можуть розглядатися як своєрідні аналоги прозових абзаців або, значно краще, віршових тирад, які завдяки своїй тематичній та змістовій закінченості також здатні виступати вповні самостійними творами¹. Однак від одних і других власне голосільні уступи радикально відрізняються в своїх розвинутих класичних формах нормативною *тричастинністю*, де імпровізований виклад *середини* обрамлюється стереотипним початковим *зачином* у вигляді звертання до небіжчика чи простих йойкань та кінцевим *замиканням* – точним репризним або видозміненим відтворенням зачину чи якимось іншим порікуванням². А втім такі замикання використовуються доволі рідко, принаймні тепер – можливо, його змістова тотожність з зачином викликає ефект накладання композиційних функцій, коли кінець попереднього уступу водночас виступає початком наступного, або подібні повтори на стику уступів нинішнім виконавцям видаються зайвими надлишками і вони їх просто пропускають задля

¹ Зразки 6в, 27, 29а, 39а, 41а_б. Голосіння з кількох уступів, виконаних поспіль без більш-менш тривалих перерв між ними та переважно для ілюстрації під час організованого збирацького сеансу, часом можуть справляти оманливе враження цілісної музично-поетичної форми з певною структурою, драматургією становлення та закономірним співвідношенням частин. У дійсності такі розгорнуті голосіння являють собою звичайні в'язанки кількох окремих імпровізацій, на низуванних казуально, в послідовностях яких дошукуватися якихось спеціальних сюжетних і композиційних ідей немає жодного сенсу, наскільки б спокусливими не видавалися можливі натяжки.

² Лекція 7, тема 9, § 28, с. 203-205.

економії часу та зусиль. Саме так співачка поступила й у даному Зразку, очевидно, слідуючи усталеному місцевому звичаю, або тому, що вона не голосила по-справжньому, тільки, за словами збирача, „показувала як заводять”¹. Хіба з тієї ж причини в неї несподівано кожен з уступів отримав свій зачин – один раз звертання, а другий раз йойкання вкупі з звертанням, чого майже не буває в реальності.

Натомість те, що обидва вони виявилися стало п’ятискладовими, може бути чистою випадковістю – нормально обсяг побудов тією чи іншою мірою міняється в голосіннях, де однаково чи більш-менш подібно оформляються лише суміжні серединні рядки, для яких вельми властивий поетичний паралелізм викладу². В даному випадку виконавиця либонь захотіла посилити у той спосіб музичний контраст між основними частинами уступів, наділяючи їхні зачини рисами співності (кантиленності), тематично пов’язаної з стереотипними кадансуваннями (*термінаціями*) в подальших співомовних зданнях з притаманним їм спадним рухом від фундаментальної опори тетраходу (\underline{C}'') через його терцію (b') та наступне портаменто до фінальної (G'). Самі ж співомовні здання, поряд з такими термінаціями, включають ще два типові компоненти – однозвучну *ініцію* (g'), інколи розширювану до двозвучної початковою субквартою (d'), що засвідчує наявність у ладомодальній організації голосіння ще нижнього тетраходу, сполученого плагально з середнім ($\underline{C}'' \cup b' - (a') \wedge G' \mid G' \cup \dots \wedge D'$), і *реперкусію* на терції (b'), повторюваній залежно від потреб рецитованого тексту в силабічному співі³. При цьому репетиціонування не тримається якоїсь внутрішньої керівної підоснови – часової чи акцентної періодичної пульсації канви (тобто, власне кажучи, ритму в його точному розумінні)⁴, через що така музика, відносячись до ритмоїдного (ритмоподібного) типу, посідає тільки самі рубатні мелоритмічні малюнки⁵, довгості яких у реальному звучанні практично не підлягають

¹ Мишанич Михайло. Народна вокальна творчість Львівщини: У 2 т., т. 1. Львів 2017, с. 376.

² Тут, відповідно, в першому уступі: V...44₂;435₂;54 (в другому уступі такого паралелізму вже немає: V...6;8;7;45;53~35).

³ *Силабічним* співом називається така кореляція музики та слова, при якій на кожен окремих звук мелодії припадає один склад (і навпаки) на відміну від *мелізматичного* з більшими чи меншими розспівами.

⁴ Луканюк Богдан. Часокількісний музичний ритм. Львів 2017, розділ II, §§ 4-6.

⁵ Інакше кажучи, речитативний ритм (а точніше, ритмоїд) наділений лише зовнішнім планом вираження за повної відсутності внутрішнього плану керування

принципу кратності. В даному ж виконанні шістнадцятки настільки плавно перетікали у вісімки, що було абсолютно неможливо встановити, де саме проходить вододіл між ними, де властиво кінчаються одні й починаються інші. Транскриптор, уловивши цю особливість, вдався до екстраординарного її позначення, що інколи використовується в нотній графіці сучасної академічної (авангардної) музики¹, і в той спосіб зміг уникнути нав'язування читачеві свого, виключно суб'єктивного розуміння ритмічних малюнків у кратних довгостях конвенціональної європейської нотації (а заодно дати чи не єдиний в своєму роді приклад, коли немислимо виставити тактові розміри, зазвичай потрібні для того, щоби не тільки уможливити виявлення ймовірних друкарських помилок, але ще й унаочнити розмах змінності часових величин окремих побудов твору)².

У підсумку, канонічну формулу, на яку спирається голосільниця, імпровізуючи свої речитативні уступи, схематично можна зобразити ось таким чином³:



Рис. 2

Зіставляючи вибудовану формулу з її реальними втіленнями, легко можна зазримітити промахи, мимовільно допущені співачкою в процесі імпровізації. Чи не найбільшим з них треба вважати несподівану появу нового музичного уступу в четвертому такті, на що виразно вказує характерна мелічна лінія зачину, насильно пристосованого

всередині окремих синтаксичних побудов. У зв'язку з цим напрошується образна аналогія з квіткою водної лілії (лататтям), позбавленої заземленого коріння.

¹ Дудка Федор. Основы нотной графики, изд. 2. Киев 1985, с. 175. Сучасна композиторська творчість кладе значний (акцент) на виразові можливості музичної фонетики (на шкоду морфології-граматики), через що звідти багато чого можна запозичити й адаптувати до потреб фіксації етномузичної фонетики, тільки дуже важливо при тому не надавати вже задіяним позначенням іншого змісту, множачи в той спосіб вкрай непотрібну їхню полісемію, яку згодом доведеться долати при системному впорядкуванні всіх вживаних транскрипційних знаків.

² Луканюк Богдан. Климент Квітка. „Про ставлення тактової риси”. Коментар. < Етномузика, число 8. Львів 2011, с. 29 (виноска).

³ Пор. рис. 15, 21.

до вимог чергового (третього) серединного рядка продовжуваного словесного уступу, наслідком чого в задемонстрованому голосінні на два словесні уступи припало три музичні. Поза тим, бажану лінарну різність між тетрахордовим зачином і трихордовими співомовами виконавиця віднайшла заледве в другому словесному (музичному третьому) уступі, а значить, вона либонь давно не практикувалася в цьому жанрі та на ходу оживляла з пам'яті дещо призабуті навички. Збирач того, на жаль, не запримітив і не здогадався попросити свою інформантку після такої пробної чорнової репетиції ще раз заголо- сити вже начисто...

Наведений зразок ледве чи відображає певні діалектні особливості, він представляє радше індивідуальний творчий стиль, властивий виключно даному носієві фольклору. Як сповна переконують записи, здійснені в одній місцевості, ба навіть від найближчих родичів, кожен фактично заводить по-своєму, на свій лад, щоразу інакше розробляючи особисту мелічну формулу, все ж тримаючись при тому генеральних засад організації, притаманних традиційним фольклорним речитативам (див. також інші, в тім числі їхні відмінні за побутовою функцією Зразки *6a*, *28a*, *29ab*, *39a*, *41ab*, *49*, *50a*, *53A*).

Пісенний мелотип •V54₂/R⁶1 1 1 2 1 1 2 1 2 :|| належить до найпоширеніших в купальсько-петрівчаному жанровому циклі¹, відомому практично на більшій частині східнослов'янських земель (за винятком Галичини, Забужжя, усього Степу й Росії)² та пов'язаному з язичеськими святкуваннями днів літнього сонцестояння³. Характерною рисою ритмічного малюнка наспівів цього типу, що відразу приковує до себе особливу увагу, є відмінне групування довгостей в його обох фразах кожного мелорядка, де в кінці першої виступає послідовність більшої та меншої довгостей (R⁶1 1 1 2 1 |<...>), тоді як у наступній на тому ж місці – навпаки, меншої та більшої (R⁶<...>|1 2 1 2 ||). В результаті виникають вельми оригінальні, естетично вишукані мелоритмічні перебої, які напевно послужили однією з причин надзвичайної популярності таких купальсько-петрівчаних пісень і їхньої колодальної географічної поширеності.

Відмінність групування довгостей у малюнку дає деякі підстави припускати, що тут використовуються також різні способи організації музичного ритму: в першій фразі – „хореїчна” пульсація більшої та меншої часомірних одиниць (|___|___|), а в другій – навпаки, „ямбічна” меншої та більшої (|___|___|). В такому разі цей тип належалося би вважати *гетероритмічним* не тільки за малюнком, а й за організацією (схематично: ||: „хорей”–„хорей” | „ямб”–„ямб” :||), однак українсь-

¹ Колесса Філарет. Українська усна словесність. Львів 1938, с. 61-64, 227-235; Квитка Климент. Об областях распространения некоторых типов белорусских календарных и свадебных песен. < Белорусские народные песни. Москва, Ленинград 1941, с. 126-127. = Квитка Климент. Избранные труды: В 2 т., т. 1. Москва 1971, с. 168-169; Попова Татьяна. Купальские песни в русской народной певческой традиции. < Памяти К.В. Квитки. Москва 1973, с. 35-65; Земцовский Изалий. Мелодика календарных песен. Ленинград 1975, с. 128-141; Сливинський Тарас. Українські купальські та петрівчані пісні: Дипломна робота. Львів 1976. На правах рукопису, депонованого в Проблемній науково-дослідній лабораторії музичної етнології Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка; Завальнюк Анатолій. Українські літні обряди та пісні. Вінниця 2003; Іваницький Анатолій. Українська народна музична творчість. Київ 1990, с. 98-99; Купальські і п'ятроускія пісні. Мінск 1985; Тавлай Галина. Белорусское купалье: Обряд, песня. Мінск 1986; Клименко Ирина. Купальські (петровські) пісні. < Українська музична енциклопедія: В 6 т., т. 2. Київ 2006, с. 639-646; Іваницький Анатолій. Хрестоматія з українського музичного фольклору. Київ (Вінниця) 2008, с. 135-138.

² Див. мапу: Клименко І. Ibid., с. 641.

³ Лекція 10, тема 13, § 38.

кій традиційній народній мелодії взагалі та спеціально обрядовій, притаманна виключно *ізоритмічність*, коли задана пульсація часомірних одиниць утримується незмінною від початку до кінця твору, й окрім того, наш традиційний музичний фольклор зовсім не знає „хореїчної” організації ритму (тобто поєднань більшої та меншої одиниць)¹. Через те даний мелотип потрібно визнати організованим цілком „ямбічно” (схематично: \parallel : „ямб”–„ямб” \parallel)², а суперечну „хореїчну” послідовність довгостей у кінці обох перших фраз – генетично похідною, вторинною модифікацією тільки малюнка, що хвилево вступає в протиріччя з своєю керівною підосновою. Наочно співвідношення тут організаційної системи ритму та її втілення в ритмічному малюнку показує наступна схема:

малюнок: \parallel :1 1 1|2 1 1| 2 |1 2 \parallel
 система: \parallel :– — |– — |– — |– — \parallel

Рис. 3.

Проблема постановня подібного розходження малюнка та системи його організації в даному купальському мелотипі становить, без сумніву, чималий науковий інтерес як для суто мелогенетичних, так і загальноісторичних досліджень, адже власне обрядова творчість завжди і всюди приймається за вихідний пункт у побудові фундаментальних гіпотез про виникнення, функціонування та еволюцію музичної культури усної традиції від найдавніших часів дотепер, розглядається як щось абсолютно досконале в момент свого зародження та незмінне в своєму віковому розвитку³. Що це не так, демонструє беззаперечно похідна вторинність внутрішньо суперечливої будови розглядуваного ритуального наспіву й ігнорувати такий безумовний факт видається уже неможливим.

¹ „Хореїчно” організовані мелодії в українському фольклорі належать до пізніх за своїм походженням (скажімо, Зразок 57б; Прилоги, приклад 96; вальсоподібна хрестильна „Ой куме, куме, добра горівка” чи подекуди співана на весіллях ніби обрядова пісня „Горіла липка, горіла”), здебільшого запозичених.

² Відповідно вихідне групування в ньому трьох початкових ритмічних довгостей (R1 1 1 ...) треба тлумачити не „хореїчно” (як R⁶1 1 1...| {1U1 1} = R⁶2 1 ...), а саме „ямбічно” (як R⁶1 1 1 ... \leftarrow {1 1U1} = R⁶1 2 ...).

³ Гошовский Владимир. У истоков народной музыки славян. Москва 1971; Земцовский И. Ibid.; Іваницький Анатолій. Історичний синтаксис фольклору. Вінниця 2009; тощо.

При тому, звісно, можуть висуватися різні припущення про перопрічини подібної аномалії. Так, К. Квітка у студії над баладними піснями про дітозгубицю „хореїчні” перебої „ямбів” у деяких фольклорних наспівах пояснював впливами середньовічної Європи, де такого роду „пікантерія” широко використовувалася в музиці трубадурів¹, та витлумачити у той спосіб появу „хорея” в купальській мелодії навряд чи можна, бо вона, певна річ, уже існувала в теперішньому своєму вигляді за часів середньовіччя, коли західноєвропейські впливи в наших краях, якщо і були, то хіба мінімальні, ледве чи здатні настільки рішуче змінити її первинну морфологічно правильну структуру. Крім указанного К. Квіткою способу перетворення „ямбів” у „хореї” шляхом простого переставлення довгостей, в народній творчості використовується ще один, дещо іншого характеру прийом, суть якого полягає в затягуванні (*ферматуванні*) меншої довгості з відповідним *компенсаційним* вкороченням (*стриктуруванням*) наступної більшої (це можна зобразити схематично так: $R1\ 2 \Rightarrow \widehat{1}\ 2 = 2\ 1$). Подібне зазвичай відбувається головню в кінці наспіву та й то за умови, що обидва його заключні звуки перебувають на одній висоті (утворюють інтервал прими)². За своєю природою – це чисто художній засіб, справжня вільноагогічна фермата, не обмежена певним часом зупинка в русі, що залежить лише від настрою виконавця, його фізичного стану, місцевих традицій і т. п. Інколи записувачі встановлюють її дійсну тривалість та фіксують потрібною нотою, фактично отримуючи щось схоже на „хореї”, хоча саме з мелотипологічного погляду правильніше було б не відступати від закономірних „ямбів” і записувати передостанню довгість нормальною меншою з ферматою (можливо, належно уточненою), а останню більшу довгість такою, якою вона є реально, виповнивши її вкорочення павзою (див. нижче приклад 25).

Як видно, такі переходи „ямбів” у „хореї” є винятково агогічними, варіантними, тобто вони можуть бути, а можуть і не бути, тому й не годні вважатися типологічними, тоді як в аналізованих купальських піснях „хореїчні” перебої виступають іманентним атрибутом їхніх мелоритмічних малюнків. Якщо навіть припустити, що одного разу знайдений вишуканий виконавський прийом вельми сподобався та завдя-

¹ Квітка Климент. Українські пісні про дітозгубицю. Київ 1927 (на обкладинці – 1928), с. 42.

² Зразки 33б_{1,2}, 46б_{1,2}.

ки частому повторенню надалі утвердився в структурі, то для цього потрібно, щоби десь існував вихідний прототип, якого ритмічний малюнок цілковито збігався би з „ямбічністю” своєї ритмічної організації. На побутування такого купальського типу без зміни „ямбів” на „хорей” указав К. Квітка та навів, як приклад, власний запис з с. Пенязевичі (біля м. Малин на Житомирщині), зроблений „у відповідний календарний період” ще на зорі його збиральної діяльності (1897)¹, та це все ж фактично єдиний взірць такого роду, який на сьогодні в доволі-таки обширній фольклористичній літературі, присвяченій купальсько-петрівчаній обрядовості, не знаходить собі переконливого підтвердження². Можливо, він був зле заспіваний або й транскрибований не зовсім достоту, бо ж тоді вчений тільки починав нотувати етномузику і йому хіба забракло потрібних навичок, не випадково свого часу аналогічну помилку допустила малодосвідчена Леся Українка³:

24a

Allegro
legatissimo

Вже Пет_рі_воч_ка ми_на_єть_ся
хлоп_цям гу_ля_ня вер_та_єть_ся.

¹ Квітка К. Избранные труды, т. 1, с. 168 № 6 (пор. з оригіналом: Квітка К. Українські народні мелодії, № 78, де наспів нотований удвічі більшими довгостями у тактовому розмірі $\frac{3}{4}$, до того ж з неіснуючого в природі затакту, в зв'язку з чим мелодія виглядає на письмі начебто „хореїчно” організованою).

² К. Квітка відразу там же покликався ще на три інші свої записи, здійснені в м. Малорита (о. Брест), з такою ж, як він стверджував, музично-ритмічною формою, а саме весняну та весільні пісні (під № 642, 656-657 в збірці „Українські народні мелодії”), ввівши, мабуть, несвідомо в оману читачів, оскільки ті мелодії мають аж ніяк не суцільні „ямбічні” мелоритмічні малюнки: $V45_2/R^6 I 1 1 1 2 | 1 2 1 2 :||$, а тільки все ті ж „хорей” у своїх перших фразах: $V45_2/R^6 I 1 1 2 1 | 1 2 1 2 :||$. Утім ще один приклад без „хорей” таки знайшовся в збірці „Волинські народні пісні з архіву Філарета Колесси” (Львів 2021, с. 39 № 73), але й ця випадкова ластівка (до того від початкуючого записувача) хіба весни не робить...

³ Українка Леся. Зібрання творів: У 12 т., т. 9. Київ 1977, с. 18 № 19. Якщо, звичайно, музичний редактор видання, де вперше був опублікований рукопис Л. Ук-

що засвідчує пізніший, повторний нотний запис з її голосу К. Квітки (на жаль, своєю чергою потактований ним у цілком надуманій, дилетантській манері XIX століття, але в ньому добре видно, що перша нота *g'* в обох мелорядках є саме чверткою з можливими розспівами, які сумуються в єдину довгість при моделюванні)¹:

24б

Moderato

leggiero

Вже Пет_рі_ воч_ ка ми_ на_ є_ ця
хлоп_цям гу_ лян_ ня вер_ та_ є_ ця.

Відсутність мелотипу без „хореїв” остаточно ставить під сумнів можливість його витворення за допомогою засобів етномузичної варіантності², очевидно, для цього був використаний зовсім інший спосіб генетичної модифікації у фольклорі – *мелоритмічна варіацій-*

раїнки, не помилився, на свій розсуд виставляючи найімовірніше відсутні там складорозспівні ліги, які до XX століття зазвичай не виставлялися в нотних записах вокальних творів (у західноєвропейській музиці та фольклористичних виданнях переважно не виставляються і тепер), тому ця публікація потребує верифікації за своїм оригіналом.

¹ Квітка Климент. Народні мелодії з голосу Лесі Українки. Київ 1917-1918, с. 43-44 № 32 (обидва нотні записи подаються в авторських оригіналах). Якщо Леся Українка, не мудруючи, сама розставила тактові риси згідно з поділом віршових рядків на силабічні групи, то мала цілковиту рацію, позаяк молодий К. Квітка й цього разу явно не зміг упоратися з примхливим ритмічним малюнком, виставляючи риси перед нібито сильними тактовими частками, позначеними більшими довгостями, чого в цьому мелотипі з яскраво вираженою часокількісною системою організації немає і близько. Цікаво, що дві інші відміни даного мелотипу, вміщені там же само (№ 29), потактовані без проблем в умовному розмірі $\frac{3}{8}$.

² Щоправда, в українському фольклорі є мелотип з $V54_2/R61\ 1\ 1\ 1\ 2\ |1\ 2\ 1\ 2\ :||$ серед звичайних (необрядових) пісень і його наспів постійно виступає з одним і тим же поетичним сюжетом про чоловіка-п'яницю (здебільшого з початковими словами: „Ой вербо, вербо, де ти росла?”). Така монотекстовість властива головню напливовим творам (у даному випадку, напевно, з „дворачьких”). Див., наприклад: Леонтович Микола. Народні пісні, десяток 5. Київ 1921, с. 5-6 № 3; Цехмістрок

ність¹, а донором став споріднений мелотип, відомий тільки серед обрядових весільних пісень²: V34₂/R⁶1 2 3 | 1 2 1 2 :||. Прямим доказом тому служить одне з їхніх виконань, де перші п'ять поетичних строф лучаться з весільним прототипом, шоста ж, остання – з його купальською метаморфозою³:

25

f $\text{♩} = 210$
 1. І ван ко ва ма ть он ка
 Ці лу ніч ку не спа л.
 6. До ме ї ха ти по прят ноч ку,
 На мо є по ле ро біт ноч к.

Усі подібні перетворення викликає зазвичай такий феномен культури усної традиції як *ксенотекстизація*, тобто похідне поєднання мелодії та вірша відмінної структури, що породжує більш-менш значні модифікації в одному з них або в обох разом. В даному випадку, щоби зістикувати *сім* основних довгостей мелорядків з *дев'ятискладовими* віршовими рядками V54₂, народним мастакам довелося послідовно

Юрій. Народні пісні з Волині. Рівне, Львів 2009, с. 347 № 604/29; Квітка К. Народні мелодії з голосу Лесі України, с. 127-128 № 121 (і вказані там варіанти).

¹ Луканюк Богдан. Ритмічна варіаційність у пісенному фольклорі: Теоретико-методологічне дослідження. Львів 2016.

² Див.: Лекція 3, тема 3, § 12, приклад 14а.

³ Архів Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка, фонд ЕК 172, сеанс 2, № 30. Запис Юрія Рибачка 1997 року в с. Знаменка (р. Брест, о. Брест, Беларусь) від Анастасії Дмитрієвої (1927). Див. те ж саме: Традиційная мастацкая культура беларусаў: У 6 т., т. 4: Брэсцкае Палессе: У 2 кн., кн. 1. Мінск 2008, № 100 (с. Знаменка, р. Брест, о. Брест).

роздробити другі та треті довгості вихідного прототипу кожен раз на дві окремі, з яких більші розділилися належним чином на пари менших, треті ж – найбільші тримірні – аж ніяк не в згоді, як можна було б очікувати, з їхньою внутрішньою організаційною підосною на „ямбі”: $R^6 1\ 2\ 3\ |<...> \Leftarrow \{1\ 1\ \underline{1}\ \underline{1}\ \underline{2}\ |> = R^6 1\ 1\ 1\ \underline{1}\ \underline{2}\ |<...>$, а всупереч їй на „хореї”: $R^6 1\ 2\ 3\ |<...> \Leftarrow \{1\ 1\ \underline{1}\ \underline{2}\ \underline{1}\ |> = R^6 1\ 1\ 1\ \underline{2}\ \underline{1}\ |<...>$. За настільки, здавалося б, вельми „екстравагантним” рішенням стоїть цілком природна мотивація: справа в тому, що в свідомості носіїв фольклору попередній мелоритмічний малюнок ще деякий час зберігав свої колишні обриси, і звичка мати в кінці перших фраз найбільшу довгість заставляла розщеплювати її з запізненням, навздогін. Так власне і виникли „хореї” в оточенні „ямбів” – рудименти колишніх цілісностей, що залишили по собі своєрідні психологічні „сліди”¹. Наступні покоління фольклорних виконавців, схоже, освоювали новоутворення як традиційну даність, зовсім не намагаючись направити його в русло первісної граматичної норми, – інакше купальські мелотипи і з „хореями”, і без них мали б співіснувати, але ж власне таке співіснування якраз і не спостерігається нігде.

Якщо висунута гіпотеза (а в мелогенетичних розвідках, як відомо, іншого не дано) відповідає реаліям минулого, то з неї неодмінно випливають такі висновки величезної історичної ваги.

1. У східнослов’янській *обрядовій* етномузиці наряду з *первинними, первородними* мелотипами (спів)існують і *вторинні, похідні*, які хоч і виникли, розуміється, в рамках язичницького культу, проте пізніше своїх безпосередніх попередників, і вказують на наявність у ній, щонайменше, *двох етапів* розвитку – *творення (композиції)* наспівів граматично правильної будови, суворо відповідної логіці етномузичної мови, і їхнього *перетворення (рекомпозиції)* з різного роду та виду можливими від неї відхиленнями.

2. Оскільки мелогенетичним прототипом купальських пісень з $V54_2/R^6 1\ 1\ 1\ 2\ 1\ | 1\ 2\ 1\ 2\ :||$ послужив весільний наспів у своєрідній формі „оберненого козачка” $V34_2/R^6 1\ 2\ 3\ | 1\ 2\ 1\ 2\ :||$, відсутнього в літньому жанровому циклі², то потрібно вважати, що *цей цикл хро-*

¹ Таким же чином витворилися й унікальні „ямбохореї” маланкових мелодій з $R^6 1\ 2\ 3\ |<...> \Leftarrow \{1\ 2\ \underline{2}\ \underline{1}\ |> = R^6 1\ 2\ \underline{2}\ \underline{1}\ |<...>$, що часто-густо також переходять у $R^6 1\ 1\ 1\ \underline{2}\ \underline{1}\ |<...>$ (Зразок 18б), так же само як у колядках (Лекція 8, Тема 11, § 32, с. 236-237; Зразки 30б₁₋₅).

² Лекція 10, тема 13, § 39.

нологічно постав пізніше за весільний і на його ж основі, ймовірно, запозичивши у нього також інші строфічні (не тирадні!) ладканки типу $V53_2/R^6 1 1 1 2 \quad |^4 1 2 \quad :||$, а можливо, й $V6_3/R^6 1 1 1 1 1 \quad :||$.

3. Неймовірно, щоби розглянутий купальський мелотип з настільки оригінальною, а по суті – перелицьованою формою міг виникнути незалежно в різних місцях; швидше за все, він з'явився в якомусь одному місці, а згодом розповсюдився на досить великій території шляхом переймання в зв'язку з міграцією його носіїв, для яких святкування літнього сонцестояння мало високе культове значення. І те місце, і ті носії однозначно встановлюються завдяки тому, що весільний пісенний тип $V34_2/R^6 1 2 3 \quad | 2 1 2 \quad :||$ поширений виключно в околицях м. Брест (Берестя), де локалізується і його *весільна* відміна з $V54_2/R^6 1 1 1 2 \quad | 1 1 2 1 2 \quad :||$; очевидно, там же само зародився тотожний їй купальський мелотип, який звідсіль рушив на всі боки, формуючи ареал, в основному збіжний з територією Великого литовського князівства часів його найбільшого розквіту протягом XIV–XV століть¹. Чому християнізована Русь пошесно прийняла язичницьке свято північно-західних експансіоністів й уперто культивувала його аж до наших днів – питання, невідоме історичній науці, однак його вияснення з урахуванням даного факту здатне певною мірою пролити світло на дуже слабо вивчені взаємини між слов'янським населенням і литовською державою на початковому етапі її експансії, явно засвідчуючи їхній принаймні неконфронтаційний характер.

У поширенні даної купальської пісні, напевно, значну роль відіграла незбагненна краса простесенької мелодії лише в обсязі тетракорду² й витвореної двічі проведеним музичним реченням ($M^T A' A$) з виразисто окресленим пластичним висхідно-спадним лінійним контуром без щонайменшого ритмічного акцентування. Її задушевно-ніжна наспівність, кантиленність, спеціально відзначаювана транскрипторами (у наведеному тут зразку 18а – *cantabile*, у записі Лесі Українки – *legatissimo*, у К. Квітки – *leggiero*)³, напевно зачудовувала

¹ Першою з слов'янських земель князь Гедемін (≈1275–1341) зайняв власне Берестейщину в двадцятих роках XIV століття. У Галичину литовці не зайшли (тут відразу загніздилися поляки), через те в ній практично цілковито відсутня літня купальсько-петрівчана обрядовість.

² У деяких відмінах він розширюється півтоновим нижнім ввідним ступенем (*fis'*) або субквартою (*d'*).

³ Голубину душу пісні неповторимо розкрив в імпресіоністичних барвах М. Леонтович своїм хоровим опрацюванням у куплетно-варіаційній формі (Леонто-

давній люд, а головню – молодь, котра через неї виливала свої любовні почуття¹, які влітку мали сягати вершини, апогею, свого „сонцестояння”, аби восени розродитися рясними весіллями. Власне тому саме молодь мусила стати чи не основним асимілятором (*абсорбентом*) чужинницького звичаю, його поширювачем, а потім і зятим хранителем.

вич Микола. Українські народні пісні для мішаного хору. Київ, Ляйпціг, б. р., № 8. = Леонтович Микола. Хорові твори на народнопісенні теми: З неопублікованого. Київ 1987, с. 10-13).

¹ Приміром, настільки високою поезією:

26

– Ой ти, Івасю, серце моє,
Сподобалося личко твоє.
Ой не так личко, як ти самий,
Мов на папері написаний.
Ой на папері-паперочку,
На тонкім білім серпаночку,
Ой ти, Іване, мій паночку!

(Варто хіба відзначити при тому, що папір на Русі появився зонайшвидше від початку XIII століття (див. Лекція 13, Тема 17, § 49, с. 360, виноска 3), і це засвідчує факт доволі активного продукування нових купальських віршів у значно пізніші часи, коли отакий люксус вже на добре проник у сільський побут).

Під термінопоняттям „частушка”¹ (чи в українському калькуванні – „частівка”) фактично розуміється будь-яка коротка пісенька, по суті тотожна нашим приспівкам² або пританцівкам. Вона також складається, як правило, з однієї, деколи з двох-трьох асоціативно поєднаних строф, що афористично викладають сповна закінчену думку. За змістом частушки дуже рясногранні й подібно коломийкам всеосяжно, енциклопедично змальовують повсякденне народне життя в усій його різноманітності – громадське й особисте, так би мовити, від колиски до гробу. Та найбільше ціниться в них завзятість, заго-ниста запальність, дотеп, часто насмішкуватий, глузливий, ехидний, а ще гострота каламбурного, нарочито нісенітного, парадоксального й абсурдного висловлювання з використанням незвичної, надуманої лексики, не раз ненормативної, але завжди вельми доречної – „не в брову, а в око”. Такі задиристі зачіпки провокують достойну відповідь, ініціюючи запеклу діалогічну перепалку, а серед молоді вони разом з танцювальними задавакуватими вихилясами подекуди навіть виступають традиційною прелюдією до загальної бійки. При тому, звісна річ, високо ставиться вміння імпровізувати „на ходу”, публічно звертаючись до певної особи або аудиторії, в моменті поетично відгукуючись на конкретну життєву ситуацію чи безпосередньо реагуючи на злобу дня. Може, через те цей рід усної творчості зостається понині повноцінно живим і найулюбленишим у Росії (поряд з своїм самобутнім жанровим антиподом – „жорстоким романсом”), одним з її експортних етнокультурних продуктів, зокрема й в Україні.

Походження частушки залишається нез’ясованим остаточно, загально вважається, що це явище зглядно нове, постало в шістдесятих-

¹ Цей, очевидно, народний термін увійшов у науковий обіг з легкої руки Г. Успенського, який вперше послужився ним у третьому розділі свого художньо-етнографічного нарису „Новые народные стишки: Из деревенских заметок” (Москва 1889) і пояснював його як тотожний французькому слову „couplet”. Утім етимологія даного виразу не вияснена й досі, найчастіше він виводиться з дієслова „частить”, що означає дуже часто, швидко здійснювати якісь рухи, говорити поспіхом, надто швидко, звідси споріднена назва – „частая” (тобто в сенсі „швидка пісня” або „пляска”). Крім того, росіянами вживаються ще інші локальні означення: „прібаска”, „прігудка” або „п’ерегудка”, „прібаутка”, „тараторка”, „корушка” тощо, а проте в фольклористиці загальноприйнятим став термін „частушка”. Українським відповідником йому варто би вважати „дрібушку”, також виконувану в швидкому темпі до танцю маленькими крочками з притупами.

² Інколи частушки так і зветься – „пріпівкі”.

сімдесятих роках XIX століття, однак такий погляд видається надто спрощеним і поверховим – радше в ці роки на неї тільки щойно звернули увагу дослідники, коли вона вже буквально кидалася в вічі, здобувши собі загальне визнання. Зародження ж її, безумовно, сягає давніх часів та корениться в сільському середовищі, звідки їй прийшлося піти світами в зв'язку з значним напливом селян у великі індустріальні міста головно після скасування кріпацтва. В ній вчорашні хлібороби, подавшись „на чужу сторону”, „в люди”, виливали свою болісну тугу за рідною околицею та гірко глузували з свого нового „покрашеного” життя. Цю гостро злободенну творчість не могли не підхопити міські низи, такий же знедолений робочий клас, який вніс свою стилістичну лепту в її бурхливий розвій, і так виробився окремий вид „фабричної” частушки, що епідемічно поширившись як повсюдна мода, власне стала єдиною всеросійською, на відміну від тих „сільських” („деревенських”) приспівок, які зуміли зберегти попри увесь зовнішній тиск неповторну локальну ідентичність, по суті зовсім незнану поза доволі-таки вузьким ареалом свого побутування. Саме цим доказується давність їхнього походження, а можливо, й запозичення від колонізованих корінних угрофінських етносів теперішньої Росії, у яких аналогічні жанри відомі зроду-віку.

Коли частушки зайшли в Україну, достеменно невідомо, сталося це хіба не раніше початку XX століття, принаймні в кінці його двадцятих років В. Ступницький окремо відзначав, що нахил до утворення частушок на Слобожанщині помічається лише серед підлітків і то „за старими мелодіями й шаблонними сюжетами”¹. Підтвердженням тому певною мірою може служити наведений Зразок 15, який тільки зовнішньо схожий на свою всеросійську „фабричну” подобизну – співаний на селі, він радше нагадує типові українські жартівливі пісні. На жаль, окрім географічної паспортизації, збирач не подав жодних відомостей щодо свого запису, тож невідомо, хто виконував твір, хоч виходячи з його поетичної теми – „мемуарних” побрехеньок про парубоцькі походеньки, він мав би належати до репертуару дорослих чоловіків. Неясно також, чи інформант був один, чи декілька, й у другій строфі дійсно з'явилося щось подібне на багатоголосся, загалом нехарактерне всеросійському жанровому аналогу, але й теж незвичне для української народної поліфонії через свій нижній підголосок, який насправді може являти собою мелічну відміну, вписану в основ-

¹ Ступницький Василь. Пісні Слобідської України. Харків 1929, с. 4.

ний музичний текст нотами однакового розміру, а чи таки другий голос, скомпонований вже автором збірки, як і в багатьох інших вміщених у ній піснях з поділом на голоси, мало схожі на фольклорну автентіку. Не вказаний і темп, того нема як судити, наскільки він типово швидкий для свого жанрового виду.

Та все ж навіть отакий „голий” нотно-словесний запис виявляє виразні відмінності наведеної української приспівки, названої частушкою за новою модою, можливо, зі слів виконавця (чи виконавців), від правдивої російської посестри. Насамперед звертає на себе увагу доволі чиста сільська мова, не надто засмічена русизмами¹, як це переважно буває в напливових фольклорних творах, запозичених від східних сусідів, й ті суржикі трапляються лише в двох початкових, складених певною мірою в частушковому стилі строфах, де банально співають солов'ї, зате оригінально „щебечуть” деркачі (котрі, як відомо, скрипучо кричать, власне дерчать), а вкінці змальований звичай гуляння молоді селом. Текст цей виглядає на обірваний, незакінчений, позаяк далі вже точаться явно контаміновані, цілковито місцеві традиційні парубоцькі баляндрази, що за змістом не мають нічого спільного з питомими частушками передовсім своїм уподібненням до багатострофічної сюжетності.

Частушки бувають як дво-, так і чотирирядковими, причому останні витворилися пізніше під сильним літературним впливом, який наблизив їхнє віршування до силабо-тонічного чотиристопного „хорея” з обов'язковим парним, суміжним (за схемою: *ааbb*) або перехресним (*абаб*) римуваннями і частим вживанням каталектики, у зв'язку з чим восьмискладники з м'якшими жіночими клаузулами (з наголосом на передостанньому складі) перемінюються або заступаються семискладниками з гострішими чоловічими (з пропущеними складами в заключних стопах):

27

а)

Хага / гола, / стайня \ б $\underline{о}$ ком

І ко/била / з одним \ о $\underline{о}$ ком,

Ні ко/рови, / ні сви\ні $\underline{ї}$ –

Тільки / Ленін² / на сті\ні $\underline{ї}$.

б)

Галя / з міста / прибу\ла $\underline{а}$ –

З нами / не ба\лака\є $\underline{ї}$ –

Три дні / десь там / побу\ла $\underline{а}$, –

„Штока/єт” і / „кака\єт” –

¹ Їх усього три: „лунна”, „крилечко” та „девки” (фактично лише зрусифіковане слово „дівки”).

² Або: Сталін.

Автентичні ж народні частушки є виключно *дворядковими* з неодмінними суміжними римами (як правило, каталектичними чоловічими, значно рідше повними жіночими)¹ та суто фольклорним *восьмитопним* (довгим) тонічним віршуванням в основі, де міцніші акценти, до того підсилені граматичними наголосами, падають на кожен другу стопу, а перші лишаються менш акцентованими або взагалі неакцентованими, ненаголошеними, і в той спосіб, завдяки об'єднувальним головним акцентам, витворюються чотири т. зв. „диподії”, а точніше „дихореї”², як конститутивні одиниці віршової організації даного жанрового різновиду. При тому кількість складів практично в кожному „дихореї”, як це заведено в тонічній системі версифікації, може вкорочуватися з нормальних чотирьох до трьох і навіть двох. У Зразку 15 таке вкорочення настає тільки в кінці віршових рядків задля його каталектичного підсилення, інші ж двостопності є повними³:

Що́ в Пет/рівку /' після / с'о́нця /' – лу́нна / н'іченя /' ка бу/ла[∨]//

Рис. 4а

тобто за ритмічною схемою:

┌───┐ ┌───┐ ┌───┐ ┌───┐
 ' _ / " _ /' ' _ / " _ /' ' _ / " _ /' ' _ / " ∨ //

Рис. 4б

¹ Коли народні частушки за чужим їм літературним шаблоном викладаються на письмі в чотири рядки, то перші та треті з них виявляються стало неримованими (*абвб*), і це, подібно як у коломийках, свідчить про прийняте хибне рішення, яке лише викривляє природну будову довгих дворядкових віршів та збиває читачів з пантелику.

² Інколи такі віршові одиниці ототожнюють з античним третім „пеоном” (з п'ятимірною схемою: два короткі, довгий і знову короткий склади, тобто: $\cup\cup\cup$), що ледве чи правомірно, адже в силаботоніці чотирискладові стопи відсутні взагалі (є тільки дво- і трискладники) і те, що в ній називають „пеонами”, насправді є сполученням (комбінацією) „хорея” чи „ямба” з „пірихієм” за умови, якщо двоскладові стопи без акцентів застосовуються з належною постійністю, „яка майже не спостерігається у силабо-тонічному віршуванні”, як м'яко сказано в „Літературознавчому словнику-довіднику” (Київ 1997, с. 544), насправді ж творів, складених від початку до кінця бодай якимось силабо-тонічним „пеоном”, у світовій літературі просто немає. Однак у частушках повна відсутність граматичних наголосів на перших складах „диподій” (тобто „пірихіїв” замість початкових „хореїв”) трапляється лише спорадично, цілком випадково тільки в окремих місцях і тому не може мати закономірного характеру.

³ Нижче (рис. 4б) верхніми скобками відзначені „дихореї”, яких головні акценти додатково виділені в словесному тексті (рис. 4а) потовщеннями.

„На бережку у ставка”¹ свого часу зайшли в петровську Росію разом з їхніми носіями – багатьма малоруськими мігрантами (почасти вимушеними) з числа тодішнього освіченого люду, й отам набули неабиякої популярності, а пізніше, поширившись посеред простого народу, головню вже в місцевих перетекстуваннях (зокрема з V87₂)², либонь чималою мірою вплинули на генерування саме первіснішого фольклорного виду всеросійської частушки³.

¹ Молчанова Татьяна. „На бережку у ставка”: Малороссийская песня в истории русской музыкальной культуры. < Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2017 № 1 (30), с. 138-141.

² Трутовский Василь. Собрание русских простых песен с нотами. Москва 1953, № 4; Балакирев Милий. Русские народные песни. Москва 1957, с. 75-76 № 26 (див. до цього запису коментар Є. Гіппіуса, с. 326-327).

³ Таку ж гіпотезу висунув А. Іваницький (Іваницький Анатолій. Хрестоматія з українського фольклору. Київ, Вінниця 2008, с. 378).

Цей запис народної пісні знаменний передовсім тим, що його паралельно здійснили визначні фахівці суміжних фольклористичних спеціальностей: етнофілологічну частку її документування професіонально виконала лінгвіст-діалектолог О. Курило¹ на рівні тодішніх досягнень однозначної фіксації на письмі фонетичних характеристик живої мови, а етномузикознавець К. Квітка постарався по можливості якнайточніше схопити спів за допомогою конвенціональної європейської нотації та описати особливості його звучання в докладних примітках. Через вимушений брак звукозаписувальної техніки²

¹ Курило Олена (1890–?), видатна лінгвістка, дослідниця нормативної літературної мови, фонетики та діалектології, термінознавець, етнограф. За походженням жидівка з м. Слонім (Білорусь, дівоче прізвище невідоме), дружина Дмитра Курила (старшини армії УНР і дипломата), варшавська учениця визначного українського філолога Є. Тимченка. З 1918 року жила в Києві, працювала в Українській академії наук і викладала в Київському університеті. У 1922–1933 роках тісно співробітничала з К. Квіткою, зокрема беручи участь у ряді спільних теренових експедицій (Луқанюк Богдан. Причинки до біографії Климента Квітки: Так коли Климент Квітка побував у Кукавці? < Етномузика, ч. 15. Львів 2019, с. 44-82; ч. 16. Львів 2020, с. 63-91). Авторка шкільних підручників з української граматики, що витримали понад десять видань, також цілої низки високоавторитетних наукових праць, передовсім монографії „Уваги до сучасної літературної мови” (понад сім видань) та етнографічної збірки „Матеріали до української діалектології та фольклористики”, численних термінологічних словників з різних галузей знань, статей, рецензій тощо (всього 32 праці). Після декількох арештів, рятуючись від подальших переслідувань, восени 1933 року разом з К. Квіткою переїхала до м. Москва, де отримала посаду професора Московського обласного педагогічного інституту. Проте це не допомогло, напередодні свого дня народження 5 жовтня 1938 року знову була заарештована за звинуваченням у належності до українського націоналістичного підпілля. Попри шалений тиск слідства не визнала своєї вини, все ж отримала вісім років концтабору („Карлаг”, Казахстан), з якого звільнилася день у день 5 жовтня 1946 року. Подальша доля залишається невідомою. Фарисейськи реабілітована радянськими властями щойно 1989 року. Пам’ятника їй в Україні немає, добре, що бодай одна з київських вулиць названа її іменем (докладніше про лінгвістичну діяльність О. Курило див.: Шевельов (Шерех) Юрій. Портрети українських мовознавців. Київ 2002, с. 58-92).

² К. Квітка мав у своєму розпорядженні фонограф, але далеко не належної якості та й кількість валіків до нього була вкрай обмеженою, і їх увесь час доводилося економити, тому він майже не використовувався для рекордування пісень (Довгалюк Ірина. Фонографування народної музики в Україні. Львів 2016, с. 471-472).

усе те мусило робитися в польових умовах, безпосередньо під час виконання на межі спроможностей слуху та пам'яті досвідчених збирачів й, отже, їхня паралельна праця породила максимум достотності, на яку лишень фактично була здатна дофонографічна епоха в історії науки про культуру усної традиції¹.

У своєму викладі польського тексту балади про зведеницю² О. Курило застосувала загальноприйнятю тоді міжнародну фонетичну транскрипцію, докладно пояснивши в доданих примітках звукову характеристику кожного застосованого знаку, завдяки чому можна відтворити зафіксовані таким робом слова в їхньому якнайбільшому наближенні до реального звучання. В цьому полягає суттєва перевага подібного запису над двома іншими, застосовуваними в фольклористиці – найпростішим *практичним*, при якому мовлення послідовно приводиться до *граматичної норми* і в той спосіб відображається лишень сюжетна сторона твору, до чого й зводиться інформативність таких нівеляцій³, і складнішим *напівфонетичним*, покликаним бодай наближено передавати буквами вживаного національного алфавіту особливості вимови⁴ як їх поза всякими приписами суб'єктивно

До того ж тривалі експедиції (деколи протягом цілого місяця) з громіздким апаратом могли додавати чимало зайвих труднощів, це заставляло відмовлятися від нього та задовольнятися виключно слуховим способом записування.

¹ Луканюк Богдан. К вопросу об аналитическом методе нотирования. < Етномузыка, число 6. Львів 2010, с. 69-99.

² Квітка Климент. Українські пісні про дівчину, що помандрувала з зводителем. < Етнографічний вісник Української Академії Наук, кн. 2. 1926, с. 78-107 + с. 33-39 нотного додатку.

³ Приведення діалектних форм до граматичної норми було неодмінною вимогою всіх радянських видань, включно з академічними й особливо в Україні, де винятки практично не допускалися за будь-яких умов. Це стало однією з причин, чому В. Гошовський видав свій збірник у Москві.

⁴ Сливинський Юрій. Техніка нотації народних пісень: Методичні рекомендації. Львів 1982, § 9-10, с. 13-15; Мишанич Михайло. Архівне опрацювання народновокальних творів: Методичні рекомендації з музично-етнографічної транскрипції. Львів 1995, с 4-11. = Мишанич Михайло. Зібрання праць. Львів 2021, с. 79-87. Орієнтовно з кінця XIX століття застосування бодай напівфонетичної транскрипції для фіксації фольклорних текстів стало абсолютною вимогою для всіх наукових видань у світі, включно з публікаціями Наукового товариства імені Т. Шевченка. Загальним недоліком сучасних записів такого роду є вживання літер „є”, „ї”, „ю”, „я”, котрі можуть вказувати не тільки на йотацію наступної голосної букви („йє”, „йї”, „йю”, „йя”), а й на пом'якшення попередньої приго-

сприймають та оцінюють записувачі, у зв'язку з чим не раз однакові мовні явища графічно позначаються по-різному й через те важко піддаються систематизації, класифікації та порівняльним студіям. Усіх цих недоліків позбавлена фонетична транскрипція з її обов'язковою однозначною відповідністю позначень якнайточніше визначеним характеристикам звукових одиниць, бо тут кожен окремий звук має свій символ і, навпаки, кожен символ позначає тільки певний звук¹, що відкриває шлях до справді наукового вивчення фізико-акустичних властивостей живої словесності та їхнього безпосереднього впливу на вокальну етномузику. Щоби відчуті якісні різниці в озвученні граматичного та фонетичного записів, досить навчитися точно читати вголос хоча б перші строфи наведеної балади в обох поданих редакціях – фольклористичній і літературній (скажімо, перший віршовий рядок, що в звичній кириличній транслітерації виглядає двоюко так: „На дольи, на дольи Міхась конья поїи, коньїка напайа, Йїмільї подмавіа” і „На доле, на доле Міхась коня пої, конїка напая, Емільє подмав'я”), а далі проспівати собі їх окремо, уважно порівнюючи щораз отримані враження². Специфічне нюансування музичних тонів, породжене звуковими відтінками усного мовлення, при тому стає беззаперечним в своїй очевидності³.

лосної („бе”, „ьї”, „ьу”, „ьа”), отже, не спроможні дати правильне поняття про звучання відповідних слів (так, прізвище автора цих рядків переважно інтерпретують передовсім у латинських транслітераціях хибно як „Lukanjuk” або „Lukanjuk”, тобто „Луканїук” або „Луканиук”, хоч реально воно вимовляється „Луканьук”, значить, „Lukaniuk” або найкраще „Lukan'uk”).

¹ Фонетична транскрипція української літературної мови й діалектів. Київ 1972; Атлас української мови: У 3 т., т. 1. Київ 1984, с. 10.

² Пор. також напівфонетичну та фонетичну транскрипції слів у Зразку 11б.

³ Так же само, скажімо, в прикладі 77 з Лекції 12 (тема 15, § 47, с. 340), узятий самий по собі вербальний текст у напівфонетичній транскрипції ще дозволяє відтворити реалії його вимовляння хоча б почасти:

28а

Твоя й мама й говорьїла й моя мама чула,

Твоя й мама й говорьїла, що я волоцюга.

а от уже білий нормативно-граматичний виклад узагалі ніяк неспроможний дати хоча б якесь уявлення про його природне звучання:

28б

Твоя мама говорила, моя мама чула,

Твоя мама говорила, що я волоцюга.

Лінгвофонетична транскрипція для фольклористики – безцінна, але й, безумовно, найскладніша для опанування, адже тільки в найновішій її українській системі, крім букв кирилиці, налічується понад шістдесят спеціальних символів. Можливо, з огляду на це задокументовані в той спосіб взірці народної творчості на сьогодні належать до раритетів¹, пісенного ж збірника та ще й з нотами либонь узагалі немає в цілому світі. А проте іншого засобу для успішного розв'язання проблеми накопичення достовірного діалектологічного матеріалу просто не існує й фольклористам неодмінно доведеться оволодіти даною премудрістю, лишень варто подумати завчасно, а чи є сенс братися за доморощений винахід, хоч і значно легший для подужання, бо базований на кирилиці, та все ж як-не-як призначений доволі обмеженому колові вітчизняних фахівців, чи такі краще відразу освоїти універсальний Міжнародний фонетичний алфавіт на латинській основі², хоч він куди більше утяжливий (бо включає аж 107 букв, 52 діакритичні знаки і 4 символи просодії), зате дозволяє правильно відчитувати особливості творення звуків усіх мов світу, що здебільшого має задовольняти етномузикознавця, навіть якщо він не розуміє змісту слів. Діалектологічна компаративістика – наука планетарного масштабу, її національні напрацювання неодмінно повинні ставати надбаннями всіх зацікавлених спеціалістів, чого, ясна річ, немислимо добитися, використовуючи виключно вітчизняні системи фонетичної транскрипції, а тим паче напівфонетичної.

О. Курило зробила перший пробний крок у бажаному напрямі, що, правда, в даному разі на польському матеріалі (до українського вона застосовувала кириличну систему), наочно продемонструвавши переваги фонетичної транскрипції в фольклористичному документуванні народної пісенності, зокрема відбиті в ній характерні форми місцевої „русько-фільварецької” говірки в суто індивідуальному мовленні співачки. Для того в розпорядженні лінгвістки був давно вироблений (1881 року) та стало удосконалюваний арсенал необхідних

¹ Приміром: Курило Олена. Матеріали до української діалектології та фольклористики. Київ 1928; Лисюк Микола. Мовний світ сучасного галицького села (Ковалівка Коломийського району). Івано-Франківськ 2008.

² International Phonetic Alphabet (Handbook of the International Phonetic Association. Cambridge 1999). Слід мати на увазі, що поряд з міжнародною системою в лінгвістиці широко використовується американська, чим привноситься певний розлад у світову практику з відповідними негативними наслідками.

позначень, натомість К. Квітка знаходився в гіршому положенні – в його часи потреба *мелодфонетичної* транскрипції щойно починала усвідомлюватися в зв'язку з чималим зростом компаративістичних досліджень світової етномузики (world of music)¹; що ж до вивчення особливостей виконавства європейського традиційного музичного фольклору, то на цьому полі саме він виступив одним із піонерів (фактично водночас з славнозвісними Бартоковими ініціативами)², нащупуючи можливі способи розв'язання проблем етнофонії³ включно з її індивідуальними виявами. Тож не дивина, що в даному разі його досягнення виявилися доволі скромними за нинішніми мірками, та все ж таки не без значення.

У цей період своєї транскрипційної діяльності К. Квітка, звільнений від обов'язку записувати слова, спеціальну увагу приділяв фіксації музичних відмін („варіацій”)⁴, що можуть виступати в процесі виконання пісні в різних строфах, справедливо вбачаючи в тому демонстрацію не тільки засадничо варіантної природи фольклорного твору, якого кожна подібна відміна, будучи рівнозначною іншій, здатною до самостійного буття та еволюції, розкриває закладені в ньому

¹ Abraham Otto, Hornbostel Erich Moritz von. Vorschläge für die Transkription exotischer Melodien. < Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft. 1909, № 11/1, S. 1-25. = Абрагам Отто, Горнбостель Еріх Моріц фон. Пропозиції до транскрибування екзотичних мелодій. < Етномузика, число 6. Львів 2010, с. 100-132.

² Bartók Béla. Die Volksmusik der Rumänen von Maramureş. München 1923; Bartók Béla. A magyar népdal. Budapest 1924; Bartók Béla, Lord Albert Bates. Serbo-Croatian Folk Songs. New York 1951, p. 3-20, 89-92; Czekanowska Anna. Etnografia musyczna: Metodologia i metodyka. Warszawa 1971, s. 66-81. = Bydgoszcz 1988, s. 65-80. При тому в історії фольклористичної транскрипції чомусь явно не дооцінюється внесок Л. Камєньського (Kamieński Łucjan. Pieśni ludu pomorskiego, cz. 1. Toruń 1936).

³ Термін К. Квітки (Квітка Климент. Первісні тоноряди. < Первісне громадянство та його пережитки на Україні. 1926, вип. 3, с. 38; Квітка Климент. Українські пісні про дітозгубницю. Київ 1927, с. 46; Квітка Климент. Віддих у народних співах. < Етнографічний вісник Української Академії Наук, кн. 5. 1927, с. 180; Квітка Климент. Ангемітонічні примітиви і теорія Сокальського. < Етнографічний вісник УАН, кн. 6. 1928, с. 83; Квітка Климент. Порфирій Демущийкий. < Етнографічний вісник УАН, кн. 6. 1928, с. XLIV).

⁴ У той час їх К. Квітка подавав у вигляді виносок колонками над нотним текстом, прийнятим умовно за основний (це збережено в цитованому оригіналі Зразка 16 задля історичної достовірності), сьогодні ж звичайно вони викладаються знизу під відповідним місцем.

мелодичні потенції, але й ще також більшої чи меншої схильності народних співаків до експромту, вільного самовираження в межах існуючої традиції. Саме такою вельми здібною інтерпретаторкою виявилася подільська інформантка, в її співі записувач зареєстрував майже півтора десятка музичних відмін, що поступово виказують властиву краков'яковій мелодії багату ладову будову – повну модальну систему з трьох тетраходів, доповнену наміченою модуляцією з верхнього в четвертий плагально сполучений (секундою вище середнього), наслідком чого постав здвоєний ладозвукоряд, складений з двічі плагально поєднаних тетраходів на відстані квінти:

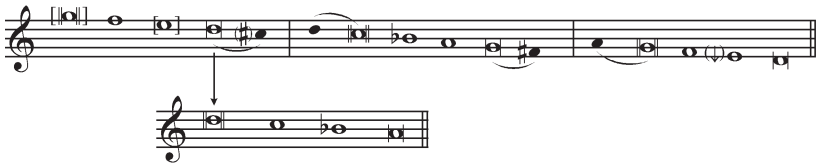


Рис. 5

Так виглядає в підсумку перемінна діатонічно-хроматична та модуляційна організація звуковисотного виконавського мислення, що розкривається лишень завдяки старанно зафіксованим мелодичним відмінням. Здійснений ладовий аналіз наспіву дозволяє також правильно транспонувати його до єдиного тонікального рівня, потрібного для зручності порівняльних студій: на генеральну опору вказує плагальне поєднання нижньої опори середнього тетраходу (G^1) та верхньої нижнього (\underline{G}^1), значить, пісенна мелострофа тут закінчується не на тоніці, як могло б здатися на перший погляд, а на т. зв. субкварті.

Пісня має типову форму *співаного краков'яка другого різновиду*¹ $V66_2/R^{8(233)}1 \ 1 \ | \ 2 \ 1 \ | \ 2 \ 1 \ || \ 1 \ | \ 2 \ 1 \ | \ 2 \ 1 \ :||$, що прийшов з Польщі та доволі поширився Україною, проте для балади про зведеницю ця форма загалом нехарактерна (згідно з вище вказаним дослідженням К. Квітки, де вона не згадується взагалі). В ній неправильні семичасівкові тактові розміри постають через постійне виконавське вкорочення передостанньої довгості ($\{R^7 1 \ 1 \ 2 \ 1 \ 2^\sim \ 1 \ |\}$) у трьох перших побудовах, на думку записувача, в зв'язку з неприродно похопливим співом інформантки, хоч у кінці вона все ж неодмінно дотримувалася

¹ Про цю форму див.: Лекції, с. 184, 195, 277, 325-326, 327, 337, 341-342, 344-345, 351.

норми. Такі вкорочення трапляються порівняно часто й породила їх, очевидно, притаманна даному мелотипові деяка рубатність, що врешті скристалізувалася в подібних нераціональних ритмічних малюнках і вони стали перейматися в точності наче невід’ємна якість цих мелодій. Тож варіантні видозмінювання краков’якових форм зумовлюються тут не стільки фізичним станом співачки (хоч і це заперечувати не можна), скільки їх закономірною еволюцією, очевидно, в бік коломийкових шестискладників, як би це не видавалося ускладненим:

$$\begin{aligned} \langle \dots \rangle &\Rightarrow \{R1\ 1\ 2\ 1\ 2^\sim\ 1\} \Rightarrow R1\ 1\ 2^\sim\ 1\ 1\ 1\} \Rightarrow R^6\ 1\ 1\ 1\ 1\ 1\ 1\} \Rightarrow \\ &\Rightarrow \{R1\ 1\ 1\ 1\ 1^\wedge\ 1^\wedge\} \equiv R^{1/2}\ 1/2\ 1/2\ 1/2\ 1/2\ 1/2\} \Rightarrow R^{4/1}\ 1/2\ 1/2\ 1/2\ 1\ 1\} \end{aligned}$$

Стосовно інших відзначених записувачем музичних особливостей звучання твору, то до сказаного К. Квіткою про використанні співачкою дроблення основних ритмічних довгостей при епізодичному збільшенні кількості силаб потрібно додати, що ритмічна варіаційність загалом не властива польському традиційному фольклорному мисленню, в подібних, порівняно нечисленних випадках додавання одного-двох зайвих складів зазвичай викликає відповідне вставлення додаткових довгостей, яке супроводжується зміною засадничих тактових розмірів¹. У даному мелотипі роздроблення трапляються вкрай рідко, і що виконавиця балади при потребі вдавалася саме до них, є радше рисою її індивідуального стилю, все ж явно опертого на властивості українсько-подільського фольклорного діалекту, для якого ритмічна варіаційність вельми показова. Відзначені тільки в коментарях спорадичні понижування верхнього ввідного тону (*e'*) до фінальної опори (*D'*) нижнього тетраорду, вказують на специфічне саме для нього хитання між дорійським і фригійським нахилами; в нинішніх нотних транскрипціях подібні тонкощі можливої ладової перемінності помічаються стрілкою вниз, взятою в дужки (як у вище поданій ладозвукорядній схемі). Так же само заключний звук майже пошепки, але на означеній висоті, тепер у нотах вирізняється лежачим хрестиком замість головки, а на неозначеній висоті – тільки одним штилем (без нотної голівки). Усі ці транскрипційні позначення в добу К. Квітки ще не були загально прийнятими, вони лишень починали обговорюватися в фаховій літературі та пропонуватися в різних варіантах, зокрема в піонерській праці О. Абрагама й Е.М. фон Горн-

¹ Мишанич Михайло. Народна вокальна творчість Львівщини: В 2 т., т. 1. Львів 2017, № 575 (див. також № 500-506, 569-574, 576-580).

бостля¹, яку він, безумовно, добре знав, та слушні рекомендації якої, однак, майже не використовував у власній практиці, може, тому, що вони фактично довгий час залишалися маловідомими музичній читацькій публіці, особливо на теренах Східної Європи, а ще більше тому, що ще до появи цієї праці значною мірою відмінні основи вітчизняної традиції нотування народної музики заклали в Україні М. Лисенко, С. Людкевич, Ф. Колесса та сам К. Квітка, і ці традиції він намагався всіляко підтримувати і розвивати, хоча формування національних шкіл мелофонетичної транскрипції вкінці призвело до колосального різнобою в трактуванні її символів та значних, а часом і непереборних труднощів у науковому спілкуванні, від чого власне застерігали вище згадані німецькі етномузикологи. Сьогодні на порядку денному стоїть питання системного впорядкування вживаних знаків та їхніх визначень спершу на національному рівні, а далі вже й на регіональному, континентальному та світовому. Та для цього необхідно, щоби з таким надскладним завданням впоралися фольклористи окремих країн і з потрібною потужністю запрацювала бодай відповідна дослідницька група Міжнародної ради традиційної музики (ICTM).

Видатний почин К. Квітки й О. Курило не був належно поцінований і підтриманий напевно тому, що здійснені ними численні спільні записи лишилися неопублікованими і врешті-решт пропали безслідно². Вцілів тільки один-єдиний їхній зразок, цитований у рукописній статті обох вчених, що побачила світ щойно тепер, і з неї стало відомо про їхній безпрецедентний подвиг, який, треба надіятися, стане фольклористам нинішнього та наступних поколінь живлющим поштовхом і прикладом для творчого наслідування в дослідках над звуковою будовою етномузики, її діалектологією взагалі та зокрема над окремими виконавськими актами й індивідуальними стилями.

¹ Див. виноску 1 на с. 195.

² Докладніше про це див.: Луканюк Б. Причинки до біографії Климента Квітки: Так коли Климент Квітка побував у Кукавці? < Етномузика, число 16, с. 82-84.

Широке розуміння поняття пісенного типу в українському етномузикознавстві є багаторівневим і включає в собі такі ознаки, як належність твору до *культури* певного фольклорного середовища, *жанрового циклу* згідно з побутовою функцією, *музичного жанру* за способом вираження та, врешті, узагальненої *ритмічної форми*¹, що дозволяє, як правило, достатньо впевнено класифікувати та систематизувати фольклорні мелодії, визначаючи місце кожної з них у встановленій послідовності та відкриваючи шлях до вироблення адекватного їх кодування. У цьому переконують упорядковані таким робом збірники музично-етнографічних матеріалів², та все ж інколи при цьому тотожні форми виявляються належними до відмінних жанрів, жанрових циклів та культур, а значить, опиняються в розбіжних типологічних групах і в різних порядкових місцях, показовим прикладом чого здатні служити хоча б наведені три традиційні пісні як Зразки 17а_в.

Перша – це справжня язичницька колядка, виконувана зазвичай на саме Різдво, хоч у деяких місцевостях сьогодні її відтіснили на Новий рік (Василя та Маланії) новіші церковні коляди³. Співається вона колядниками під хатнім вікном і прямо адресується звеличуваній у той спосіб домашній дівчині з неодмінними побажаннями щасливого одруження. Тут це виражається у формі поетичної *трафаретки*, де короткий, відносно завершений ліричний вірш повторюється потрібну кількість разів з заміною ключових слів (при тому називаються не тільки батьки, але й усі члени сімейства), і в даному разі ще й з неодмінним фіналом за усталеною сюжетною формулою „милий найкращий”⁴. Завершує величання спеціальна кінцева *віншівка*, яка переважно тільки вигукується з міцним наголошенням передостанніх складів у силабічних групах, що до того зчаста римуються і тим скидаються на короткі віршові рядки тонічної верси-

¹ Лекція 4, тема 4, § 13.

² Роздольський Йосиф, Людкевич Станіслав. Галицько-руські народні мелодії: У 2 ч. Львів 1906, 1907; Плосайкевич Людвіг Теодор, Сенчик Яків. Мелодії українських народних пісень з Поділля і Холмщини. Львів 1916; Гошовский Владимир. Украинские песни Закарпатья. Москва 1968 (тут в рамках музичних діалектів); Мишанич Михайло. Народна вокальна творчість Львівщини: У 2 т. Львів 2017; Рибак Юрій. Народні пісні Березнівщини: За матеріалами експедиції 2013 року. Рівне 2016 тощо.

³ Зразок 12б_в.

⁴ Докладніше про колядкові трафаретки див. Прилоги, Коментар 30.

фікації. Те ж саме стосується жартівливого домагання винагороди за колядування, особливо, коли її не виносять занадто довго та бере нетерплячка далі чекати на морозі¹.

Ці два допустимі, але необов'язкові додатки виразно відрізняються своєю формою від колядкових строф з характеристичним рефреном, який охоплює сам кінець першого поетичного рядка й увесь другий, і змістом своїм може в'язатися тільки з початком, а потім лише нібито алюзувати до нього, нагадуючи про вихідну обставину подальших подій. Їхній типовій віршовій структурі та ритмічному малюнку загальнопритаманна *тринадцятискладова* усталеність з $V553;553/R^4 1 \frac{1}{2} \frac{1}{2} 1 \ 1 \parallel \frac{1}{2} \frac{1}{2} 1 \ 1 \parallel 1 \ 2 \ : \parallel$, хоч не раз у зв'язку з появою додаткового складу куплетні силабічні групи зростають до похідних *шестискладників*, породжуючи відповідне роздроблення початкової довгості, а саме: $V6<...>/R^4 \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} 1 \ 1 <...>$, натомість значно рідше кількість силаб скорочується до *чотирьох* і дві короткі довгості стягуються в єдину більшу, та саме в такому виді ці колядки виявляють свій вихідний прототип: $\bullet V443;443/R^4 1 \ 1 \ 1 \parallel 1 \ 1 \ 1 \parallel 1 \ 2 \ : \parallel$. Чи він генетично прямо пов'язаний з аналогічним третнім (трійковим) прототипом ($\bullet V443;443/R^6 1 \ 2 \ 1 \ 2 \ \parallel 2 \ 1 \ 2 \ \parallel 2 \ 3 \ : \parallel$)² як і його пізніша париста (двійкова) переробка, однозначно стверджувати таке наразі не можна, оскільки їхні мелічні лінії доволі рідко коли демонструють виразну збіжність³. Єдиною вказівкою на таку ймовірність служить географічне розповсюдження даних колядок виключно на території повного домінування трійкового музичного мислення: як встановив В. Гошовський, вони поширені тільки на Малому Поліссі й Гуцульщині та сполучені вузьким коридором по лінії орієнтовно від Львова через Галич і Надвірну до Коломиї⁴. Це може засвідчувати рух їхніх носіїв з

¹ Пор. Зразок 31б.

² Зразок 30.

³ А втім існує паристий приклад з переходом у кінці на класичну трійковість, що може мати значення проміжної еволюційної ланки між ними (Мишанич М. *Ibid.*, № 116).

⁴ Гошовский Владимир. У истоков народной музыки славян. Москва 1971, с. 92-93, 97 (див. мапу на с. 95, тип В). Свої висновки вчений зробив на підставі відомих йому десяти записів, до яких треба долучити ще не взятий до уваги зразок, зафіксований К. Квіткою у Києві 1922 року від воєнних біженок з м. Надвірна (Квітка Климент. Українські народні мелодії. Київ 1922, № 670), чиє виконання, за його словами, взагалі „було бадьорим, впевненим”, а колядок „особливо сяючим, повнокровним” (Квітка Климент. Українські народні мелодії: У 2 ч., ч. 2: Коментар. Київ 2005, с. 197-198). З найновіших матеріалів вартують уваги: Миша-

півночі (після появи їх там звідкись з-поза Володимирії та засвоєння місцевих колядок з мелоритмічною модифікацією до свого смаку) на південь, залишаючи по собі окремі острівні сліди, з чого виходило б, що етногенеза гуцулів пов'язана не тільки з сусіднім Покуттям.

А от весільна обрядова величальна пісня (Зразок 17б)¹ з тим же віршем і паристим (двійковим) ритмічним малюнком, безумовно, є похідною від своєї первіснішої третньої (трійкової) версії², але не споріднена з колядковим аналогом (Зразок 17а), незважаючи на деяку з ним формальну схожість. Хоч у весільній теж використовується трафаретка, вона не має фінального протиставлення та й звичайно обмежується лише дворазовим відтворенням. Рефрени тут відсутні, зате в більшості текстів строфи складаються з двічі повторюваних віршових рядків (V^TAA), з яких перший колись заспівувався солісткою (провідницею), а другий підхоплював унісон решти свашок з можливими епізодичними гетерофонічними розходженнями. Цей давній традиційний антифон нині вже цілком затратився і тепер пісню від початку до кінця виконують гуртом і без повторень, як у наведеному Зразку 17б, де коротенький сольний заспів постав зовсім випадково через запізнений вступ інших співачок. Зрештою, таке ж зіставлення Solo–Tutti в минулому було притаманне також колядкам, зокрема й даного мелотипу, що навіть збереглося подекуди на Гуцульщині³. На Малому Поліссі вони зазнали куди більших еволюційних змін, розчинившись у новомодному стрічковому багатоголоссі з деякими прикметами гармонічного мислення, в зв'язку з чим затратили свою ладомодальну характерність і розширили свій амбітус аж до ундецими на відміну від весільних пісень, які переважно зберегли свою тетракордову оліготонність. Крім того, в весільній пісні заслугоує на увагу стійко вживаний дещо відмінний спосіб варіювання довгостей при переходах прототипних чотирискладників у похідні п'ятискладники не за допомогою особливого *скісного* дроблення другої з них, як у колядці (Зразок 17а), тільки звичнішого *прямого* початкової⁴, а також характерне для поліської виконавської манери довільне розтягання заключної довгості

нич М. Ibid., № 112-118; Cząstka-Kłapyta Justyna. Kolędowanie na Huculszczyźnie. Kraków 2014, с. 544 № 1.1.9; с. 547 № 1.4.1-3; с. 548 № A5.3.1-2, с. 549 № A5.3.3.

¹ Виконують весільні свашки від імені молодої, коли вона після благословення вибирається до шлюбу (див.: Лекції, додаток 3. У молодої, II. Шлюб, пункт 2).

² Зразок 23а.

³ Cząstka-Kłapyta J. Ibid., № 1.1.10.

⁴ Луканюк Богдан. Ритмічна варіаційність у пісенному фольклорі. Львів 2016, § 3.

аж до її повного вигасання, що свого часу спостеріг Ф. Колесса та запропонував позначати подвійною ферматою¹.

Третя пісня (Зразок 17в) з таким же типовим ритмічним малюнком сповна могла виконуватися гуртом в унісон або багатоголосно як звичайний, не приурочений твердо до певної побутової (календарної чи родинної) обставини ліро-епічний твір, особливо ж у новітні часи, коли давніші реалії вже призабулися та необхідно осучаснилися², проте природнішим і либонь первородним для неї був сольний спів у властивій йому більш-менш вільній манері, бо того вимагав призначений для слухання поетичний текст з доволі об'ємистим, характерним *баладним* сюжетом про трагічну самогубу дівчини – дочки лимаря, котру за могорич віддала нелюбові мати-п'яничка³. Порівняно з своїм прототипом розпросторений на один склад вірш у початкових двох силабічних групах породжує в наспіві такі ж варіаційні роздроблення, як у колядці та весільній пісні, за винятком тільки початку другого рядка, що виявляється неодмінно чотири-складовим, очевидно, через застосування тут властивого поліському діалектові долання головної серединної музичної цезури між мелорядками (вона відзначена подвійною пунктирною тактовою рисою) шляхом вилучення першої довгості $\{R^4 \uparrow \frac{1}{2} | 1 \mid\}$, в результаті чого $R^4 1 \frac{1}{2} | 1 \mid$ трансформувався у $R^3 \frac{1}{2} | 1 \mid$, надаючи власне даному творові абсолютно неповторної індивідуалізованості.

У цьому можна добачати певною мірою крайнє вираження пережитої ним значної еволюції, вихідну фазу якої представляє його версія з *третньою* (трійковою), „ямбічно” організованою формою, тотожною весільній пісні ($*V443_2/R^6 1 \ 2 \ 1 \ 2 \ || \ 2 \ 1 \ 2 \ || \ 2 \ 3 \ :||$), що сповна могла послужила для нього генерувальним прототипом⁴:

¹ Музичний фольклор з Полісся у записах Ф. Колесси та К. Мошинського. Київ 1995, с. 52, 107.

² Незрозумілі загалу назви персонажів Лимариха та Лимарівна, тобто жінка й дочка лимаря – ремісника з виготовлення ремінної зброї (упряжі) для коней тощо, знеособилися, а підступний нелюб на прізвище Шкандибенко перетворився на ненависного для простого люду представника чужої влади – жандарма.

³ Приміром, цей вірш у запису М. Лисенка містить майже три десятка строф (Лисенко Микола. Збірник українських пісень: У 7 вип., вип. 1. Київ, Липськ 1868, с. 6. =Лисенко Микола. Зібрання творів: У 20 т., т. XVII. Київ 1954, с. 15), а проте й вони виглядають на неповні, без свого логічного завершення, бо ж невідомою залишилася реакція „тещі” на загибель дочки, як і заключна мораль – повчальний присуд за подібний ганебний вчинок.

⁴ Лисенко М. Ibid., с. 7 № 4.

29a

Moderato

Ой пи_ла, пи_ла та Ле_ме_ри_ха на ме_ду
Та й про_пи_ла сво_ю доч_ку мо_ло_ду.

Процес його поступового переходу в паристий (двійковий) ритмічний малюнок за допомогою стиснення (стриктурування) останньої довгості в перших двох побудовах на одну лічильну одиницю, в зв'язку з чим постали похідні п'ятимірники, а в кінці мелорядків, випереджуючи події, з'явилися вже цілком нормальні чотиримірні такти (*V443/R⁵ 2 1 1 | 1 1 2 †1 1 2 :||), засвідчує такий запис¹:

29б

Allegro mosso

Ой пи_ла, пи_ла та Ле_ме_ри_ха на ме_ду
Та й про_пи_ла сво_ю доч_ку мо_ло_ду.

А в наступній відміні перший рядок зовсім перейшов на паристий ритм і тільки другий ще зберіг колишню перехідну п'ятимірність²:

29в

Adagio

Ой пи_ла, пи_ла та Ле_ме_ри_ха на ме_ду
Та про_пи_ла та сво_ю доч_ку мо_ло_ду.

На перший погляд, між аналізованим наспівом звичайної пісні (Зразок 17в) та наведеними його аналогами немає лінійної спіль-

¹ Лисенко М. Ibid., с. 5 № 3.

² Квітка К. Українські народні пісні, с. 139-140 № 438.

ності – він починається з вершини-кульмінації, а вони з висхідного руху, та якщо придивитися краще, можна зауважити, що ота спадна лінія загалом відтворює їхні другі рядки й особливо виразно це виявляє „ямбічний” прототип, з чого стає зрозумілою ще одна, цього разу мелосинтаксична пертурбація, якої зазнав Зразок 17*e*: у ньому випущена вся перша половина основної мелодії, тож збудовано його цілком на повторенні лишень її другого рядка ($M^{\Gamma}ABB \Rightarrow \{<...>BB\} \Rightarrow M^{\Gamma}AA$). Таке буває, коли початок співає соліст, а продовження – гурт, і хтось з його учасників запозичує свою партію для створення начебто нової композиції.

Як видно, однакові за формою народні пісні часом здатні суттєво відрізнитися не тільки своїм побутовим призначенням і способом виконання, але й своєю історією – походженням і розвитком, з урахуванням чого при порядкуванні вони мусять отримати різне категоріальне значення та порядкове місце в типологічній ієрархії, що утруднює їхній пошук для порівняльних досліджень і, врешті, саме розуміння їхньої іманентної природи¹. Можлива спільність будови етномузичних творів при розбіжності їхнього побутового функціонування підводить до думки про необхідність їх класифікувати та систематизувати виключно за типами у вузькому сенсі – моделями віршової структури і мелоритмічного малюнку, евентуально з подальшим врахуванням усього іншого, хоча попередній розподіл їх на *мірні* (ритмічні) та *речитативні* (ритмоподібні, ритмоїдні) видається вельми раціональним, позаяк істотні ознаки цих фундаментальних понять етномузичної мелотипології є несумісними, взаємовиключними за будь-яких умов. Наскільки такий методичний підхід, належно деталізований, може бути продуктивним, зокрема й в етномузикознавчій педагогіці, повинна переконати майбутня практика – єдиний критерій істини, основа й мета пізнання.

¹ Пор. ще також Зразки 5*a* (звичайна) та 37 (кустова).

Українська (львівська) мелотипологічна школа¹ у своїх систематичних студіях над народнопісенною мелодикою відає беззастережну перевагу ритміці перед мелікою. Почин тому поклав С. Людкевич, який поступово дійшов висновку, що „творення та перетворювання [пісенних] форм виступає далеко виразніше і наглядніше на тлі елементу ритмічного, ніж виключно в тональній структурі”². На цьому ж згодом наголошував і Ф. Колесса: „Ритм – найзаметніша признака пісенної форми, спільна словесному й мелодичному елементові, [який] дає основу до найзагальнішої класифікації мелодій; в межах більших ритмічних груп можливий є дальший поділ на основі чисто мелодичних признаков. Поділ мелодій на основі ритмічних схем зводить разом не лиш варіанти тексту, але також варіанти мелодій, і споріднення мелодичних типів виступає зовсім ясно на ритмічній основі”³. Далі вже К. Квітка підкреслював (вирізняючи в своєму тексті суцільною розбивкою аналогічні напрямні методологічні положення), що „для дослідження історичних зв’язків ритмічні форми важливіші за мелодичні навички. У переважній більшості випадків саме ритмічні форми є головним визначальним моментом при творенні пісенних наспівів, а також й опорою пам’яті в їх традиційному підтримуванні та варіюванні”⁴. І нарешті, В. Гошовський категорично заявив: „структура вірша та ритмічна форма (виражені моделями) – незалежно від мелодії (тобто звуковисотної лінії, лінеарності. – *Б. Л.*), ладу, тематики і т. д. – дають нам достатню інформацію про жанр і про походження пісні”⁵.

¹ Луканюк Богдан. Типологічна школа в українському етномузикознавстві. <Республіканська науково-теоретична конференція „Проблеми вивчення та пропаганди народної творчості як складової частини української національної культури”:> Тези доповідей. Рівне 1990, с. 73-74.

² Людкевич Станіслав. Предмова. <Роздольський Йосиф, Людкевич Станіслав. Галицько-руські народні мелодії: У 2 ч., ч. 1. Львів 1906, с. XII (усі розбивки автора цитати). За словами самого С. Людкевича, спершу він пробував порядкувати наспіви за амбітусами, але швидко переконався в безперспективності такого підходу (Людкевич С. *Ibid.*).

³ Колесса Філарет. З царини української музичної етнографії. <Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка, т. 135-136. Львів 1925, с. 132-133.

⁴ Квітка Климент. Избранные труды: В 2 т., т. 1. Москва 1971, с. 194.

⁵ Гошовський Владимир. У истоков народной музыки славян. Москва 1971, с. 20.

Для типологічного порядкування пісенних форм, безумовно, ритміка практичніша за меліку: перша завдяки наявним методикам моделювання дозволяє звести безмежну кількість своїх реальних виражень до кількох чи кільканадцяти схем фактично в усіх жанрах (за виїмком гаївок), натомість друга через брак подібних методик приносить багато дрібних, зчаста окремішніх аналітичних одиниць, що єднують невеличке число мелодій, до того ж переважно різнохарактерних як за стилем, будовою, так і функцією, або й узагалі репрезентують лише якусь одну версію виконання твору, котрий в іншій інтерпретації може отримати певною мірою відмінне звуковисотне втілення. А проте очевидний примат ритміки в етномузичній *типології* (принаймні на даний момент) не може механічно поширюватися на етномузичну *генетику*, бо елементарне переведення типологічних даних у категорію генетичних часто призводить до хибних висновків про історію народної пісні, її походження та еволюцію, зумовлених порочною підміною понять типології (*схожості*) та генеалогії (*споріднення*). Як підкреслював К. Квітка, класифікація за мелогенетичними властивостями здатна утворювати „групи, що не раз об'єднують мелодії відмінного тонального обсягу та ритмічної будови і роз'єднують мелодії морфологічно подібні, і [така класифікація] не може бути представлена в самім розкладі матеріалу, що мусять бути оснований на ознаках, очевидних без ширших коментарів¹, а тільки може бути розроблювана в окремих студіях”². „Правда, буває не раз і так, – втрутавав йому зі свого боку Ф. Колесса, – що мелодії з неоднаковою або й зовсім відмінною ритмічною структурою виказують споріднення за мелодичними (мелічними. – *Б. Л.*) мотивами. Та виказування генеалогії пісень належить до окремих студій”³.

Прикладом, коли при ритмічних відмінностях на підставі явної мелічної спільності з'ясується безсумнівний вихідний оригінал подальших його перетворень, може бути наведена тут щедрівка з типовою формою V44₂~V44;44/R⁶¹ 1 2 2 :|| (Зразок 18a₁)⁴. Для її

¹ Мається на увазі класифікація та систематизація фольклорних мелодій у збірниках (і також – варто додати – при їх каталогізаціях).

² Квітка К. Українські народні мелодії, с. V.

³ Колесса Ф. З царини української музичної етнографії, с. 133.

⁴ Ця щедрівка в друкованому оригіналі хибно подана як мелодично чотирирядкова, насправді ж вона завжди і всюди є дворядковою, очевидно, інформант заспівав поспіль лише дві строфи, які збирач хибно прийняв за одну.

лінійності визначальним виступає т. зв. *опорний кістяк* із звуків $a'-c''-a'-g'$ на кожній третій довгості, що реалізується в характерній композиції з мелічною транспозицією першої побудови на терцію вверху, подальшим наслідуванням (тією чи іншою мірою) початку в третій або введенням в ній нового тематичного матеріалу та закінченням стандартним кадансовим зворотом від терції до нижньої опори основного тетраорду $d''^{\wedge} \underline{C}'' h'-a''^{\wedge} G'$ (схематично це можна виразити так: $M^{\Gamma} a a^3; a^{\vee} \gamma \sim a a^3; \beta \gamma = A^{\vee} A \sim AB$)¹.

Щедрівкові наспіви цього типу зазнають суттєвих змін при поєднанні з віршами, у яких силабічні групи мають на один склад більше й утворюють „колядкові” строфи з $V55_2 \sim 55; 55$. Аби якось змістити їх під старим ритмічним малюнком, народні виконавці часом вдаються або до своєрідного переділу перших двох довгостей, завдяки чому на місце нормальної дуолі приходить похідна, вторинна тріоль ($\downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \Rightarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow$)², або додають ще одну довгість і побудови (усі чи тільки деякі) з раціональних шестимірних переходять в ірраціональні семимірні: $V55_2 \sim V55; 55/R^1 1 1 2 2 \#l$. Звуковисотні ж лінії залишаються при тому практично тотожними, як у наступному зразку, де у мелодичних відмінах для восьмої-десятої віршових строф раптом повертається первісний ритмічний малюнок, нагадуючи про своє первородне минуле³:

¹ Такого типу шедрівкові наспіви можуть видозмінюватися головним чином дво-яко (якщо не зважати на дрібні переіначення в мелодичних розспівах, засновані переважно на терцієвих підмінах звуків). В одних випадках після транспозиції в другій побудові відразу настає двічі повторене кадансування (спершу відкрите через зв'язку-перехід на подальший відносно нестійкий тон, що вимагає продовження розвитку, а потім закрите завдяки утвердженню нижньої опори тетраорду), тобто схематично: $M^{\Gamma} a a^3 \gamma^{\vee} \gamma = M^{\Gamma} AB$ (наприклад, див.: Колеса Іван. Галицько-руські мелодії з мелодіями. Львів 1902, с. 20 № 25), в інших же, крім того, друга побудова транспонується не на терцію, як звичайно, а тільки на секунду: $M^{\Gamma} a a^2 \gamma^{\vee} \gamma$ (як наприклад: Плюсайкевич Людвіг Теодор, Сенчик Яків. Мелодії українських народних пісень з Поділля і Холмщини. Львів 1916, с. 83 № 56), в чому потрібно добачати, мабуть, початки еволюційного затушовування вищеведеного мелічного первовзрця з його опорним кістяком (на перший погляд, подібні мелічні відміни складають меншість).

² Наприклад: Роздольський Йосиф, Людкевич Станіслав. Галицько-руські народні мелодії: У 2 ч., ч. 1. Львів 1906, с. 41 № 141; Мишанич Михайло. Народна вокальна творчість Львівщини: У 2 т., т. 1. Львів 2007, с. 91 № 161 (відміна в мелострофі 9).

³ Мишанич М. Ibid., № 171 (основна мелодія знаходиться в нижній, тематичній партії).

fz $\text{♩} = 184$ *Due*

Una

1. По_ за_ го_ рой_ ки й і_ дуть хма_ рой_ ки.

8. (9.-10.) Ой в_ шо ж_ я_ вас_ по_ зби_ ра_ ю?

Гос_ по_ ди_ ней_ ко, встань_ те_ ра_ ней_ ко.

У деяких щедрівках цей ірраціональний малюнок природно вигладжується шляхом укорочення тривання останньої довгості, прибираючи таким чином риси зовсім іншого типу – також раціонального шестимірного, через те рівноцінного умовно прийнятому тут за вихідний $V44_2 \sim V44;44/R^6 1\ 1\ 2\ 2\ :\parallel$ (див. Зразок 18a₂), тим більше, що $\forall 5/R^6 1\ 1\ 1\ 2\ 1\ |$ належать до вживаних у нашій народній творчості¹, правда, здебільшого пізнього, а то й чисто напливового походження. Все ж генетична вторинність щедрівкових наспівів подібного типу в зв'язку з їхньою очевидною лінійною спорідненістю з попередніми зразками не викликає ані найменших сумнівів, так само як і такий дивовижний покруч (з $V553;553/R^6 1\ 1\ 1\ 2\ 1\ \parallel 1\ 1\ 2\ 1\ \parallel 2\ 3\ :\parallel$)².

fz $\text{♩} = 180$

Ци спиш, ци чу_ еш, гос_ по_ да_ рень_ ку, ми в те_ бе,

Кли_ че_ т_я Гос_ подь на по_ ра_ донь_ ку до се_ бе.

¹ Наприклад: Роздольський Й., Людкевич С. Ibid., № 220-226; Колесса Філарет. Ритміка українських народних пісень. Львів 1907, с. 133; Квітка Климент. Народні мелодії з голосу Лесі Українки. Київ 1917-1918, с. 209 № 206 тощо.

² Мишанич М. Ibid., № 184 (пор. там само, № 121-149; див.: Лекції, приклад 20б; Зразок 30).

Він не має нічого спільного з правдивими колядками, зате показовий у даному відношенні, оскільки витворений він механічними приєднаннями звичних колядкових кадансів до двох перших щедрівкових побудов з характерною терцією транспозицією.

Щедрівки, уподібнені до типу з $R^6 1 1 2 1 \text{ :||}$, зчаста трактуються як основні, бо коли їм випадає знову зійтись з чотирискладовими силабічними групами у словесних текстах, зокрема в рефренах, то відповідний їм ритмічний малюнок не повертається до свого первісного вигляду, напевно, невідомого народним виконавцям – вони просто пропускають одну з початкових довгостей й у той спосіб виникають трансформовані, ірраціональні $\forall 4/R^5 1 1 2 1 |$ (Зразок 18a₂)¹. А проте відновлене сполучення вторинних $R^6 1 1 2 1 |$ з чотирискладниками не конче тягне за собою трансформаційне вилучення зайвої довгості, часом виконавці, також не знаючи вихідної мелоритмічної праформи, вдаються до *варіаційного стягнення* перших двох довгостей в одну $\forall 5/R^6 1 1 2 1 | \Leftarrow \{1 \cup 1 1 2 1 | \} \Leftarrow \forall 4/R^6 1 1 2 1 |$ (Зразок 18a₃). Натомість зовсім відмінний похідний тип щедрівок з зазначеною лінійною константою витворює *трансформаційне додавання* до їхнього умовно вихідного ритмічного малюнку спереду зайвої довгості: $V 44_2/R^6 1 1 2 2 \text{ :||} \Leftarrow \{2 \downarrow 1 1 2 2 \} \Leftarrow V 55_2/R^8 1 1 2 2 \text{ :||}$ (Зразок 18a₄), позірно тотожного такому ж колядковому типу, однак генетично йому зовсім чужому². Знову ж таки там, де відома праформа, прихід чотирискладників у вірші викликає її повернення, а там, де вона невідома, коротші довгості стягуються, ототожнюючись з іншим вельми поширеним щедрівковим типом, в основі якого лежать монохронні побудови $(V 55_2/R^8 1 1 2 2 \text{ :||} \Leftarrow \{2 1 \cup 1 2 2 \} \Leftarrow V 55_2/R^8 2 2 2 \text{ :||})$ ³.

Наведеними зразками, напевно, не вичерпуються всі задокументовані мелоритмічні відміни щедрівкових мелодій, складених з чотирьох побудов, з яких друга виявляється транспозицією першої⁴. Та

¹ Див., також: Роздольський Й., Людкевич С. Ibid., с. 42 № 147 (тут С. Людкевич сам від себе повставляв на місці пропущених довгостей відповідні павзи, взявши їх у прямовисні скобки, задля реконструкції типового ритмічного малюнку, який уявлявся йому інтуїтивно, в реальному ж звучанні цих павз не було).

² Зразок 17a.

³ Мишанич М. Ibid., № 183 (пор., наприклад: Kolberg Oskar. Pokucie: Obraz etnograficzny: W 4 cz., cz. 1. Kraków 1882, с. 134 № 38).

⁴ Роздольський Й., Людкевич С. Ibid., с. 40-42 № 140-147; Мишанич М. Ibid., № 160-187.

хіба й того достатньо, щоби здати собі справу з властивого таким мелодіям розмаху ритмічного видозмінювання, з одного боку, а з іншого – їхньої феноменальної лінійної усталеності, що цілком виразно проглядає у всіх їхніх виявах і, врешті-решт, дозволяє легко вийти на їхнього прашура. А ним однозначно був один з типових наспівів традиційної новорічної гри „Маланка” з надзвичайно оригінальними „ямбохореями” $V4_2/R^6 1\ 2\ 2\ 1\ ||\ 2\ 2\ 1\ ||$ (Зразок 18б)¹. І на цьому розгляд мелогенези, так би мовити, *маланкових щедрівок* або *щедромаланок* міг би вважатися вичерпаним, якби не той факт, що самі маланкові наспіви даного типу своєю чергою мали постати, як переконують деякі весільні та купальські пісні², за допомогою варіювання „ямбічно” організованих мелоритмічних малюнків, сполучених з трискладниками: $\forall 4/R^6 1\ 2\ 2\ 1\ | \leftarrow \{ 1\ 2\ 2\ \cap\ 1\ } | \leftarrow \forall 3/R^6 1\ 2\ 3\ |$. Подібних прамелодій поки відшукати не вдалося, але на їхнє існування вказують *паристі* паралелі серед *весняних ранцівок* (Зразок 18в), яких рефрени (а інколи й куплети) виявляють лінійну тотожність деяким щедромаланкам (пор. Зразок 18а₄), а особливо вимовно в такій своїй найраніше зафіксованій версії³:

32

f Moderato

8 1. Ой де ж ти бу_ ва_ї, со_ ло_ ві_ йин_ ку?
8 Жи Хрис_тос, жи во_скрес, Жи во_їс_ти_ ну жи во_скрес!

Наведені приклади безперечного мелічного споріднення відмінних ритмічних форм щедромаланкових наспівів з усією очевидністю показують кардинальні розбіжності між типологічною та генетичною етномузикознавчими класифікаціями, що різняться як своїми

¹ Про типологію та географію маланкових мелодій без врахування їхніх щедрівок-вих перетворень див.: Квитка Климент. Избранные труды, т. 1, с. 138-140; Мироненко Ярослав. Молдавско-украинские связи в музыкальном фольклоре: История и современность. Кишинев 1988, с. 107-124; Мироненко Ярослав. Про розселення хорватів, тиверців та уличів (за музично-фольклорними даними). < Третя конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель. Львів 1992, с. 31-37.

² Див. Прилоги, Коментар 14.

³ Див. також: Роздольський Й., Людкевич С. Ibid., с. 62 № 216.

завданнями, так і способами їх вирішення. Для типології, безумовно, збіжність ритмічних моделей є визначальною, натомість далеко не завжди вона спроможна дати достатню інформацію про походження мелодій, оскільки їхні типові ритмічні малюнки здатні змінюватися аж до невпізнання, вільно переходячи один в одного за допомогою не тільки алогічної варіантності, але й варіаційності, трансформації, ба навіть мутації з третньої (трійкової) організації в паристу (двійкову) й навпаки, і тоді єдиним свідченням їхнього спільного родоводу годні виступити порівняно стабільніші їхні звуковисотні лінії. Однак фольклорна меліка на відміну від ритміки все ще залишається занадто мало вивченою та типізованою, тож часто в її оцінках доводиться покладатися на суб'єктивні враження, які, звісно, інколи підводять, видаючи почуте чи бачене за дійсне. Ефективно змінить ситуацію на краще вироблення більш-менш однозначних правил моделювання лінеарностей¹, що дозволять з бажаною докладністю відмежовувати в ній закономірні подібності й спорідненості від корінних відмінностей.

¹ Потрібні кроки в цьому напрямі становлять спроби укладання узагальнених контурограм у графічному чи буквеному їх вираженнях, а також спостереження за терцієвими субституціями тонів, що потребують все ще подальших докладніших досліджень.

Фактично в усій без винятків вітчизняній літературі як фаховій, дослідницькій, так і довідковій та дидактичній, існуючі системи віршування (версифікації) поділяються на *літературні* (писемні, авторські) та *народні* (фольклорні). Серед перших розпізнаються чотири: силабічна, тонічна, силабо-тонічна та вільна (верлібр), а серед других – тільки дві¹: речитативна та пісенна (співана), які нерозривно пов'язані з музикою та цілковито підкорені її ритмові. Насправді ж це зовсім не так, бо, по-перше, писемна поезія також співається, ба навіть не раз складається під готову мелодію, тому й зветься „співаною поезією”, народні ж вірші також інколи декламуються без музики, виявляючи таким чином власну ритмічність, часом доволі відмінну від супутньої музичної, а по-друге, народнопісенне віршування теж аж ніяк не треба вважати чимось внутрішньо єдиним, монолітним – в ньому також застосовуються різні способи ритмічної організації мови. Причому в принципі ті ж самі, що й в літературному, й інакше воно бути не може, адже і писемна, і усна поезії застосовують зовсім однакові засоби витворення закономірного чергування тотожних мовних елементів – кількість складів (*силабізм*), розташування акцентів (*тонізм*) і їхнє поєднання (*силаботонізм*)².

Як правило, в народній пісенності між системами віршування та типами мелоритму існує певна співвідносність, кореляція: *силабіка*,

¹ Деколи на російській манер виділяється ще „говірне” („говорное”, „говорком”) чи „розмовне” народне віршування (часом навіть ототожнюване з т. зв. „райошником”), дарма що його нібито характерологічні вияви не виказують жодної особливої системи ритмізації мови, заснованої на її питомих властивостях, а цілком збігаються з добре відомими ознаками *речитативного* вірша (певною мірою ритмізованої прози).

² Звичку поділяти фольклорні вірші на речитативні та пісенні започаткував Ф. Колесса, який наполегливо пропагував такі погляди передовсім у своїх етнофілологічних працях (див., наприклад: Колесса Філарет. Речитативні форми в українській народній поезії. <Первісне громадянство. 1927 кн. 1-3, с. 60), однак не тому, що він не добачав наявності силаботоніки у народній творчості (в його часи про існування тонічної версифікації – і то лише у писемній поезії – щойно починали говорити найпередовіші літературознавці), просто йому подібні вірші видавалися належними виключно до запозичених або створених народом поза традицією під „шкільними” впливами і не вартими спеціальної уваги фольклориста. Через те в нього, як і, зрештою, в його епігонів, твори з тонічним віршуванням не раз зачисляються до силабічних, ба навіть з визначенням начебто властивої їм складокількісної формули, фактично цілковито чужій їхній іманентній природі.

волі звичайні в народнописенних поезіях такого гатунку¹ (акценти, незгідні з наголосами, відзначені підкресленням):

33

1. Голу́бка / бурко́че, /' й а го́луб / гуде́... //
- Ді́вчино́нь/ка плі́че, /' що мі́лий / не йде́.
2. – Де́сь мі́й ми/лий² дівся, /' де йо́го / зіска́ть?
Чи в Ро́стов / наня́вся /' чувáлив / таска́ть?
3. – Чува́ли / тяжо́ли /' аж плéчі / болять –
Лучче́[й] б я / наня́вся /' лавко́й / торгува́ть.

Ледве чи щось подібне навіть у другій половині XIX століття зміг би утнути простий український люд, у кращому разі освічений на рівні початкової сільської школи, у якій новітнім книжним віршуванням не пахло і близько, на відміну від такої ж російської, де змалечку товкли бодай А. Пушкіна – якщо не „Песнь о вешем Олеге”, то знаменитого „Узника”, що врешті став улюбленою народною (тюремною) піснею росіян.

Трискладові „амфібрахічні” стопи з акцентом всередині (– ˘ –) найпрямолінійніше віддзеркалюються в музичних *мотивах* з акцентно-динамічною організацією ритму й аналогічною віршовій послідовністю ритмічних довгостей „коротка–довга–коротка”, до того ж неодмінно з затактом $R_4^2 \frac{1}{2} | 1 \frac{1}{2}$ (Зразок 19б₁), оскільки втактові форми у вигляді синкопи $R_4^2 \frac{1}{2} | 1 \frac{1}{2}$ чи монохронностей $R_3^3 1 \ 1 \ 1$ породжують вишуканий перебіг віршових і музичних акцентів через те, що при тому сильні частини тактів припадають на перші ненаголошені склади, а відносно сильні – на другі наголошені (Ді́вчино коха́на, здо́рова була́)³:

34

Ді́в_чи_но ко_ха_на, здо_ро_ва бу_ла <...>

¹ Квітка Климент. З записок до ритміки українських народних пісень: Амфібрахій. < Первісне громадянство та його пережитки на Україні. 1929, вип. 1, с. 52-53. Зрештою, й у ранній писемній поезії українських романтиків схожі неузгодження віршових акцентів та граматичних наголосів трапляються досить часто.

² Органічніше було б „Де́сь милий / мій дівся”, „Де́сь милий / подівся” чи як у російській версії цього віршового рядка: „Ой где ми/лый делся” (Листопадков Александр. Песни донских казаков: В 5 т., т. 3. Москва 1951, с. 225-226 № 96; щодо решти слів, то за сюжетом це зовсім інший текст) тощо.

³ Секвенції однозначно засвідчують авторське походження цієї мелодії.

І мелодія коментованої заробітчанської пісні начебто має затакт, виділений збирачем в опублікованому оригіналі свого запису за каноном XIX століття¹: $R_4^1 1 | 2 \quad | 1 1 | \text{♩} 1 1 \quad \wedge \wedge$, хоч перші три ноти тут утворюють синкопований мотив, відповідний „амфібрахієві”, тож сповна могли тактуватися і з сильної частини, правда, без належного продовження: $\text{♩} 1 2 \quad 1 | \text{♩} 1 1 | 1 \quad \wedge \wedge$. Проте в кожному разі всі подібні тактування не відповідають сутності *часокількісної* організації ритму даного наспіву, типовий малюнок якого відноситься до одного з видів *співаного краков'яка* з $V66_2/R^8(323) 1 2 \quad 1 1 1 2 \quad | 2 \quad 1 1 1 2 \quad :||$ тільки з варіантними вкороченнями заключних довгостей у перших фразах обох мелорядків: ... $\leftarrow \{R^8 1 2 \quad 1 1 1 2^\sim | \} \leftarrow R^7 1 2 \quad 1 1 1 1 |$, і трансформаційними випадіннями однієї з коротких довгостей у других фразах через зменшення числа складів до п'яти, у результаті чого постають відверті покручі: $\forall 5/R^6 1 2 \quad 1 1 1 \quad \uparrow 1$ або $\forall 5/R^7 1 2 \quad 1 \quad \uparrow 1 2 \quad |$, або $\forall 5/R^7 1 2 \quad 1 1 \quad \uparrow 2 \quad |$.

Таким чином, у заробітчанській пісні правдоподібно запозичений силабо-тонічний вірш поєднався з питомим часокількісним наспівом, який, імовірно, в своїй подальшій еволюції напевно змушував би цей вірш, псуючи і далі його впорядковану акцентуацію, поступово уподібнюватися до силабічного, щоб в той спосіб обидва інгредієнти твору врешті набули потрібної органічної співвідносності. Ще більше такому процесові мали би сприяти злучення даного тексту з іншими природженими кантиленими мелотипами, а особливо співані в багатоголосному протяжному стилі².

Протилежне явище спостерігається в ліричній пісні під умовною назвою „Удаваний мрець” (Зразок 19б), де мелодія в явному акцентно-динамічному ритмі має характерні затактові мотиви, під які лягають відповідні їм „амфібрахічні” стопи з граматичними наголосами на других складах:

35a

1. – Позво́ль ме/ні, ма́ти, / керни́цю ко/па́ти:
Чи прій́дуть / дівча́та / води́ набира́ти? | 2

Але ж тільки у цій першій строфі, бо вже в наступній виникають колізії між віршовими акцентами і граматичними наголосами не

¹ Лисенко Микола. Збірник українських пісень: У 7 вип., вип. 1. Київ, Липськ 1868, № 3; вип. 6. Київ 1895, № 6, 8, 25 (проте без затакту там же само, вип. 3. Київ 1876, № 24, 31; вип. 4. Київ 1887, № 8; вип. 5, № 28).

² Наймитські та заробітчанські пісні. Київ 1975, с. 393-395; Листопадов А. Іbid.

стільки в словах „дівки” замість „дівки” (в деяких діалектах вживається притиск і на першому складі), скільки в таких аномаліях, що різуть вухо, як „прійшли”, „милóї”, не кажучи вже про карикатурне „не пúскає”. А далі – те ж саме: „пити́” (3 строфа), „милóго” (9 строфа), „Богú” (10 строфа), „славá” (12 строфа), „живá” та „ходіть” (13 строфа), „ру́шничок” (14 строфа). В дев’ятій строфі зміщення наголосу в слові „провід” з першого складу на другий перевело „похоронну процесію” в таке собі „вільне проведення часу”¹. Та й другий рядок у третій строфі, коли виконавиця либонь забулася та вернулася до її первісної версії („Чи нé при/йдуть дівки”), також виходить не настільки вигладжений, як у першій строфі („Чи прійдуть / дівчáта”), підправленій згідно з вимогами силабо-тонічного „амфібрахія”. Причина усіх цих недоладностей криється, як могло б здатися, аж ніяк не в бездарному віршоробстві, вони з’явилися в зв’язку з неадекватним трактуванням версифікаційної системи даного поетичного тексту, певною мірою підказаним складом супутньої мелодії, взятий же сам по собі він їх позбавлений цілковито.

Звичайно, школа привчила мало не всі вірші без розбору скандувати, правдами та неправдами вишукуючи в них пульсацію силабо-тонічних чи тонічних стіп (ба навіть у думових і голосільних речитативах), незважаючи ні на зміст, ні на орфоєпію слів, ні на їхню поетику, до того ж не раз ще й нівечачи їх до невпізнання. Те саме практикується й стосовно традиційного фольклору, хоч абсолютна більшість його пісенних творів, як добре відомо з часів О. Потебні та Ф. Колесси, складена силабікою, де словесні акценти не мають організаційного значення, не використовуються для витворення ритму, того й проказувати їх треба рівно, майже як прозу, лишень з деяким виділенням правильних граматичних наголосів, що своїми раптовими перебоями вельми оживляють ритмічний малюнок декламування (а заодно й супутнього наспіву в часокількісному ритмі, також позбавленого власної регулярної акцентуації). Вирізняти при тому годиться виключно притаманні цій системі версифікації сталі структурні павзи (цезури) між піввіршами і силабічними групами після визначеної кількості складів, а ще бажано в кінці кожного віршового рядка з притиском маркувати його клаузулу. Коли саме так виголошувати слова пісні „Удаваний мрець”, первісно створені якраз силабічним віршем, то вони заграють зовсім іншими барвами, виказуючи неабияку художню досконалість:

¹ Словник української мови: В 11 т., т. 8. Київ 1977, с. 133.

1. – Позвóль мені, ма́ти, | керніцю ко\пáти: ||
Чи не прийду́ть дівкі́ | води́ наби\ра́ти? ||
2. Ой всі́ дівкі́ прийшли́ | води́ наби\ра́ти, ||
А мо́ї мілої́ | не пуска́є \ма́ти. ||
3. – Позвóль мені, ма́ти, | горілку три\ма́ти, ||
Чи не прийду́ть дівкі́ | піти́ та гуля́ти? ||
4. <...>

Звідси однозначно виходить, що в пісні зійшлися гетерогенні складові – акцентно-динамічна мелодія та силабічний вірш, який спершу мусив лучитися з іншим наспівом або принаймні його первісною версією в часокількісному ритмі, на що вказують отакі його *обрядові весільні* паралелі з практично однаковими мелічними лініями, де виразно проглядає характеристична для них опорна лінія тонів *h'-g'-fis'-g'*¹ (у першій з них основний, тематичний голос знаходиться в нижній партії)²:

36

а)

1. Сте_ли_ ся, бар_він_ ку, ши_ро_ ко по бра_ мі; Як
2. Ко_ло_ сво_ї_ ма_ ми в не_ ді_ лю ра_нь_ ко Ко_

то доб_ ре бу_ ти ко_ ло сво_ї_ ма_ ми, Як
ма_ ми.
са роз_ че_ са_ на, со_ роч_ ка бі_ лень_ ка, Ко_
лень_ ка.

¹ Гошовский Владимир. У истоков народной музыки славян. Москва 1971, с. 50-80; Луканюк Богдан. Лінеарність у мелогенетичних студіях. < Народна музика Волині та Полісся: Збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції до 35-річчя кафедри музичного фольклору та 200-річчя з дня народження Оскара Кольберга. Рівне 2014, с. 97-117. = < Etnomuzykologia na przełomie wieków. Historia, teoria, metodologia: Zbiór prac. Wrocław 2015, s. 13-30.

² Мишанич Михайло. Народновокальна творчість Львівщини: У 2 т. Львів 2017, № 484 (пояснення збирача: „У різних строфах виконавиця співала то нижній, то верхній голоси; у нотному записі подано їх разом як двоголосся”) і 482.

б)

f ♩ = 64

1. Грай_ те, му_ зи_ ки, грай_ те на тру_ би,

Та най мо_ му сер_ що жа_ лю не бу_ де.

Не знати, кому прийшло на ум поставити ці версії поряд в одному творі (Зразок 19б₂)¹, але таке незвичайне зіставлення обох музичних втілень однакової строфи якнайкраще відтінює її штучне та природне мелоритмічне оформлення, а також наочно демонструє корінні відмінності обох типів етномузичної ритміки².

¹ Див. також: Співає Волинський народний хор. Пісенні скарби краю. Луцьк 2008; пор.: Мишанич М. *Ibid.*, № 778.

² Інший приклад вторинного злучення традиційного силабічного вірша з комісним акцентно-динамічним наспівом див. Зразки 45а_б.

Реструктуризація – це докорінна перебудова морфосинтаксичної форми твору, що міняє його пісенний тип. Переважно її спричиняє *ксенотекстизація* – злука наспіву з віршем відмінного складу¹, у зв'язку з чим мелоритмічний малюнок пристосовується до нових умов головним чином за допомогою *варіаційності* (роздроблення первісно цілісних довгостей на кілька менших або злиття первісно окремих довгостей у похідні більші, сумарні) чи *трансформації* (додавання, вставлення або вилучення, викидання окремих довгостей, а то й цілих морфологічних або синтаксичних одиниць), наслідком чого він фактично перстає бути елементом, спільним для ряду споріднених народних пісень. І тоді єдиним таким елементом може виявитися досить переконлива подібність їхніх звуковисотних ліній (мелічних лінеарностей), причому не тільки між окремими наспівами, але й у рамках одного наспіву (з ознаками явних аномалій), для чого варто розглянути його внутрішній тематичний (ендотематичний) розвиток, наочно виклавши відповідні собі найменші побудови (фрази) т. зв. ранжиром (парадигмою) звук проти звуку.

Одним з численних прикладів варіаційної модифікації пісенного мелотипу може служити Зразок 20а з співною, третною за своєю мелоритмічною організацією типовою „мазурковою” структурою: *V446₂\R⁶½1 1 :½1 1 1½1 1 1 2 :||, де попарні (перша та друга, третя та четверта) шестимірні побудови мають практично однакові мелічні лінії (M^Tα'α;β'β) за винятком заключних звуків, змінених через поєднання фраз за першим разом з *восьмикладовим* піввіршем, розчленованим цезурою на дві чотирискладові силабічні групи, а вдруге – з суцільним *шестискладником*. Звісно, так бути не може, щоб одна й та ж мелосинтаксична одиниця, взята сама по собі (без супутнього тексту), виявлялася двоякою – то подільною, то неподільною, такою її начебто робить віршова цезура між початковими силабічними групами, яка насправді ніяк не позначається на будові відповідної їм музичної фрази (тому в нотах і цифрових схемах відмічається *пунктирною* тактовою рисою), а лишень попросту вказує на вторинне походження її ритмічного малюнка від основного шестискладника шляхом дроблення кожної з його заключних довгостей на дві менші: •V6/R⁶½1 1 1 1 2 | ⇒ {R⁶½1 1 :½∩½1∩1 |} ⇒ *V44...R⁶½1 1 :½1 1 |.

¹ Луканюк Богдан. Ритмічна варіаційність у пісенному фольклорі. Львів 2016, §§ 15-16.

дженням він не має нічого з нею спільного, доказом чого є принципово відмінні їхні мелічні лінії: якщо в ладканці перші дві фрази разом творять дугасту хвилю з контрастним продовженням, близько нагадуючи сполучення передладканки з початковим музичним реченням семискладової тирадної ладканки, і ця композиція відтворюється двічі¹, то в звичайній ліричній пісні перші лінійно спадисті фрази, віддалено схожі (тільки схожі!) на низхідну секвенцію, відразу повторюються – з тією лише відміною, як показують їхні ранжирні накладення, що довгості другої фрази тут варіаційно *стягуються* у рутинний двоскладовий каданс. Далі – те ж саме, тільки вже на зовсім іншому тематичному матеріалі.

У результаті виникає лінійна формула $M^TAA';B'B$, майже така, як і в Зразку 20a, якщо не брати до уваги засадничу різницю між синтаксичними будовами обох мелодій: в одному поспіль відтворюються *фрази* розбудованого в той спосіб музичного *речення*, а в другому – цілі двофразові музичні *речення*, яких у мелострофі виявляється, таким чином, удвічі більше. І саме ця чотирирядковість виразно вказує на походження даного наспіву від свого „*диямбічного*” *архетипу*²: ${}^0V44_4/R^{\#1} 2 \ 1 \ 2 \ | \ 1 \ 2 \ 1 \ 2 \ :||$, що знаходить реальне втілення в абсолютно досконалій з мелограматичного погляду коліскової пісні (Зразок 20b₂), загалом рідкісній в українському фольклорі³, тому, можливо, спорідненій з тотожними за будовою напливовими дой-

приклад: Мишанич Михайло. Матеріали експедиції 1979 року в зону будівництва водосховища на річці Стрий: Народні пісні: У 3 ч., ч. 3 (мелодії). Львів 1980, с. 42 № 139, пор. № 140. На правах рукопису, депонованого в Палаці мистецтв імені Антоновичів Львівської наукової бібліотеки імені В. Стефаніка Національної академії наук України, одиниця зберігання 33136/3 муз.).

¹ Див. Прилоги, Коментар 21a.

² „Ямбічну” організацію наспіву виразно підтверджують всі мелодичні побудови з шестискладниками, а суто варіантну, строгоагогічну природу випадкового „хорея” в кінці першої мелострофи підтверджують обидві окремо виписані її відміни.

³ Дотепер удалося розшукати тільки одну тотожну, але вкорочену до двох мелорядків відміну даної коліскової в зб.: Дитячий фольклор: Коліскові пісні та забавлянки. Київ 1984, № 106 (з с. Чернокозинці, г. Оринин, р. Кам'янець-Подільський, о. Хмельницький), а також ще дві з баладним текстом про голуба та голубку в формі дойни $V55_4/R^{\#1} 1 \ 1 \ 1 \ 2 \ | \ 1 \ 1 \ 1 \ 2 \ :||$ (Мишанич Степан. З гір карпатських: Українські народні пісні-балади. Ужгород 1981, № 203[a]; Мишанич М. Музично-етнографічний архів, № 1305).

нами¹. Згодом коли новопосталий мелотип з V557₂ вже достатньо утвердився та поширився, він, очевидно, почав притягати поетичні тексти з первісною дванадцятискладовою віршовою структурою V57₂, задля чого в них доводилося повторювати другу силабічну групу (V¹aaб₂), доказом чого може слугувати хоча б існування музично зовсім відмінної пісні з тим же сюжетом про вдовину долю, але розгорнутішим і поза всяким сумнівом генетично первіснішим (Зразок 20б).

Час і місцевість постання похідного дворядкового сімнадцяти-складового мелотипу вимагає окремого дослідження, на яке тут бракує місця, все ж можна відзначити, що поза Галичиною він практично не трапляється, але на Львівщині, де його знають мало що не повсюдно, властива йому чотирирядкова „диямбічна” прасноса є явно незрозумілою народним виконавцям, бо коли вони під нього навспак підкладають восьмискладові вірші, то в ньому *трансформують* не тільки *синтаксис*, зводячи кількість мелорядків до трьох, а то й до двох, але й *морфологію* шестимірних фраз, вилучаючи в них якусь початкову довгість і модифікуючи їх таким робом в ірраціональні *п'ятимірні* (тобто: *V5/R⁶1 1 1 2 | ⇒ {R↑1 1 1 2 |} ⇒ *V5/R⁵1 1 2 |)²:

37

1. Ой хо_ дит сон ко_ ло ві_ конь,
2. <...>

А дрі_ мо_ та_ ко_ ло пло_ та.

- Де бу_ де_ мо_ на_ чу_ ва_ ти?

¹ Пор. у тому ж виконанні: Квітка К. Українські народні мелодії, с. 221-222 № 700 (про дойни в Галичині див.: Лекція 7, тема 9, § 28, с. 209; Лекція 11, тема 15, § 44, с. 321-323).

² Пор. відміну, заспівану сестрою виконавиці цього Зразка 20б₃ (Мишанич М. Музично-етнографічний архів, кн. 1, № 488); див. також: Зразки 5аб; Мишанич С. З гір карпатських, № 38, 277; Мишанич М. Народна вокальна культура Львівщини, № 404-412.

Звідси напрашується попередній висновок про ймовірно буковинське походження як самого „диямбічного” архетипу, так і його сімнадцятискладової переробки, котра могла поширитися на північ хіба що в пору сюзеренітету Польського королівства над історичною Шипинською землею від кінця XIV до середини XV століть: тоді Галичина ще не була відділена від Буковини державними кордонами – на відміну належних до Литовського князівства Волині та Поділля, куди ота реструкторована переробка вже не зайшла...






Кажуть, ця чудесна мелодія лягла в основу славнозвісної колискової Дж. Гершвіна „Влітку” (“Summertime”) з його опери „Поргі та Бесс” (1935)¹ і, звісно, дуже хотілося б, щоби так воно й було, та наврояд чи це відповідає дійсності. В обох творах спільними є лише чотири перші звуки, тоді як все подальше, ритміка, лад і форма – зовсім відмінні. У нашій наспіві, поряд з контрастною народнопісенною дворядковістю, використаний повний модальний звукоряд²: $d'' \text{ } \underline{C}'' \text{ } b' \text{ } -a' \text{ } \sim a s'' \text{ } G' \text{ } f'$, в арії ж класичний період повторної будови (два речення з різними продовженнями: $M^{\Gamma} a \beta ; \alpha \gamma$) виразно стилізує спірічуели з типово афроамериканськими *пентатонічними* зворотами, особливо в заключній фразі. Шкода.

У наведеному вище прикладі 37, на відміну від усіх попередніх, поряд з ритмічною варіаційністю застосована також *трансформаційна реструктуризація* пісенного типу, модифікованого пропуском однієї з початкових довгостей, в результаті чого первісні раціональні шестимірні такти стали ірраціональними п'ятимірними, що служить однією з діагностичних вказівок на їхню генетичну вторинність. Схожі трансформації можуть виступати, звичайно, як на початку окремих побудов, так і в середині та навіть у кінці, і спричинятися не тільки вилученнями у вихідному мелоритмічному малюнку певних довгостей, але й, навпаки, їх вставленнями, надмірними додаваннями фактично в будь-якому місці. Про настільки докорінні способи переінакшення в музичному фольклорі досі нічого не говорилося в етномузикознавстві, не тільки нашому, але й світовому теж, проте вони є,

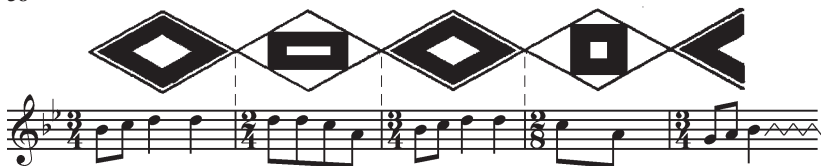
¹ Савицький Роман (молодший). Українська пісня та американські композитори. < Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтво, вип. 2. Львів 2002, с. 66-74. = Савицький Роман (молодший). Українська пісня та американські композитори. < Українська тема у світовій культурі: Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. Чайковського, вип. 17. Київ 2001, с. 184-199.

² До речі, точно такий же, як у Зразку 20а.

і прикладів тому несть числа – була б воля бачити їх і досліджувати, а не перебувати в святій вірі, начебто весь розвиток народних мелодій крутиться виключно в зачарованому колі певного, раз і назавжди встановленого пісенного типу, незмінною (*генотипною*) ознакою якого за будь-яких обставин залишається структура вірша, тож спираючись на неї та послідовно знімаючи ймовірні змінні (*фенотипні*) нашарування в мелоритмі, причому знову ж таки виключно варіантно-агогічного характеру, можна встановлювати первородну форму твору, не беручи до уваги ні жанр, ні меліку, ні будь-які інші його органічні складові. Та в реальності подібне буває далеко не завжди.

Так, серед шести вирізнених „етапів еволюції” карпатської коломийки-пісні, що „відділившись від танцювальної основи, живе своїм самостійним життям, зберігаючи при тому основні риси, зумовлені коломийковим мисленням”¹, В. Гошовський зокрема поставив на третьє з ряду місце „появу тридольного, перемінного та складного тактів і відповідні зміни [мело]ритмічної форми чотирискладників, наприклад: $\frac{3}{4}$  |, $\frac{2}{4}$  |, $\frac{3}{4}$  |, $\frac{2}{4}$  |, $\frac{3}{8}$  |”². Ілюстрацією цьому послужила зафіксована на закарпатській Бойківщині пісенна мелодія з химерним ритмічним малюнком (Зразок 20₂), який, на переконання дослідника, прямо пов’язаний з „художньою концепцією подовжнього орнаменту вишивки на рукавах жіночих сорочок, розповсюджених в районі Міжгір’я та в долині ріки Ріка”³:

38



З того буквально виходило б, що мелоритмічна форма цитованої пісні з невідомих достеменно причин (можливо, задля уподібнення подовжньому орнаментові вишивки) еволюціонувала з звичайної танцювальної коломийки ($R_4^1 \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} | \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} | \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} | 1 \text{ :||}$) у пісенну, співну, треба би гадати, шляхом розтягнення третьої та четвертої довгостей у перших і третіх „тактах” обох мелорядків (тобто:

¹ Гошовський В. У истоков народной музыки славян, с. 152-154.

² Ibid., с. 152.

³ Ibid.

$R_4^{1/2} 1/2 1/2 1/2 \Rightarrow R_4^{1/2} 1/2 1 1$) і навпаки – стиснення в їхньому закінченні двох останніх довгостей ($R_4^2 1 1 1 \Rightarrow R_8^{2/2} 1/2$) у загалом асиметричну структуру, де суворо за віршовими цезурами мали би розмежовуватися три побудови на $\frac{3}{4} + \frac{2}{4} + \frac{1}{4}$, а за природним мелосинтаксичним членуванням – лишень дві неподільні фрази в часокількісному ритмі, згідно на п'ять і чотири одиниці числення ($R^{5/2} 1/2 1 1 \frac{1}{2} 1/2 1/2 1/2 1/2 1/2 1 1 1/2 :: ||$), згідно з чим і відредагований Зразок 20 ϵ_1), натомість автором музично-етнографічного запису вони потактовані з очевидною орієнтацією на „танцювальний архетип” як у вищенаведеній цитаті: $\frac{3}{4} + \frac{2}{4} + \frac{1}{4} + \frac{2}{8}$, що виглядає сама по собі (без супутнього вірша) вельми незвичайно, не викликаючи бажаних мелотипологічних асоціацій.

Безперечно, даний наспів є генетично похідним, вторинним (це засвідчує хоч би його „вигадлива” асиметричність), але відправний момент в його витворенні – типова коломийкова форма – й заодно напрям її нібито еволюційних видозмін обраний тут явно помилково, до того ж не шляхом порівняльних досліджень, а либонь механічним застосуванням цілком апріорних принципів моделювання народно-пісенної ритміки виключно в бік вільноагогічної варіантності¹. Якщо різке вкорочування двох останніх тривалостей у коломийковому мелорядку справді трапляється в народновиконавській практиці (щоправда, далі з обов'язковою компенсаційною павзою)², і за певних умов згодом воно ще могло б набути морфологічного значення, то доволі поширений здогад про утворення тримірних „висхідних іоніків” нібито з двомірних „прокелевсматиків” ($R^{1/2} 1/2 1 1 \Leftarrow R^{1/2} 1/2 1/2 1/2$) понині зостається чисто голослівним, ніяк не знаходячи собі переконливого підтвердження конкретними прикладами. І відшукати їх ледве чи коли-небудь вдасться з тієї простої причини, що в часокількісному ритмі (а в даній мелодії він часокількісний!) трійкові малюнки справедливо вважаються *досконалими* й, отже, первинними за походженням, а двійкові – *недосконалими*, значить, вторинними, бо власне такою є іманентна природа цього типу мелоритму³.

Обговорювана коломийка-пісня ніяких „розтягувань” і „стиснень” довгостей не потребувала, аби набути настільки незвичних кшталтів, вона стала такою через те, що її первісний наспів знайшов собі нову

¹ Ibid., с. 24-27; Луканюк Богдан. К теории песенного типа. < Народная песня. Проблемы изучения: Сборник научных трудов. Ленинград 1983, с. 126-127.

² Див., наприклад: Гошовский В. Украинские песни Закарпатья, № 49, 51-55, 94.

³ Луканюк Богдан. Музичний часокількісний ритм. Львів 2007, с. 87-114, 188.

словесну партію з іншою віршовою структурою та необхідно змінити свою типологію, але дякуючи характеристичній лінійності, можна без особливих труднощів виставити йому свідчення про народження. У минулому – це *карічка-пісня* з $V66_2/R^{4\frac{1}{2}}/2\frac{1}{2} 1 \frac{1}{2}/2\frac{1}{2}/2\frac{1}{2} 1 \frac{1}{2}/2\frac{1}{2}||$, яка заковувала на Бойківщину хіба з словацько-лемківських сторін¹, можливо, навіть разом з деякими власними словами², але й напевно притягнула собі не один текст тієї ж дванадцятискладової структури, що вже встигла більш-менш закорінитися тут раніше³, а навіть потрапила стати розхожим штампом для свіжозліплених поетичних новотворів⁴. Не зупиняючись на тому, вона почала паруватися також з суто місцевими коломийковими чотирнадцятискладниками⁵ і віршова структурна несумісність між ними зовсім не стала незборним бар'єром, адже вона долається двома широковживаними основними способами, які найпереконливіше демонструють пісенні твори, де використовуються поряд обидві типологічні відміни мелострофу⁶.

Отож в одних випадках двоскладова різниця легко вигладжується за допомогою *ритмічної варіаційності*, так же само як у Зразках 20аб, коли обидві більші довгості (чвертки) послідовно розщеплюються на дві менші (вісімки), і форма отримує майже коломийкові обриси⁷:

¹ Там, правдоподібно, дані шестискладові форми загалом досить популярні, зокрема в різноманітних комбінаціях з іншими мелоритмічними малюнками того ж розміру, наприклад: $R^{6\frac{1}{2}}/2\frac{1}{2}/2\frac{1}{2} 1$, $R^{6\frac{1}{2}}/2\frac{1}{2} 1 \frac{1}{2}/2\frac{1}{2} 1$, $R^{6\frac{1}{2}}/2\frac{1}{2} 1 \frac{1}{2} 1 \frac{1}{2}$ тощо, натомість угорці та румуни подібних малюнків, здається, не знають взагалі.

² Наприклад: Мишанич М. Музично-етнографічний архів, № 1165, 1384; Мишанич Михайло. Народні пісні з Бойківщини: У 2 ч., ч. 2 (мелодії). Львів 1979, № 70, 75а, 85, 118, 328. На правах рукопису, депонованого у Відділі рукописів Львівської наукової бібліотеки імені В. Стефаника Національної академії наук України, фонд 9, одиниця зберігання 2670.

³ Мишанич М. Музично-етнографічний архів, № 1170, 1172, 1175-1176, 1180-1181, 1377, 1394, 1460; Мишанич М. Народні пісні з Бойківщини, № 100, 158, 200, 237, 269, 298.

⁴ Мишанич М. Матеріали експедиції 1979 року..., № 344.

⁵ Мишанич М. Народні пісні з Бойківщини, № 360, 376; Мишанич М. Матеріали експедиції 1979 року..., № 301; Мишанич М. Музично-етнографічний архів, № 1267.

⁶ На це свого часу вже звертав увагу на своєму музично-етнографічному матеріалі М. Мишанич (Мишанич М. Народні пісні з Бойківщини, с. 5. = Мишанич Михайло. Зібрання праць. Львів 2021, с. 11).

⁷ Гошовский Владимир. Украинские песни Закарпатья. Москва 1958, № 227; див. також № 34.

$$\begin{aligned}
 & V66_2/R^{4\frac{1}{2}/2} 1 \ 1\frac{1}{2}/2\downarrow\frac{1}{2}/2 1 \ 1\frac{1}{2}/2\parallel \\
 \Rightarrow & \{V446_2/R^{4\frac{1}{2}/2} \downarrow\frac{1}{2}/2 \downarrow\frac{1}{2}/2 \downarrow\frac{1}{2}/2 \downarrow\frac{1}{2}/2 \parallel 1 \ 2 \ 2 \ 1 \ 1 \parallel \Rightarrow \\
 \Rightarrow & V446_2/R^{4\frac{1}{2}/2} \downarrow\frac{1}{2}/2 \downarrow\frac{1}{2}/2 \downarrow\frac{1}{2}/2 \downarrow\frac{1}{2}/2 \downarrow\frac{1}{2}/2 \parallel 1 \ 1\frac{1}{2}/2\parallel.
 \end{aligned}$$

Проміжною тут можна вважати „кільцеву форму”, в якій обидві фрази першого рядка та заключна фраза другого зберігають первісний карічковий малюнок¹:

$$V66;446/R^{4\frac{1}{2}/2} 1 \ 1\frac{1}{2}/2\downarrow\frac{1}{2}/2 1 \ 1\frac{1}{2}/2\parallel\frac{1}{2}/2\frac{1}{2}/2\frac{1}{2}/2\frac{1}{2}/2\frac{1}{2}/2\frac{1}{2}/2\parallel 1 \ 1\frac{1}{2}/2\parallel.$$

Та спосіб цей на Бойківщині маловживаний, бо вона знаходиться на правім березі р. Дністер, де ритмічна варіативність практично не використовується – тут у подібних випадках переважно застосовується *ритмічна трансформація*, завдяки якій потрібна рівновага між старою мелодією та новим віршем з різними структурами досягається *вставками* додаткових довгостей. У народній творчості бойків вирізняються принаймні три реальні прийоми такого трансформування первісних $*V6/R^{4\frac{1}{2}/2} 1 \ 1\frac{1}{2}/2\downarrow$ у похідні $*V44/R^{4\frac{1}{2}/2} 1 \ \downarrow\frac{1}{2}/2\downarrow\frac{1}{2}/2$, коли в початкових фразах (1) останні вісімки відчленовуються та повторюються в кінці ще раз (за схемою: $\{V44/R^{4\frac{1}{2}/2} 1 \ \downarrow\frac{1}{2}/2\downarrow\frac{1}{2}/2\}$):

39

Дів_чи_на - шах_ляр_ка лю_бит жов_ня_ри_ка <...>. Вий_шов о_тець, вий_шла ма_ти, вся йо_го ро_ди_на <...>.

або (2) після четвертої (другої більшої) довгості вклинюються дві додаткові вісімки (за схемою: $\{V44/R^{4\frac{1}{2}/2} 1 \ \downarrow\frac{1}{2}/2\downarrow\frac{1}{2}/2\}$)²:

40

<...> І з_то_го я_во_ра тру_ну бу_ду_ва_ти. <...> А й_чий_тво_ю си_ро_ти_ну при_го_лу_б'ят лю_ди.

¹ Мишанич М. Музично-етнографічний архів, № 1240; див. також № 1392.

² Мишанич М. Народні пісні з Бойківщини, № 137; див. *ibid.*, № 138 (перший мелорядок).

³ *Ibid.*, № 207.

або ж (3) після *третьої* довгості додається чвертка, що займає місце первісно другої, котра наслідком цього відтісняється до наступної силабічної групи та ще й варіаційно дробиться на дві вісімки (за схемою: $\{ \forall 44/R^{4\frac{1}{2}\frac{1}{2}} 1 \downarrow \frac{1}{2} \cap \frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2} \}$)¹:

41

Перечисленим, напевно, не вичерпуються загально практиковані способи такого роду, але й того хіба досить для уявлення собі шляхів взаємного трансформаційного пристосування настільки вже різно-рідних структур, як коломийковий вірш і карічкова мелоритмічна форма. Взагалі ж використаний в кожному конкретному випадку прийом, як правило, можна відчитати фактично в будь-якій окремо взятій коломийковій відміні даної мелодії завдяки властивій їй лінійній еквівалентності перших двох, інколи й усіх трьох фраз, що отримують, отже, також двояке мелоритмічне втілення – раз підхоже восьми-складникам, а раз – шестискладникам. У прикладі, наведеному В. Гошовським, застосовано, поза всяким сумнівом, саме другий з трьох указаних трансформаційних прийомів. Упевнює в тому як ранжирне зіставлення безпосередньо в ньому початкової восьмискладової фрази з наступною шестискладовою (ідентична звуковисотна лінія яких виявляється лише трохи розтягнутою в першій з них двома надмірними вісімками d''), так і пряма ідентифікація його з одним з багатьох імовірних карічкових прародичів (Зразок 20₂, пор. з Зразком 20₁).

У підсумку, ніскільки не підважуючи саму „<...> можливість виявлення зв'язку між музичним та образотворчим мисленням народу”², все ж треба заради істини відзначити: *зафіксована на Закарпатті, але широко відома серед бойків з обох боків Карпат (і вже навіть на Передкарпатті) народнопісенна мелодія з вигадливо-асиметричним ритмом, що видався схожим на орнамент Міжгірської вишивки, с*

¹ Ibid., № 137; див. також № 138 (другий мелорядок).

² Гошовский В. У истоков народной музыки славян, с. 153.

коломийковою не одвічно, а переробленою (реструктуризованою) на коломийкову, і ніяк не питомою бойківською, а напливвою (запозиченою) з лемківсько-словацьких сторін, й отже, може відбивати специфіку карпатського коломийкового мислення, лишень не в еволюційних, а тільки і виключно в генетично-асиміляційних процесах на міждіалектному чи міжнародному рівнях.

*

Реструктуризація, як видно, продукує похідні пісенні типи іноді з своїми формами, а іноді *зовнішньо* схожі на уже існуючі, але *внутрішньо* тією чи іншою мірою відмінні від них. Мелотипологія враховувати це не в стані, бо ж вона відображає наслідки без породжувальних причин, а як відзначав І. Гегель, „результат є реально цілісним тільки разом з своєю тенденцією (процесом становлення); <...> тенденція ж сама собою – це просто безрезультатна суєта (безладний рух), а голий результат – це труп, позбавлений своєї тенденції”¹. Тому так важно відрізнати підготовчу аналітичну мелотипологію від остаточної синтезуючої мелогенеалогії, присутньої в істинному пізнанні етномузичної творчості.

¹ Hegel Georg Wilhelm Friedrich. Phänomenologie des Geistes. Hamburg 1988 (Nachdruck 2011), S. 5 (10-11). (Philosophische bibliothek, Band 414).

У своєму автобіографічному листі до О. Огоновського М. Лисенко відзначав, що до його „ранніх етнографічних праць треба залучити запис цілого весільного ритуалу з текстом і співами <...> для монументального етнографічного видання П. Чубинського¹. Але коректура музична була надзвичайно колись недбало й невміло ведена, бо в піснях друкованих лишилася маса помилок, через що вартість видання музичного зведена на нінащо². І справді, навіть неозброєним оком видно численні видавничі недоладності в нотах, приміром, хибні довгості, що в сумі не вкладаються у розмір такту, чи додаткові вказівки на їхнє роздроблення без відповідного підтвердження в словах, викладених лиш один раз під даною мелодією³, або знову ж таки хибні звуковисотності, які в решті аналогічних записів виявляються іншими, правильнішими, а також пропущені ліги в розспівах, неправильні підтекстування, а то й зовсім нісенітні описки як чудернацьке позначення темпу „Poco sos tentioto” замість нормального „Poco sostenuto”⁴. Звичайно, можна та й конче треба увійти в положення, зрозуміти душевний біль збирача, котрому довелося тяжко напрацюватися, щоби скрупульозно описати весілля з усіма репліками його учасників⁵, а

¹ Лисенко Николай. Свадьба, записанная в м. Борисполе, Переяславского уезда, Полтавской губернии. < Чубинский Павел. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-русский край: Материалы и исследования [в 7 т.], т. 4: Родины, крестины, свадьба, похороны. Санкт-Петербург 1877. = Весілля: В 2 т., т. 1. Київ 1970, с. 81-146.

² Возняк Михайло. До життя й діяльності Миколи Лисенка. < Життя і революція: Місячник. 1928 кн. 5, с. 144.

³ Очевидно, з цими ж мелодіями співалися поетичні тексти, подані окремо (наприклад, № 11-13 і т. п.), біля яких пропущені посилання на відповідні номери в нотному додатку (як у № 15). Неясно також, чи подвійні ноти означають відміни, виконувані за іншим разом, чи гетерофонічне багатоголосся, оскільки невідомо, чи весілля записувалося від однієї жінки (як можна сподіватися) чи гурту.

⁴ Лисенко Н. Ibid., нотний додаток, с. 34 № 93

⁵ Загально вважається, ніби словесний опис бориспільського народного весілля здійснив П. Чубинський, принаймні в двотомнику „Весілля” (с. 81) саме він вказаний як записувач, щоправда в редакторських клямрах – і цілком справедливо, оскільки на те немає жодного документального свідчення, а тим часом з слів М. Лисенка в наведеному вище листі зовсім однозначно випливає, що весь „запис цілого весільного ритуалу з текстом і співами” зробив сам М. Лисенко, чого підтвердженням певною мірою можуть бути ті кілька поетичних текстів з бориспільського весілля, які П. Чубинський вмістив у своєму узагальненому описі

найголовніше – занотувати на слух безпосередньо з співу сто вісім обрядових мелодій, зовсім незвичних, до того практично нікому невідомих і далеко не схожих на шаблони загальноновживаної тоді академічної музики, для чого потрібен був не один день напруженої, виснажливої збирацької роботи: якщо зважити, що слуховим способом пересічно дається покласти на папір десять-п'ятнадцять творів за збирацький сеанс¹, то на весь захід М. Лисенку знадобився щонайменше цілий тиждень, а то й ще більше. З огляду на те він мав повне право розраховувати на куди краще представлення освіченої публіці вислідів своєї подвижницької наукової праці, а отак безвідповідальні видавці, одруживши його без нього, завдали йому більше гірких прикрощів, ніж утіхи від сповненого обов'язку. З досади фольклорист, ділячись розчаруванням з імовірним біографом, вважав за потрібне через нього відкрито повідомити *inibi et obibi* про нульову джерельну цінність і значущість високонадійної публікації.

Та зопалу він хіба сильно гіперболізував її вади, адже більшість самоочевидних друкарських похибок, допущених у ній, легко виправляється², а в складніших випадках їх допомагає виявити зіставлення однакових або схожих місць у транскрибованих по декілька раз однотипних мелодіях. А тому подібні прикрі хиби загалом не відмінюють найважливішого – надзвичайно вагому не тільки історичну, але й суто етнографічну й етномузикознавчу вартість Лисенкового подвигу, завдяки якому суспільство вперше могло спізнати в повному обсязі всю велич української весільної драми – з докладним викладом її багатоденної сценарної схеми та діалогів дійових осіб³, а також вичерпно зафіксованими всіма типами музично-поетичних творів, співаних під час відповідних ритуальних дій, до того ж у цілком

українського весілля (Чубинский П. *Ibid.*, с. 68 № 7-8; с. 72 № 24; с. 83 № 65), і вони різняться від Лисенкових (Лисенко Н. *Ibid.*, с. 563 № 20-21, додаток с. 5 № 8, с. 8 № 24 і с. 1 № 1) не тільки в деталях, часом вельми значних, але й своїм місцем в обряді. Звісно, без організаційних заходів П. Чубинського при тому не обійшлося, адже тільки він один міг створити на своєму хуторі належні умови збирачеві для плідної, до того ж доволі тривалої праці, та все ж виконана робота має належати її правдивому авторові, а ним є тільки М. Лисенко.

¹ Докладніше про це див.: Луканюк Богдан. Народномузичні рукописи Остапа Нижанківського. < Етномузика, число 2. Львів 2007, с. 38.

² Це почасти було зроблено у вищевказаному перевиданні, хоч деякі пропонувані в ньому рішення видаються сумнівними, а то й очевидно помилковими.

³ Чубинский П. *Ibid.*, с. 553-581.

достовірно переданій діалектній вимові, включно з відзначенням характерних для неї дифтонгів, і в своїх численних мелодичних відмінах, що дозволяють навч бачити їхню варіабельну сутність і відносну частотність їхнього використання. Нічого хоч би близько подібного до М. Лисенка не було та й понині його досягнення багато в чому залишаються цілковито неперевершеними як за методикою експедиційно-польового документування, так і за здобутими абсолютно унікальними музично-етнографічними матеріалами.

Серед них найціннішим варто вважати наведену тут весільну ладканку *тирадної* будови (Зразок 21а_б), про існування якої на той час ніхто не відав у цивілізованому світі, тож її виявлення стало видатним відкриттям величезного культурного значення, адже чогось схожого на властиву їй неповторно своєрідну, незмірно розгорнуту композицію немає принаймні в усьому європейському фольклорі, чим вона досі викликає подив і захват. Сутність цієї композиції полягає передовсім у кількочастинній багаторядковості з коротким вступом – *передладканкою*, що завжди незмінно однаковою – як словесно, так і музично – виступає перед будь-яким новим обрядовим співом і в своїй *архетипній* формі включає дві силабічні групи по чотири склади в кожній (⁰V44)¹, контрастуючи у той спосіб з своїм продовженням – властиво *ладканкою*, яка складається з перемінного числа *архетипних* шестискладових віршових рядків (⁰V6_n)², де початковий обов'язково повторюється (V¹ААБ...), при чому спершу з виразним мелодичним кадансуванням, а потім уже без нього, наслідком чого виникає зіставлення музичного *речення* з низкою *фраз*, розділене глибокою цезурою; завершує ж увесь розвиток знову музичне речення. Таким чином у безпосередньому сприйнятті виявляється розбіжність між структурами обох основних інгредієнтів вокального твору:

¹ У реальності вони здатні розпросторюватися до п'яти- і шестискладників (V45; V54; V55; V56; V66), спричиняючи відповідні роздроблення первісних довгостей у мелоритмічному малюнку, те ж саме дуже часто відбувається і в ладканках з основними (архетипними) шестискладниками звільнено-силабічного віршування, спроможними розростатися аж до дванадцяти складів й отримувати додаткові внутрішні цезури (V7~34~43; V44; V45; V46; V47; V56; V66), що ніяк не позначаються на цілості музичних фраз.

² Їхня кількість може змінюватися від трьох-чотирьох до десяти-дванадцяти залежно від потреб викладу словесного змісту, при тому проглядає виразна тенденція їхнього послідовного попарного сполучення в дворядковості, скріплені суміжними римами та структурними паралелізмами.

за віршем він двочастинний, складений з передладканки і ладканки, за музикою тричастинний – з передладканки, цілком логічно продовженої музичним реченням-заспівом, і послідовності наступних серединних фраз, з яких остання, будучи здебільшого мелічно контрастною¹, виступає в ролі переходу до заключного музичного речення, тотожного за ритмічним малюнком заспівному, однак зазвичай з відмінною лінійністю, і ці дві останні побудови разом складають фактично одноцілу лінійну дугу, що інколи наче вповні самостійне утворення проводиться ще раз з тими ж або новими словами. Схематично композицію цілого можна зобразити у вигляді таких трьох синхронних верств:

$$\begin{aligned} &Ma\beta, A. \gamma\delta_n^{\parallel}; \varepsilon; B^{\parallel}. \\ &R^6ala^{12}B^{\parallel}; c^{\parallel}; D^{12}D^{11}. \\ &VA ; A B B \Gamma \infty . \end{aligned}$$

Даний розлад між віршовою та музичною формами (а втім позірний, пов'язаний з їх особливим розглядом) може пояснюватися тільки тим, що передладканка разом з першим віршовим рядком ладканки колись неухильно виконувалися solo, а потім уже вся решта йшла tutti до самого кінця. Цей прадавній звичай антифонного співу рідко де, та все ж зберігся навіть дотепер², і він дозволяє здогадуватися про його пряму пов'язаність з язичницькими сакральними ритуалами, під час яких святець (жрець, волхв) заспівав передладканку та нагадував, як то звичайно буває, початкові слова чергової ладканки, підхоплювані та продовжувані почетом інших службових осіб (імовірно, спеціальних служительок культу, пізніше весільних свашок).

Усі вказані ознаки повноцінних тирадних ладканкових творів наявні в цитованому запису М. Лисенка (Зразок 21а), а саме:

1) вступна, тематично та структурно вповні самостійна двофразова *передладканка* (такти 1-2: ${}^0V44_{(2)}$; $\langle \dots \rangle / R^6 1 2 1 2 \parallel 2 1 2 (\cdot) \parallel \langle \dots \rangle$);

2) рівне їй за обсягом музичне речення *заспіву* з ясним кадансовим гальмуванням (такт 3: ${}^0V \langle \dots \rangle ; 6; \langle \dots \rangle / R \langle \dots \rangle \parallel^{12} 2 1 2 3 3 \parallel \langle \dots \rangle$);

3) *приспів* з довільним числом варіантно відтворюваних фраз (у даному разі з семи – такти 4-10: ${}^0V \langle \dots \rangle ; 6; \langle \dots \rangle / R \langle \dots \rangle \parallel^9 1 2 1 2 1 2 \parallel \langle \dots \rangle$),

¹ В абсолютній більшості випадків мелічно контрастною по відношенню до наступних, повторюваних більш-менш буквально, виявляється також перша серединна фраза, хоч необов'язково.

² Весільні пісні: В 2 т., т. 2. Київ 1982, № 166.

що розпочинається обов'язковим повтором слів першого віршового рядка тиради і завершується окремим музичним реченням (такт 11) з тим же ритмічним малюнком як у заспівному (див. пункт 2), але переважно з іншою лінеарністю, а також випереджуване контрастною до попередніх фразою (такт 10), з якою разом творить досконалу арку;

4) звільнено-силабічна система віршування з хистким числом складів у рядках від шести до дев'яти (V6; V7; V53; V45), що викликає різноманітні парні роздроблення архетипних ритмічних довгостей, часто в залежності від місцеположення словесних наголосів.

Рідкісна ж відмітна особливість цього запису й однотипних йому полягає не тільки у sacramентальному *трикратному* відтворенні всієї основоположної тиради¹, але ще й у поєднанні її щоразу з дещо відмінними передладканками – спершу з *однорядковою* „У садочку – дві квіточки”, адресованою хіба загалом, а потім з *дворядковими*, складеними з тієї ж таки однорядкової та величального звернення вже до кожного з молодят – до нареченого „У садочку – дві квіточки: Первая квітка – то ж (здрібніле чоловіче ім'я)” та до нареченої: „У садочку – дві квіточки: Другая квітка – то ж (здрібніле жіноче ім'я)”². Такі чи майже такі за змістом словесні формули часом здибаються в фольклористичній літературі з можливими замінами виразів „У садочку – <...>” на „Із руточки – <...>”, „З калиночки – <...>”, „На калині – <...>” чи „На малині – <...>”, а далі слова „квіточки” на „ягідочки”, що до того здатні лучитися з своїми інципітами по-всякому навперехрест³:

У садочку –	}	дві ⁴	}	квіточки
Із руточки –				
З калиночки –				
На калині –				
На малині –				
				ягідочки

¹ Див. також: Лисенко Н. Ibid., додаток с. 1 № 1 і с. 7 № 18.

² Тут Івашко та Марієчка, та замість них на інших весіллях в передладканки вставляються правдиві імена молодожонів. Варто тут відзначити, що про існування потрібних передладканок знала Леся Українка, але явно не з належною їм мелодією, яка нагадує наспіви зовсім іншого характеру (Квітка Климент. Народні мелодії з голосу Лесі Українки. Київ 1917-1918, № 57, пор. № 63, 70, 74).

³ До них же належать і такі кардинальні переробки як „На саді – білі квітки” та „На столі – дрібні квітки” (Linette Bogusław. Obrzędowe pieśni weselne w Rzeszowskim. Rzeszów 1981, s. 133-134 № 13, 24).

⁴ Часом зіпсовані розпросторювальним вставленням зайвого односкладового слова „три”, наслідком чого виникає недоречний вираз „<...> дві-три квіточки”.

Здебільшого вони виступають зовсім окремішніми, цілковито самотійними музично-поетичними витворами і саме як такі трактуються дослідниками¹, а проте сюжетно пов'язані однорядкові передладканки напевно належить розглядати як фрагменти, осколки втраченої первісної цілості, як неповні, часткові залишки колишніх дво-, а то й трирядковостей², на що доволі прозоро натякають бориспільські матеріали М. Лисенка.

Вони ж також наочно демонструють інші інволюційні зміни у весільних ладканках цього мелодичного прототипу – появу його, хоч і цілковито усамотійнених у процесі свого поширення, та все ж генетично похідних, вторинних структур головно шляхом вкорочення тим чи іншим способом. Насамперед треба здогадуватися, що трикратне повторення кожного твору щоразу з трьома різними передладканками ще тоді в даній місцевості було неодмінним протягом

¹ Сливинський Юрій. Заспіви весільних ладкань: Типи і поширення. < Друга конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Теоретичні студії. Львів 1991, с. 20-29; Луканюк Богдан. Кілька заміток про т. зв. заспіви-зачини весільних ладканок. < Третя конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Матеріали. Львів 1992, с. 38-45.

² Це означає, що в таблицю тематичних груп передладканок Ю. Сливинського (Сливинський Ю. Ibid., с. 22) потрібно внести відповідно корективи: „числові” та „рослинні” повинні входити в одну групу. Так же само справа мається либонь і з передладканками на кшталт „Лежат берви бервінкові”, майже суцільно поширеними на Покутті, Буковині та й усій Гуцульщині власне як однорядкові, та колись вони, напевно, мали своє аналогічне продовження в близькій собі, нині раритетній дворядковості: „По бервах ішла (жіноче ім'я) пишна, За негуляше (чоловіче ім'я) бляше (= пляше)” (Мишанич Михайло. Музично-етнографічний архів: В 3 кн., кн. 3. Львів, с. 1061, 1069, 1071. На правах рукопису, депонованого в Паладі мистецтв імені Антоновичів Львівської наукової бібліотеки імені В. Стефаника НАН України. Одиниці зберігання 33217|1 муз., 33217|2 муз., 33217|3 муз. = Проблемна науково-дослідна лабораторія музичної етнології Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка, одиниця зберігання НЗІ 2/1), з якої також виокремилися особні однорядковості „По бервах ішла Аннунцунь” (Мишанич Михайло. Народна вокальна творчість Львівщини. Львів 2017, № 72) та „Не загуляше Петри(ш)ко пляше” (Колесса Філарет. Народні пісні з південного Підкарпаття. Ужгород 1923, № 139), при чому перша з них переінакшилася до невпізнання в „Куда-м пійшла молода (жіноче ім'я)” (Archiwum Etnolingwistycznego Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie) та „Куда нам ішла молода (жіноче ім'я)” (архів Науково-дослідної лабораторії музичної етнології Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка, ГЕК 24).

усього обряду, а не лише на самому початку – просто інформанти, ілюструючи його збирачу в ході спеціально організованих сеансів, задля економії часу пропускали уже сповна зрозумілу зайвність, що трапляється зчаста й під час нинішніх експедицій, а втім це могло відображати реальні процеси поступового відмирання звичаю, який давно втратив своє священне значення та видавався цілковито незрозумілим, а тому й даремним. У кожному разі, найближчі аналогії такого звичаю, наскільки відомо, збереглися на Підляшші¹, але й у них уже бракує на початку першої загальної передладканки і лише за другим і третім повторами появляються персональні „Перша квітонька... ” та „Друга квітонька... ”, до того з подальшими доволі плутаними словесними текстами. Зовсім те ж саме відбувається в „пірихичній” версії з Середнього Полісся, тільки замість величання молодих тут підкладаються слова команд старости (або когось з інших розпорядників певного ритуалу) „Другим (третім) разом лепшим часом!”². Ті ж три команди „І в первій (другій, третій) раз та в Божий час!” на місці всіх трьох передладканок („ямбічних”) застосовуються на протилежному південному кінці західної України – в бессарабському с. Унгри (р. Окниця, Молдова)³. Натомість зовсім поряд на Пониззі (с. Ріпинці, г. Оринин, р. Кам’янець-Подільський, о. Хмельницький) тричі поспіль співається гола тирадна ладканка, хоч у селі побутує передладканка „А з руточки – дві квіточки”. Показово, що всі вказані, дещо попсовані відміни знайшлися на віддалених краях західноукраїнської етнографічної території, тоді як у її центральній частині нічого бодай трохи схожого поки виявити не вдалося нікому. І це закономірно: в історичній перспективі традиційна культура довше утримується на консервативніших окраїнах, а найпаче в чужих сторонах, ніж в своєму осерді, де вона природно міняється, еволюціонує чи інволюціонує. Значить, М. Лисенко зіткнувся не з виключно локальною традиці-

¹ Янчук Николай. Малорусская свадьба в Корницком приходе Константиновского уезда Седлецкой губернии. Москва 1885, нотний додаток № 1-3; Лукашенко Лариса, Похилевич Галина. Традиційні пісні українців північного Підляшшя: За матеріалами експедицій 1999-2001 років. Львів 2006, № 84, 91.

² Гнатюк Тетяна. Пісні села Погоріловка (с. Поліське Березнівського району Рівненської області). Рівне 2003, с. 44 і 90 № 17-1.

³ Іваницький Анатолій. Історична Хотинщина. Вінниця 2007, с. 146-147 № 52. = Іваницький Анатолій. Хрестоматія з українського музичного фольклору. Київ (Вінниця) 2008, с. 178-179 № 1.

єю, ніде інде та ніколи не культивованою за її межами, радше йому пощастило натрапити на добре збережений феномен, в минулому практикований мало чи не скрізь на його колишній батьківщині.

Так же само ніде інде не застосовуються три передладканки, співані поспіль, рідко попадаються дві; повсюдно ж, де вони побутують, використовується тільки одна-єдина зазвичай послідовно протягом всього весілля, хоч іноді й та з'являється всього раз при проведенні якогось дуже важливого ритуалу, а десь їх немає взагалі – пропали або й не були ніколи. Як могла спрощуватися чи розпадатися повна ладканка протягом свого історичного буття, наочно задемонстрували бориспільці, співаючи її тією чи іншою мірою вкороченою – з однією передладканкою¹ або й узагалі без неї², з пропущеним першим музичним реченням-заспівом³ або зменшеною кількістю серединних фраз від десяти аж до двох⁴. Цим доказується незаперечний факт, що весільні обрядові співи перейшли значну *інволюцію* від ймовірно своєї найповнішої архетипної форми, тричі підряд повторюваної, з трьома передладканками і тричастинною ладканковою тирадою з довільною кількістю серединних фраз до цілої низки часткових *квазітинів*, нібито повні самодостатніх, однак фактично вторинних за своїм постанням⁵.

Ще одна вельми загадкова особливість записаного М. Лисенком бориспільського весілля полягає в різкій зміні його музичного характеру, починаючи від наведеного тут Зразка 21б: якщо до його появи всі ладканки мали третню „ямбічну” ритмічну організацію (див. формули, наведені вище на с. 237), то далі вони, будучи теж тирадними, але цілковито позбавленими передладканок, перейшли на паристу, „пірихічну”: V₆/R⁸1 1 1 1 2 2 ||⁶1 1 1 1 1 1 :||⁸1 1 1 1 2 2 ||. Пояснення цьому збирач не дав жодного, тому тільки можна губитися в до-

¹ Лисенко Н. Ibid., № 2, 17, 22-28, 30-34, 36-44, 47-54 і т. д., і т. п.

² Лисенко Н. Ibid., № 46, 55, 74.

³ Лисенко Н. Ibid., № 3 (за другим разом застосовується музичне речення заспіву, який має йти звично перед наступними фразами, а не замість першої з них, як помилково сказано в коментарі збирача), № 7.

⁴ Пор.: Лисенко Н. Ibid., № 61 і 9.

⁵ До такого ж суто похідного утворення, очевидно, належить окремий весільний пісенний тип з •V557_(bis-2)/R⁶1 1 1 1 2 || 1 1 1 1 2 || 1 1 1 1 2 3 3 (:)|| ⇒ ⇒⁰V446_(bis-2)/R⁶1 2 1 2 || 2 1 2 || 2 1 2 3 3 (:)||, що являє собою, як переконують мелічні лінії деяких його відмін, усамостійнену передладканку з заспівом, тобто увесь зачин, колись імовірно співаний solo (тим же свяцем-волхвом).

гадках, чи з моменту *переїзду молодої до молодого*¹ в Борисполі було прийнято співати інакше, чи під час тривалого записування помінялися інформанти, які представляли вже іншу частину міста, а в ній культивувалися зовсім відмінні етномузичні звичаї. Останнє припущення видається найвірогіднішим, бо ж наявність третньої передладканки „А в садочку – дві квіточки” у цьому населеному пункті згодом підтвердив М. Гайдай², а паристих обрядових наспівів даного мелотипу – запис повного весілля в суміжному селі³, де навіть знайшлася один раз заспівана передладканка⁴:

42

ix **Moderato**

Пер_ ша_ я квіг_ ка – то ж Га_ лоч_ ка.

На_ що бу_ ло зва_ ти?

Бра_ ла Га_ лоч_ ка льон, льон, Ви_ га_ ня_ ла дру_ же_ чок вон, вон.

-На_ що бу_ ло зва_ ти, Як нас ви_ га_ ня_ ?

Таке сусідство різноорганізованих ладканок має свою закономірну первопричину: як показало спеціальне дослідження⁵, паристі з них локалізуються виключно на схід від річищ Серету, Ікви і Стиру, натомість третні – на захід, з чого беззаперечно випливає, що спадкоємці

¹ Уперше паристу ладканку співають уже їдучи на возі до хати молодого, що, напевно, сигналізувало про завершення частини весілля в молоді (Лисенко Н. Ibid., с. 573-574 № 93-96).

² Весільні пісні, т. 2, с. 115 № 57.

³ Бориспіль на півночі межує з с. Дударків.

⁴ Весілля в селі Дударків Бориспільського району Київської області. Записали О. Правдюк і М. Кияниця. 1967. < Весілля, т. 2, с. 367 № 32. Пор. *ibid.*, № 3 без передладканки і № 1 без заспіву тощо.

⁵ Луканюк Богдан. Передладканка вздовж Ікви. < П'ята конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Матеріали. Львів 1994, с. 73-74.

носіїв третнього мелотипу в м. Бориспіль аж ніяк не приналежать до тутешнього корінного люду, а є зайшлими *західняками*, які, опинившись волею долі в чужому культурному середовищі, зуміли зберегти свою кровну музично-етнографічну традицію¹.

Звідки, коли і чому вони з рідних місць подалися аж під Київ – це вже питання до фахових істориків, звісно, якщо для відповіді на нього існують потрібні документальні свідчення. Фольклористика ж наразі не в силах допомогти встановити, з якої власне території вийшли переселенці, бо інципіт, тотожний бориспільській передладканці („А в садочку <...>”), наразі ніде не зафіксований, а докладне в'яснення місця походження вищевказаних однотипних її різновидів вимагає окремого капітального дослідження.

¹ Узагалі, коли в одному населеному пункті використовуються різні словесні формули передладканок, треба вважати, що в ньому проживає людність різного походження, приміром, у с. Стецева на Покутті (г. Снятин, р. Коломия, о. Івано-Франківськ) побутує відразу три передладканки: „На калинці – дві-три квітонці”, „Кого я любив – бог мені судив” і „[Ле]желе бервін, бервінковий цвіт”, з яких остання є місцевою, дві інші – напливові. Наявність передладканки „Хто кого любив – бог йому судив” і „Я єї любив – бог мені судив” аж у волинських селах Пляшева (г. Демидівка, р. Дубно, о. Рівне) та Вільхівка (г. Горохів, р. та о. Луцьк) явно свідчать, що їхня людність походить з північного Покуття (р. Надвірна та Тисмениця). Те ж стосується третніх і паристих ладканок: якщо одні знаходяться на території суцільного поширення інших (третні – в центрі чи на сході України, а паристі – на її заході), то це також указує на певною мірою збережену етнокультуру переселенців, див., наприклад: Весільні пісні, т. 1, № 395, 397 і 406 з с. Чудин (г.=р. Радомишль, о. Житомир); № 444 з сщ=г. Козин (р. Обухів, о. Київ); № 620 з сщ=г. Дашів (р. Іллінці, о. Вінниця); № 474-475 з с. Кам'янка (г. Новомиргород, р. Новоукраїнка, о. Кропивницький); № 562 з сщ=г. Диканька (р. та о. Полтава); № 697 з с. Сидорівка (г. Стеблів, р. Звенигород, о. Черкаси); № 698 з с. Клюки (г. Тетіїв, р. Біла Церква, о. Київ); № 771 з с. Пекарі (г. Канів, р. та о. Черкаси); № 1071 з с. Підлипне (г.=р. Конотоп, о. Суми).

Поряд з тирадними шестискладовими ($\bullet V6_n$) і семискладовими ($\bullet V43_n$) ладканками¹ в українському традиційному фольклорі існують також аналогічні їм строфічні, з яких семискладові є *дворядковими* ($\bullet V43_{2-bis}$)², а шестискладові, як правило, *трирядковими*³, де другий віршовий рядок точно повторює початковий (VAAB). При тому ці останні, знову ж таки подібно своїм тирадним версіям, здатні лучитися з двояко організованими ритмічними малюнками – *третніми* („ямбічними”) з середньою *фразою*, обрамленою музичними *реченнями* за схемою R^TAbA (Зразок 22а):

$\bullet V6_3 = \text{AAB/R}^{12} 1\ 2\ 1\ 2\ 3\ 3 \parallel^9 1\ 2\ 1\ 2\ 1\ 2 \parallel^{12} 1\ 2\ 1\ 2\ 3\ 3 \parallel$

або *паристими* („пірихічними”), що своєю чергою можуть мати подібну контрастну середину (Зразок 22б):

$\bullet V6_3 = \text{AAB/R}^8 1\ 1\ 1\ 1\ 2\ 2 \parallel^6 1\ 1\ 1\ 1\ 1\ 1 \parallel^8 1\ 1\ 1\ 1\ 2\ 2 \parallel$

або ж бути цілковито *моноритмічними*: $\bullet V6_3/\text{R}^6 1\ 1\ 1\ 1\ 1\ 1 \parallel$ (Зразок 22в). Як і тирадні шестискладові ладканки, їхні строфічні види різняться своєю мелогографією: третні з них поширені головню на заході української етнічної території, паристі ж – у центрі та на сході. Усе це разом узяте дає певні підстави здогадуватися про ймовірне генетичне споріднення даних ладканкових мелотипів, що вийшли з єдиного пня – шестискладової третньої тирадності – й інволюціонували шляхом мутації третніх ритмічних малюнків у паристі з радикальним скороченням кількості середніх фраз до стабільних чотирьох і врешті до трьох. Причому способи переведення тирад у строфи хіба застосовувалися неоднакові, вже як кому вийшло, через що й поставали різні можливі мелічні форми, а саме: $M^T AaA \sim M^T AaB \sim M^T AbB \sim M^T AbG$.

¹ Ці останні див.: Роздольський Йосиф, Людкевич Станіслав. Галицько-руські народні мелодії: В 2 ч., ч. 1. Львів 1906, № 82а, 84-89; Мишанич Михайло. Народна вокальна творчість Львівщини. Львів 2017, № 76-79 тощо.

² Зразок 8а.

³ У музично-етнографічній літературі трапляються і дворядкові строфічні ладканки з однієї середньої фрази і заключного музичного речення, але це помилково заспівані мелодії за „скороченою програмою” здебільшого для запису хіба під час штучного збирацького сеансу (див., наприклад: Роздольський Й., Людкевич С. Ibid., № 1).

Отака двоетанна родовідна схема, хоч і напевно відображає історичні реалії, все ж вона лише констатує *що* відбулося, але не пояснює, *чому* наступили подібні спрощення, якою була їхня рушійна сила – чи виключно внутрішня, обумовлена змінами корінних засад музично-поетичного мислення народу під впливом іманентних або сторонніх чинників, чи суто зовнішня, викликана доленосними суспільно-політичними подіями далекої минувшини. Звісно, мелоритмічні паристості витворилися в зв'язку з міграцією носіїв третностей на схід, де місцеве населення, переймаючи їхні звичаї, що видавалися кращими, досконалішими, все ж переіначувало запозичення на свій лад. Однак вельми сумнівно, щоби в утворених таким робом двох мелогографічних зонах відбувалися паралельні, незалежні одні від одних дегенеративні процеси, адже хіба не випадково паристі тричастинності обрамленого виду (Зразок 22б), місцями співіснуючи з своїми тирадними версіями, зустрічаються вкрай рідко, зводячись буквально до одиничних раритетів¹. Це – з одного боку, а з іншого – либонь також не дарма третні строфічні тричастинні ладканки (Зразок 22а) цілковито домінують майже на всій Львівщині, північному заході Івано-Франківщини, Надсянні, Лемківщині та Закарпатті, утворюючи ареал свого суцільного розповсюдження, відокремлений виразною межею, за котрою вже з'являються тиради, а саме на Покутті (від р. Надвірняська Бистриця), Пониззі (на лівобережжі Дністра, а далі за лінією міст Рогатин – Перемишляни – Золочів) та Волині (Радивилів – смт Демидівка – Горохів – Сокаль)². У цьому ж ареалі – треба би особливо відзначити – зовсім немає і передладканок (т. зв. передладканкова пустака)³.

¹ Окремі невеличкі острівці їхнього поширення несподівано зафіксовані в Білорусі й у верхів'ях р. Десна (Белогурова Лариса. Матеріали к Смоленскому этномузыкалогическому атласу: Свадебные песни со стихом 6+6. < Етномузыка, число 7. Львів 2011, с. 53-54).

² Фактично ж цей мелотип згідно з мапою, складеною Ю. Сливинським, поширюється островами ще далі на схід доволі широким клином, захоплюючи майже все Поділля та зовсім мало не доходячи до річища Дніпра, до того співіснуючи поряд з іншими мелотипами ладканок, що говорить про значне змішування в даних теренах населення, прийшлого в різні часи.

³ Сливинський Юрій. Заспіви весільних ладкань: Типи і поширення. < Друга конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Теоретичні студії. Львів 1991, с. 20-29; Луканюк Богдан. Кілька заміток про т. зв. заспіви-зачини весільних ладканок. < Третя

Така затока строфічних третніх ладканок, відкрита на захід та оточена півколом з півночі, сходу та півдня, виглядає на штучну, нездатну виникнути сама собою під дією суто природних фольклорних факторів, а лише на посталу в результаті катастрофічних подій, що мали би призвести до повної ліквідації раніше скрізь і тут розповсюджених первісних тирадностей разом з їхніми передладканками. У вітчизняній історії відсутні відомості про західне нашестя з настільки масштабними етнокультурними наслідками, можливо, тому що її взагалі мало інтересують галицькі справи до появи русів 1084 року. У цій темряві проблискує хіба єдиний вартий спеціальної уваги знаменний факт – заведення християнства від 875 року в північній частині Галичини, підпорядкованій Великій Моравії. Його ревнителі прищеплювали нову віру певно не тільки проповідями місіонерів, але й мечем і вогнем, у зв'язку з чим тверді язичники тікали на північ і схід, а в їхні спустілі поселення наганялася вже християнізована головню західнослов'янська людність, мисляча саме *строфічно*, яка змішуючись з уцілілими залишками місцевого населення та переймаючи його барвні звичаї, вимушена була переробляти незрозумілі тиради в звичні для себе музично-поетичні структури, нав'язуючи свіжу моду старій громаді. Про збереження передладканок – ідеологем знищеного язичництва – не могло бути мови...

Звісно, це тільки відправна гіпотеза, та коли б вона справдилася, то етномузична мелогеографія як достатньо надійне джерело загальноісторичної інформації допомогла б встановити з достовірною докладністю східні рубежі Великоморавського князівства в Галичині, а також пролити світло на складні суспільні процеси, що проходили в ній за стародавніх часів та безпосередньо позначилися на пізнішій етнографічній карті всієї України.

Як би там не було, інволюційна похідність строфічних ладканок від їхніх тирадних прототипів видається вельми ймовірною за винятком моноритмічної шестискладової (Зразок 22 ϵ), поява котрої виглядає доволі загадковою, оскільки трудно уявити собі, як вона могла витворитися з середніх фраз паристих „пірихічних” тирад, аналогічних їй ритмічно, зате зовсім відмінних мелічно. Повторення в її поетичних строфах першого віршового рядка (V^TААБ) натякає на його первісний зв'язок з сольним заспівом, та він повинен би завершувати

конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Матеріали. Львів 1992, с. 38-45.

тися кадансовою зупинкою, а її в даному наспіві немає і не могло бути, адже тирадні заспіви мають переважно пасивну спадну звуковисотну лінію, тоді як моноритмічні строфічні ладканки зачинаються активним висхідним рухом, що разом з подальшою низхідною фразою складає досконалу в своїй завершеності лінарну дугу (хвилю), з якої вичленовується низхідна складова та відтворюється ще раз, щоб у той спосіб остаточно замкнути цілість композиції та музично обслужити новий віршовий рядок поетичної строфи, через що виникає тричастинність $M^T\alpha\beta\beta$, аж ніяк не схожа на інші ладканкові строфічності (з властивими їм $M^T\alpha\alpha\beta$ та $M^T\alpha\beta\alpha$), а тим паче на будь-які виділені відрізки тирад.

Також аналізована весільна мелодія різоче вирізняється своєю ладовою будовою: якщо тирадні та похідні від них строфічні ладканки здебільшого обходяться одним розширеним лідійським тетрахордом $d''\underline{C}''\ jh'-a''G'fis'$, який інколи може модулювати в неповний верхній тетрахорд, поєднаний автентично: $[G''fis'']-e''D''\ | \underline{C}''\ jh'-a''G'fis'$, або лишень на цілий тон догори: $e''\underline{D}''\ c''-h''A''g'\ | \underline{C}''\ jh'-a''G'fis'$, то її звуковисотна організація виявляється настільки складною та неозначеною, що з'ясування властивої їй структури заганяє в глухий кут музикантів, звиклих мислити неодмінно в категоріях тональної системи Dur-moll. Пригадую, як у кінці сімдесятих років минулого століття три хіба найавторитетніші теоретики Львівської консерваторії, випадково зійшовшись у тодішньому Кабінеті фольклору, на прохання його завідувача намагалися встановити „тональність” саме цієї мелодії, імпровізуючи для більшої переконливості свою версію її гармонізації на фортепіано, і треба признати, кожне пропоноване тлумачення звучало доволі переконливо. Один стверджував, що їй властивий мелодичний *D-dur* з низьким другим ступенем і кінець на тоніці (в усіх наступних буквених записях октавних гам великими буквами виділені функціонально стійкі ступені):

$$\underline{D}'-es'-FIS'-g'-A'-b'-c''-\underline{D}''$$

інший добачав у ній *c-moll* з високими четвертим і шостим ступенями („гуцульський” лад?) і завершення на нестійкому другому ступені:

$$\underline{C}'-d'-ES'-fis'-G'-a'-b'-\underline{C}''$$

нарешті, третій відстоював наявність у ній гармонічного *g-moll* і також закінчення на відносно стійкій домінанті (*D'*):

$$\underline{G}'-a'-B'-c''-\underline{D}''-es''-fis''-\underline{G}''$$

Дальша жвава дискусія не принесла бажаного консенсусу – кожен твердо стояв на своєму, ніяк не признаючи аргументи опонентів, а розчарований завідувач Кабінету так і залишився біля розбитого корита, далі не знаючи, де повинна знаходитися пресловута „тоніка” в реальному звукоряді $b'-a'-g'-fis'-es'-d'-c'$ (на c' , d' чи g' ?) і куди його занести у покажчику, що тоді складався на доручення С. Людкевича, котрий не полишав мрії упорядкувати навчальну хрестоматію українських народних пісень, систематизованих згідно з „ладотональними структурами”, трактуючи їх, зрештою, так же само як і його молодші колеги – виключно під кутом зору властивостей тональної системи Dur-moll¹, і нітрохи не сумніваючись у правоті своїх уявлень, зрештою, як і більшість колишніх та сучасних етномузикознавців не тільки в нас, в Україні, але й мало не в усьому світі, хоч на неспроможність подібних поглядів й аналітичних методик вказував ще свого часу П. Сокальський², настанови якого, на жаль, стали гласом волаючого в пустелі³.

До системи Dur-moll наведена тут ладканка не має жодного відношення, за своєю звуковисотною організацією вона є суто *модальною*, заснованою на функціональній стійкості *двох рівнозначних опор* („тонік”) на відстані чистої кварта (G' та D'), які з обох боків, знизу та зверху, оспівуються нестійкими, ввідними до них ступенями у зворотах: $fis' \cup G'$, $a' \cap G' \cup fis'$, $a' - fis' \cup G'$ і $fis' \cup G' \cap a' \cap G' \cup fis' \cup G'$ спочатку, а далі так само, але квартою нижче: $es' \cap D' \cup c' \cup D' \cup c'$ і $es' \cap D' \cup c' D'$. Лінійно стрижневий G' , крім ввідних тонів fis' та a' , отримує ще терцію b' , що вказує на його функцію нижньої ладової опори тетраорду [C''] $b'-a' \cap G' \cup fis'$, розширеного знизу ввідним тоном і з реально пропущеною верхньою опорою (тому в наведеному звукоряді вона взята в клямри). Такий же стрижневий D' виконує аналогічну функцію

¹ Людкевич Станіслав. Вступне слово до Хрестоматії українських народних пісень (мелодій), впорядкованих за ладотональною структурою. < Людкевич Станіслав. Дослідження, статті, рецензії, виступи: В 2 т., т. 2. Львів 2000, с. 237-242. Наскільки знаю, Ю. Сливинський завершив покажчик на початку сімдесятих років та навіть подавав свій рукопис з рекомендаціями Я. Якубяка до київського видавництва „Музична Україна”, однак не склалося й подальша доля цієї цінної праці залишається невідомою.

² Сокальський Петр. Русская народная музыка. Харьков 1888, ч. 1. = Сокальський Петро. Руська народна музика. Київ 1959, ч. 1.

³ Правдюк Олександр. Ладові основи української народної музики. Київ 1961 тощо.

нижньої опори у тетрахорді $\underline{G'} \cup [f'] - es' \wedge D' \cup c'$ з пропущеною найімовірніше малою терцією (f')¹ та доданим діатонічним нижнім ввідним тоном (c'), хід на який для створення потрібного відчуття нестійкості перед повторюваною ще раз фразою став своєрідною візитівкою цієї весільної мелодії та розпізнавальним знаком багатьох похідних від неї звичайних пісень, достарчаючи клопоту їх гармонізаторам через появу нібито субдомінанти після домінанти в „g-moll” (хоч у категоріях теорії Dur-moll то може бути також наступність тоніки і натурального сьомого ступеню, тобто $t^{-u}VII$ у начебто „d-moll”)². Цей же натуральний ввідний тон виступає в інципіті однієї з відмін даної ладканки, чим цілком однозначно констатується, що фольклорні виконавці мислять початок мелодії в тетрахорді з опорами $\underline{G'} - D'$, відтак зразу настає модуляція в інший тетрахорд з опорами $\underline{C'} - G'$ за допомогою спільності (звуквисотній тотожності) попередньої верхньої опори (G') з наступною нижньою ($\underline{G'}$) і їхньому функціональному переключенню ($G' = \underline{G'}$), а в кінці двофразової мелічної дуги зворотнім робом репрізно повертається перший тетрахорд, наслідком чого осягається розкішне ладокомпозиційне обрамлення цілого. У підсумку далеко не найскладнішу ладомодальну структуру даної ладканки можна відобразити схематично так:

$$[\underline{C'}] \cup b' - a' \wedge G' \text{ fis}' \mid \underline{G'} \cup [f'] - es' \wedge D' \cup c'$$

і, як видно, співвідношення в ній опорних і ввідних тонів ніяк не відповідають ієрархії стійких і нестійких ступенів у жодній з вище

¹ Цікаво, що саме її вставив М. Леонтович у заключному звороті ($\dots f' - es' - \dots$ на місце тріолі $es' - d' - c' \dots$) в своєму творі для чотириголосого жіночого хору власне на тему в записі І. Демченка (Леонтович Микола. Музичні твори. У 8 зб., зб. 7. Харків, Київ 1930, с. 19-20 № 27), очевидно, керуючись відомою йому відміною або ж інтуїтивно відчуваючи її логічну необхідність.

² У щойно згаданому хорі М. Леонтович раз вдався до плагального кадансування $S_6 - T_{6/4} - \text{SII}_{4/3} - T_{6/4} - S$ в умовній тональності d-moll, а в трьох інших мелострофах завжди переходив на унісонне ведення голосів. Так же само він поступив у першому проведенні хору „Одиначка” („Мала мати одну дочку”), однак в другому за поліфонічним сплетінням партій заховав вельми оригінальну послідовність $D_{6/5} - T - D_{6/(5)} \rightarrow \text{III}$ (те ж є в його хорі „Ой у полі туман-димно”), а от Б. Лятошинський у цьому місці застосував відхилення через побічну домінанту до субдомінанти, але врешті, в самому кінці своєї обробки поставив під діатонічний ввідний тон багатозначну павзу. Замолоду М. Леонтович діяв простіше, використавши в аналогічному кадансі хору „Даж-бог” (1903–1907) „шкільну” гармонізацію: $D_2 - T_6 - \text{SII}_{4/3} - D$.

наведених тональних гам, базованих на опорності ступенів, що входять у відповідні тонічні тризвуки.

Завдяки своїй дивовижно пластичній наспівності ця журлива мелодія безсумнівно належить до числа найвитонченіших, найніжніших в усьому українському обрядовому фольклорі та відповідно звучить вона рідко, переважно лише під час найдраматичніших ритуалів: так, в описі І. Демченка всього тричі – на зав’язку весілля, коли мати молодої спрощує жінок пекти коровай, і ще два рази, коли молода, а особливо сирота, сидить на посаді й спів свашок достеменно передає її щімкий сум за дівочтвом і рідним домом, з котрим їй доводиться розлучатися назавжди. Власне цим даний твір більше схожий на *ліричні весільні пісні*, що будучи покликаними обслуговувати виключно окремі дії, мають в основному точкове, спеціальне призначення, ніж на істинні, типові ладканки, виконувані раз-у-раз протягом усього весілля, а тому зазвичай емоційно стриманіші й об’єктивніші в своїх почуттєвих образах. Рис ладканковості йому надає тричастинність, зовсім непритаманна пісням, а також звільнено-силабічне віршування та обумовлене ним ритмічне варіювання архетипних довгостей, яке породжує різноманітні побічні малюнки другого ступеню споріднення:

- 6-складники: ${}^0V6/R^6 1 1 1 1 1 \parallel$
 7-складники: $V7/R^{6\frac{1}{2}\frac{1}{2}} 1 1 1 1 1 \parallel \sim 1 \frac{1}{2}\frac{1}{2} 1 1 1 1 \parallel$
 8-складники: $V44\backslash R^{6\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}} 1 1 1 1 \parallel$
 9-складники: $V45\backslash R^{6\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}} 1 1 1 1 \parallel$
 10-складники: $V46\backslash R^{6\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}} 1 1 1 1 \parallel$
 $\sim V55\backslash R^{6\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}} 1 1 1 1 \parallel$

так же само як у паристих тирадах і похідних від них строфічних тричастинностях, з огляду на що розглянутий шедевр весільної обрядовості досить органічно вписується в їхню типологічну систему.

Музично-поетичні твори, призначені для співу та приурочені до обряду одруження, здебільшого називають – як у народі, так і в фольклористиці – загально, без розбору „весільними піснями”, хоча серед них з огляду на неповторну специфічність ладканок, з одного боку, а з іншого – обрядових танцювальних хороводів (Зразки 24аб), варто вирізняти цілком самобутні, власне *ритуальні ліричні пісні*, виразно відмінні від решти жанрів свого циклу. Ототожнення часткового з загальним у науковій термінології – це серйозна логічна погрішність, яка зчаста призводить до вкрай небажаних непорозумінь, тому й у даному разі з *весільних співів* у цілому годиться виділити поряд з ладканками і хороводами в осібний жанр також власне *весільні пісні* в достеменному їх значенні¹:

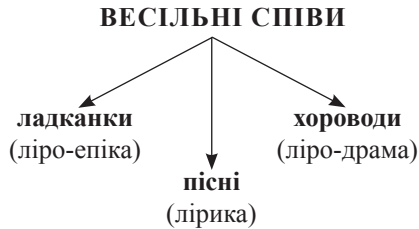


Рис. 6

Відмітні особливості весільних пісень полягають головним чином у тому, що вони на відміну від звичайних, співаних абиде й абиколи, виконуються виключно під час обряду одруження подібно ладканкам, хоч і значно рідше, всього декілька разів, але також з різними поетичними текстами, основне завдання яких зводиться передовсім

¹ Уперше спробу поділити весільний обрядовий репертуар на „ладкання” та „пісні” здійснив Ф. Колесса, хоч і в число останніх включив також танцювальні приспівки, що являють собою, безумовно, цілковито відмінний музично-поетичний жанр (Колесса Філарет. Народні пісні з Підкарпатської Русі. < Науковий збірник Товариства „Просвіта”, річник XIII-XIV. Ужгород 1938, с. 59 № 9-10, с. 63 № 11-16). Потім ця глибокодумна та продуктивна ініціатива була розвинута в дослідженні: Луканюк Богдан, Добрянська Ліна. Спроба типології весільних ладканок і пісень західного Полісся та західної Волині. < Четверта конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Матеріали. Львів 1993, с. 45-51. = < Етнокультурна спадщина Полісся. Рівне 2004, вип. 5, с. 95-108.

до звеличання, вшанування, прославляння окремих, переважно однієї з провідних дієвих осіб у ході певного ритуалу, підкреслюючи цим їхню винятковість, привілейованість і надзвичайну до них повагу¹. Такі своєрідні фольклорні дифірамби (оди, гімни, вівати) відрізняються від тих же ладканок вельми самотніми, суто строфічними, переважно дворятковими формами², ніяк не пов'язаними з імовірною первородною тирадністю, й одночасно характеризуються ідентичною традиційністю, властивою саме доісторичній язичницькій музично-поетичній стилістиці, чим цілком однозначно засвідчується їхня беззаперечна старожитність³.

Так, перша з наведених весільних обрядових пісень (Зразок 23а) своїми реальними силабічними віршами V453₂ ~ V543₂, похідними від прототипу •V443₂, вельми близько нагадує величальні *колядки* з V553;553 ← •V443;443 (див. Зразок 30), хоча за своїм наспівом повторної будови •R⁶1 2 1 2 || 2 1 2 || 2 3 :|| вона більше відповідає іншому їхньому типові з V554₂/R⁶1 1 1 1 2 || 1 1 1 2 || 2 1 2 :|| (ба навіть появою четвертої контрастної фрази: M^Гаβу;δβу, пор. Зразок 12а), тим паче, що часом і він має трискладові кінцеві рефрени замість нормальних чотирискладових. Крім того, в деяких весільних піснях збереглася притаманна цим колядкам особлива строфіка, заснована на буквальному відтворенні одного віршового рядка (*V^ГAA) й обумовлена прадавнім антифонним переспівуванням соліста з гуртом (волх-

¹ Цікаво, що поряд з поважними величальними весільними піснями побутовали також їхні гумористичні протилежності, в яких певні дійові особи осміювалися в жартівливому тоні (наприклад, Весільні пісні: В 2 кн., кн. 2. Київ 1982, с. 716-718 № 1088).

² Трирядковості, утворені завдяки повторенню другого віршового рядка з відповідною йому частиною мелодії (як у Зразку 23а), не вважаються такими, оскільки точні, як правило, факультативні повтори, будучи лише композиційним оздобленням, не мають структуротвірного значення (див. їх наявність та відсутність при виконанні двічі однією співачкою в різний час: Зразок 2б_{1,2}).

³ Суспільна потреба в хвалебних творах сягає вочевидь своєї давнини, якщо вони співалися хором древніми греками на честь Діоніса ще до того, коли професіональні співці Аріон, Лас (біля VI століття до н. е.) та їхні послідовники започаткували та бурхливо розвивали відповідні сольні форми, віртуозно виконуючи їх на спеціальних змаганнях (агонах). Аристотель (384 – 322 до н. е.) виділяв ті дифірамби як єдиний сучасний йому жанр літературно-художньої лірики поряд з епікою та драмою, що засвідчує його видатну значимість. Напевно щось аналогічне культивували й інші народи стародавнього світу, зокрема й слов'яни, котрих обрядові величальні пісні бодай почасти дійшли до наших днів.

ва та його причету чи усіх вірян) або й двох гуртів, занехаяння чого спричинилося до переходу на нормальні дистихи з парними (суміжними) римами, рідше до постання в обох жанрах самостійних однорядковостей шляхом пропуску одного з повторів (першого, сольного чи другого, гуртового)¹. А що у весільних піснях відсутні міжстрофові повтори (рефрени), то таке деколи зустрічається й у колядках².

А втім схожість між даними обрядовими мелотипами все ж є радше типологічною, зумовленою єдністю виконуваних функцій – поетичного величання певного адресата, ніж генетичною, заснованою на дійсно спільному виникненні чи походженні одного від іншого. Це, незважаючи на вказану вище збіжність мелотематичних форм, засвідчують явні відмінності їхніх звуковисотних ліній: у колядках вони переважно вибудовуються зверху вниз щонайменше в обсязі октави³, охоплюючи два повні тетра хорди, часом ще з приставленою знизу субквартою, що натякає на мислимий третій⁴, натомість весільні пісні, зазвичай будучи вузькооб'ємними, рідко виходять за межі одного розширеного тетра хорду як у своїх первинних третніх („ямбічних“) версіях⁵, так і вельми рідкісних вторинних паристих („пірихічних“), з якими в цьому відношенні лишень *конвергентно* збігаються аналогічні колядкові структури (пор.: Зразки 17аб).

Так же само в словесних текстах творів зимового жанрового циклу досі не виявлені *дублетні* тематичні форми, сутність яких полягає в двоякому викладі одного й того ж поетичного сюжету – раз у закодованому, переносно-символічному вигляді, а вдруге – в декодованому, в прямому значенні, як то мається в першому вірші Зразка 23а, де в початкових двох строфах йдеться про дивну пару „чорної галки“

¹ Мабуть, таке рідкісне формування однорядковості серед весільних пісень цього мелотипу зафіксовано в с. Ялинкувате (г. Грабовець, р. Стрий, о. Львів) на Бойківщині: Сокіл Василь, Сокіл Ганна, Лукашенко Лариса. Фольклорні матеріали з отчого краю. Львів 1998, с. 105 [№ 1] і 106 (другий мелорядок, перший либонь зіпсований), хоч залишилося неясним, чи шість інформанток разом просто відтворювали двічі один і той же тритактовий наспів з тими самими словами, чи при тому переспівувалися двома гуртами?

² Гошовский Владимир. У истоков народной музыки славян. Москва 1971, с. 88.

³ Гошовский В. Ibid., с. 88-89.

⁴ Лекція 8, приклади 51 і 54; Зразок 12а (Прилоги, Коментар 12, с. 137-138).

⁵ У Зразку 23а завдяки появі субкварти в самому кінці другої вольти можна здогадуватися, що співачки допускали в ньому потенційний перехід у нижній тетра хорд: $d'' \cap \underline{C}'' \cup h' - a' \cap G' \mid (a' \cap \underline{G}' \cup [f(is)' - e'] \cap D')$.

і „сивого голуба”, а в подальших розкривається значення всіх застосованих інакомовностей – і так, що навіть можна скласти їх тлумачний словничок¹:

галка – дівка, дівчина (тут – весільна молода)
голуб ~ сокіл – милий, хлопець (тут – весільний молодий)
крила – сукня
літати, линути – ходити, їхати (пересуватися)
поле – двір
полинати – див. літати
сад – місто (місцевість, поселення)
сивий – рідний
сокіл – див. голуб
чорна – гарна, красна
яблуневий – (?)

Такі надзвичайно оригінальні дублети є, здається, виключною прерогативою весільних величань² (а ще також нечисленних генетично пов’язаних з ними звичайних пісень)³ і не використовуються в поезії інших жанрових циклів, зокрема й у зимовому⁴, що з свого боку може вказувати на брак безпосередніх генетичних пов’язань між родинним весільним і календарним зимовим жанровими циклами навіть при стилістичних збігах, як у даному разі між мелотипами весільних пісень і колядок.

Одвічну самотність величальних весільних пісень ще більшою мірою засвідчує їхній інший мелотип (Зразок 23б), який також має подібно колядкам сталі рефрени у кінці кожного з двічі повторюваних

¹ Такий словник узагалі варто було скласти на підставі всіх наявних у літературі записів дублетів, що дозволило б, можна би сподіватися, достотно розуміти чи не всі аналогічно закодовані початкові віршові рядки багатьох народних пісень, зокрема звичайних ліричних.

² Див., наприклад: Лозинський Йосип. Українське весілля. Київ 1992, с. 66 (№ 8), 72, 76 (№ 9-10), 83 (№ 27-28), 84 (№ 29), 105 (№ 1), 105-106 (№ 2, 4), 108 (№ 9-10), 109 (№ 11-12), 110 (№ 13, 15), 114 (№ 5), 120 (№ 5), 129, 159 (№ 1), 161 (№ 4), 162 (№ 8-9). З цього переліку можна бачити, наскільки широко дана своєрідна форма колись була представлена в традиційному весіллі.

³ Наприклад: Лисенко Микола. Збірник українських пісень: У 7 вип., вип. 2. Липськ, Київ 1869, с. 48-49 № 23; Поліщук Клим, Остапович М. Збірничок найкращих українських пісень: В 4 ч., ч. 3. Київ 1913, № 1 тощо.

⁴ У колядках і щедрівках, як і в інших обрядових творах, зокрема й у весільних, широко застосовуються різні трафареткові віршові форми, але не дублетні, наскільки це вдалося встановити на даний момент.

поетичних рядків (V^TAA')¹, що вказує на властиве йому бодай у минулому обов'язкове антифонне сольно-гуртове виконання, місцями вціліле дотепер², а крім того, ще й базову віршову структуру³ ідентичну колядковому архетипу $^0V444_{bis}$. Однак лучиться вона постійно з зовсім відмінним наспівом, де два контрастні музичні речення (M^TAB) різняться типовими ритмічними малюнками: перше складають паристі шестичасові „висхідні іоніки”: $*R^6 1 1 2 2 | 1 1 2 2 | 1 1 2 2 || <...> ||$, своїм бінарним групуванням лічильних одиниць, тобто $^6(222)$, загалом мало характерні для весільної обрядовості, тоді як у другому несподівано з'являються чотиричасові „дипірихії” („прокелевсматіки”), замкнуті нібито репризним поверненням початкового шестичасового „висхідного іоніка”: $*R<...>||^4 1 1 1 1 | 1 1 1 1 | ^6 1 1 2 2 ||$.

Саме наявність цього „стиснення” становить визначальну ознаку даного мелотипу⁴, загадка походження якого залишається наразі

¹ Практично повсюди з словами „рано-рано” та „ранесенько”, інші ж, наприклад, „Милий Боже”, „Ладо-ладо” тощо, попадаються вкрай рідко та являють собою одиничні локальні перетекстування, так же само як і відміни цієї весільної пісні без рефренів та повторення віршових рядків у строфах (тобто з $V444_2$), а саме з однаковими початковими словами „Гуслі гудуть” (Квітка Климент. Народні мелодії з голосу Лесі Українки. Київ 1917-1918, с. 67 № 64 з сщ=г. Миропіль, р.=о. Житомир; Квітка Климент. Українські народні мелодії. Київ 1922, № 96 з с. Українка, г. Малин, р. Коростень, о. Житомир), що в інших місцях співаються також на перемену з рефренами (Ревуцький Дмитро. Золоті ключі: Пісенник. Київ 1964, с. 5-6 № 413 з с. Устивиця, г. Гоголеве, р. Миргород, о. Полтава) або тільки з рефренами (Весільні пісні: В 2 кн., кн. 1. Київ 1982, с. 328 № 414; цей запис, який здійснив В. Харків 1929 року правдоподібно в с. Короленківка, г.=р. Карлівка, о. Полтава, фактично тотожний своєю мелічною лінією наведеному тут Зразку 23б).

² Весільні пісні, кн. 1, № 102, 295, 376-377, 413.

³ Тобто очищену від можливих додаткових складів у всіх силабічних групах, як конкретно в наведеному тут Зразку 23б, де в рефренах вставлені зайві словечка „та”, а в куплетній частині п'ятої строфи замість звичного двоскладового присудкового слова „нема” (як у варіанті: Квітка К. Народні мелодії з голосу Лесі Українки, № 72, строфа 4) знайшлося дещо літературизоване трискладове заперечення „не стало”, а в заключній строфі взагалі нормальне складочислення виявилось вкрай зіпсованим через доволі вільне перефразування первісного тексту (ймовірно, стягненням двох окремих строф в одну), що, зрештою, наявне також в інших записах цього ж сюжету, очевидно, живцем перейнятого з якогось одного джерела (Весільні пісні, кн. 2, № 375-378).

⁴ Щоправда, в музично-етнографічній літературі наявні також суто ізоритмічні записи з суцільними „іоніками” (Народні пісні в записах Степана Руданського. Київ 1972, с. 67, „дев'ятий голос”; Демченко Іван. Українське весілля з голосами.

нез'ясованою. Ясна річ, у настільки вже химерній, неповторно індивідуальній іпостасі він ніяк не міг народитися незалежно в різних сторонах, а напевно мусив бути скомпонованим (або перекомпованим з якоїсь іншої мелодії) в одній місцевості й опісля поступово розповсюдитися звідтам мало не по всіх українських етнічних землях, утворюючи окремі більші скупчення передовсім на Придніпров'ї й осідаючи то тут, то там в ізольованих, до того віддалених населених пунктах. Досі найбільше таких весільних величальних пісень записано на Черкащині та Київщині, а значить, їхньої колиски треба дошукуватися лише в котрійсь з цих сторін.

Розглянуті приклади виразно самобутніх весільних величальних пісень, близьких до колядкових, переконують не тільки у необхідності їх класифікаційного виділення в окремий жанр обрядової лірики як за функцією, так і структурою, але й у їхній одвічній органічності в традиційному обряді одруження, постання якого безумовно сягає епохи ще перед нашою ерою. Тоді ж виникли й деякі з них і поширилися практично на всій українській території разом з іншою язичницькою сакральною творчістю, протривавши до сьогодення; новіші ж з'явилися вже на місці та свою історію ведуть не пізніше, ніж з середньовічної доби, на що однозначно вказує властива їм особлива музично-поетична стилістика. Вони практично не мають собі аналогів у чужонаціональному фольклорі, і якщо навіть подекуди попадаються за межами своїх корінних ареалів, то виглядають на явно занесені туди в зв'язку з міграцією їхніх колективних чи індивідуальних носіїв. Подані тут взірці весільних ритуальних пісень не вичерпують їхній давно узвичаєний репертуар – у ньому є й інші мелотипи (скажімо, з V34_{bis-2}, V55_{bis-2} тощо, причому в третніх західних і паристих східних версіях!)¹, які лишень зайвий раз підтверджують зроблені висновки. Потрібність у такому ліричному жанрі відчувалася й опісля, коли змінилися стильові пріоритети і його поповнили спершу кантиленні приспівки з V66₂, зокрема краков'якові, а потім – переважно напливові твори, включно з новомодними комісними, тією чи іншою мірою ритуалізовані. Життя ж тривало та прагнуло свого...

Одеса 1905, № 63, 111; Леонтович Микола. Народні пісні, десяток 2. Київ [1921], с. 2 № 1), однак їх, мабуть, потрібно вважати або неправильно виконаними, або ж неточно транскрибованими.

¹ Луканюк Богдан. Про музичну форму пісні „Дунаю, Дунаю, чому смутен течеш?”. Львів 2018.

Танці на народному весіллі займають вагоме місце, виступаючи його невід’ємною складовою нарівні з ритуалами і застіллями, хоча й виконують роль таких собі окремо виділених, вставних дивертисментів, цілком тотожних будь-якому побутовому гулянню під інструментальну музику та фактично ніяк безпосередньо не пов’язаних з самим обрядом одруження. Напевно, такі балетні дивертисменти існували завжди, бо складно уявити велике, багатоденне дійство, яке не мало б перерв для подібних розривок, коли після вживання психоактивних трунків в оргіастичному й екстатичному стані можна садити в скочну пригру закоблуканими самому, парами або цілою громадою допоки стане охоти і сил – на те воно й *весілля*, щоб *веселитися* до впаду. Та поряд з тим в окремих церемоніях колись неодмінно виконувалися як їхня інтегральна частка спеціальні ігрові рухи головно в супроводі *хорового* чи антифонного *сольно-хорового співів*, тобто згідно з народною термінологією „*водилися танки*” (хороводи)¹, що мали виразний характер позитивно-сугестивної магії – таємно-символічного сакрального заклинання бажаного майбуття за допомогою омузичених небуденно-образних слів і незвичайних дій. Відтак з остаточним утвердженням християнства суто ритуальна хореографія почала втрачати первісне значення, поступово оберталася в позбавлену священного сенсу забаву заради самої забави і врешті-решт зійшла нанівець, залишивши по собі нечисленні рудименти, як скажімо, подекуди практикований донині, але вже не усвідомлюваний пережитковий звичай прийняття до нового роду молоді почерговим перетанцюванням з нею всіх представників чоловічої рідні молодого від старого до найменшого, хоча б на коротко покружлявши... у вальсі.

Одним з таких давно втрачених весільних обрядових танків з власною символічною назвою є „Журавель” (Зразок 24а), який місцями виконувався ще в першій половині XIX століття, натомість у другій не спостерігався практично ніде, а на самому початку XX століття він забувся настільки, що С. Людкевич сумнівався в достовірності його чисто народного жанрового визначення та відносив до

¹ Штучний термін, утворений поєднанням давньогрецького та слов’янського слів *χορός* чи *χορεία* („танок, груповий танець”) і „водити” (йти з кимось, тримаючи за руку).

звичайних жартівливих пісень¹, нині ж властиву йому алегоричність сприймають буквально та простодушно вважають дитячою пісенькою, придумуючи до неї різноманітні хореографічні псевдоінсценізації. Зрештою, дивного в тому мало, оскільки уже якось звиклося висмоктувати з пальця трактування фольклорних творів, незважаючи на їхній дійсний етнографічний зміст, та й відомостей такого роду, коли йдеться конкретно про „Журавля”, збереглося вкрай обмаль. Чи не вперше його назву згадав І. Котляревський (в енциклопедичній „Енеїді” серед інших козацьких розваг під час зальотних гулянок у цариці Дідони):

43

Тут всяку всячину іграли,
Хто як і в віщо захотів,
Тут інші „Журавля” скакали,
А хто од „Дудочки” потів.
І в „Хрещика” і в „Горюдуба”,
Не раз доходило до чуба,
Як загулялися в „Джгута”;
В „Хлюста”, в „Пари”, в „Візка” іграли
І дамки по столу совали;
Чорт мав порожнього кута.

як загальновідомого в кінці XVIII століття, що не потребував жодних пояснень подібно переліченим картярським іграм. Історик Д. Бантиш-Каменській (1788–1850) так описав призначення танку: після весільної комори „дружко та свашка йдуть до дому молоді з знаками її непорочності, починається гуляння, п'ятика та *журавель*, при якому всі гості беруться міцно за руки, танцюють і співають:

Та внадився журавель,
Та до наших конопель,
Таки, таки журавель,
Таки, таки цибатий,
Таки, таки носатий.

Інші куплети неясні, містять не тільки нісенітницю, але й неблагопристойність, що йде від п'яних баб. Танок цей називається <...>: *вєсти журавля*². Дещо докладніше описав звичай історик, етнограф,

¹ Роздольський Йосиф, Людкевич Станіслав. Галицько-руські народні мелодії: В 2 ч., ч. 1. Львів 1906, с. XI (виноска 1).

² Бантыш-Каменский Дмитрий. История Малой России: В 3 ч., ч. 3. Москва 1830. Примечания, с. 82-83 № 268. Цей же народний вираз вжив також О. Сомов (1793–1833) в оповіданні „Київські відьми”: „Тут валка старих, зморшених, як

фольклорист і композитор М. Маркевич (1804–1860): коли виявиться після комори, що молода була чесною, то з кінцем весілля відразу в понеділок „молоді люди беруть на віз або на сани матір [молодої], возять її на собі селом, а вона, набравши горілки і закусок, частує їх на вулицях; слідом за нею співають і танцюють *відому* (виділення моє. – Б. Л.) пісню журавля: „А внадився журавель до бабиних конопель”¹. У Галичині, здається, все виглядало трохи інакше; за даними польського історика та фольклориста Ж. Паулі (1814–1895) танок виконувався, як молодята щойно пішли в комору, а гості при тому бралися за руки і зі співом танцювали у колі, разом високо піднімаючи то праву, то ліву ногу з різночасовими перервами, наслідуючи в той спосіб підскоки журавля². За О. Кольбергом танкове коло рухалося поперемінно то в один, то в другий бік³. Згідно з іншими усними відомостями, що їх перевірити уже ніяк немислимо, саме так, але ставши півколом і взявшись попід руки, дещо войовничо його гарцювали бояри молодого перед дверима комори, погрожуючи розправою „журавлю”, якому захотілося би занадитися до їхніх „конопель”.

Оце хіба й усе, що відомо на сьогодні про весільні дійства, в ході яких танцювали, співаючи „Журавля”. Негусто, та все ж два найважливіші висновки можна зробити: по-перше, притаманний йому первісний зв’язок з ритуалами комори не викликає жодних сумнівів, а по-друге, оскільки його „водили”, „скакали”, „гоцкали” у темпі, близькому до помірному (*Moderato~Allegretto non troppo*), високо піднімаючи почергово ноги всі разом у пересовуваному туди-сюди колі, в середині якого могли ще викаблучуватися окремі гарцівники⁴,

гриби, відьом *води́ла журавля* (виділення моє. – Б. Л.), пританцювуючи, стукаючи гоцки сухими своїми ногами так, що дзвін од кісток розсипався довкруг, ще й приспівуючи таким голосом, що хоч вуха затуляй” (Огненний змій. Фантастичні твори українських письменників XIX ст. Київ 1990, с. 59). При тому письменник пояснив: „Журавель – малоросійський танок, рід лінного польського, тільки значно живіший; танцюється попарно”, а „гоцки – гоц-гоц! Цокання ногою до ноги”.

¹ Маркевич Николай. Обычай, поверья, кухня и напитки малоросиян. Киев 1860, с. 141-142.

² Pauli Żegota. Pieśni ludu ruskiego w Galicji: W 2 cz., cz. 2. Lwów 1840, s. 151.

³ Kolberg Oskar. Pokucie. Obraz etnograficzny: W 4 cz., cz. 2. Kraków 1883, s. 155, № 258. = Kolberg Oskar. Dzieła wszystkie, t. 29-31. Wrocław, Poznań 1962-1963.

⁴ Вважається, що вони нібито мали імітувати знамениті „танці” журавлів, які повернувшись з вирію на сталі місця гніздування, що якийсь час збираються на облюбваному майданчику, творять щось схоже на коло, в середині якого стають переважно два птахи, рідко більше, і починають тріпотіти розставленими крила-

то це, значить, за своєю жанровою належністю мала бути аж ніяк не жартівлива пісня, тим паче не простесенька дитяча забавка, а тільки лиш *весільна обрядова вокально-танцювальна гра (танок-хоровод)*. Виводиться вона, напевно, ще з давніх язичницьких шлюбних звичаїв, тонкі алегорії яких здебільшого залишаються принципово незбагненними, і через те лишень можна губитися в найрізноманітніших кабінетних фантазійних домислах, позбавлених фактичної основи, що то повинен би означати символічний „журавель у коноплях”, чому вони „бабині”¹ та хто властиво є отой (чи ота) „я”, готовий (готова) києм перебити ноги не будь-якому пернатому, а як-не-як самій „божій птиці” (нібито за святобливими повір’ями у Давній Русі). Словом, книга за сімома печатами.

Про старожитність цього твору говорить ще також властива йому зовсім немислима в післясередньовічних фольклорних стилях *велика кільцева форма* (ВКФ), складена з трьох розділів, контрастних за сво-

ми, витягувати шії, підстрибувати, нахилитися, присідати, крутитися, обходячи один одного тощо. Притомившись, вони стають в загальний ряд, а їх замінюють нові солісти – і все розігрується наново. Врешті вся згряя здійснюється, трохи покружляє ключем у небі та відлітає геть. Подібні сходини журавлів деколи відбуваються впродовж всього літа. Чому вони так роблять, орнітологи досі не знають достоту, в кожному разі не через парування, бо в цих іграх пробують брати участь навіть пташенята, яким далеко до статевої зрілості, до того ж дорослі особини вибирають собі пару раз на все життя – і вдруге, втретє і т. д. влаштувати собі все нові та нові „весілля” не мають природної потреби. На людей журавлині гуляння справляють настільки сильне враження, що їх намагаються наслідувати в своїх придуманих сюжетних танцях жителі мало не всіх континентів від незапам’ятних часів, але навряд чи український „Журавель” можна поставити в один ряд з цими імітаціями – його сенс інший, набагато глибший у своїх інтенціях. Також не мають до нього жодного відношення локальні сільські розваги, коли робиться лава зазвичай впереміжку з чоловіків та жінок, які тримають довгу жердину між ногами або згинаються вперед, даючи руку назад себе поміж своїми колінами наступному учасникові, й у такий незручний спосіб рухаються за своїм провідником, долаючи навмисно вибрані ним якнайскладніші перешкоди – болота, рови, тини, невеликі споруди тощо, хто ж знесилений відпадає, того карають зразково (Пилипак Максим. Українське весілля Східного Поділля середини ХХ – початку ХХІ століття: Монографія. Київ, Уфа 2015, с. 103). При тому, ясна річ, нічого не співають, тож танком-хороводом називати ці потіхи-сміхи немає ані найменшої рації.

¹ У вище наведеній відміні поетичного тексту (й точно так же в зібранні Ж. Паулі) коноплі не „бабині”, а всього тільки „наші”, що либонь треба вважати пізнішим спрощенням.

єю структурою¹, а саме в даному разі: перший – двічі повторене співне (кантиленне) музичне речення *зачину* з силабічним двовіршем і часо-кількісним ритмічним малюнком (${}^S V 433_2 = V^T a b b / R^6 1 1 1 1 \frac{1}{2} \frac{1}{2} 1 \frac{1}{2} \frac{1}{2} 1 \text{ :} \parallel$), другий – остинато двомотивних фраз *ходу* з тонічними віршами й акцентно-динамічним ритмом (${}^T V 4_{\text{II}} / R^2 \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \text{ :} \parallel$) і третій – *кінцівка*, репризна стосовно *зачину*, однак проведена всього одноразово, що є вірною ознакою початку розпаду первородної композиції, яку досі не вдалося зафіксувати нікому, оскільки вона в своєму первісному вигляді напевно не дожила до наших днів. Більше того, нотні записи, здійснені в середині XIX століття, взагалі позбавлені третього підрозділу й попросту обриваються на останньому повторі *ходу*, демонструючи уже наступний етап її дегенерації²:

44

Moderato

Та вна див ся жу ра вель, жу ра вель
 До ба би них ко но пель, ко но пель.

Та ки, та ки жу ра вель, Та ки, та ки но са тий,
 Та ки, та ки ци ба тий, Та ки, та ки стри ба тий.

Кінцевий же показує хіба публікація О. Кольберга, де замість контрастно-складеної тричастинності виступає начебто козачкова приспівка $V 43_4 / R^2 \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} 1 \text{ :} \parallel$, що лише вельми віддалено нагадує одну моторну середину наспіву „Журавля” без його співного обрамлення *зачинном* і *кінцівкою*³:

¹ Докладніше див.: Лекція 9, тема 12, § 36, с. 264, а також приклади 41-42, 58a, 68; Зразки 12б, 21аб, 26а, 34аб, 38, 39a, 50в та до них відповідні Коментарі в Прилогах і там же приклади 42, 64аб, 70, 72-73, 77, 88-89.

² Закревский Николай. Старосветский бандуриста, кн. 1: Избранные малороссийские и галицкие песни и думы. Москва 1860, с. 57 № 75 і нотний додаток. Див. також: Едличка Алоиз. Собрание малороссийских народных песен для одного голоса с аккомпанементом фортепиано. Москва [1861], с. 74 № 45. = Рубец Александр. Двести шестнадцать народных украинских напевов. Москва 1872, с. 15 № 53.

³ Kolberg O. Ibid. Слова в цьому записі дуже покручені аж до повного безглуздя („Ой надувся журавель на покою колопень”), очевидно, через їх нерозуміння збирачем, який хіба недостатньо знав українську мову, тому тут при цитуванні вони здогадно відредаговані.

Ой жу_ра_в'є, жу_ра_в'є! Ой вна_див_сі жу_ра_вель
На по_ко_ю(?) ко_но_пель.

При позірній простоті мелічної лінії наведеного тут Зразка 24а він відзначається доволі витонченою ладомодальною організацією. У його першій побудові поступально викладається тетрахорд $d'' \circledast \underline{C''} \circledast h' \circledast a' \circledast G'$, верхня опора якого ($\underline{C''}$) на початку наступного такту нібито стверджується оспівуванням знизу та зверху своїми ввідними ступенями ($h' \circledast d'' \circledast$), що мали би природно розв'язатися в ту ж свою опору ($\underline{C''}$), але її несподівано заступає нижній терцієвий субститут (a'), наслідком чого виникає низхідний квартовий стрибок ($d'' \circledast a'$), окреслюючи здогадне коротке відхилення в тетрахорд $\underline{D''} \circledast \underline{c''} \circledast h' \circledast A' \circledast g'$. Далі його нижня опора спільно з своїм діатонічним нижнім ввідним ступенем завдяки звуковій тотожності відразу ж прирівнюються відповідно до верхнього ввідного тону та верхньої опори ($A' \circledast g' = a' \circledast \underline{G'}$) і відхилення своєю чергою модулює в ще один тетрахорд $a' \circledast \underline{G'} \circledast fis' \circledast e' \circledast D'$. Таким чином у зачині експонуються нараз три модальні одиниці, жодна з яких не здатна претендувати на основну, оскільки досягнута фінальна опора нижнього тетрахорду (D') з гармонічного погляду є відносно стійкою та хоче розв'язатися у свою фундаментальну опору квартою вище ($\underline{G'}$), а вона одночасно виступає нижньою опорою верхнього тетрахорду, і це дозволяє плавно перейти на початок повторення музичного речення – отак постає модальний коловорот, що в принципі може тривати безконечно. У наступному підрозділі – ході – неозначеність ладових опор ще збільшується: тут за панування змагаються тетрахорди на відстані секунди: $a' \circledast \underline{G'} \circledast fis' \circledast e' \circledast D'$ й $\underline{A'} \circledast g' \circledast fis' \circledast E' \circledast d'$, що дає право нежданно, але цілком логічно завершити твір на нижній опорі другого з них (E'), як то сталося у цитованому вище прикладі 44, де забракло кінцівки. Коли ж вона наступає, щоби викінчити композицію, репризно відтворюючи зачин, тільки уже без варіаційного роздроблення заключної довгості та модуляції в нижній тетрахорд, приходять беззаперечне утвердження генеральної опори g' й остаточна розв'язка всіх попередніх конфліктів. Настільки розвинута звуковисотна організація „Журавля”, його багатий модуляційний план та співвідношення в ньому стійкості й нестійкості різного ступеню засвідчує високий рівень ладомодального мислення творців цього танку та його згідно пізніше походження порівняно хоч би з тирадними ладканками.

Інший танковий мелотип представляє Зразок 24б₁, подекуди залюбки виконуваний досі під час весільного ритуалу традиційного обдаровування чоботами тещі зятем¹, що в народі може трактуватися по-різному – або журно, відображаючи ширий жаль матері за втраченою дочкою-робітницею (як повідомляв М. Гоголь, „підгулявши на весіллі, мати співає цю пісню майже завжди зі сльозами на очах”)², або весело, в пародійному тоні, іронічно кепкуючи над нерівноцінним обміном, до того ж на виріб низької якості, бо ж замість юхтових чобіт з обов’язковим „рипом” зять ухитрився підсунути шкапові („До річки йшла – чоботи рипали, А від річки – чоботи хлипали”). Тепер, як правило, зять сам дарує тещі фабричні жіночі чобітки, часто з вигадливими візерунками, і при цьому спершу обмиває їй ноги (наче Христос апостолам), потім її взуває після кількох невдалих спроб, за які йому доводиться розплачуватися грошима, врешті обоє в парі утинають будь-який, аби скочний танець під грім весільних музик (рідко традиційних, найчастіше новочасних з мікрофонами і підсилювачами, а то й узагалі під фонограму), а гості закидають їх знову грошима – отака складова заробітного заходу з потужним випиванням і закусуванням. Раніше настільки безцеремонної фамільярності бути не могло, між батьками та дітьми, навіть уже дорослими, неодмінно зберігалася належна шаноблива дистанція³, а тому чоботи майбутній тещі не смів підносити сам молодий, тільки це за нього робили або старші дружки з боярами, або підносили свашки деколи на тарелі⁴. Отримавши дарунок і похваляючись ним, мати піднімала його над головою та починала пританцьовувати, сольню чи

¹ Причому неодмінно червоними, дійсно (т. зв. червоніці) чи лишень у переносному значенні, на знак подяки за належне виховання цнотливої дочки, про що йдеться в іншій дотичній ладканці:

46

Ой не бійся, матінко, не бійся,
В червоні чоботи обуїся,
Топчи свої вороги під ноги –
Заробила донечка пироги.

Майбутнього тестя, батька молодої, зазвичай обдаровують шапкою або рукавицями і він також танцює з ними, приспівуючи собі.

² Закревський Н. Ibid., с. 49 № 60.

³ Правда, подекуди бувало й таке, що й у фольклорному середовищі обряд обдаровування робився двічі поспіль – спершу жартома, іноді з досить прикрими вдумками, а потім уже цілком серйозно, статечно.

⁴ Полумиску, таці.

разом з колом усіх охочих, під приспівування власне, одноосібне або гуртове (а навіть багатоголосне)¹ спільно з іншими активними учасниками дійства й гостями, або лише одних музикантів з їхнім же супроводом, або тільки під їхню гру без співу, як то задемонстрував кобзар Г. Гончаренко², – залежно від заведень, прийнятих у тій чи іншій місцевості, або й простого збігу обставин³.

Як же конкретно виглядало оте притацьовування, в етнографічній літературі немає відомостей взагалі⁴, можна здогадуватися лишень, що то було щось схоже на сольний виступ, імовірно імпровізований на основі загальноприйнятих жіночих танкових кроків з обертальними рухами, а то й просте тупцяння на місці, або гуртовий хоровод у колі чи півколі, або одне й інше водночас. У кожному разі ледве чи це нагадувало звичайний танець, котрий неодмінно йде під скочну мелодію суто квадратної структури у розмірі $\frac{3}{4}$ акцентно-динамічного ритму, де мотиви, фрази і музичні речення лучаться попарно в нормальні восьмитактові періоди⁵. Хоча й „Чоботи” зчаста нотуються також у тому ж розмірі, але при цьому виникають мелосинтаксичні форми явно неквадратного складу (з фразами на три такти), під які ніяк не виходить гуляти у звичний спосіб, до того ще й у помірних темпах⁶. Подібною музичною композицією відзначаються власне хороводні гаївки збіжних пісенних типів на кшталт „Просо”⁷, з тією все ж різницею, що у даному весільному танку віршові рядки не мають внутрішніх повторень (тобто $V^T\text{абв}_4$ замість $V^T\text{абб}_2$), куплетні дистихи доповнюються рефреном тієї ж самої величини

¹ Весільні пісні: В 2 ч., ч. 1. Київ 1982, с. 507-508 № 740-741; ч. 2, с. 491 № 1021.

² Колесса Філарет. Мелодії українських народних дум: У 2 серіях, серія 2. Львів 1913, додаток, с. 37-39 № 11. Бувало, що етнопрофесіональні музиканти теж приспівували або обмежувалися заохочувальними вигуками.

³ Приміром, як мати молоді дуже стара чи хвора й не може сама ні співати, ні тим більше танцювати, то за неї це відбувала якась інша жінка з найближчої родини (Весільні пісні, ч. 2, с. 623 № 698).

⁴ А. Гуменюк не вважав за потрібне включити цей танок у свою академічну антологію (Гуменюк Андрій. Українські народні танці. Київ 1969), існуючі ж у літературі його публікації, на жаль, не мають нічого спільного з фольклорними традиціями, становлячи собою виключно придумані „шароварні” інсценізації.

⁵ Зразки 6а, 7, 15, 32вг, 48бв, 52, 54, 58.

⁶ Зазвичай *Andante*–*Moderato*, проте від деякого часу спостерігається виразна тенденція до їх значного пришвидшення (*Allegro*–*Vivace*).

⁷ Див.: Зразок 35, а також: Мишанич Михайло. Народна пісенна спадщина Львівщини. Львів 2017, № 282-283.

(V[†]АБРС)¹, а принципово неподільні фрази на шість лічильних одиниць, організованих паристо в часокількісному ритмі, відтворюються двічі з різними словами, наслідком чого постає позірна чотирирядковість М[†]ААВВ, потрібно відзначити, загалом мало характерна для українського традиційного фольклору, тим паче з репризним обрамленням М[†]ААВА, як у наведеному тут унікальному в цьому відношенні Зразку 24б₁.

Поза тим наспіви гаївок даного типу належать до групових, що лучаться з багатьма зовсім різними поетичними текстами, і відзначаються чималою варіабельністю, цілком нормальною в культурі усної традиції, натомість мелодія весільного танку „Чоботи” виявляється фактично завжди однією й тією ж з незначними видозмінами та виступає з однаковим сюжетом на всьому українському просторі від Кубані, Слобожанщини та Донеччини через ціле Полісся й Степ до західних меж Поділля (в Галичині хіба нема)². Власне такою вона пішла в Росію, де з словами явно літературного походження стала надзвичайно популярною піснею „У полі береза стояла” („Во поле берёза стояла”)³, начебто приуроченою до літніх календарних свят (Зелених свят), насправді ж зовсім незнаною в автентичному фольклорному середовищі⁴. Документально зареєстрували її у кінці XVIII століття

¹ У деяких відмінах наявні подвійні рефрени на чотири рядки (V[†]АБРСТУ), що справляють враження первісніших (наприклад: Весільні пісні, ч. 1, с. 505-506 № 736; пор. № 738).

² Сьогодні, щоправда, настирно поширюється ще й у вигляді вульгарно-соромницької пародії („Ой купила чоботи з бугая” тощо).

³ Зразок 24б₂. Вона вельми полюбилася російським композиторам чи не всіх поколінь як вираження правдивої російськості: зокрема її використали Н. Львов та Є. Фомін у водевілі „Ямщики на підставі” (1787), М. Балакірев в „Увертурі на теми трьох російських пісень” (1858), П. Чайковській у фіналі Симфонії № 4 (1877), А. Гречанинов у „Російських народних танцях для фортепіано” (ор. 130, 1931?); Д. Шостакович в опері „Велика блискавка” (незакінчена, 1932), А. Шнітке в опері „Життя з ідіотом” (1991). Либонь тільки один М. Глінка відчув у ній глибоко захований італійський дух („Гарантела”, 1843).

⁴ На думку одного з найавторитетніших знавців російського календарного фольклору І. Земцовського, „вона не може бути віднесена до споконвічно календарних, а швидше служить зразком пісень, які я називаю, в робочому порядку, продуктом ‘три міста в село’: це пізня стилізація під селянські русальні пісні; в селянському середовищі записувалася рідко” (Земцовский Изалий. Мелодика календарных песен. Ленинград 1975, с. 109-110, сноска 1). Останню дуже цінну ремарку треба вважати науково обережним висловлюванням про всяк випадок, де-факто ж дана пісня, хоч і часто тиражувалася на всі лади протягом двох

(1787–1788, 1790) уже як загальновідому „народну”, виконувану під балалайку в стрімкому темпі побутового танцю з присядками, свистом і лясканням, значить, нею мусили захопитися принаймні в учених сферах обох імперських столиць куди швидше, хоча б на півстоліття, а тоді їй на прабатьківщині треба було б постати не пізніше, ніж у добу розквіту козацтва та й либонь таки безпосередньо в його світі або пов’язаних з ним академічних колах¹, бо ж українські селяни, наскільки відомо, чоботи здебільшого почали взувати щойно літ з двісті тому, до того задовольняючись значно дешевшими личаками і постолами. А що весільний танок про надцінний подарунок, попавши в сільське середовище, став ширитися майже без змін, то це власне є однією з характеристичних ознак протоасиміляції², яка змогла легко відбутися завдяки значній стильовій близькості запозиченого твору традиційному обрядовому музично-поетично-хореографічному мисленню посіпльства. Отак козацькі „Чоботи” стали селянськими та врешті російською „березою”, єдиною в своєму роді, що, будучи лісоутворювальною породою, волею якогось писаки (мабуть, з малоруських емігрантів) чомусь несподівано опинилася сама однаднісінька посеред поля.

століть від часу першодруку, її не знайти серед опублікованих експедиційних матеріалів (див.: Бацер Давид, Рабинович Болеслав. Русская народная музыка. Нотографический указатель (1778–1973): В 2 ч. Москва 1981, 1984, № 369, 494–495, 732, 952, 960, 1099, 1331–1333, 1340, 1348–1349, 1358, 1389, 1494–1495). Відомий російський письменник А. Радішев (1749–1802) стверджував у своїй епохальній книзі „Подорож з Петербурга в Москву” (1790), що він начебто навіть спостерігав за „хороводом молодих баб і дівок” власне з початковими словами „Во поле берёза стояла, во поле кудрявая стояла, ой люли, люли, люли, люли...”, однак це радше його художня фантазія заради красивого образу, бо після нього нічого подібного бачити вже не доводилося нікому, а тому російська фольклорна версія хороводу, якщо така коли-небудь існувала взагалі (принаймні Н. Львов у своєму лібретто співогри Є. Фоміна зобразив її у вигляді запальної „пляски”), залишилася невідомою, замість неї скрізь фігурують вудумані від першого до останнього кроку „народно-сценічні” небилиці.

¹ Навідним у цьому відношенні може бути даний хоровод, викладений у *кантировій* триголосній фактурі, властивій „шкільній” творчості XVI–XVIII століть. Саме так його, за словами збирача, „музики грали і приспівували на весіллі в с. Сидорівка на Київщині в 1880–1890 роках”, а ймовірно, навіть у 1930 році, коли на місці збирач вивіряв свій запис, здійснений з пам’яті та власного виконання (Весільні пісні, кн. 1, с. 507, № 740).

² Гошовский Владимир. У истоков народной музыки славян. Москва 1972, с. 214–215.

В обрядовому фольклорі народинний жанровий цикл – у порівнянні з весільним і похоронним – майже не виявляє ознак давності, пов'язаних з язичницькою епохою, що видається історично нелогічним, адже за своїм значенням для людини і громади така життєва подія, як народина, все була не менш важлива, ніж одруження і смерть, проте її віковим відзначенням чомусь забракло живучої консервативності. Очевидно, звичаї прийняття нового члена до сім'ї–роду–племени–суспільства перебули значну еволюцію своєї емоціональної значимості від сакраментальних ініціацій до державних реєстрацій, а з нею і їхніх церемоніальних наповнень, оновлення яких супроводжувалося різкими змінами в побуті та свідомості, поступовим забуттям заповітних надбань з підміною їх новаціями, відповідними насущним потребам та уявленням. Так народинний жанровий цикл цілковито втратив власну речитативну епіку, ніким не перейняту від волхвів, зате в гойних бенкетуваннях набув чимало запозиченого, стороннього та зовсім небагато зберіг традиційного в його первісності. Показовою ілюстрацією тому може служити наведений Зразок 25а.

Ця народинна пісня, суцільно розповсюджена виключно на львівському Надсянні (зафіксовані поза ним її окремі об'яви – занесені), завдяки чому вона спосібна служити одним з ареальних ознак цього фольклорного діалекту, справляє враження справжньої обрядової, належно табуїзованої абсолютно неймовірним для неї виконанням інакше, ніж на початку ритуального обіду, а до того ж стародавньої за своєю поетикою, дарма що в ній вживаються суто християнські вирази „ангел” і „многая літа”, немислимі в язичницькому лексиконі, адже вони могли вкоренитися пізніше, подібно як то зчаста ставалося в багатьох „оцерковнених” творах, безперечно повсталих у доісторичні часи. На її давнє походження певною мірою годна вказувати особлива, властива здебільшого фольклорній величальній поезії (колядкам і весільним пісням) *трафареткова* будова вірша¹, де фактично зовсім однакова основоположна *здовоєна строфа* відтворюється потрібну кількість разів з підставленням лиш однієї *ключової* назви, славлячи по черзі всіх присутніх членів родини, кумів, повитуху та врешті гостей.

Так само ця пісня відзначається вельми оригінальними, практично неповторними типологічними характеристиками. Передовсім вона має

¹ Див. Лекція 5, тема 5, § 19, с. 142.

вкрай незвичну ізосилабічну структуру віршових рядків V555₂, які більше не зустрічаються в усьому українському традиційному фольклорі – чи не єдині схожі п'ятнадцятискладники запримітив свого часу Ф. Колесса в збірці М. Лисенка, але тут же вчений справедливо застеріг, що цей розмір розширений з основного тринадцятискладового •V445₂ сталими додаваннями зайвих силаб або слівців напереді чотирискладників¹, натомість вірш народинної пісні не піддається базифікації жодним чином, значить, є сповна органічним, принциповим². Достойну пару йому складає супутня мелодія з своєрідними ритмічними малюнками початкових п'ятискладників: R⁶1 ½/½/½/½, теж практично не вживаних в українському фольклорі поза даним винятковим, екстраординарним випадком, а тому, треба вважати, цілковито чужих вітчизняному етномузичному мисленню³, що, розуміється, не може не насторожувати.

І дійсно, при ближчому розгляді либонь не важко помітити в ній яскраво виражені ознаки генетичної вторинності – початкове буквальне повторення короткого звороту⁴ в розмірі на три лічильні одиниці, теоретично ірреальному в часокількісному ритмі (а тут задіяний власне він), де найменшим з трьох можливих є *чотиримірний* такт (два інші можуть бути *шести-* і *дев'ятимірними*)⁵, далі ж виступає вже нормальна, внутрішньо неподільна *фраза* якраз на чотири одиниці числення, яку через те належить вважати органічною мінімальною мелосинтаксичною побудовою всієї композиції. Це стверджує наступний мелорядок, складений з двох таких же еквівалентних за своїм значенням, але відмінних за величиною побудов (шести- і

¹ Колесса Філарет. Ритміка українських народних пісень. Львів 1907, с. 135 (Лисенко Микола. Збірник українських пісень: У 7 вип, вип. 4. Київ 1886~1887, с. 17 № 6а, пор. тут же відміни словесних текстів без ампліфікацій на с. 16-17 № 6 і с. 19 № 6б).

² Звичайно, якщо при тому закрити очі на постійні повторювання перших силабічних груп у віршових рядках, але про це згодом.

³ Пор. Зразки 12б_{1,2}.

⁴ Між цими мелодично тотожними зворотами виставлена суцільна тактова риска згідно з аналітичним правилом „повтор розділяє”, натомість в аналогічному місці другого рядка стоїть пунктирна, яка вказує на наявність віршової цезури за відсутності мелодичної у внутрішньо неподільній фразі, і в той спосіб наочно демонструється безумовна гетерогенність синтаксичних складових наспіву.

⁵ Докладніше див.: Луканюк Богдан. Музичний часокількісний ритм. Львів 2017, Розділ IV.

чотиримірних)¹, до того ще й невідповідних тридільній формі вірша, чого також не повинен би мати справді первобутній прототип. Так у результаті подібних модифікацій постав явний перевертень з мелічною схемою $M^T a a \beta; \gamma \delta$ та ритмічною структурою:

$$*V555_2/R^3 1 \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} | 1 \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} | 1 \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} | 1 \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} | 2 \parallel \\ \parallel 6 | \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} | 1 \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} | 1 \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} | 2 \parallel$$

Як витворилися відзначені манкаменти, встановити достеменно ледве чи можливо, все ж висловити з їхнього приводу кілька бодай гіпотетичних міркувань хіба варто. Як однозначно свідчать деякі наспіви подібних мелотипів, їхній буквально повторюваний початковий зворот ($M^T a a \dots$) мав би постати за допомогою трансформаційного пропуску в первісно цілісній фразі якихось двох довгостей, механізм чого наочно демонструють схожі відміни, тільки з третньою організацією ритму (відповідні собі аналоги позначені лежачими клямрами)²:

47

1. Ой над_вис_ли чор_ні хма_ри, над_вис_ли, над_вис_ли;
Не зі_йдеш ми_, мо_я ми_ла, ні з гад_ки, ні з мис_ли.

Для чого знадобилася настільки складна операція з виділенням похідної, конструктивно несамостійної *субфрази*, яку довелося ще й

¹ На початку другого мелорядка в деяких відмінах даного наспіву виступають звороти, схожі на низхідне секвенціювання, неможливе в традиційній народній творчості й за своєю суттю є фіктивним, посталим у наслідок випадкових інволюційних видозмін, тож у цьому хіба не слід добавчати ознаку артіфіціального його походження.

² Мишанич Михайло. Народна вокальна творчість Львівщини. Львів 2017, № 546 (а також № 547-548). При тому потрібно відрізнати таке повторення субфрази в рамках мелорядка від схожого, але відмінного за своєю суттю *надмірного*, фактично оздоблювального дублювання штучно виділеного початкового музичного звороту разом з його словами, як це зчаста зустрічається в гаївках (наприклад, у знаменитому хорі М. Леонтовича „Зайчик” з $R^2: 1 \ 1 \ 1 \ : | 1 \ 2 \ 1 \ 2 \ |$, див.: Мишанич М. *Ibid.*, № 207-209, 231 тощо), а також Зразок 12б.

повторяти, щоб омузичити другу силабічну групу, наразі неясно, але на то, безумовно, мусили існувати свої немаловажні причини, причому не лишень граматичного порядку, а й естетичного, коли подібна модифікація виявилася цікавою, оригінальною, сподобалася загалу та стала своєрідним шаблоном, типовим взірцем для наслідування, що породив чимало інших схожих композицій. І хоч відбувалося це правдоподібно дуже давно, з два тисячоліття тому¹, їх чомусь практично немає в обрядовій творчості, зустрічаються вони головно серед традиційних звичайних пісень, зокрема й у наспіві з поетичними текстами будь-якої тематики – рекрутської чи баладної (Зразок 25б₁)², а навіть доволі несподівано смертенно-покаянної (Зразок 25б₂) з текстом, надрукованим під кінець XVIII століття у „Богогласнику”³.

Та як би там не було, їхня самоочевидна лінійна тотожність народинній мелодії цілком однозначно вказує, звідки взялися її ритмічні малюнки, а заодно розкривається загадка зіставлення в ній різновеликих побудов: вони виникли власне за допомогою трансформаційного вставлення перед кожною субфразою в обох музичних реченнях зайвої довгості (тобто $\forall 4/R^{2\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}} \Rightarrow \{R\downarrow \frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\} \Rightarrow \forall 5/R^{3\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}}$), наслідком чого первинні паристі двомірні такти перейшли у вторинні, на одиницю числення збільшені тримірні й, отже, неоднорідні, диспропорційні наступній чотиримірній фразі ($2+2+4 \Rightarrow 3+3+4$). Трансформаційне додавання мелоритмічних довгостей при збільшенні числа складів у вірші характеристичне для теренів на захід від р. Дністер (на сході в подібних випадках застосовується ритмічне варіювання шляхом роздроблення якоїсь більшої довгості на дві менші), значить, дана народина мелодія або зайшла з Польщі, де на неї співався шляхетський шлягер та ще й з тотожними початковими словами (Зразок 25в)⁴,

¹ Докладніше див.: Прилоги, Коментар 27 (приклад 51).

² Див. ще, наприклад: Мишанич М. Ibid., № 541-545.

³ Див. Зразок 27б.

⁴ Пор.: Роздольський Йосиф, Людкевич Станіслав. Галицько-руські народні мелодії: У 2 ч., ч. 2. Львів 1907 (1908), № 787. Пятискладники з $R^{6\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}}$ узагалі характерні для польського фольклору (Sobieska Jadwiga. Polski folklor muzyczny. Warszawa 2006, s. 211 № 55, s. 257 № 157b), натомість в українському вони практично не трапляються поза даною хрестильною піснею з Надсяння (якщо не брати до уваги коляду, наведену як Зразок 12б₁). Польські дослідники схильні вважати, що цей шляхетський романс постав у XVIII столітті власне на території Галичини, звідки згодом епідемічно розповсюдився всією Польщею, з чим напевно треба би погодитися, добачаючи в ньому очевидний переспів української балади „Братки” (Зразок 47a), хоча з’явиться він міг і швидше, навіть на

або не без його виразного впливу була перероблена безпосередньо з свого наведеного вище звичайного прашура (Зразок 25б), поширеного чи не в усій Галичині ймовірно з незапам'ятних часів.

Який саме попередній народинний обрядовий наспів витіснила модна („панська”) мелодія, поки достеменно з'ясувати не вдалося, та все ж він, безперечно, існував, навіть певний час культивувався паралельно з нею, що підтвердила інформантка з с. Домашів (г. Белз, р. Червоноград, о. Львів)¹, хоч і, на жаль, не зуміла пригадати його. Це сповна міг би бути схожий, скажімо, на ось таку народинну пісню з її канонічним величальним поетичним текстом, зафіксовану від двох дівчат у с. Викоти (г. Бісковичі, р. Самбір, о. Львів)²:

48

Ой в не ді лю ра но юж день бі лень кий,
 Нам ся на ро див ан гел ма лень кий.
 То му ан ге лоч ку на дов ге жи тя,
 А ма мі і та ту мно га я лі та.

Мно га я лі та, мно га я лі та. | 2

Утім і її також не можна признати повноцінною, адже виглядає вона радше як фрагмент більшого цілого, відповідного віршовій структурі V65₄;55 начебто великої кільцевої форми, від якої zostалися лиш зачин і тематично репризна кінцівка (3+<...>+K)³. Так же само

цілих два століття, оскільки згаданий у ньому *кунтуш* – верхній розпашний одяг (на кшталь халата з прорізами для рук) головно зможного українського та польського населення – носили вже від XVI століття.

¹ Архів Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка, ГЕК № 92, сеанс 10 (29 травня 1993 року).

² Мишанич М. Музично-етнографічний архів, кн. 1. Львів 1983, с. 326 № 402 (хоча були дві співачки, виконували вони одну й ту ж верхню партію стрічкового багатоголосся в терцію).

³ Ця гіпотетична велика кільцева форма могла мати такий вигляд:

$$V55_{2-n}, 44_n; 55/R^4 1 \frac{1}{2} \frac{1}{2} 1 1 | \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} 1 \text{ :||} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \text{ :||} 1 \frac{1}{2} \frac{1}{2} 1 1 | \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} 1 \text{ ||}$$

$$(\leftarrow \bullet V43_{2-n}, 4_n; 43/R^4 1 1 1 1 | 1 1 2 \text{ :||} 1 1 1 1 \text{ :||} 1 1 1 1 | 1 1 2 \text{ ||}).$$

Про існування ВКФ у народинному жанровому циклі див. нижче в Коментарі 26.

цілком пасувала б тут якась мелодія, корелятивна базовому десяти-складнику V55 без генетично вторинних, зайвих повторень, як у широковідомій, співаній на народинах жартівливій пісні „Ой куме, куме, добра горілка” з „вальсовим” ритмічним малюнком однотипних фраз, де більша довгість є передостанньою (V5/R1 1 1 2 1:|)|¹, хоча ними годні бути й інші конфігурації – „колядкова” (більша довгість в кінці: V5/R1 1 1 1 2 :|)|² чи т. зв. „кольцовська” (більша довгість посередині: V5/R1 1 2 1 1 :|)|³, адже всі вони певною мірою використовуються в народинному чи навколорозродинному репертуарі⁴. Біда тільки в тому, що їхні вірші неодмінно складені звичними народними дистихами, а в даному разі сюжетно завершені одиниці повинні би дорівнювати здвоєним строфам, тобто в сумі чотирирядковим катренам, загалом незвичним для української традиційної пісенності.

Словом, поетичний текст розглянутої пісні, безумовно, створювався спеціально для обслуговування належного народинного ритуалу та, звісно, з своїм власним обрядовим наспівом, але в довготривалому процесі її побутування та розповсюдження табуїзована типологічна спайка обох інгредієнтів поступово слабнула і, врешті, затратилася аж до повної підміни музичного первенця моднішою новацією, до ексцентричних кшталтів якої мусив пристосуватися певною мірою і збережений вірш. Той первенець згубився в мороку віків і сліди за ним затерлися відав назавжди, все ж він конче був, засвідчуючи безперечно глибоку історичність сакральної творчості народинного (дохрестильного) жанрового циклу.

¹ Танцюра Гнат. Пісні Явдохи Зуїхи. Київ 1965, с. 517-518; Лукашенко Лариса, Похилевич Галина. Традиційні пісні українців Північного Підляшшя. Львів 2006, с. 105 № 80-81. Див. ще також: Квітка Климент. Народні мелодії з голосу Лесі Українки. Київ 1917-1918, с. 209 № 206; Мишанич М. Музично-етнографічний архів, кн. 2, с. 682-683 № 1007; *ibid.*, кн. 3. Львів 1988, с. 1054 № 1546 тощо.

² Лукашенко Л., Похилевич Г. *Ibid.*, с. 99-100 № 73-75.

³ Монографічне дослідження даного ритмічного малюнка див.: Земцовский Изалий. По следам веснянки из фортепианного концерта П. Чайковского: Историческая морфология народной песни. Ленинград 1987, а також: Квитка Климент. Явления общности в мелодике и ритмике болгарских народных песен и песен восточных славян. < Квитка Климент. Избранные труды: В 2 т., т. 1. Москва 1971, с. 201-212.

⁴ Див. відповідні посилання в покажчику: Іваницький Анатолій. Пісні з родин. Вінниця 2013, с. 402.

На існування суто ритуальних жанрів у родильному циклі, принаймні у минулому, однозначно вказують належні до нього твори в специфічній *великій кільцевій формі* (ВКФ), притаманній передовсім приуроченому танково-ігровому фольклорові¹. Таких у музично-етнографічній літературі зафіксовано небагато – всього-на-всього декілька з числа вцілілих здебільшого на Забужжі (Холмщині та Підляшші) й то з виявами їхньої виразної генеральної інволюції в бік спрощеної пісенної строфічності.

Так, Зразок 26а має всі характеристичні ознаки тричастинності репризної ВКФ – це музичне речення *зачину* (1-2 такти), повторений контрастний одномотивний *хід* (3 такт) і майже точно відтворений вихідний тематичний матеріал у *кінцівці* ($M^{\Gamma}a\beta||\gamma:\|a'\beta$), де видозміни в передостанній побудові зумовлюються терцієвим перевищенням чотирьох початкових звуків $b'-b'-c''-es''$ -... замість $g'-g'-b'-c''$ -..., напевно, у зв'язку з епізодичним багатоголосним виконанням, верхня партія якої стала трактуватися в одноголоссі як головна мелічна лінія, наслідком чого основний фригійський тетрахорд $d^{\wedge} \underline{C}^{\wedge} b'-a'^{\wedge} G^{\wedge}$ раптом відхилився, так би мовити, у „паралельний” лідійський $\underline{Es}^{\wedge} a''-c''^{\wedge} B'$. Так само в засаді паристий ритмічний малюнок наспіву доволі несподівано став третнім у ході², очевидно, через трансформаційну початкову вставку як у попередньому Зразку 25а, в даному разі викликану переведенням слів „йди” на „іди” і відповідно найпервісніших паристих чотирискладників у вторинні третні п'ятискладники за схемою:

$$\begin{aligned} & V55;5_2;55/R^{4\frac{1}{2}/2\frac{1}{2}/2} \quad ||_{2\frac{1}{2}/2\frac{1}{2}/2} \quad ||_{\frac{3}{4}} 1 \frac{1}{2}/2\frac{1}{2}/2: ||^{4\frac{1}{2}/2\frac{1}{2}/2} \quad ||_{2\frac{1}{2}/2\frac{1}{2}/2} \quad || \Leftarrow \\ \Leftarrow & \{V55;4_2;55/R^{4\frac{1}{2}/2\frac{1}{2}/2} \quad ||_{2\frac{1}{2}/2\frac{1}{2}/2} \quad ||: \downarrow \frac{1}{2}/2\frac{1}{2}/2: ||^{4\frac{1}{2}/2\frac{1}{2}/2} \quad ||_{2\frac{1}{2}/2\frac{1}{2}/2} \quad || \} \Leftarrow \\ \Leftarrow & \bullet V55;4_2;55/R^{4\frac{1}{2}/2\frac{1}{2}/2} \quad ||_{2\frac{1}{2}/2\frac{1}{2}/2} \quad ||: \frac{3}{4} \frac{1}{2}/2\frac{1}{2}/2: ||^{4\frac{1}{2}/2\frac{1}{2}/2} \quad ||_{2\frac{1}{2}/2\frac{1}{2}/2} \quad ||. \end{aligned}$$

Отже, вихідним для даного твору потрібно вважати прототип, фактично тотожний хоч би гаївці „Мак” (Зразок 34а).

¹ Лекція 9, тема 12, § 36, с. 265-268, а також Лекція 6, тема 7, § 24, с. 186-187; Лекція 10, тема 13, § 39, с. 284 тощо. Зразки 24а, 25а, 34а^б, 38, також Зразок 10^б; Лекція 7, приклад 42.

² Третій тактовий розмір другої фрази зачину постав через вкорочений віддих, який можна би записати у вигляді чверткової павзи з стриктурою (оберненою ферматою) або човником (абревіацією), тобто так же само як у кінцівці чи в Зразку 26^б.

У народинному жанровому циклі він надалі остаточно мусив перейти на третність за допомогою вільноагогічної стриктури (вкорочення) останньої довгості в обох других побудовах зачину та кінцівки ($\bullet\forall 5/R^{4\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}} \mid \Rightarrow \{R^{\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}2} \} \Rightarrow \forall 5/R^{3\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}} \mid$), поряд з якими перші виглядають нібито варіантно видозміненими, тільки протилежним способом – довільним витримуванням (ферматуванням) своїх заключних довгостей ($\forall 5/R^{4\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}} \mid \Leftarrow \{R^{\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}1} \} \Leftarrow \bullet\forall 5/R^{3\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}} \mid$). Бо коли б така третність була тут первісною, тоді транскрипцію належалося б викласти у ритмічній транспозиції вдвічі більшими нотами (тобто в зачині та кінцівці $\bullet R^6 \mid 1 \ 1 \ 1 \ 2 \ \mid$, а в ході $R^3 \mid 2 \ 1 \ 1 \ 1 \ \mid$), адже у часокількісному ритмі засадничі, прототипні такти на три одиниці числення не існують (у ньому можливі тільки на чотири, шість і дев'ять)¹, але подібний запис суперечив би композиційній концепції ВКФ, у якій серединний хід у принципі повинен бути удвічі меншим за побудови його обрамлення (як у прототипі вищенаведеної цифрової схеми).

Що первісна паристість у даному разі аномально мутувала у генетично вторинну третність, також засвідчують беззаперечно пізніші пристосування ВКФ до строфічних структур $V55_2$ (Зразок 26б) шляхом інволюційного пропуску її зачину та трансформації ритмічного малюнка ходу, настільки самоочевидною є повна тематична тотожність музичного речення кінцівки другому рядку пісенної мелодії і рудиментарний такт на чотири лічильні одиниці, проте вже необхідно вкорочуваний стриктурою останньої довгості час від часу до трьох задля здобуття бажаної ізоримічності всіх побудов, а ще також показове ладомодальне відхилення у той же, що й у Зразку 26б, „паралельний” лідійський тетрахорд $Es'' \cup d'' - c'' \cap B'$, промовисто означений квартовим стрибком від його фінальної опори (B') до фундаментальної (Es'').

Порівняння ж тирадної та строфічної версій поетичних текстів однозначно вказує на пропуск у першій з них необхідного в змістовому відношенні другого поетичного рядка (напевно співаного на мелодію повторюваного музичного речення зачину), де мало би подаватися змінюване ключове слово багаторазово буквально відтворюваної трафаретки, а саме конкретний адресат під час ритуалу розподілу обрядової каші як з числа головних дійових осіб обряду (кум, кума, бабуня-повитуха, батько, мати), так і всієї решти членів сім'ї (сестри, брати, дідуся, бабусі й інші), а можливо, й присутніх гостей, кожному

¹ Луканюк Богдан. Музичний часокількісний ритм. Львів 2017, розділ IV, с. 87-114.

з котрих присвячувалася виконувана *здвоєна* ВКФ¹. Така трафаретка цитованим записом незафіксована вірогідно тому, що або нею вже віддавна перестали послуговуватися в зв'язку з занепадом звичаю, або просто її забули продемонструвати інформанти певною мірою з тієї ж самої причини². Узагалі не зовсім зрозуміло, як цей ритуал, завершуваний розбиванням миски (а значить, і їй також мусила призначатися своя кінцева трафаретка), мав би асоціюватися з сюжетом даних народних творів, треба признати, доволі неясного словесного змісту й алегоризму, очевидно, вже навіть для самих їхніх носіїв. Бо що повинен би значити стосовно здійснюваної обрядодії отой „необгороджений город” – якщо город негороджений, то який ж це тоді город, і чому його належить обгородити немислимим „сріблом-золотом”³ або „дубовим кіллям” з сюрреалістичним „золотим осердям”⁴...

Інволюція ВКФ твору з остаточним переходом у третність і строфічність, можливо, під впливом інших десятискладників⁴ та майже цілковита асемантизація його поезики указують на пройдений ним довготривалий шлях регресивних змін (настільки суттєві пертурбації відбуваються не за одну днину) й одночасно про давність його походження, що напевно сягає язичницьких часів. Про це ж говорить імовірно рясна представленість у давноминулому народному обряді аналогічних великокільцевих форм, однак мало які з них дійшли до нас в усній традиції, що зберегла буквально лічені раритети, зате показово кожен іншого пісенного типу як за ритмікою, так і мелікою⁵. Надзвичайно цінний доказ тому неочікувано знайшовся ген аж на Вінниччині – ритуальний твір у здвоєній ВКФ (де за першим разом пропущена репризна кінцівка) та ще й з поетичними словами у кшталтах

¹ Можна здогадуватися, що в ній за першим разом пропускала кінцівка, що з'являлася тільки в самому кінці як у гаївці „Зайчик” (Зразок 36г).

² Свою роль при тому неодмінно відіграло занехання звичаю водити ритуальний танок – неодмінного супутника такого роду ВКФ, коли увесь, безумовно, різноманітний за складниками церемоніал звівся до одного банального застілля.

³ Лукашенко Л., Похилевич Г. Ibid., с. 99-100 № 74.

⁴ Ibid., с. 102 № 77; Квітка Климент. Народні мелодії з голосу Лесі Українки. Київ 1917-1918, с. 77 № 84 тощо.

⁵ Плосайкевич Людвіг Теодор, Сенчик Яків. Мелодії українських народних пісень з Поділля і Холмщини, ч. Б. Львів 1916, с. 78 № 41 (Матеріали до української етнології видає Етнографічна комісія Наукового товариства імені Т. Шевченка у Львові, т. 16); Лукашенко Л., Похилевич Г. Ibid., с. 99-100 № 74. Див. також реконструкцію пісенного типу в попередньому Коментарі 25 (с. 267).

типової графаретки¹. За словами інформантки, виконувався він як справляють народини, коли під час обрядової дії породілля лежить чи сидить за рядом на постелі, лише виглядаючи звідти, й отак величається розпорядниця всіх народинних звичаїв бабка-повитуха²:

49

1. А пер_шо_ї не_ді_лень_ки
Со_ко_лець при_лі_тав до ро_ді_лень_ки.
При_лі_тав, при_лі_тав,
За_ве_ре_ту за_гля_дав,
Ро_ді_лень_ку о_бій_мав,
В бі_ле лич_ко ці_лу_вав.

2. На_ша баб_ка доб_ре зна_ли,
Со_ко_лонь_ка від_прав_ля_ли:

¹ З цього сюжету, в якому явно йдеться про завершення півторамісячного справляння народин, можна здогадуватися, чому мають бути власне здвоєні тиради: очевидно, перша співалася Solo (волхв, потім його можлива підміна), а друга – Tutti (як похвально-величальна відповідь волхвового почету або гурту учасників дійства), та з часом подібний антифон перестав застосовуватися як мало не в усіх аналогічних випадках.

² Архів Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка (одиниця збереження ГНЗ № 261). Запис 26 вересня 1992 року в с. Слобода-Яришівська (р Могилів-

– І ди, і ди, со ко лець,
 Та й до сво їх до я єць!
 Бо в на шо і ро ді лень ки
 Та й сла бень кий жи во тець

Аж до шес ти не ді лець.

1. А першої неділеньки
 Соколець прилітав до роділеньки.
 Прилітав прилітав,
 За верету заглядав,
 Роділеньку обіймав,
 В біле личко цілував.
2. Наша бабка добре знали,
 Соколонька відправляли:
 – Іди, іди, соколець,
 Та й до своїх до яєць!
 Бо в нашій роділеньки
 Та й слабенький животець
 Аж до шести неділець.

Далі ці дві строфи повторюються з заміною ключового числівника „А першої ...” на порядкові „А другої ...” (строфи 3-4), „А третьої ...” (строфи 5-6), „Четвертої ...” (строфи 7-8) „А п’ятої ...” (строфи 9-10), „А шостої ...” (строфа 11), а в самому кінці:

12. Наші бабка добре знали
 Соколонька запрошали:
 – Лети до нас, соколець,
 Та й не лети до яєць,
 Бо в нашій роділеньки
 Та й здоровий животець –
 Вже шість в неї неділець.

Усе це – всього лише верхівка айсберга, втім і вона дозволяє уявити собі бодай у найзагальніших рисах потужний розмах первозданного язичницького народинного жанрового циклу, котрому, на превеликий жаль, судилося майже цілковито канути у безвість.

Подільський о Вінниця) Майї Рудь від Марії Руденко (вчителька, освіта вища, місцева). Транскрипція Л. Добрянської.

Похоронна пісенна лірика існувала, мабуть, завжди поряд з епічними голосіннями і драматичними іграми і танками, творячи разом з ними закінчене коло (цикл) жанрів, призначених обслуговувати обряди провідів людини в останню путь. У давніх греків за часів Гомера на погребях антифонно (почергово солістом і хором в супроводі авлоса) співався *тренос*¹, який, отже, мусив мати бодай строфоїдну пісенну (а не речитативну) будову. Коли могли з'явитися традиційні похоронні пісні в нас, цього ніхто не знає, в усякому разі, серед тих, що побутують сьогодні, відсутні такі, котрих яскраво виражена характеристична обрядова стилістика вказувала б на пов'язання з добою язичництва. Ба більше, серед них хіба також зовсім немає й безпосередньо складених під селянською стріхою, крім напливових дойн² і спершу автохтонних звичайних пісень з смертною тематикою, пізніше інкорпорованих до траурних ритуалів, як наприклад, притча про духівницю – розписування маєтку ще за життя, що первісно мала либонь сатиричний смисл (церковникам – уся худоба, а сусідам, кумам або посестрицям – корець гороху чи пшениці, аби споминали при пиятиці, родині ж, узагалі не згадуваній, не діставалося, відав, зовсім нічого)³. Решта творів даного виду здебільшого несе на собі виразні сліди стороннього, напливового походження, головню церковного, пов'язаного з канонічним християнським відспівуванням, все ж у багатьох з них с'як чи інак проступає органічна внутрішня близькість до питомої фольклорної традиції.

Так, за яких обставин виконувалася наведена тут унікальна похоронна пісня *дитині* (Зразок 27а), збирач не повідомив, очевидно, вона співалася, як звичайно, на нічних посидженнях, та не гуртом, тільки *сольно* дяком (у своєму власному співацькому стилі) під час ритуалу читання Псалтиря, коли в певний момент треба було проректи від імені батька (чи батьків), а в кінці й покійного, типові *голосіль*

¹ Грецькою – *θηρνος* (у російськомовній термінології, сліпо скалькованій українською – френос).

² Лекція 7, тема 8, § 28, с. 208.

³ Kolberg Oskar. Pokucie. Obraz etnograficzny: W 4 cz., cz. 1. Kraków 1882, s. 220 № 105; Колесса Іван. Галицько-руські народні пісні з мелодіями. Львів 1901 (1902), с. 249-250 № 3 (Етнографічний збірник видає Етнографічна комісія Наукового товариства імені Т. Шевченка у Львові, т. 11); Мишанич Михайло. Народна вокальна творчість Львівщини. Львів 2017, № 107, 111.

ні поетичні мотиви, можливо, почасти імпровізовані у віршовій формі¹ (розцінюваній народом вище за речитативну), використовуючи ходову в цьому діалекті структуру карічкового дистиха V66₂. Однак сполучена з ним мелодія, хоча й фольклорна з „ямбічно” організованим R⁶₂1/2 1 1 2 | в основі, виявляється доволі сильно зміненою в перших двох фразах, у третій же аж до невпізнання покрученою інципітною рецитацією та штучним завершальним розспівом² цілковито на церковний кшталт, наслідком чого вийшов неіснуючий псевдомелотип: V66₂/R⁶₂1/2 2 1 1 1:||1/2 1/2 1/2 2 2 1/2 1/2 1 1 2 :||. Напевно, не меншої метаморфози зазнав при тому ладовий стрій наспіву, що неждано-негадано починається гранично нестійким відхиленням у тетрахорд великою секундою нижче основного, а закінчується раптовим переходом у плагально сполучений нижній тетрахорд, до того ж вкрай рідко вживаний дорійський (з півтоном між верхнім ввідним ступенем і його опорою), у зв'язку з чим постала також загалом чужа етномузичному мисленню наступна ускладнена основна модальна система:



Рис. 7

Та подібне суто виконавське „оцерковнення” фольклорного першоджерела – явище порівняно рідкісне, значно частіше в похоронних піснях використовується підведення літературних віршів під традиційні фольклорні наспіви, одним з багатьох прикладів чого може служити вельми популярна псалма „Кажуть люди, що я умру” (Зразок 27б). Не знати, відколи на неї поклалася функція обслуговувати траурні посидження, вперше її було надруковано в останньому розділі „Богогласника” серед „пісень благочестивих, покаючих та зворушливих”, тож імовірно ще в кінці XVIII століття вона загалом не вважалася приуроченою до погребального відспівування. Її релігійно-моралізаторський поетичний текст склали вже тоді загальнозжи-

¹ Сюжет, здається, не закінчений, оскільки в ньому бракує пояснення, чому батькам не треба сумувати за покійним синочком (за логікою йому повинно бути добре на небесах).

² Пор.: Гошовський Владимир. Народные песни Закарпатья. Москва 1968, с. 341 № 205.

заступає її¹. Цей надзвичайно оригінальний формотворчий засіб зустрічається також часто в різних пісенних типах з тридільною структурою віршових рядків², і відноситься він напевно до вельми стародавніх, якщо на нього можна натрапити у *коломийковому*(!) за своєю структурою старофранцузькому ле „Про троянду”³

51

Em bail li e, Doce a mi e, Met tot a de li vre.
C'est la voi re Par ta gloi re, Puis mo rir on vi vre,
Do ce da me, Ces te fla me Ne puet es tre estain te.

Не виключено, що то не просто якийсь дивовижно випадковий збіг, а пряма генетична спорідненість – така гіпотеза, наскільки б вона не видавалася фантастичною на перший погляд, не позбавлена історичних підстав. Адже старофранцузький ле прямо виводився з музичної творчості *кельтів*, які свого часу проживали поряд з ранніми слов'янами (дехто навіть вважає карпатських бойків спадкоємною часткою великого кельтського племені боїв, що залишив по собі пам'ять в назві чеської Богемії) та суттєво вплинули на розвиток їхньої ранньої культури⁴. У такому разі наспіви з повторенням початкових

¹ Це може бути важливою вказівкою на те, як у таких наспівах появилися інципітні півфрази: очевидно, вони є власне отією повторюваною оздобою в кінці першої фрази з випущеним початковим зворотом, тобто за схемою:

$$\begin{aligned} & \bullet V446 \backslash R^{6\frac{1}{2}\frac{1}{2}} 1 1 \frac{1}{2}\frac{1}{2} 1 1 \frac{1}{2}\frac{1}{2} 1 1 1 2 \parallel \backslash \backslash \Rightarrow \\ & \Rightarrow \{ V446 \backslash R^6 \langle \dots \rangle \frac{1}{2}\frac{1}{2} 1 1 \frac{1}{2}\frac{1}{2} 1 1 1 2 \parallel \backslash \backslash \} \Rightarrow \\ & \Rightarrow *V446 \backslash R^{6\frac{1}{2}\frac{1}{2}} 1 1 \frac{1}{2}\frac{1}{2} 1 1 1 2 \parallel \backslash \backslash. \end{aligned}$$

² Зразок 25. Див. також, наприклад: Мишанич М. Ibid., № 110, 533, 543, 674; Луканюк Богдан. Музичний часокількісний ритм. Львів 2007, с. 208-209; Луканюк Богдан. З музичної історії визвольних пісень: Проблемні нариси. < Етномузика, вип. 17. Львів 2021, с. 82-91.

³ Jeanroy Alfred, Brandin Louis, Aubry Pierre. Lais et descorts français du XIII^e siecle: Texte et musique. Paris 1901, p. 132 (Mélanges de musicologie critique, t. 111). Французький lai – пісенний жанр, характерний для творчості середньовічних труверів (кінець XI –початок XIV століть), у німецьких майстерзінгерів він звався лях (нім. Leich).

⁴ Седов Валентин. Славяне в древности. Москва 1994, с. 149-165.

півфраз повинні би бути звісними вже на зламі хронологічних ер і протривати через два тисячоліття дотепер, якщо тотожну коломийкову конструкцію старофранцузькому ле та покаянній псалмі з „Боггласника” має також вельми популярний *паристий* наспів розглядуваної похоронної пісні, запозичений з звичайної лірики¹.

У зв’язку з цим виникає складна генетична проблема, якому з обох коломийкових пісенних типів – третньому чи паристому – належить пальма історичного першенства? Розв’язати її можливо (допоки не вдасться винайти машину часу) лишень гіпотетично: класики українського етномузикознавства беззаперечно віддали б перевагу паристості, котру вони, орієнтуючись виключно на іманентні властивості акцентно-динамічного ритму, вважали досконалою та первинною порівняно з недосконалою та вторинною для нього третністю, однак у даних пісенних типах однозначно задіяний часокількісний ритм, в ньому ж – навпаки, досконалою та первинною є саме третність, а недосконалою та вторинною – паристість, відповідно його еволюція мусила рухатися в протилежному напрямку – від третностей до паристостей². Звідси випливало б, що париста мелодія з „Боггласника” становить собою похідну, пізнішу версію супроти третньої фольклорної, яку, припустимо, на свій ярміс могли перекувати власне старошкільні барди, а за ними народні виконавці й собі взяли ся підводити слова псалми під інші аналогічні паристі співні коломийки, хоча вони сповна могли появитися набагато швидше в пісенному репертуарі прадавніх кельтів...


В історії похоронної пісні орієнтовно під кінець XIX століття наступив принципово новітній етап, пов’язаний головню з композиторством священиків, які, будучи певною мірою музично освіченими завдяки гімназально-семінарському вихованню й активно займаючись музичним просвітництвом, намагалися викувати нову побутову церковну музику шляхом органічного симбіозу традиційного фольклорного й артифіціального західноєвропейського (передовсім ранньоромантичного) стилів. Яскравим прикладом цього може правити чи не найпопулярніша, понині співана на нічних „посиженнях” коло небіжчика в хаті, по дорозі на цвинтар і на самому цвинтарі, коли труну опускають у яму, похоронна пісня „Пращай, душе” (Зразок 27в) за

¹ Зразок 25б₂.

² Луканюк Богдан. Часокількісний музичний ритм. Львів 2017, Розділи III-IV.

авторством І. Дуцька¹. Її вірш складений *літературним силабо-тонічним* чотиристопним „ямбом” з односкладовими каталектиками у парних рядках і перехресною римою (за схемою: *абаб*) в класичних катренах, а втім його, як і в багатьох комісняхках², підведено під два музичні речення з „структурою додавання”, де за початковою парою мотивів слідує практично неподільна заключна фраза (2 такти+2 такти+4 такти), і через те він набуває зовнішніх прикмет *народного силлабічного* дистиха з V447₂, близького, сприйнятливого для простого люду.

Наспів скомпонований загалом у європейській манері, що вже встигла стати своєю в побутовій музиці Галичини XIX століття, адже ж хіба ніяк не випадково він зовсім схожий на першу частину славної „Верховини”, особливо в Лисенковій транскрипції³. Як і там, загальноприйняте тут тактування акцентно-динамічного ритмічного малюнку⁴ видається хибним, бо звичка ототожнювати більші довгості з періодичними акцентами і ставити перед ними тактові риси призводить лишень до абсурдної невідповідності сильних і слабих часток у кадансах музичних речень наголошеним і ненаголошеним складам у клаузулах віршових рядків, а саме:

R³ 
 1. Пра_щай, ду_ше, в ко_неч_ний час, пра_щай над гро_бом ни_ні,

в результаті чого постійно спотворюється нормальна орфоєпія слів („нин $\underline{ї}$ ”, „родин $\underline{ї}$ ” замість „ні $\underline{ї}$ ”, „род $\underline{ї}$ ні” тощо). Крім того, через поставлені таким чином тактові риси кожен раз протягаються єдині гармонічні функції, зміни яких не підкреслюють сильні частки, як повинні би, а навпаки, радше затушовують їхні справжні місцезнахо-

¹ Дуцько Іван (1867–1933), сільський священик, пісняр і поет, хоровий диригент, громадський діяч, закінчив Дрогобицьку гімназію та Перемиську духовну семінарію, душпастирював на Львівщині, автор публікації „Півець: Збірник нових церковно-народних пісень” (Жовква 1906) та інших численних творів, що завоювали собі визнання не тільки в Галичині (див. антологію: Церковні пісні. Б. м. 1989), деякі з них анонімні вважаються народними. Належав до грона основоположників новішої побутової церковної пісенності (поряд з Й. Кишакевичем, М. Лончиною, І. Луциком, О. Нижанківським, В. Стехом та ін.), яка все ще залишається вельми популярною, та практично ніяк недослідженою.

² Лекція 15, тема 20, § 59.

³ Див. Зразок 6б та Коментар до нього.

⁴ Церковні пісні, с. 351 № 295.

дження. Усі подібні хиби, розуміється, неприпустимі в поправному нотному записі, де тактові риси слід виставляти не за суб'єктивними відчуттями, а згідно з правилами музичної граматики, в даному наспіві в повній відповідності до вимог акцентно-динамічного ритму відразу після першої, затактованої вісімки у кожному мотиві – і не інакше, що й знайшло відбиття в наведеному Зразку 27в.

Тепер часи знову змінилися, і багато в чому стали іншими кшталти етномузичного життя, а з ними і певною мірою духовні запити на похоронну пісенність, як то вельми промовисто показали спонтанно зроджені процесії прощання на Майдані Незалежності з загиблими активістами Революції Гідності¹.

¹ Варто відзначити, що центральний твір, співаний під час траурних відправ, це опрацювання традиційної народної пісні „Пливе качка по Тисині” (Задор Дезидерій, Костьо Юрій, Милославський Петро. Народні пісні підкарпатських русинів, ч. 1. Ужгород 1944, № 53) в жанрі дойни, мелічної відміни Зразка 3б₁.

Дуда¹, звана ще в Україні козою (козицею, бараном, міхом, дутками, карабками), а в багатьох європейських народів також дудами (Польща)², волинкою (Росія), гайдою (Балкани)³, чимпою (Молдова, Румунія), паракпазуком (Вірменія) й т. ін.⁴, це по суті флейта з грифними (ігровими) отворами, окремим надувним пристроєм (як своєрідний орган або фісгармонія)⁵ та власним бурдонним акомпанементом (органним пунктом), завдяки чому її фактура нагадує колісну ліру⁶. Обидва інструменти – вельми догідні в побуті, оскільки кожен є сам собі ансамбль, збагачуваний хіба супроводом ударних (решіткою), чим властиво пояснюється їхня значна популярність в минулому як серед простолюду, так і високої знаті, хоча опанувати їх не легко та й виготовити непросто, тому й музичили на них виключно професіонали, втім досить-таки по-різному: лірники більше співали, а менше тільки грали, дударі – навпаки, лише зрідка виступали в ролі вокалістів, можливо, з огляду на те, що їм доводилося робити регулярні перегри для наповнення міха повітрям, і така безперервна подвійна робота додавала труду й без того обтяженим легеням.

¹ Рисунок дуди та пояснення до нього див. Лекції, Додатки, с. 445 і 459 № 20. Ця назва часом плутається з дудкою – сопілковим інструментом, який виготовляється на якому грає аж ніяк не „дудар” або „дударик” (Словник української мови: В 11 т., т. 2. Київ 1971, с. 431), а „дудник” (як Т. Шевченка: „Заграй мені, дуднику, на дуду, Нехай своє лишенько забуду”).

² Інші польські назви – коза (інколи хибно перекручується на „кобзу”, а виконавця на „кобзаря”), козьол (тобто цап), див.: Sobieska Jadwiga. Polski folklor muzyczny, wyd. 3. Warszawa 2006, s. 93-98. Російська волинка, на думку К. Квітки, походить з Волинської губернії (після 1796 року), звідки й виводиться це слово та похідне від нього „вольничать”.

³ Така ж назва побутовувала й у Польщі (вважається, що це слово арабського походження), виконавця ж звали „гайдош”. Натомість на Бойківщині „гайда” – це один із різновидів сопілки (від чого можливо походить слово „гайдар” – пастух, що грає на гайді або й дуді).

⁴ Треба особливо відзначити, що дуда є символічним етномузичним інструментом Шотландії (бегпайп) та Ірландії (іліан або юніон пайпс), а також традиційно застосовується там у війсьній справі, навіть під час бою.

⁵ Латинська назва дуди перекладається як „міх з дудочками” (Сабан Лариса. „Дудки” на Гуцульщині. < Шоста конференція дослідників народної музики червононоруських і суміжних земель: Матеріали. Львів 1995, с. 44).

⁶ Пор.: Зразки 50а, 51а, б, 52б.

На дуді зазвичай виконувалися ті ж твори, що й на флейтових інструментах, та чи не найбільше на ній пригравали до танцю, судячи з наявних у музично-етнографічній літературі записів¹, і то головню на відкритому повітрі, чому либонь немало сприяло притаманне їй вельми різке, дещо гугняво-пискляве звучання мелодичного голосу на фоні трохи грубоватого бурдонування. На Гуцульщині нею, крім того, прийнято інколи послуговуватися в похоронному обряді замість флюєри², передовсім коли ховали когось з неодружених³ чи інших осіб, хто знався на „нечистих” практиках – знахаря, музику, пастуха й ін. Звісно, таке могло наступити тільки з значним пониженням суспільного статусу дударя-професіонала, котрий у якийсь історичний момент утратив свої позиції, поступившись колись своїм безроздільним місцем, з одного боку, трієстим музикам, а з іншого – флюєристові-напівпрофесіоналу, хоч і зостався кваліфікованим фахівцем, але уже без твердої музичної професії та сталих заробітків, перебиваючись пастушенням і різними роботами по господарству. „До туги” виконувалися все ті ж, зазвичай грані на флюєрах інструментальні версії похоронних пісень⁴ та свободні імпровізації, взоровані загалом на вокальні голосіння (погуцульски „приказування”). Саме такий правдивий етноінструментальний речитатив віртуозно задемонстрував М. Тафійчук (Зразок 28а).

Грав він, очевидно, на триголосому інструменті власної роботи⁵, який залишається, на жаль, ніким не описаний; традиційно ж звукоряд

¹ Mierczyński Stanisław. Muzyka Huculszczyzny. Warszawa 1965, № 23 (гопачок), 43-44, 46-47, 111 (всі – Гуцулки), 129 (волоська), 132 (Гуцулка) у виконанні Василя Перчука (60 літ) з с. Бистрець (г. Зелена, р. Верховина, о. Івано-Франківськ) і 103-104, 136 (всі – Гуцулки) без зазначення виконавця з с. Жаб’є (тепер сщ Верховина), при цьому дослідник спеціально відзначив (с. 150), що на дуді не грають у с.г. Космач (р. Косів, о. Івано-Франківськ); Harasymczuk Roman-Włodzimierz. Tańce Huculskie. Lwów 1938, № 44, 65, 116 (всі – Гуцулки), 181 (козак) у виконанні Козьми Михайлюка з с. Верхній Ясенів (г.р. Верховина, о. Івано-Франківськ). Також М. Кондрацькі згадав про побутування „кобзи” (sic!) в гуцулів, описав загалом її будову, а проте не навів жодного нотного прикладу гри на ній та зовсім нічого не повідомив про властивий їй жанровий репертуар (Konracki Michał. Muzyka Huculszczyzny. < Muzyka Polska. 1935 zeszyt. 7 (wrzesień), s. 200).

² Про „мерську” гру до туги на флюєрі див. Зразок 28б.

³ Мацієвський Ігор. Музичні інструменти гуцулів. Вінниця 2012, с. 106.

⁴ Пор. Зразки 13, 41аб.

⁵ Світлину М. Тафійчука з своєю власною дудою див.: Сабан Л. Ibid., с. 51. = Мацієвський І. Ibid., с. 105, фото 71, а також <https://report.if.ua/lyudy/myhajlo-tafijchuk-lyudyna-orkestr-z-prykarpattya-foto> (30.09.2021).

мелодичної трубки є діатонічним у межах секстового діапазону¹, а дві інші, так би мовити, „гармонічні” трубки строяться стосовно основного тону в октаву чи квінту, даючи потрібний бурдон від основного тону ладу. Стрій дуди можна регулювати, міняючи трубки, висуваючи або затоплюючи їх більшою чи меншою мірою в їхні гнізда й іншими спеціальними способами, завдяки чому вона здатна хроматизуватися – так, М. Тафійчук поряд з основним „мажорним” гексахордом $e''-d''-c''-h'-a'-g'$ використовував „мінорний” з малою терцією (b')² як дуже важливий виражальний засіб (про що йтиметься трохи нижче).

Ритміка всього імпровізованого твору – суціль речитативна, в ній немає регулярної одиниці числення (хоч за таку транскрипторка обрала чвертку задля ясності викладу на письмі), немає також кратних відношень між довгостями, які не зовсім відповідають своїм нотним позначенням, відхиляючись від них у той чи інший бік, на що вказує як особлива ремарка *molto rubato* („дуже вільно”), так і частогусто виставлені діакритичні значки деякого подовження \frown (пронгації, „капелюшки”) чи вкорочення \smile (абревіації, „човники”). Брак стабільних часових мір тут компенсується відтворенням однотипних мелосинтаксичних побудов, виконуваних на єдиному диханні (т. зв. дихальні такти). За таку дудар спочатку використовував форму речитативного уступу з усіма його трьома головними складовими – *зав'язком, співомовою та розв'язком*³, розуміється, з певними особливостями, діалектного й індивідуального характеру.

Щоправда, перший уступ йому, як то зчаста трапляється при демонстраційному виконанні для фонозапису, явно не вдався. У зав'язку (відділеному подвійною тонкою піврискою) замість поступового виходу на утримуваній кульмінаційний ввідний тон до верхньої опори модального тетрахорду $d''\frown c''\smile h'-a'\frown G'$ вийшов ніби короткий розгін до стрибка на квінту. Фактично не відбулася і співомова, зведена лишень до максимально стиснутої ініції та одного-єдиного терцієвого звуку (півнота h') поза всяким натяком на реперкусійне оспівування. У розв'язку ж виявився непотрібно двічі повтореним спад до основної опори у вигляді типового чотиризвучного групетто

¹ Стroj польських дуд див.: Sobieska J. Ibid., s. 94-97.

² Таке ж оригінальне зіставлення великої та малої терції навіть у межах мелострофи спостерігається в одному із записів Р.-В. Гарасимчука (Narasymczuk R.-W. Ibid., № 65).

³ Лекція 7, тема 9, § 28, с. 203-206 і Лекція 13, тема 17, § 52, с. 377-381.

($c''-h'-a'-h'$). Решта уступів вийшла цілком належно – з поступальними підходами три- або чотиризвучних ініцій до утримуваної екскламації (d'') в зав'язках¹. Потім ідуть трохи по-різному ритмізовані, та практично однакові мелічні лінії співомов, у яких після аналогічних висхідних ініцій з маленькими кінцевими заокругленнями (g')- a' - h' - c'' - h' стрибками на терцію догори та форшлаговими акцентуваннями починаються короткі реперкусії d'' - c'' - h' , завершувані серединними медіаціями $a'-h'$, що дозволяють плавно перейти на групетто розв'язок, точно таких же, як за першим разом.

Між останнім і передостаннім з п'яти поданих уступів, на перший погляд, якимось нелогічно вклинилася цілковито співна за своїм характером і часокількісна за ритмікою побудова (Z), лінійно схожа з попередніми, однак ритмічно аугментована (викладена ніби удвічі більшими довгостями). Функціонально вона виглядає радше на типову коду, тому складається враження, що ця частина похоронної гри так і мала закінчуватися як зовсім окремий твір: очевидно, дудар мав намір показати інструментальну версію лиш одного голосільного приказування, проте в процесі виконання змінив первісний задум і після хвиливого замішання, заповненого додатковим відтворенням основного уступу (A_3), досить неждано продовжив зовсім іншим, різко контрастним тужінням (B) в обсязі „мінорного” трихорду ($b'-a'-g'$)², що мелодично імітує розпачливе схлипування, сам плач з характеристичним кінцевим парландовим скандуванням на одній ноті. За цими заводинами, повтореними двічі, причому за другим разом також ніби в аугментації (B_2), приходять ще один і знов різко контрастний тип голосільного уступу (C), позбавленого свого зав'язку, через що мелодія починається відразу з напруженої вершини-джерела³ – спершу з усе того ж ввідного ступеню до верхньої опори тетрахорду (d''), а потім і її секундового перевищення (e''), наслідком чого появляється модуляція в новий, верхній тетрахорд [$\underline{C''}$ \mathcal{J}'']- e'' \wedge D'' , ав-

¹ Щоправда, в третьому уступі знову не вдався зав'язок, де непотрібно розтягнута ініція дійшла тільки до звукорядної терції (h').

² Властиво неповного тетрахорду: [$\underline{C''}$]- $b'-a'\wedge G'$.

³ Термін Л. Мазеля (Мазель Лео. Стрoение музыкальных произведений. ²Москва 1979, с. 87). Тут, може, варто нагадати, що нормальне становлення мелічної лінії творить хвилю-дугу, де розрізняються фази піднімання, вершини і спаду напруження, коли ж піднімання еліптично пропускається і все раптом починається відразу з кульмінаційної точки, це надає мелодії особливої емоціональної гостроти.

тентично поєднаний з поверненим „мажорним” основним. Така суттєва розбудова звукоряду логічно породжує значне розширення як співомови, так і розв’язку. По настільки драматичній середині врешті настає репризне відносно успокоєння, повертається тематичний матеріал початкових уступів (A'), спершу з дещо неточним зав’язком (A'_7), виправленим при повторі (A'_8). На двозвучному доповненні твір закінчується, хоча лишається непереборне відчуття, немовби він не закінчується, а радше обривається, позбавлений правдивого завершення на кшталт імовірної співної коди у першій частині (Z).

Загалом же вийшла достатньо струнка чотиричастинна музична композиція, яку в цілому можна представити схематично ось таким чином (пропускаючи зайвий повтор на початку та додаючи реально відсутнє, але ймовірно потрібне окреме завершення в самому кінці):

$$A_4Z||B_2|C_3||A_2[Z]||$$

У ній, як видно, здвоєна контрастна середина обрамлюється експозицією та репризою, а розширена гексахордова тема (C) виконує драматургічну функцію кульмінації всього твору¹. Важко наразі судити, наскільки подібні композиції² та й взагалі даний епічний жанр інструментальної музики є сповна традиційним для гуцульського фольклору – давніші його дослідники про цей вияв народної творчості не згадують нігде, сучасні ж записи походять від виконавців, пов’язаних з клубно-фестивальним фольклоризмом, тож зовсім не виключено, що то їхні новації, більше адресовані освіченій публіці, ніж призначені для обрядового вжитку. Як би там не було, такій музиці все ж не можна відмовити в художній майстерності, здоровому інтуїтивному відчутті драматургічної логіки формотворення, глибині передачі щиросердних настроїв трагічного та світлого переживання смерті. Можливо, це якраз і є те, що провіщає професіональний музичний фольклоризм майбутності в його правильному розвитку та культивуванні.

Сьогодні старовіцька гра на дудках уже цілковито відійшла в минуле, інколи вона подекуди трапляється на верховинах³, де цей само-

¹ У цьому плані похоронна гра М. Тафійчука трохи нагадує драматургію Леонтовичевого „Дударика”, в якому також після розділів плачу та кульмінаційного розпачу настає заключне просвітління (Луканюк Богдан. „Дударик” М.Д. Леонтовича. < Народна творчість та етнографія. 1978 № 1, с. 58-65).

² Хай М. Ibid., с. 165 № 55(7).

³ Див. мапу „Локалізація дудкарів” у роб.: Сабан Л. Ibid., с. 53.

бутній інструмент ще бував у ходу принаймні в міжвоєнний період. Однак до середини ХХ століття, в критичні роки для всього традиційного функціонування автентичного музичного фольклору дударення фактично зникло зовсім либонь так же само, як раніше по всій Європі й Україні. А втім нині воно начебто відроджується, також подібно як в інших країнах, але здебільшого в демонстраційних кшталтах фестивальної та своєрідної туристичної екзотики, у зв'язку з чим змінилася його побутова функціональність. Дудки вже не використовуються до танцю, в їхній репертуар входять виключно твори для слухання на зразок показування фрагментів „Гуцулки” чи в'язанок вокальних наспівів, культивованих головню іншими інструменталістами (скрипалями, сопілкарями)¹, і, розуміється, таких імпровізацій як похоронна гра.

¹ Хай М. Ibid., с. 76 № 11 „Полонинська егра” (пор. з наступними № 12-13 тощо).

Зразок 28б за своєю етнографічно-побутовою функцією – це похоронна („мерцька”, „умерла”) сольна інструментальна гра, звана ще в народі „до туги”. Виконується вона так же само як траурні пісні головно біля тіла небіжчика при нічних „посиженнях” і на поминках, але може звучати й безпосередньо при погребанні – дорогою до церкви і на кладовищі тоді, коли мовчить трембіта. Найчастіше подібні награвання являють собою інструментальні версії пісенних мелодій, власне про це йдеться в примітці Ф. Колесси, наведеній, певно, зі слів виконавця, згідно з якими „хто знає, то співає мерцької в тугу” в супроводі інструменту¹. Тут цілком ясно проглядає відомий сімнадцятискладовий мелотип з V557/R⁷1 1 2 1 2 1 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 3 3 :||, і навіть з характеристичною для нього мелічною лінією (пор. Зразок 20б₁), у зв’язку з чим зацитована транскрипція подається удвічі більшими довгостями, ніж в оригіналі (чвертковими брахістохронами замість вісімкових). Такий наспів практично не трапляється на Гуцульщині, очевидно, його мусили занести сюди з Покуття чи Буковини і знаний він був саме як такий лише в якійсь одній місцевості, тож повторно записати пісню або розшукати належні їй слова – місія ледве чи здійсненна.

У кожному разі мелодія даного мелотипу генетично виводиться з співаної дойни² і виконується виключно в *рубатній манері*, чим дещо нагадує речитативні голосіння, на взір яких значно рідше імпровізуються тотожні за функцією похоронні інструментальні награвання³. Цієї особливості Ф. Колесса не відобразив у своєму записі,

¹ Так само серед похоронних награвань у записах С. Мерчиньського (Mierczyński Stanisław. *Muzyka Huculszczyzny*. Warszawa 1965) № 17 і 21 мають очевидну співану коломийкову форму (V446₂), причому перший, виконаний хіба не найкращим чином, репрезентований лишень одним мелорядком (ще один або пропущений, або в кінці повинен бути знак повторення), до того ж з украй скупою звуковисотністю (два звуки на відстані великої терції); інший № 18 напевно включає односкладовий рефрен (V551₅), а рубатний (у збирача темп: Wolno) № 14 нагадує пісенний тип V43₂ \R⁶½½½½½ 1 1 2 :|| ~ V44₂ \R⁶½½½½½ 1 1 1 1 :||, який генетично виводиться з первісних п’ятискладників: *V55/R⁶1 1 1 2 :|| (в оригіналі транскрипції семитактова строфа постала правдоподібно через надмірне повторення першого такту).

² Докладніше див. Лекція 7, тема 9, § 28, с. 207-209.

³ Зразок 28а.

звівши його цілком до узагальненої граматично норми, якщо не враховувати відзначених фермат, які треба трактувати радше як незначні подовження – пролонгації („капельюшки”), аніж справжні тривалі зупинки ритмічного руху, як звичайно, в півтора-два рази. У тому не варто добачати вини транскриптора, адже на той час ще не існувало транскрипційних засобів, здатних відобразити на письмі всі музично-фонетичні тонкощі фольклорного виконавства, і Ф. Колесса сповна усвідомлював своє безсилля. „Щодо записаних мною мелодій скрипкових і сопілкових, – вважав він за необхідне попередити своїх читачів, – треба би зауважити, що записки ті не претендують на буквально-вірність; головна мелодія виходить в грі гуцула з безчисленими прикрасами, мелізматами, мережанками, котрі не раз просто неможливо уловити з тої причини, що гуцул кожного разу змінює ці мелізмати і ніколи не грає другий раз зовсім так само, як грав першого разу. Тому ж мої записки лише приблизно вірні”¹.

Щоби підкреслити рубатність виконання, в зредатованій транскрипції застосоване диференціальне тактування, аналогічне пісенним версіям – тактові розміри зазначені цілими цифрами посередині нотного стану як у часокількісному ритмі, а структурні цезури між окремими побудовами – речитативними піврисками: одинарними в місцях, імовірно відповідних цезурам між п’ятискладовими силабічними групами згоадного поетичного тексту, а подвійними тонкими піврисками – між закінченням віршового рядка та повторенням його заключного семискладового піввірша.

Інструмент, на якому виконувався твір, також точно не вказаний збирачем, за його словами, то була сопілка або флоєра. Ця остання найімовірніша, бо напівпрофесіонали, які обслуговують похоронні обряди, не користуються при тому сопілкою – переважно інструментом аматорського середовища. Гра на флоєрі – повздовжній відкритій флейті довжиною 75-100 см з шістьма грифними отворами, розміщеними двома групами на деякій відстані по три, з конусним входом (пишиком), скісно приставленим до кута губ, пов’язана з чималими технічними труднощами, до того ж зазвичай супроводжується ще безперервним голосовим „бурчанням в горлі” („гуком”) згідно з при-

¹ Шухевич Володимир. Гуцульщина: У 5 ч., ч. 3. Львів 1902, с. 81 (Матеріали до українсько-руської етнології видає Етнографічна комісія Наукового товариства імені Т. Шевченка у Львові, т. 5).

родним діапазоном чоловічого голосу переважно у великій октаві, здебільшого у вигляді сталого бурдону на основному тоні ладу, рідше – ритмізованого чи навіть з власною мелічною лінією¹. Такого „гуку” Ф. Колесса не зафіксував, чи то вважаючи його зайвою випадковістю (а тут потрібно зважити на той факт, що фольклорист хіба перший зіткнувся з подібним явищем), чи то всі три народні музиканти-духовики чомусь ані в одному з двадцяти двох виконаних творів не скористалися зі звичного для себе прийому, що неймовірно². Якщо в даному разі бурчався тон *G* (нота на першій лінійці в басовому ключі), а флюера реально звучала октавою вище від написаного³, то між обома фонічними площинами поставала об’ємиста триоктавна дистанція – феноменальний виразовий засіб, названий в академічному інструментуванні (за Н. Рімскім-Корсаковим) „великим повітряним простором” (коли одночасно виступають лише два інструменти віддалених тембрових теситур, наприклад, флейта з фаготом).

Ф. Колесса ледве чи занотував виконання на його дійсній звуковисотності, й зовсім не тому, що не було під рукою камертона чи забракло т. зв. абсолютного слуху, радше транскриптор просто обрав зручний рівень, при якому звуки добре розміщувалися на нотоносці – так, як це звично поступалося з вокальною музикою, висотним і тембровим особливостям котрої в ті часи не надавалося спеціального значення. Звісно, це помилка, тим більше для інструментальної духової музики, де саме від строю залежать не тільки темброві характеристики, але й виконавська техніка, зокрема аплікатура, а разом з нею й використання мікроальтерацій. Либонь немає резону в даному конкретному випадку пробувати встановити, на якій саме з поширених на Гуцульщині флюерок *in a'*, *b'* чи *h'* гралася наведена похоронна мелодія, адже всякі реконструкції на підставі часткових відомостей завжди залишаться всього-на-всього більш-менш вірогідними гіпотезами без найменшої можливості врешті бути доказаними⁴.

¹ Kondracki Michał. Muzyka Huculszczyzny. < Muzyka Polska. 1935, zesz. 7, s. 197-198.

² Тому бурчання та ще й з початковим форшлагом вважав за доцільне додати від себе І. Мацієвський, наводячи даний запис у своїй антології (Мацієвський Ігор. Музичні інструменти гуцулів. Вінниця 2012, с. 210 № 44).

³ Див. Прилоги, Коментар 6б₁ (с. 100-101, виноска 4).

⁴ Спроби реконструкції фуяркових записів С. Мерчиньського див.: Яремко Богдан. Сопілкова музика гуцулів. Львів 2014, с. 15-19.

Важніше відзначити властиву мелодії модальну ладовість, де „чистий” фригійський тетрахорд без своїх можливих крайніх ввідних тонів плагально поєднується з неповним нижнім тетрахордом, представленим тільки своїми опорними тонами. Отже, задіяний тут вельми скромний ладозвукоряд виглядає таким чином:

$$\underline{C}'' \cup b' - a' \wedge G' \mid \underline{G}' \cup \dots \wedge D'.$$

Похоронні награвання в записах С. Мерчинського мають такі ж звукоряди (окрім № 17), але з підвищеною верхньою опорою основного тетрахорду, наслідком чого між нею та її нижнім ввідним тоном виникає збільшена секунда. Вона була б природною, якби підвищений ступінь більш-менш стало рухався на малу секунду вгору як ввідний тон у свою опору, натякаючи в той спосіб на перехід у верхній тетрахорд, поєднаний з середнім автентично, тобто (в транспозиціях до генеральної опори g'):

$$\langle \dots \rangle \wedge D'' \cup cis'' \mid [\underline{C}''] \cup b' - a' \wedge \underline{G}' \mid \underline{G}' \cup \dots \wedge D'.$$

Такі розв'язки наявні, проте в усіх трьох мелодіях квінтовою звуком від основної опори виразно виконує функцію лінійної кульмінації, а значить, в ладовому сенсі є верхнім ввідним тоном до верхньої опори ($d'' \wedge \underline{C}'' \cup b' - a' \wedge G'$) й, очевидно, кварту, дещо завищену в натуральному строї на т. зв. кому, С. Мерчинські помилково прийняв за хроматичну замість мікроальтерованої, тоді як Ф. Колесса її просто проігнорував...

Наскільки відзначені особливості гуцульської похоронної інструментальної гри є характеристичними і типовими, сказати наразі трудно передовсім через брак достатньої кількості сповна достовірних записів, здобування яких з добре відомих причин стає все важчим, а скоро напевно виявиться взагалі неможливим. Шкода, що свого часу цьому надоригінальному жанрові не було приділено належної уваги й він, подібно траурним пісням, хіба кане в лету недослідженим належним чином.

На Буковині, Північній Бессарабії та південному Поділлі, сусідні з Волощиною¹, широко побутував надзвичайно оригінальний зимовий обряд, званий по-народному „гейканням”² і зовсім невідомий в інших українських місцевостях³. Виконувався він на „старий” Новий рік, увечері з 13 на 14 січня⁴, і зазвичай передував ходженню тоді ж (тільки трохи пізніше) Маланки. Колись давно для того завчасу організовувався гурт виключно з статечних чоловіків (від трьох до шести осіб), переважно один на куток, якщо село було більшим, і тоді той гурт мав виключне право обходити лишень свою територію. Майбутні учасники вибирали собі провідника, котрий мав добрий голос, знав потрібні слова, вмів їх влучно добирати залежно від конкретних обставин і взагалі провадити ритуальне дійство, а також збирача датків (подібно як „береза” та міхоноша в колядників). Протягом посту робилися репетиції, особливо, коли усталений колектив поповнявся новими членами, а в день свята всі братчики збиралися в

¹ Волощина – загальна історична назва Молдови і Трансільванії (нині в центрі Румунії), де проживає романськомовне населення, яке колись слов’яни називали волохами (Енциклопедія історії України: В 11 т., т. 1. Київ 2003, с. 625, 627).

² Щоправда, не всюди, подекуди його іменували інакше: „ходить з бугайом”, „таланка”, „плугушор” тощо (остання назва – молдовська). „Гейканням” люди нарекли сам обряд і прив’язаний до нього твір через рефренні вигуки „гей” у ньому, що повинні відображати реальні окрики на волів при оранці.

³ За наразі неповними даними цей обряд побутує головню на півночі Молдови, північному сході Румунії та українських теренах середньої Наддністрянщини (а також окремими напливами в сусідстві, див.: Харчишин Ольга, Пастух Надія, Коваль Василь. Сучасний стан побутування фольклорної традиції українців Молдови: Календарно-обрядовий цикл. < Народознавчі зошити. 2019 № 4 (148), с. 878-897; Терещенко Олександр. Наддністрянський (українсько-молдовський) новорічний обряд „оранки”. < X конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель. Львів 2017, с. 184-216).

⁴ Колись і раніше, залежно від різниць між григоріанським і юліанським календарями у різних століттях. Під час румунської окупації деякі українські громади вимушені були перенести відзначення „старого” Нового року на 1 січня під грубим тиском шовіністичної влади (офіційна Румунська православна церква перейшла на новий стиль 1924 року): не раз у села на юліанський празник заходили жандарми і карали (навіть фізично), коли хтось наважився святкувати та ще й співати по-українськи, а якщо й дозволяли, то виключно румунською, через що значних змін мусила зазнати природна етнолінгвістична мапа давніх звичаїв.

умовленому місці, зносили реманент – справжній плуг, мідяні дзвіночки на паличці, батоги-харапники, і приводили пару (а то й двітри) живих волів, яким роги забарвлювали на червоно чи обв'язували червоними стрічками, плуг так само закрічували та декорували деревцем-ялинкою теж з різнокольоровими биндами. Тоді рушали, потрясаючи дзвіночками і вигукуючи „гей-гей”, на околицю села чи власне свого кутка, де прокладали начебто борозну (зазвичай в снігу, тому більше символічно, ніж насправді), далі йшли хатами, заходили у двір, викликали господарів з дому, ввічливо питалися дозволу плужити¹ їй, отримавши згоду, ставали півколом і виконували суворо приурочений до дійства твір, при тому „плугатар” немовбито орав волами подвір'я, решта дзеленькала дзвіночками, ляскала батогами і вигукувала різні спонукальні словечка, якими підганяють волів. У кінці віншували (знову ж таки подібно як при колядуванні)² та за новорічні вітання з побажаннями діставали подяку – прикрашені калачі на роги волам обов'язково, десь-не-десь по келиху вина та на всіх трошки грошей. І так – від оселі до оселі.

З кінцем XVIII століття цей ритуальний звичай зачав згасати, втрачати свої барви, спрощуватися, занепадати, переводячись ні на що. Найперше відійшли живі воли – їх та їхнє ревіння замінив ударний фрикційний мембрафон бугай³, потім і правдивий плуг заступили його окремі деталі (чепіги, леміш, орчик) і, врешті, сяк-так схожі на нього іграшкові макети, спів з супутньою імітацією орання перенесли до хати, де скорочена до мінімуму обрядодія завершувалася банальним застіллям⁴. Мінялися й носії традиції: від господарів високу місію новорічного віщуння перейняли парубки і вони поступово перетвори-

¹ Це могло бути просте звертання: „Вас привітати?”, „Пане господарю, чи приймете з бугайом?”, „Пане господарю, позвольте загейкати!”, або й у формі рецитації: „Гей, гей! Виходи, пане господарю, з хати, Будем тобі навколо хати орати. Гей, гей!” і т. ін.

² Наприклад: „Вінчуємо з тим гейканьом в щестю і здоровю на многі літа, і будьте ласкаві, господинцю, винесіт по колачеви!” (Зубрицький Михайло. Народний календар. < Матеріали до українсько-руської етнології видає Етнографічна комісія Наукового товариства імені Т. Шевченка, т. 3. Львів 1900, с. 39), або просто вигукують побажання „щастя, здоров'я, многих літ” тощо, як у наведеному тут Зразку 29б (строфи 9-12).

³ Лекції, Додаток 2: Етномузичні інструменти, № 7, с. 444, 448.

⁴ Самі ж ігрові обрядодії при обходженнях дворів інтенсивно почали змішуватися з „маланкуванням” як атрибутикою, так і музично-поетичною творчістю.

ли її на таку собі розважальну веселу гулянку, де чи не головним елементом став почастунок¹, а вже насамкінець осколки предвічного спадку дісталися хлопчикам шкільного віку, яким не годилося вештатися вечорами, то вони перенесли свою вкрай спрощену забаву в дорослих на наступний ранок, поєднавши її з давно адаптованими посіваннями. Сьогодні „гейкання” культивує тільки сценічна, в основному клубна та шкільна самодіяльність у міру своєї обізнаності з фольклорними першоджерелами, що здебільшого буває, на жаль, занадто перебіжною, аби пропонувані, зчаста цілковито „шароварні” інсценізації могли претендувати хоч на якусь етнографічну достовірність.

Основне завдання „гекайн” – повиншувати односельців з Новим роком, підняти їм святковий настрій, ушанувати їх, побажати їм доброго здоров’я та всіляких гараздів, а й також символічно започаткувати сільськогосподарські роботи, приворожити майбутній урожай магічним прокладанням першої борозни; обходження ж плугом кругом села чи кутка та кожної окремої хати мало ще й важливе охоронне значення, бо окреслювало неприступні рубежі для злих сил. Звідси – в поетично піднесених словах гіперболічне уславлення якнайкращих рис господаря, його благородства та маєтності (при тому не раз бажане видається за дійсне), здобрене дотепами, добродушними жартами, веселими витівками. Здебільшого все це викладається простою, доступною, навіть буденною мовою, що дозволяє шаблонними сільськими виразами імпровізувати належний зміст, хоч час від часу не обходиться тут без нормальних в таких випадках загальних місць (*loci communes*), що вільно мігрують з одного твору в інший та надають йому ознак варійованої стабільності², а ще інколи ні з того ні з сього в ньому вигулькують химерні алегорії, езопівські вислови, паралелі з потаємним, нині вже неясним підтекстом³,

¹ Пізнішим, чисто молодіжним додатком треба вважати епізод, коли з „плугатарями” приходив парубок до хати дівчини, з якою хотів побратися, і вона на знак взаємної прихильності дарувала виключно йому одному особливий калач.

² Наприклад, часті порівняння за формулою „скільки – стільки”.

³ Приміром, звірі-орачі, різні небилиці („Дві синиці в колісниці, Два медведі напереді”, „А в прогоні – дві ворони, А назаді – каша з медом”) або зіставлення, що натякають на ігрове змагання: „Твої воли – мої воли, Твій батіг – мій батіг, Твоя колісниця – моя колісниця” (при тому, що в самому обряді не задіяні такого роду двоколісні візки, які, між іншим, слугували засобом пересування богів, зокрема Перуна, святого Іллі й ін.), магічні числа (три, сім, дванадцять, сімсот) тощо.

які спонукають дошукуватися завуальованих у них глибинних міфологічних смислів¹.

Що слова „гейкань” імпровізувалися тією чи іншою мірою, засвідчує відсутність у них не тільки більш-менш усталених сюжетів, але й стабільних обсягів віршоподібних форм, котрі, як правило, містять різне число ритмо-синтаксичних одиниць відмінного обсягу з безнастанно змінюваною кількістю рядків, складів та наголосів. Це абсолютно унікальний, єдиний в своєму роді *епічний речитативний* жанр, який разом з ліричними *колядками* і танцювальними *плесами* надає зимовому календарному циклу необхідної повноти, вичерпної достатності².

Основний поетичний текст „гейкання” властиво не співався ніколи, а декламувався проводирем гурту („березою”) у вельми специфічній манері *парландового* речитативу, загалом ближчого мовленню, аніж співу³, в даному ж разі згідно з твердо усталеною традицією, як дуже точно зазначив записувач Зразка 29б, крикливим високим голосом, максимально гучно, приблизно на одній звуковисотності та майже рівними ритмічними довгостями в швидкому темпі, подібно як виголошуються промови весільних сватів та деякі заговори на публіці (тобто не „камерно”, а „концертно”)⁴. При цьому встановити більш-менш точну *музичну* висоту та тривалість подібних напівспіваних-напівмовлених звуків несила не тільки на слух, але й за допомогою вимірювальної апаратури, через те годі зафіксувати їх на папері інакше, ніж лежачими хрестиками замість нотних голівок, а то й узагалі без них – лише самими штилями⁵. Музику такого гатунку, як

¹ Цивьян Тамара. К мифологической интерпретации восточнороманского колядного текста „Плугушор”. < Славянский и балканский фольклор: Этногенетическая общность и типологические параллели. Москва 1984, с. 96-116.

² Лекція 4, тема 4, § 15-16.

³ „Ну, це як промова, вона не співається” – пояснювала інформантка фольклористові (Терещенко О. Ibid., с. 189).

⁴ Колесса Філарет. Речитативні форми в українській народній поезії. < Первісне громадянство. 1927, кн. 1-3, с. 60-65. = Колесса Філарет. Музикознавчі праці. Київ 1970, с. 289-295.

⁵ Цього либонь не знав записувач обох наведених тут зразків, тому одного разу обмежився словесним описом звучання (Зразок 29б), а іншого – записав його звичайними вісімками однієї висоти (g'), що може вводити читача в оману. Очевидно, в надзвичайній складності схоплення *парландового* речитативу чи не полягає основна причина, чому даний жанр настільки мізерно представлений в

вого, цільність якої скріплюється двояким рефренним завершенням – попереднім словесним та остаточним музичним. Незвичність подібної форми з нинішнього погляду говорить про її старожитність, належність до віддалених часів з естетичними смаками, мистецькими критеріями і канонами художньої творчості, принципово відмінними від нової, а тим більше новітньої епох¹.

Аналіз внутрішньої будови речитативних уступів „гейкання” не раз утруднюється принципово нестабільною в них кількістю віршових рядків, яка може хитатися від двох до десяти й більше². Виділяються ж вони головню за змістом, що пересічно зводиться до однієї, відносно самостійної думки, вираженої простим реченням або фразою, позаяк їхній ніяк неструктурований виклад, по суті майже прозовий, позбавлений постійної акцентуації та силабізації, дає мало об’єктивних підстав для встановлення їхніх обсягів. Деякої ритмічності їм час від часу надають суміжні римування, однак і ті без твердо усталених клаузул радше виглядають на зовсім випадкові, так же само як і спорадичні тематичні, лексико-синтаксичні, звукові та навіть ритмічні паралелізми, хоча – треба відзначити – помітно, що імпровізатори все ж таки намагаються всіма цими дієвими поетичними засобами збагатити своє художньо-образне мовлення.

Цей, без сумніву, давніший спосіб формотворення мусив поступово зруйнуватися, пристосовуючись до мінливих обставин. Насамперед, як уже мовилося, до мінімуму стиснувся співаний рефрен, фактично заступлений вигуками погоничів³; імпровізацію поступово витіснили скристалізовані в тому чи іншому виді та закарбовані в пам’яті словесні вирази, а особливо незвичні та незрозумілі; високий, пронизливий ритуальний крик (можна би навіть сказати, вереск) перейшов у виважену декламацію, а то й узагалі в просте

¹ Співному рефреніві Зразка 29б ще додає архаїчності його модальна меліка, що тримається нижнього тетрахорду з доволі рідкісним дорійським звукорядом: $a^n \wedge G' . f' - es' \wedge D'$.

² Як наприклад: двоскладові рядки „Твій плуг, Мій плуг”, десяти- чи дев’яти-складові „Дванадцять волів, дванадцять коров, Аби наш пан газда був здоров!” і чотирнадцятискладовий „Добрий вечір, добрий вечір, пане господарю!”.

³ Такий короткий рефрен зафіксований уже в першому записі тексту „гейкання” з Чортківської округи (тепер о. Тернопіль): Pauli Żegota. Pieśni ludu ruskiego w Galicyi: W 2 t., t. 1. Lwów 1839, s. 15 № 21, а значить, він уже повинен би утвердитися найпізніше ще в попередньому столітті.

проказування¹; вільне віршування стало місцями більше нагадувати тонічне, а уступи – дворядкові строфи з більш-менш стабілізованими парними римами і частими паралелізмами різного роду; так само напівмузична рецитація мелодизувалася тією чи іншою мірою², в своїх граничних виявах уподібнюючись уже колядково-щедрівково-маланковим наспівам або цілковито замінюючись ними; і, врешті-решт, первобутній сольоно-гуртовий антифон подекуди звівся до одноосібного співу, коли брався самотно „погейкати” хатами який парубок або підліток – і ніхто цьому вже не дивувався та не противився...

Шкода, звичайно. Але ж закономірні історичні процеси невмолімі – з зміною життя мусять відійти у повне небуття його віджилі артефакти, звісно, якщо не попідкуватися вчасно про їх правдиву,

¹ Одного разу мені пощастило чути саме таке „гейкання”: чоловік середніх літ викладав радше прозовий текст доволі спокійним тоном, неначебто просто оповідав присутнім бувальщини з повсякденного життя (може, через те, що це відбувалося в приміщенні, де горланити, як на дворі, либонь не випало), а решта від малого до великого, до того ж різної статі, сидячи за святковим столом, разом приспівувала рефрен у вигляді цілої пісенної строфи з двох коротких музично-поетичних рядків (слова були молдовські, тож мені без знання мови відразу не вдалося збагнути ні їхній зміст, ні їхню структуру).

² А. Іваницький зафіксував доволі розвинуту співомову з стрімливо спадною лінеарністю в обсязі октави і приблизно тим же висхідним інтервалом між рефренними вигуками „гей, гей!” (Іваницький Анатолій. Історична Хотинщина. Вінниця 2007, с. 81-82 № 2. = Іваницький Анатолій. Хрестоматія з українського музичного фольклору. Київ, Вінниця 2008, с. 39-40 № 16). Серед долучених до публікації фонограм, на жаль, цей запис відсутній і звірити його з нотною транскрипцією немає змоги, тож дивовижно, що згідно з нею дві літні сестри, показуючи, як колись „гейкали” хлопці, ухитрилися рецитувати свій експромт суворо в унісон, до того ж однотайно ритмізований не тільки вісімками і шістнадцятками, а й тріолями і квінтोलями, „даючи уявлення, – на гадку фольклориста, – про давні традиції колективного речитативу, де чітко узгоджено ритмічний бік співу” (Іваницький А. Історична Хотинщина, с. 82. = Іваницький А. Хрестоматія з українського музичного фольклору, с. 40). Це виглядає неймовірно, адже досягнути такої єдності навіть після численних репетицій абсолютно неможливо власне з огляду на мелоімпровізаційну природу жанру – вільнорубатного й приблизно інтонованого, хіба що інформантки задемонстрували не так речитатив, як фактично уже щось більше схоже на ліро-епічну пісню, виконувану в манері, близькій до парландової, і то була б необхідна проміжна стадія на шляху до остаточного переходу колишньої музичної епіки в повноцінну лірику (якщо вірити вищенаведеному прикладові 52).

повноцінну музеєфікацію¹, яку не в стані заступити жодний фольклоризм, волею-неволею підлеглий законам концертної сценічності, ні тим більше клубна „шароварщина”, за визначенням чужа етнографічній істині.

¹ Музеєфікація (від штучного сполучення давньогр. τὸ Μουσῆιον – Дім муз і лат. fascio – роблю) це напрям колекційної діяльності та сукупність науково обґрунтованих заходів з метою перетворення успадкованих пам’яток в об’єкти експериментальних експозицій, а також максимального збереження та виявлення їхньої історико-культурної, наукової та художньої цінності (про музейництво як галузь етномузикознавства див.: Квітка Климент. Потреби в справі дослідження народної музики на Україні. <Музика. 1925 № 2, с. 67-73; № 3, с. 115-121). А історична вага даного цілком унікального фольклорного жанру – не тільки етнографічна, а й загальна – може бути величезною, здатною пролити промінчик світла на суцільну темряву минулого. Вважається, що обряд „гейкання” буковинські та бессарабські українці запозичили прямо від молдован – ідея ця лежить на поверхні, а тому й надто поверхова, щоби відповідати дійсності, адже при цьому зовсім не враховується вся складність перипетій довговічного залюднення регіону. Як відомо, молдовани почали заселяти його найшвидше в IX столітті й були вони в основному скотарями, котрі зайнялися землеробством щойно під впливом слов’ян, про що свідчить цілковито запозичена від них відповідна термінологія, зокрема й слово „плуг”. Годі й думати, що пастухи, ставши поступово рільниками, завели собі явно язичницьке дійство та ще й у добу своєї інтенсивної християнізації під фєрулою православної Болгарської церкви, коли йшла нещадна війна з найменшими виявами старої поганської віри, – швидше за все пришельці перейняли певною мірою готовий барвний звичай від місцевих жителів, спершу навіть запозичивши його назву на свій мовний лад „Гейкатура”, а також калькуючи окремі поетичні вислови, майже цілком зрозумілі без перекладу, як скажімо: „Buna vreme, buna vreme, primiti gospodari cu plugul!” („Добре врем’я, добре врем’я, прийміть, господарі, з плугом!”). З іншого знов боку, якщо даний обряд зовсім незнаний на всіх інших українських землях, то це може означати тільки одне: його також сотворили не тутешні слов’яни, які зайшли до Бессарабії орієнтовно в VI столітті, а тільки і виключно ті, хто проживав тут ще до них. Звісно, то не могли бути ані східні транзитники готи, гепіди, гуни, аварироби, татари, ані пізніші північно-західні німецькі й угорські колоністи, – такими автохтонами напевно треба вважати одне з невідомих північно-східних племінних колін тракійських (фракійських) *даків*, які населяли цей край з незапам’ятних часів до III століття нашої ери і які, правдоподібно, залишили по собі звичай буйно святкувати Новий рік саме в період зимового сонцестояння (Лекція 10, тема 11, § 30-31). Якщо вдасться встановити якнайточніший ареал поширення обряду українсько-волоського „гейкання”, то тим самим буде окреслено набагато докладніше за будь-яку археологічну мапу терени розселення його малознаних античних творців перед їх остаточним відходом у Лету.

Колядкові мелотипи з трискладовим рефреном у кінці першого віршового рядка¹ належать до класичних *групових* наспівів, що так же само як інші обрядові величальні твори лучаться з безліччю поетичних текстів однієї віршової структури, незалежно від змісту й особи, якій вони адресуються в кожному конкретному випадку – парубкові, дівчині, господині, господареві, вдові чи ін. Переважно їхні сюжети вибудовуються в формі *трафаретки* – своєрідного ораторського періоду, де експонований розвиток подій з безуспішним кінцем далі точно дублюється з заміною лиш окремих ключових слів або виразів, аби врешті прийти до успішного фіналу, як у поданих Зразках 30a₁б₂₋₅, в яких милому чи милій віддається перевага над усіма домашніми². У даному разі співачки під час спеціально організованих збирацьких сеансів відтворювали вихідні трафаретки за „скороченою програмою”, поминаючи цілком однакові перші віршові рядки, а тільки відразу зачинали з того моменту, коли замінювалася відповідна дійова особа. Подібні купюри давніше не допускалися, бо їх справедливо могли розцінити як недбальство, недостойне адресата величання; сьогодні ж, у наш вік навіженого темпу життя таке вже зчаста трапляється й у реальному обрядовому виконанні. Через те, щоб привернути увагу до цієї характерної обставини, місця допущених свавільних вилучень у словесних текстах, викладених окремо після наспівів, слід би відзначати символами: <...>. Також інформантки в основному обмежувалися переліком кількох найголовніших персонажів, на ділі ж колядники мали згадувати суворо за рангом усіх членів сімейства, а навіть присутніх у хаті інших родичів та гостей, і то незалежно від віку.

Своєю тематичною завершеністю колядкові трафаретки нагадують багаторядкові віршові *тиради*, яким нормально відповідають один в один такі ж розгорнуті музичні композиції, як скажімо, у весільних ладканках, деяких гаївках або й звичайних піснях на кшталт „Брехливої прялі” („Ой устану я в понеділок”)³. Тут же монолітні

¹ Лекція 8, тема 11, § 32, с. 236-237.

² Те ж у взагалі багатих на трафаретки обрядових весільних співах, наприклад: Весільні пісні: В 2 кн., кн. 1. Київ 1982, № 75, 280a, 281, 466; кн. 2, № 81-83, 286-287, 429, 568.

³ Квітка Климент. Народні мелодії з голосу Лесі Українки. Київ 1917-1918, с. 183-184 № 172.

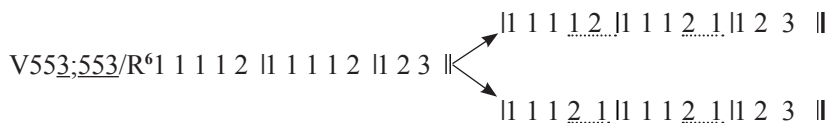
сюжети стало розриваються вклинюванням рефренів після кожного рядка, через що тирадності за змістом отримують строфічну будову, і ці очевидні неузгодження між принципово відмінними способами мислення та вираження, звісно, не можуть не насторожувати, адже вони зазвичай виступають доволі точним симптомом вторинного переродження первісніших праформ унаслідок їхньої адаптації до виконання нових функцій. Важко, ба навіть хіба практично немислимо нині з'ясувати з необхідною достеменністю, які саме першоджерела лягли в основу даного колядкового мелотипу (витвореного, без перебільшень, чи не зо два тисячоліття тому!), про це лише можна снувати більш-менш вірогідні гіпотези, спираючись радше на інтуїцію, ніж на науково вивірені доводи, та його явна генетична вторинність не повинна викликати жодних сумнівів, тим паче, що на неї виразно вказують ще й інші невідпорні ознаки похідності.

До найістотніших прикмет фольклорного мелотипу, крім жанрової приналежності й узагальненої моделі ритмічної форми, відноситься його ареал (територія поширення), що переважно складається з головного, *ядерного* осередку, прилеглих *периферійних* відростків та віддалених *острівних* занесень, більш або менш значимих, самостійних чи одиничних, випадкових. Як у самій „метрополії”, так і своїх „колоніях” мелотип з тих чи інших, не завжди зрозумілих причин веде себе по-різному – він або зберігається в основному незмінним, законсервованим, або стає іншим, новим витвором у результаті еволюції свого первородного оригіналу чи абсорбції художнім мисленням відмінного локального діалекту, а то й просто неточного, приблизного переймання уснослуховим способом твору, що може утвердитися в даній місцевості та стати для неї канонічним і генеративним. Так виникають похідні, вторинні структури, з погляду мелогенеалогії другої третьорядні, які ніяк не можна ставити на одну дошку з першорядними, коли йдеться про достеменне в'яснення реальних історичних процесів у фольклорному світі. Очевидно, подібна доля випала розглядуваному колядковому мелотипові, багатому на мелічні, ритмічні та композиційні різновиди як вкорінені тією чи іншою мірою, так і чисто принагідні, а навіть часом придумані безпосередньо під час збирацького сеансу та не підтверджені при повторних записах¹. До

¹ Наприклад: Мишанич Михайло. Народна вокальна творчість Львівщини. Львів 2017, № 139 і 135.

найпоширеніших сталих відхилень від типологічних норм (крім уже відзначених у Лекціях)¹ треба віднести вкорочення останньої довгості в заключній побудові початкового мелорядка на одну-дві ритмічні одиниці числення задля подолання глибокої цезури між обома музичними реченнями, максимально плавного переходу від одного до другого та створення враження цілності всього рефрену $V^T...3;553$ (правдоподібно, зумовленого антифонним протиставленням його гуртового виконання попередньому сольному заспіву)², процес чого демонструє реконструктивна „партитура” Зразка 30б, викладена в напрямку від основної форми ($R^6<...>|| 2\ 3\ ||$) через низку проміжних до остаточно видозміненої ($R^4...1\ 2\ ||$)³. Поза тим, звісно, трапляються ще й інші аномалії, а навіть явні патології, та вони зазвичай виявляються одиничними химерами, які можуть становити певний інтерес хіба що для психології фольклорної творчості.

Дослідники переважно справедливо ігнорують ці й усі подібні дрібні модифікації, ставлячи їх на карб варіабельності, взагалі притаманній культурі усної традиції, однак дарма зараховують до різновидів єдиного мелотипу наспіви з фактично неоднаковими рефренами, де в одних з них позірний перехід з „ямбічного” групування довгостей на „хорейчний” відбувається лише в другій фразі (Зразок 30а), а в інших – ще й у першій (Зразок 30б), тобто:



Через спільність віршових структур їх можна зараховувати до однієї класифікаційної „сім’ї”, все ж кажучи точно, вони є зовсім різними витворами з погляду як типології, так і мелогенези, бо фактично

¹ Лекція 8, тема 11, § 32.

² Квітка Климент. Українські народні мелодії. Київ 1922, с. 37 № 127; Квітка Климент. Избранные труды: В 2 т., т. 1. Москва 1971, с. 120 № 12.

³ Даний ритмічний малюнок В. Гошовський, прийнявши за основоположний, назвав „синкопою”, навіть не беручи цей загальноновживаний термін у лапки, чим певною мірою дезорієнтував свого читача, який на підставі такого визначення може дійти хибного висновку, що колядкам властивий акцентно-динамічний мелоритм, у дійсності ж вони мають виключно часокількісну мелоритмічну організацію, де принципово відсутня закономірна пульсація сильних і слабих часток у тактах, а тому правдиві синкопи в ньому не бувають ніколи за визначенням.

розходяться і модельованими ритмічними малюнками, і способами постановня своїх музичних композицій. У Лекціях уже відзначалося, що цим колядкам властиві корінні відмінності ендотематичного розвитку – одні з них виникли шляхом варіабельного відтворення в рефрені другої, третьої і ще раз третьої побудов початкового музичного речення: $M^T a \beta \gamma'; \beta' \gamma' \gamma$, замість того другі засновані виключно на варіабельній мультиплікації тільки одного його заключного кадансу: $M^T a \beta \gamma'; \gamma' \gamma' \gamma$. Щоби він у кожному випадку міг перетекстовуватися п'ятискладниками, його більші довгості послідовно роздроблювалися на дві менші, причому найбільші крапковані півноти – з характерним запізненням (навздогін), як це зовсім так само відбувалося в генетично вторинних маланкових і купальських мелодіях: $\forall 3/R^6 1\ 2\ 3 \parallel \Rightarrow \{1\ 1^{\wedge} 1\ 2^{\wedge} 1\} \Rightarrow \forall 5/R^6 1\ 1\ 1\ 2\ 1 \parallel$, а кадансові утвердження головної ладової опори заступалися типовими мелодичними зв'язками, покликаними забезпечити плавність переходу на початок повторення ($a'-h'$ замість $g'-g'$), у чому наочно можна впевнитися, коли викласти ранжиром (у стовпчик) тематично збіжні побудови. У Зразку 30а це проглядається цілком ясно при порівнянні відповідних собі фраз основної нижньої партії стрічкового багатоголосся, посталому під пізнішим впливом жіночої манери виконання звичайних ліричних пісень:

53

Піш_ла Ган_дзу_ні ху_стонь_ки пра_ти на ле_ду...

Гей же на ле_ду, на тім ти_хонь_ кім

ду_на_ ю.

Натомість у наведених Зразках 30б₁₋₅ кількаразові відтворювання заключного звороту піддалися значному лінійному розвитку, за яким їхня відправна монотематичність уже майже не проступає, але вона добре видна в іншій їхній відміні з тої ж Львівщини¹:

¹ Мишанич М. Ibid., № 149.

m) $\text{♩} = 240$



8 Пі_ гнав Ва_ сіль_ ко_ ко_ ня до во_ ди в не_ ді_ лю...



В не_ ді_ лю ра_ но



яс_ не со_ неч_ ко



сі_ я_ ло.

Отже, дворядковість обох даних колядкових мелотипів є однозначно похідною від первинної *однорядковості*, до якої через наявність рефрену в новопрієданому вірші докомпонували ще одне музичне речення у двоякий спосіб, очевидно, в залежності від застосовуваної манери антифонного виконання, а саме коли соліст (святий, волхв) в кінці заспіву початковим *словообривом*¹ віддавав команду приспівувати гуртові й він підхоплював останню фразу, повторюючи її потрібну кількість разів (*M¹aβy;γγ), або коли дехто долучався до соліста чи увесь хор вступав уже на другій побудові й вона потім відтворювалася разом з наступним кадансовим зворотом (*M¹aβy;βγγ). На основі яких перворідних оригіналів та чому постали ці дивовижні рекомпозиції, встановити достеменно неможливо, можна сконстатувати лишень, що їхні музичний та поетичний інгредієнти мусили бути різнорідними за своїм походженням та існувати перед своїм поєднанням окремо.

До того варто долучити ще надзвичайно цінні дані мелогеографії, здатні зі свого боку кинути бодай ще один пучок світла на загадкову історію розглядуваної колядки. Як стверджував В. Гошовський, її різновиди „відомі на всій етнічній території України за винятком <...> Гуцульщини та північної частини Волинської області”². Два

¹ Тобто: „В неділю...” замість „В неділю рано”, „Бреніла...” замість „Бреніла коса”, „Зелено...” замість „Зелено вино” тощо.

² Гошовський Владимир. У истоков народной музыки славян. Москва 1971, с. 96 (на с. 90 ще уточнюється, що їх також нема, „ймовірно, в декотрих невеликих

останні спостереження підтверджуються новішими фронтальними польовими дослідженнями, зокрема й таємнича відсутність будь-яких відмін даного мелотипу на всій Чорногорі¹ і, потрібно ще додати, на Лемківщині, Буковині та Північній Бессарабії, а от деталізоване картографування всіх дотичних музично-етнографічних матеріалів (як друкованих, так і архівних) цілковито спростовує висунуту гіпотезу про його повсюдну присутність на решті українських земель – насправді він суцільно скупчений виключно в Галичині та на півдні Володимирії, в інших сторонах, в тому числі й на Закарпатті, порозкиданий окремими, більшими чи меншими островцями й узагалі одиничними точками, ніяк не пов'язаними між собою, напевно, занесеними тамтуди в пору довговічного розселення наддністрянських слов'ян просторами Східної Європи²:

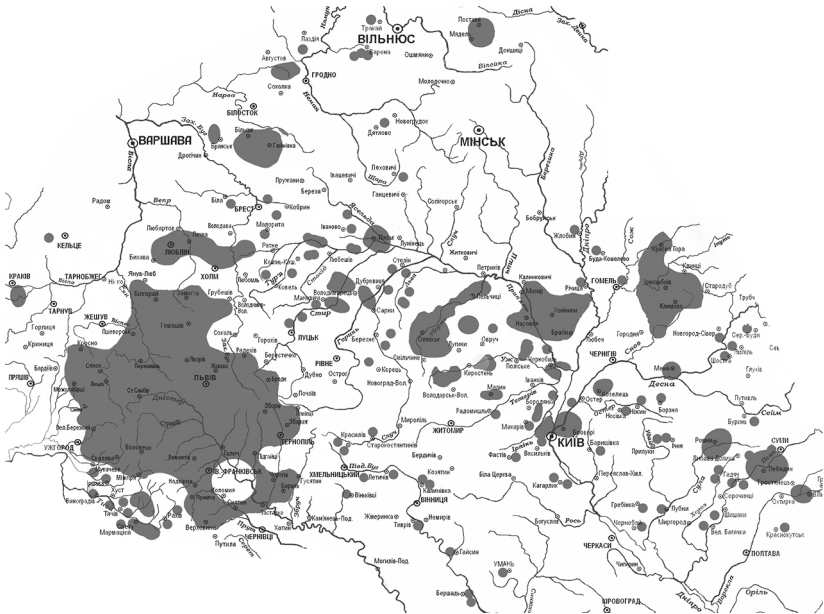


Рис. 8

ареалах центральної України <...>. Безперечним можна вважати той факт, що в Закарпатській та Львівській областях цей тип колядок переважає”).

¹ Czastka-Kłapyta Justyna. Kołędowanie na Huculszczyźnie. Kraków 2014, s. 542-553.

² Препарована картосхема на основі: Клименко Ірина. Алгоритм монографічного вивчення ключових слов'янських обрядово-пісенних форм („макротипів”): На


З того випливає тільки один єдиноможливий висновок: *обидва вказані вище похідні колядкові мелотипи виникли на теренах верхнього Подністрів'я та/чи Малого Полісся, причому неодмінно десь у двох різних поселеннях¹, звідки мали би розійтися спершу сусідніми територіями, а потім віддаленими та зовсім далекими як на всьому сході, так і місцями на півночі.* На жаль, можливе на даний момент картографування кожного мелотипу не дає достатньо чіткої картини цього процесу, тож решту лишається тільки гіпотетично дорисовувати собі в уяві, покладаючись на існуючі скупі загальноісторичні відомості, здоровий глузд та інтуїцію.

Здогадно, слов'яни, зайшовши з свого первісного розселення (звідки – достеменно невідомо) на погромлене гунами верхнє Придністрів'я в кінці IV століття, перейняли барвний місцевий звичай відзначання зимового сонцестояння, надалі культивованій залишками щасливо вцілілих їхніх попередників (передовсім гетодаків), і необхідно пристосували його до власного віросповідання та музично-поетичного стилю мислення, для чого мусили переповісти готові словесні тексти рідною мовою² та замінити їхню музику на природнішу

прикладі колядок з віршем 5+5+3. < Проблеми етномузикології, вип. 8: Слов'янська мелогографія, кн. 4 (Атлас). Київ 2014, с. К1-5. Темні плями різних розмірів та кружальця – ареали поширення даних колядок або їх фіксація в окремих місцевостях.

¹ Наскільки показують наявні музично-етнографічні матеріали, ці мелотипи побутують, як правило, у різних поселеннях, що вельми показово підтверджує їх відмінне територіальне походження.

² Часом, здавалося б, на межі повної нісенітничі, як приміром, отаке: „Ой шуміла крутая гора. Зелене... Зелене вино в неділю рано сіяло”, з чого годі второпати як може *шуміти* гора (хіба обвалюючись, чи то малися на увазі гучні обряди в горах, де переважно відбувалися зимові Діонісії?), а зелене вино (свіжий напій з винограду, який, до речі, раніше не культивувався на всьому верхньому Придністрів'ї) *сіяти*, наче якесь небесне чи штучне світло (може, *леліло* в світлі сонця чи місяця?), до того зрання на сьому добу щотижня (мабуть, в оригіналі йшлося про початок неробочого, святкового дня?). Чи, може, подібні слова потрібно розуміти так, що *на великій (священній) горі з початком нової доби справлялися обряди (торжества) на честь молодого вина?* Адже власне так святкували зимові Діонісії тракійські племена й, напевно, також гети і даки, котрі чотири століття до нашої ери проживали на теренах Галичини (якраз понад Дністром, орієнтовно десь по теперішній Галич і його околиці). До речі, в карпатських горах за винятками деяких запливів на Бойківщині колядок даних мелотипів взагалі немає, тож у наведеному тексті про наші скелі не йдеться, хіба виключно

для себе, певно, використавши за браком чогось придатнішого *перше речення* мелодії також величальної пісні, співаної на весіллях (Зразок 23а), типу V553_{bis}/R⁶1 1 1 1 2 || 1 1 1 2 || 2 3 :||. Про це свідчить не тільки її мелоритмічний малюнок, ідентичний колядковому, що примусив розпросторитися ймовірно первородні десятискладники (чи восьмискладники, як припускав К. Квітка)¹ колишнього вірша V55;55 (~*V44;44) до тринадцятискладників V553;553 (чи прототипних одинадцятискладників *V443;443) шляхом перенесення обірваного початку рефрену під заключну фразу запозиченого музичного речення та додавання в самому кінці строфи для внутрішньої паратактичної симетрії ще одного трискладника, котрий зчаста видається зайвим за своїм змістом², але й спільність досконалого композиційного плану, притаманного меліці обох типів, яка в переважній більшості випадків творить лінійну хвилю (дугу, арку) з заключним вирівнюванням: , а місцями навіть виразна тематична спорідненість їхніх наспівів, незважаючи на значні еволюційні звуковисотні видозміни в них здебільшого в напрямі розширення амбітусів від кварто-квінтових аж до півтора октавних та ускладненнями ладомодальної організації модуляціями як у нижній, так і верхній тетрахорди (повні чи неповні), появи транспозицій, схожих на секвенції, і врешті, деяких ознак тонального гармонічно-функціонального мислення. Свою роль у цих довготривалих дивергентних процесах відіграло заведення в певний момент стрічкового багатоголосся, пов'язаного з манерою жіночого виконання звичайних ліричних пісень, а інколи несподівано ще й з виразними впливами церковних співів. Водночас ареал суцільного поширення даних колядкових мелотипів може вказувати на межі первісного розселення придністровських іммігрантів відразу після їх приходу на нові місця – свідчення, безцінне для загальної праісторії східного слов'янства.

Так воно чи не так, у кожному разі встановлені факти залишаються фактами вкрай важливими для пізнання автентичної давнини

про тракійські Балкани. Тим паче, що наведені слова (Квітка Климент. Українські народні мелодії. Київ 1922, с. 138 № 127) співалися ген аж на лівобережній Наддніпрянщині (с. Губське, г. Новооржицьке, р. Лубни, о. Полтава), де не тільки „крутими горами”, але й споконвічним традиційним виноградарством не пахне і близько.

¹ Квітка К. Избранные труды, т. 1, с. 147-154.

² Ibid., с. 129-132.

вітчизняного обрядового фольклору, а саме: *підмічені граматичні аномальності в музичних і поетичних формах колядок з V553;553 (*V443;443) однозначно вказують на їх генетичну вторинність, що мусила витворитися десь на території верхнього Придністров'я та Малеого Полісся шляхом вельми складного схрещення (мелосинкразії) різнорідних автохтонних компонентів з алохтонними. Не брати на-далі до уваги ці дані фундаментального значення в пошуках витоків традиційної етномузики слов'ян либонь уже ніяк неможливо.*

Записи від Д. Мовчана К. Квітка датував 1922 роком¹, що абсолютно неможливо, бо матеріали до своєї збірки він, за його ж словами, громадив до 1921 року² (а точніше до початку осені цього року включно) й усе здобує пізніше вже не могло ввійти до неї, адже на той момент літографування нот було виконане остаточно. Поки воно тривало, науковець продовжував нотувати нові мелодії і, якщо була ще можливість, вносив їх в основну частину колекції, якщо ні, то у відповідні жанрові розділи окремого Додатку. Заспівані Д. Мовчаном твори знайшлися і там, і там: звичайні пісні під № 571-573 К. Квітка встиг включити у корпус збірки, що закінчувався № 600, натомість обрядові № 634-635 і 680-682 мусили відійти до її доповнення. Наразі не встановлено, коли саме укладання основної частини було повністю завершено, можна відзначити тільки, що в Додатку збирач уже не переймався порядкуванням нових надходжень, лише доповняв їх у міру набуття, а оскільки йому деякі аматорські записи передав К. Стеценко в другій половині 1920 року й вони знайшлися поряд з матеріалами від Д. Мовчана, то напевно збирацький сеанс з ним мав би відбутися саме десь у той час, у всякому випадку не пізніше кінця цього ж таки 1920 року, коли композитор назавжди покинув Київ.

До виходу в світ збірки „Українські народні мелодії” К. Квітка в планові експедиції не їздив, а де тільки міг вишукував інформантів, випитував і записував від них зазвичай за одним присідом кілька хіба найцікавіших фольклорних творів з їхнього здебільшого значно ширшого репертуару³. Так вийшло з Д. Мовчаном, колишнім селянином, який, „отримавши початкову освіту, переселився до Києва та працював в Історичному музеї на технічній посаді, виконуючи свої обов’язки з запалом. Для запису співав дуже охоче, якось особливо бадьоро порівняно з усіма іншими [співаками], з голосу яких доводилося записувати, доладно та ревно, проте не художньо”⁴. В приміщенні му-

¹ Квітка Климент. Українські народні мелодії: В 2 ч., ч. 2: Коментар. Київ 2005, с. 208.

² Квітка К. Українські народні мелодії. Київ 1922, с. V.

³ Луканюк Богдан. Причинки до біографії Климента Квітки: Так коли Климент Квітка побував у Кукавці? < Етномузика, ч. 15. Львів 2019, с. 47-58.

⁴ Квітка Климент. Українські народні мелодії: Коментар, с. 208.

зею фольклорист занотував від нього всього вісім, зате незвичайно оригінальних і водночас характерних наспівів¹ – саме стільки, мабуть, вдалося тоді зробити слухових транскрипцій протягом збирацького сеансу, що зайняв, напевно, немало часу, позаяк співалися щоразу пісні не по одній строфі, а повністю, якщо записувач всюди зміг відслідковувати властиві їм мелодичні відміни та відзначати їх у своїх нотних транскрипціях.

З інформантом К. Квітці цього разу явно поталанило, адже трапився йому не просто автентичний, а дуже добрий народний виконавець, котрий, очевидно, належно володів навичками гуртового співу, де мав би провадити відповідальну партію „виводчика”, „горака” – не даремно ж він у заспіваних звичайних ліричних піснях подав, мабуть, не попередивши збирача, власне їхні *другі верхні* голоси, дивуючи увесь музичний світ їхньою нібито химерною ладовістю. Аби переконатися в цьому, досить транспонувати їх на велику терцію нижче, після чого все стає на свої місця: дивовижні ладозвукоряди виявляються вповні рядовими². Невипадково К. Квітку здивувала своєрідна манера співу Д. Мовчана – „батьора, доладна, ревна, проте нехудожня”, аж ніяк не така, як у всіх знаних йому виконавців переважно камерного типу, бо ж головню на пленері солістові-гораку в народному багатоголоссі доводиться орудувати у найтруднішому завищеному регістрі з граничним напруженням голосових зв’язок, намагаючись за всяку ціну, часом навіть дещо неточно інтонуючи, пересилити фортіссімо гурту – і то часом немалого. Можливо, в приміщенні співак викладався далеко не на повну силу, все ж давня звичка тримати свою партію належно та гідно й тут мусила спрацювати підсвідомо.

¹ Квітка К. Українські народні мелодії (1922), № 634-635 (весняні), 680-682 (зимові), 571-573 (звичайні).

² Так, музикознавець В. Довженко, аналізуючи тему другої частини Другої симфонії Л. Ревуцького на основі пісні „Ой Микито, Микито, чи є рілля на жито?”, взятої з збірки К. Квітки (№ 573), побачив у ній „пентатонічний звукоряд”, попри наявні там півтони і не тільки діатонічні, але й хроматичні (Довженко Валеріан. Нариси з історії української радянської музики. Київ 1957, с. 186). Насправді ж гіпотетичний нижній, основний голос на терцію нижче має октавну гаму (у транспозиції до прийнятої генеральної опори *g'*): *g''-fis''-f''-e''-es''-d''-c''-b'-a'-g'*. Ще наочніше це показує балада про трійзілля („Марусина недужа лежала”, № 571). Докладніше про фактично помилкові одноголосні записи багатоголосних втор див.: Лекція 2, тема 2, § 8, с. 64-65.

Про неординарність Квітчиного інформанта говорить і його почасти представлений обрядовий репертуар, хіба явно замовлений збирачем – дві незмірно повчальні відміни *лірницької* коляди раз з церковним текстом, а раз з світським, і традиційним звичайним наспівом з V445₂/R⁶1 2 1 2 | 1 2 1 2 |²1 2 1 2 6 :|| (№ 680-681), автентична співна веснянка характерного типу¹ й особливо ігровий танок з надзвичайно розгорнутою, комбінованою композицією (№ 635), яку просто слухаючи хоч безліч разів, ледве чи можна запам'ятати настільки твердо на все життя – для того з юних літ потрібно було брати якнайактивнішу участь у великодних забавах. На цьому фоні зовсім скромно виглядають доволі-таки простенькі дитячі щедрівочки, напевно винесені співаком з раннього дитинства, коли ще він сам (чи разом з ровесниками) носився снігами від хати до хати. Але й ці щедрівочки, теж либонь спеціально випитані збирачем, так же само є далеко не пересічними головно за своїми структурами, вартими пильної уваги.

К. Квітка виклав їх поспіль під єдиним номером і вони, хоч розділені вигуком, але без ключа на початку другої з них, здатні сприйматися як одна суцільна, контрастно-складена композиція. Можливо, саме так підряд усе було співано й інформант забув чи не вважав потрібним повідомити, що то все-таки зовсім різні твори, виконувані окремо, незалежно один від одного у відповідних ситуаціях: першим малі щедрівники постійно величали своїх дорослих адресатів², а до другого вдавалися тільки принагідно, жартома погрожуючи їм небаченими шкодами, коли ті не виносили зразу очікувану винагороду³. Цей останній – то типова дитяча пісенька, обрядова тільки за

¹ Квітка К. Ibid., № 634 (тут звертає на себе увагу повний *лідійський* тетрахорд з натуральним нижнім ввідним тоном: $d''^{\wedge} \underline{C}'' h' - a'' G' f$), пор. Зразок 33.

² Очевидно, йдеться про матір святого Василя Великого, церковний *поминальний* день якого припадає на 1 січня за григоріанським календарем (або від минулого століття на 14 січня за юліанським), коли народ *весело* відзначає Новий рік. Така вже вийшла історична накладочка з календарями – новішим церковним з сумною датою та давнішим народним з веселою.

³ А втім, можливо, існувала традиція постійно сполучувати ці дві щедрівки в начебто одне ціле (Квітка К. Ibid., с. 43 № 137, с. Губське, г. Новооржицьке, р. Лубні, о. Полтава; с. 217 № 687, с. Рожнівка, г. і р. Ічня, о. Чернігів) завдяки тому, що перша закінчувалася проханням дати пирога чи п'ятака тощо, а друга не надто гречно відразу, без зупинки починалася погрозами забрати вола (пор.: Квітка К. Ibid., с. 45 № 149).

своїм поетичним текстом, суворо приуроченим до зимових свят, рештою ж вона цілковито аналогічна всім іншим примовкам такого ґатунку¹ – як чотиристопним *тонічним* віршем, дарма що в даному разі рядки його тирадності² є начебто усталеними рівноскладовими, зовні схожими на козачкові семискладники з цезурою після четвертого складу (органічно притаманну їм систему версифікації видає хоч і разовий, зате показовий перехід на шестискладник з пропущеним другим складом, а ще гострохарактерні синкопи, змішування ритмічних акцентів на неакцентовані частки „хореїчних” стоп через граматичні наголоси у словах „дасі”, „вола́”, „трубі́ти”, „во́ликом робі́ти”, „хво́стиком”, „во́лом”), так і моторно-танцювальною *мікроформою*, базованою на принципово відкритому (вічному) остинато оліготонного (біхордного) *мотиву*, в якому кожний другий раз обидві заключні короткі довгості (вісімки) на письмі стягуються в єдину більшу (чвертку)³, завдяки чому між фактично зовсім однаковими мотивами виникає похідний контраст і вже вони, спарені в той спосіб, сприймаються наче безконечно повторювана основоположна (тематична) *фраза*, чим нібито підвищується мелосинтаксичний ранг мікроформи загалом. Це може вказувати на ймовірне перетекстування розхожої дитячої мелодії, пристосованої до „козачкового” вірша.

До зовсім іншого, вельми рідкісного типу належить перша з наведених щедрівок (Зразок 31а), якій також притаманна принципово відкрита музична мікроформа, проте цілковито відмінного характеру – тут поетичну тираду творять *шестискладові* віршові рядки ($V6_n$), відповідні стало повторюваній *фразі* з монохронним ритмічним малюнком $R^6 1 1 1 1 1 :||$, що здебільшого зустрічається в танках-хороводах і споріднених з ними жанрових різновидах, зокрема й у зимовому календарному циклі. Найближчим до даної щедрівки аналогом можна вважати *гоготуху*, культивовану на Північному Підляшші⁴, словесні тексти якої хіба не випадково зазвичай починають-

¹ Зразок 55.

² Віршові рядки тут лучаться попарно суміжними чоловічими римами, але за своїм змістом вони творять одноцілу тираду.

³ Насправді, в дійсному звучанні кінцеву коротку довгість (вісімку) завжди заступає рівновелика павза ($R^{1/2}1/2 1 | = R^{1/2}1/2 1/2 1/2$).

⁴ Мацієвський Ігор. До явищ традиційного музичного театру на Підляшші: Гоготуха. < Музика і дія в традиційному фольклорі. Львів 2001, с. 45-48; Лукашенко

ся зовсім так же само як на Київщині¹, скажімо, в такому, одному з відомих найповніших:

55

- | | |
|--|--|
| 1. Васильова мати
Пішла гоготати,
А Василь за єю
Кинув ² головнею. | 3. А [i]з кучки гречки
Будуть палюшечки,
А [i]з колосочка
Буде жита бочка. |
| 2. На новеє літо
Роди, Боже, жито,
Жито [i] пшаницю,
Горох, сачовицю! | 4. А в клуні молотно,
А в діжці зихотно,
При печі як рожа –
Господиня гожа. |

[*Мовиться, вигукуючи:*]

Гу-гу-гу!

Дайте того, що на рогу –

Кишки, ковбаски,

Ложечку кашки!

Як видно, вони складаються, подібно звичайним приспівкам і пританцівкам, з довільно нанизованих окремих, сюжетно самостійних та змістово повністю завершених ритмо-синтаксичних одиниць, завершуваних декламацією з початковим вигуканням, від якого, напевно, пішла назва як даного жанрового різновиду, так і пов'язаного з ним обрядового дійства на кшталт Кози, Маланки або Вертепу³. Нормальними для них є чотиривірші з суміжними римунаннями (схема: *аабб*), з чого стає очевидним пропуск у київській щедрівці другого та третього віршових рядків (однак зовсім необов'язково схожих

Лариса. „Кугутання” в зимовій обрядовості північно-західної України: Наспів та контекст. < Проблеми етномузикології: Збірник наукових статей, вип. 11. Київ 2016, с. 50-55.

¹ Лукашенко Лариса, Похилевич Галина. Традиційні пісні українців Північного Підляшшя: За матеріалами експедицій 1999–2001 років. Львів 2006, с. 44-49 № 16-23.

² Відміни: Пустив або Біжит з.

³ „Гоготати” означає „видавати сильні глухі переривчасті звуки, схожі на „го-го”” (Словник української мови: В 11 т., т. 2. Київ 1971, с. 102), а вигук „го!” „вживається при бажанні привернути чию-небудь увагу” (ibid., с. 99) або спонукання як у “Го-го-го, коза!”. Проте можливо, що етимологія цього народного терміну є іншою, в кожному разі К. Квітка почув вказане дієслово як „куготати”, а в мовленій віншівці – вигуки „Кугу! Кугу!” (Квітка К. Ibid., с. 58 № 191). Нотну транскрипцію звучання співомовної віншівки див.: Лукашенко Л., Похилевич Г. Ibid., с. 48-49 № 23.

на явно пізніше пародійне перекручування якогось церковного оригіналу¹ мало не в усіх знаних нині гоготухах)², бо вісім наступних цілком виразно об'єднуються за змістом у катрени.

Ясна річ, практично всі сучасні записи гоготух мають тією чи іншою мірою плутані поетичні тексти з більшими чи меншими пропусками або, навпаки, вставками певних слів, рядків та цілих двовіршів³ – воно й не дивно, адже звичай давно вийшов з ужитку та добряче призабувся, до того ж однофразова мікроформа, що ніколи не завершується, а тільки обривається вигукуваннями, завжди дозволяла доволіно висловлюватися, не тримаючись певних структурних рамок. Усе ж тенденція до послідовного об'єднання в окремі змістові цілісності власне *чотирирядковостей* проглядає тут зовсім однозначно та з'явиться просто так собі з нічого, на голому місці, не маючи ніякого закономірного підґрунтя вони не могли ніяк, і єдине раціональне тлумачення цього феномену полягає в тому, що катрени повинні були сформуватися з наспівом, складеним з чотирьох фраз, кожна з яких лучилася з коротким шести-, а то й п'ятискладовим віршовим рядком, як наприклад, у такій жартівливій пісеньці з новорічної гри „Коза”⁴:

¹ Продовжень церковних сюжетів з таким початком існує декілька, з яких годі визначити первісніший.

² Бо чому б це Василь (Великий?) мав би кидати за своєю матір'ю обвуглене, недогоріле, тліюче поліно?

³ Наприклад, вище згадана гоготуха, записана К. Квіткою в один час з київською щедрівкою, в першому катрені також не має третього та четвертого рядків, в другому ж порівняно з вищенаведеною відміною додано п'ятий рядок „Всяку пашницю”, а в третьому та четвертому знову пропущені два перші рядки, зате в самому кінці наявна ще одна шестирядковість суто величально-віншувального плану, що уже не трапляється в пізніших записах:

56

Дай тобі, Боже,
Пане господару,
Синків женити,
Дочок подавати,
Горілки нагнати,
Пива наварити.

Ще значно більші аномалії демонструють записи 1999–2001 років: Лукашенко Л., Похилевич Г. Ibid., с. 44-49 № 16-23.

⁴ Квітка К. Ibid., с. 59 № 192 (с. Радехів, г. Вишнів, р. Ковель, о. Луцьк). Цей запис з усією гостротою оголює складну квестію паристого чи третного групу-

Allegro moderato



1. Стань на по_ ро_ зі На їд_ ній но_ зі



А глянь на гра_ ди, Чи не_ ма зра_ ди?



2. Ой єсть там зра_ да – Ста_ ра_ я ба_ ба!



Со_ ло_ му сі_ че, Пе_ ро_ ги пе_ че.



3. А з но_ са ка_ пить, Пе_ ро_ ги мас_ тить.



Гиц, ко_ за, гиц,



Не бій_ ся ниц!

Згодом первісні строфічні чотирирядковості підвели під музичну мікроформу з аналогічними третніми ритмічними малюнками $V5_n/R^6 1 1 1 2 :|| \sim V6_n/R^6 1 1 1 1 1 :||$, що пізніше стали паристими $V4_n/R^4 1 1 1 1 :|| \sim V5_n/R^4 1 \frac{1}{2} \frac{1}{2} 1 1 :|| \sim V6_n/R^4 \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} 1 1 :||$ і не тільки в усіх гоготухах, але й принаймні також у вельми схожих з ними польських щедрівках¹, а це своєю чергою засвідчує факт їхнього розпо-

вання лічильних одиниць у шестимірних тактах часокількісного мелоритму. Тут К. Квітка виставив спочатку паристий розмір $\frac{3}{4}$ (у транспозиції $\frac{3}{2}$), а для двох останніх – третний $\frac{6}{8}$ ($\frac{4}{4}$) попри їхню повну мелодичну тотожність восьмому тактові, з чого треба висновувати, що весь наспів належить трактувати саме як третно організований, а його бодай часткова паристість – це лише суб'єктивні враження записувача, вихованого на канонах академічної музики.

¹ Рибак Юрій. Народні пісні Березівщини: За матеріалами експедиції 2013 року. Рівне 2016, № 49, 52.

всюдження ще в рамках дорослої зимової обрядовості та доконтра перед остаточним переходом перетекстованих остинатностей у дитячий репертуар. Дані історичні процеси можна зобразити схематично таким чином:

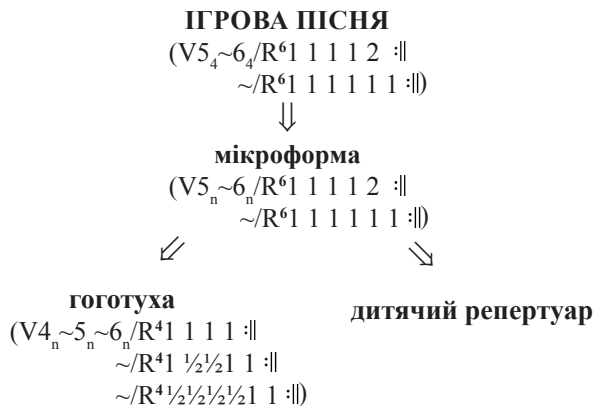


Рис. 9

Наскільки такі гіпотези справедливі, повинні показати подальші поглиблені студії над цією надзвичайно цікавою, а тут з необхідності ледве заторкненою проблемою типології та генеалогії подібних різновидів українських щедрівок.

День проведення збирацького сеансу на Громницю¹, коли зимові свята вже давно пройшли, свідчить про його спеціальну організацію, очевидно, працівниками Відділу етнології Кабінету антропології та етнології імені Хведора Вовка Української академії наук задля фіксації в безпосередньому спостереженні новорічного дійства-гри „водити Козу”, що його хід та атрибутику повноцінно, з потрібною достотністю зміг описати та наочно задемонструвати, мабуть, недавно прибулий до Києва робітник² – виходець з бідняцького села на самому краї Східного Поділля, де широко культивувався подібний колоритний звичай. У результаті добре налагодженого заходу та комплексної роботи фахових народознавців найвищої кваліфікації – протоколіста, музиканта й художника – був складений фольклористично-етнографічний документ найкращої наукової якості, який либонь досі немає собі рівних в усій народознавчій літературі та за яким наживо можна відновити без ані найменших труднощів справжню музейну рідкість, включно з такими, здавалася б, дрібничками, як наприклад, абсолютно точні місця, коли під час співу чи „молитви” необхідно „перекладати” пастушою файдою (батоном, канчуком, пугою), звісно, ігрово-театральною, бутафорською, скрученою з соломи, як це показано на малюнку. Дуже шкода тільки, що тоді серед записувачів не могло знайтися такого, цілком унікального в Україні спеціаліста як етнохореолог³, котрий спромігся б належно занотувати (схематично зарисувати) чи бодай словесно описати танці в їхній синхронії з співами й інші необхідні рухи (хоча б тої ж таки Кози), тож у цій галузі немає чого ні вивчати, ні достотно відтворювати, на жаль.

У детально викладеному сценарії дійства можна вирізнити шість головних епізодів: 1) танок Кози; 2) її смерть і воскресіння; 3) торжество; 4) монолог Діда, 5) танець Кози і Цигана; 6) винагорода. Вони виразно об’єднуються в два акти, з яких початковий, що включає перші три сценки, є основним, традиційно-обов’язковим, споконвіч-

¹ Стрітіння Господнє 2/15 лютого.

² Неясно, хто склав йому компанію – хтось з односельців чи просто відповідно навчені місцеві кияни.

³ Славних-преславних фантазійних шароварників на кшталт В. Верховинця, В. Авраменка, А. Гуменюка й іже з ними у нас завжди було, хоч гать гати, а от автентична фольклорна танцювальна культура ніяк не вивчена (за винятком однієї гуцульської, дякуючи Р.-В. Гарасимчуку) без сліду канула в Лету.

ним, скрізь витримуваним більш-менш однаково, тоді як дві наступні (п'яту та шосту) радше слід вважати пізнішим дивертисментним додатком, вставленим у даній місцевості, оскільки в інших сторонах він зовсім невідомий чи обігрується інакше¹. Коли ж такого другого акту не було, кінцевий епізод (тут – шостий), напевно, йшов відразу після демонстрації радощів від повернення до життя козлиці, виконуючи функцію своєрідного епілогу. Ці докорінні, історично зумовлені відмінності між змістами обох актів відповідним чином позначилися і на їхньому музично-поетичному оформленні.

Хіба не випадково єдиним по-справжньому обрядовим у цілій грі виявився спів до першого танку Кози, котра під іншу мелодію, як у тому сповна переконують існуючі записи, не скакала практично ніде², і це симптоматично: без нього сценка втрачала б не тільки унікальний колорит, але й дивовижну екстраординарність, а з нею й незбагненну силу чарівного художнього впливу давнього органічно-синтетичного мистецтва, де комплекс „дія – атрибутика – слово – музика – рухи” становлять єдину, непорушну стильову цілісність. За своєю музично-поетичною композицією подібні танки бували різними, вони могли мати вигляд *тирадної* однофразової мікроформи як принципово відкритої ($M^T\alpha_n$), що обривалася лишень з кінцем слів, так і закритої – з контрастною заключною побудовою ($M^T\alpha_p\beta$), або нормальної віршової *строфи* з подільних дистихів ($V55_2$) чи катрену з одноцілих п'ятискладників ($V5_4$), майже завжди скріплених парним

¹ Зокрема продаж оживленої Кози ще одному персонажеві – Жидові, про що тут побіжно згадає Дід у своєму монолозі тільки як про евентуальний гендель. Несподівана поява ще одного, до того ж вельми колоритного персонажа, а також будь-яких інших характерних дієвих осіб, а особливо Лікаря, який „уколом” нині значно переконаливіше оживлює мертвечину, ніж Дідова „молитва” (чи за іншою версією міхонешева дудочка), виявляє органічний зв'язок даного дійства з „Маланкою” – в ньому історія Кози мусила мати значення центральної ідеї, через що вона змогла усамостійнитися при поширенні барвного маскараду на північ і схід за межі свого споконвічного практикування на Покутті, Буковині та Північній Бессарабії, де місцями було прийнято маланкувати без „Кози”, але в такому разі весь захід переряджання втрачав первісний сенс, фактично ототожнючись з елементарним щедруванням під вікном, хоч він і міг супроводжуватися практично нічим немотивованим карнавальним бешкетуванням на вулиці, подвір'ї або в хаті, якщо господарі запрошували маланкувальників до середини величати персонально кожного з домочадців.

² Звісно, за винятком тих сучасних інсценізацій, де використовується перший-ліпший побутовий танець у своїй чисто інструментальній версії.

римуванням. Їм же відповідали здебільшого мелодичні структури з двох повторюваних фраз поспіль ($M^T\alpha_2;\beta_2$) чи почергово ($M^T\alpha\beta_2$), рідше з трьох, з контрастним закінченням ($M^T\alpha_2;\beta\gamma$) та ще рідше з усіх чотирьох тематично відмінних мелосинтаксичних одиниць ($M^T\alpha\beta;\gamma\delta$), сполучених уже в повноцінні музичні речення (M^TAB) як у наведеному тут Зразку 32a¹. Очевидно, такими виникнути в окремих місцях незалежно одні від одних вони хіба не потрапили – тим більше, що деякі з них, неоднакові за масштабами, не раз виказують виразну мелічну спорідненість на доволі значних відстанях, через те в їхній мелогенезі є сенс добачати результати модифікацій в процесі поширення і то головню *інволюції* в напрямі від контрастних довших – основних і первісних, до повторюваних коротких – похідних і вторинних². Як видно, взірць з самої країни Східного Поділля зберігся знаменито ймовірно максимально наближеним до своїх первородних обрисів.

При тому всі танки Кози базуються, як правило, на однаковому п'ятискладовому „колядковому” мелоритмічному малюнку ($R^61\ 1\ 1\ 1\ 2\ 1$), здатному інколи переходити на шестискладовий за допомогою велими оригінального роздроблення кінцевої більшої довгості на дві менші ($R^61\ 1\ 1\ 1\ 2\ 1 \leftarrow \{R^61\ 1\ 1\ 1\ 1\ 1\ 1\} \leftarrow R^61\ 1\ 1\ 1\ 1\ 1\ 1$)³. Натомість до чотирикладників, наскільки відомо, він не стискається практично ніколи за винятком рефренів або вигуків, які часом додаються в кінці всього твору чи його окремих частин і завдяки яким однозначно можна розв'язати проблему притаманної йому внутрішньої мелоритмічної організації⁴. Оскільки у таких випадках друга і третя довгості пере-

¹ У всіх катренах зчаста дві останні мелодичні фрази повторюються разом з своїм словесним текстом, не маючи структуроутворювального значення, однак інколи під них підкладалися нові вірші й у такому разі строфи розросталися до шестирядкових.

² Мікроформи появилися правдоподібно внаслідок вторинного поєднання поетичних текстів танку Кози з мелодіями саме такого роду.

³ Про таку можливість писав К. Квітка, але навів невдалий приклад, тому В. Говшовський заперечував її (Квітка Климент. Избранные труды: В 2 т., т. 1. Москва 1971, с. 154) і, як видно, дарма.

⁴ Транскриптори зазвичай дwoяко тактують обрядову мелодію „Кози” в акцентно-динамічному ритмі – то на $\frac{3}{4}$ ($\cong \frac{3}{2}$), то на $\frac{6}{8}$ ($\cong \frac{6}{4}$), причому і так, і так навіть у рамках одного збірника, ба навіть запису (наприклад: Квітка Климент. Українські народні мелодії. Київ 1922, с. 44 № 143; Мацієвський Ігор. Музичні інструменти гуцулів. Вінниця 2012, с. 150, № 12-13; Czajka-Kłapyta Justyna. Kolędownie na Huculszczyźnie. Kraków 2014, s. 550 тощо), чим виявляють своє суто суб'єктивне

важно стягуються в одну більшу (подвійну), в результаті чого постають два „ямби” посліпль ($R^6 1 1 1 2 \mid \leftarrow \{R^6 1 \mid 1 1 2 \} \leftarrow R^6 1 2 1 2 \mid$):

58



Ска чи, ко зу ню, ска чи, не бо го!
На сі яв наш пан пше ни ці мно го. Гоп-гоп! Гоп-гоп!

чи стягуються останні довгості ($\leftarrow \dots \leftarrow \{R^6 1 1 1 \cap 2 \} \leftarrow R^6 1 1 1 3 \mid$), а вся традиційна етномузика, слід нагадати, є виключно ізоритмічною, то засадничим, первісним групуванням лічильних одиниць в обрядових мелодіях „Кози” треба визнати саме *третне* (тобто по три), подібно як у колядках ($R^{6(33)} 1 1 1 \mid 1 2 \mid$ тощо). Бо інакше в ритмічних малюнках таких додатків доводилося б прийняти за нормативні чудернацькі „синкопування”, абсолютно немислимі в музичному часо-кількісному ритмі, де відсутнє закономірне чергування сильних і слабких часток такту, а значить, зміщувати перші на місце других немає можливості. Щоправда, під впливом найновіших трендів, зокрема в танцювальній музиці, народні виконавці не раз доволі виразно акцентують тут непарні одиниці числення (першу, третю, п’яту), чим фактично надають первинній грамагічній третності ознак вторинної фонетичної паристості.

Це важливо ствердити з огляду на цілком можливий особливий спосіб танцювання під традиційні мелодії з третною ритмічною організацією. Вище уже відзначалося, що невідомо як скакали з Козою в даному разі й узагалі – чи абияк, хто на що дотепний, чи все-таки, беручи до уваги магічно-ритуальну функцію цілковито табуїзованого твору (поза новорічними святами його виконувати не випадало ніяк), він повинен був мати свої власні, узвичаєні віддавна, суворо установлені кроки та фігури. Останнє видається найвірогіднішим, зважаючи на очевидну однотипність, а навіть і пряму спорідненість

сприйняття та розуміння природи внутрішнього (структурного) групування її лічильних одиниць. Про аналогічну проблему тактування колядкових наспівів див.: Квитка К. Избранные труды, т. 1, с. 123.

¹ Бабинський Ярослав. Народні театралізовані музичні дійства: Вертеп та Маланка на Покутті. < Музики та дія в традиційному фольклорі. Львів 2001, с. 15 № 10.

² Див. Прилоги, Коментар 31 (с. 314, приклад 57), а також: Квитка К. Українські народні мелодії, с. 44 № 143.

строфічних мелодій Козячого танку з добре відомими гуцульськими колядницькими „плесами”¹, які правдоподібно взялися власне з цього ж танку, адже „Коза” на Покутті, Буковині та Північній Бессарабії виступає інтегральною складовою масштабнішого обряду „Маланка”, а він на Гуцульщину зайшов не повною мірою (так же само як і в інші краї, куди проникла виключно цілком усамостійнена „Коза”), тільки максимально скороченим, зведеним до одного його станового, сакраментального танку. Йому-то поталанило незмірно, бо хоча протягом минулого століття він доволі-таки змінився під впливом популярних побутових гулів (приміром, зовсім переставши бути сольним чи ансамблевим у виконанні вибраних майстрів своєї справи, перетворившись у загально-груповий)², а то й цілком призабувся, розчинившись у простацькому тупцянні на місці з традиційним крученням у руці піднятого догори топірця, все ж настільки виняткове явище не могло пройти повз увагу фольклористів, через те вони достатньо детально описали його у літературі.

Так, на відміну від усіх паристих танцювальних кроків на Гуцульщині третій плес мав специфічну хореографічну конструкцію, де окремі рухи належно корелювалися з музичними лічильними одиницями: на перших двох плесаник виставляв трошки вперед ліву ногу й одночасно швидким рухом закидав перед нею дещо підігнуту праву, потім притримував цю позицію аж до шостої лічильної одиниці, на якій швидко повертав правицю на попереднє місце, при тому злегка згинаючи коліна та незначно відхиляючи стопи на боки, а далі вже підскакував то на одній, то на другій нозі, увесь час звернений

¹ Шухевич Володимир. Гуцульщина: У 5 ч., ч. 4. Львів 1904, с. 185-190; Nara-symczuk Roman-Włodzimierz. Tańce huculskie. Lwów 1938, нотний додаток, s. 40 № 189-192; Mierczyński Stanisław. Muzyka Huculszczyzny. Kraków 1965, № 2, 8, 107; Смаль Кузьма, Яківчук Авксентій. Пісні Буковини: Пісенник. Київ 1990, с. 67; Бабинський Я. Ibid., с. 14-15 № 10-12; Юзюк Олена. Колядки та шедрівки Заріченського району. < Етнокультура спадщина Рівненського Полісся. Рівне 2002, с. 112; Іваницький Анатолій. Історична Хотинщина. Вінниця 2007, с. 122-125 № 31-32; Смаль Кузьма, Кідешук Іван. Буковина, рідний краю. Чернівці 2008, с. 76; Czastka-Kłapyta J. Ibid., s. 550 № 5.1-5.3; Мишанич Михайло. Народна вокальна творчість Львівщини: У 2 кн. Львів 2017, № 189 тощо.

² Цю колись танцював здебільшого лиш один плесач-віртуоз, свідчить така приспівка, де він говорить про себе в однині: „Ой плешу, плешу, знаю до кого: Даст ми• газдині півзолото”, і це не дивно, адже далеко не кожному було дано належно опанувати особливі кроки та фігури до цілком незвичної музичної ритміки.

лицем до адресата величання ще й тримаючи в руках перед собою вивернуту смушем до середини шапку на заплату – доволі складно все те було, нічого не скажеш. Тобто „ямбічні” ритмічні малюнки музики і танцю мали відноситися відповідно як два малі „ямби” (разом „диямби”) та один великий (подвійний), рівний їм за обсягом і неначе навздогін роздроблений в кінці:

музика: R⁶ 1 1 1 1 2 :||
танець: R⁶ 2 3 1 :||

Рис. 10

Так чи інакше скакався обрядовий танок Кози, з’ясувати уже ледве чи вдасться колись, але те, що це був абсолютно особливий танок – щось на кшталт старого колядницького, величального плесу, сумнівів бути не повинно жодних...

У ритуальній частині даної східноподільської „Кози” на окрему увагу заслуговує ще й інший вкрай рідкісний і надзвичайно цікавий різновид традиційних речитативних заклинань-замовлянь¹ – воскресальна „молитва” Діда, що, як на нинішнє сприйняття, скидається радше на умисну пародію заради сміху та чистої розваги, тим більше, що починається вона начебто християнським отченашем² і продовжується несусвітньою тарабарщиною про всякі непокєднувані речі лише задля ритмізації слів та суміжних рим на подобу тиради тонічного віршування, а завершується висловленою вже побутовою прозою, але далеко не прозаїчною мрією про решето пирогів з капустою. Можливо, в часи запеклої боротьби старого язичництва з новою релігією все це було аж ніяк не безневинною потіхою та носило певне ідеологічне спрямування, однак для нас набагато більше значення, ніж самі слова, має при тому застосована народним лицедієм вимовна історична атрибутика: по-перше, він сакрально став навколішки, близько нахилився над тілом, говорив до нього пошепки і почергово прикладав з обох боків файду, тримаючи її обома руками, наче зна-

¹ Колесса Філарет. Речитативні форми в українській народній поезії. < Первісне громадянство. Київ 1927, кн. 1-3, с. 60-64; Новікова Лариса. Пісні Слобідської України. Харків 2006, с. 164-165.

² Тепер подекуди в цьому місці не Дід, а саме Циган „по-справжньому” править заупокійну панахиду за померлою Козою, з усіх сил намагаючись перебільшено удавати священника, чим за кожним більш-менш удатним виразом викликає гомеричний сміх присутніх.

менитий *тирс* – жезл Діоніса та його свити (з сатирів, силенів, німф і менад), неодмінна належність присвячених йому містерій. З того хіба цілком ясно випливає, що містичну Козу повинна повертати до життя не якась банальна акція у вигляді уколу лікаря чи ще там чогось подібного, а тільки лиш чудодійна, окультивна молитва утаємниченого святця, роль котрого у даному разі відігравав Дід. Неясним все ж залишається, хто, за що та навіщо в цій виставі ту Козу вбив?

Щодо другого танцю Кози після її „воскресіння”, то він, очевидно, колись мусив бути іншим, цілком співзвучним своєю стилістикою добі обрядової творчості, але його напевно замінили на сучасніший, звичайний побутовий гопачок з приспівками, які за своєю поетикою не мають жодного відношення до змісту дійства, зате добре знані та близькі слухачам, котрі й собі, притуптуючи під веселеньку музику, могли взяти участь у загальному „торжестві”. Те ж саме ще більшою мірою стосується решти доволі слабо пов’язаних між собою номерів усієї дивертисментної частини вистави („випас” Кози під задушевну сповідь Діда¹ та його алегорична пісенька знов до скоку), де вже виразно відчуваються наслідувальні впливи аматорської театральної сцени. Розповсюджуючись світами і пристосовуючись до новочасних вимог життя, прадавня містерія про смерть і воскресіння мусила мінятися, щось втрачаючи, а щось набуваючи, аби всякчас тремтіли наповнені одвічним щирим пафосом (*πάθος*’ом!) людські серця та душі.

¹ Як випливає з пояснення авторки запису, Циган не гонить Козу на новорічний сніг, а насправді обидва персонажі „пасуться” по цілій хаті, поки Дід заговорює зуби господарям і всім присутнім, які начебто не помічають, що діється при тому, хоч завчасу для того в різних місцях приховано плящину горілки, шмат сала, миску вареників, паляницю тощо. Чи ж би це робиться лише для забави і сміху, чи за цією загально санкціонованою злодійщиною власне Кози та її поводиря все ж таки часом не криється давній ритуальний сенс?...

М. Лисенко перший потрапив чітко розмежувати за обставинами функціонування *календарні* танки-хороводи, виконувані на Великдень, і *сезонні* ліричні пісні, співані протягом усієї весняної пори (від Благовіщення до Трійці, а то й Петрівки), вказавши їхню народну назву: „Веснянки не грають, а так, дівчата чи діти зберуться до купи за селом, на вигоні та й співають”¹. Те ж згодом він також зробив у відповідному розділі свого збірничка з серії обробок обрядових творів², де „Перший вінок” відвів веснянкам, а „Другий” – іграм і танкам, які, однак, почав хіба задля художнього ефекту з очевидної веснянки „Благослови, мати”, запозиченої з антології О. Рубця³, до того ж увесь цей розділ композитор, не придумавши нічого кращого, затитулював загально „Веснянки”, чим певною мірою посприяв формуванню в суспільній свідомості доволі поширених понять про весняний жанровий цикл, як позбавлений закономірного внутрішнього поділу на свої органічні складові за побутовим призначенням та відповідним способом вираження, а саме власне на веснянки, гри-танки і величальні ранцівки (волочебні). Нарешті, в своєму шкільному співанику М. Лисенко також відокремив „Весняні ігри дівочі: Танки (ігри, корогоди)” від „Веснянок” і додав до них таке ж пояснення, як і в цитованому вище з „Молодошів”, чим либонь реабілітувався певною мірою, подавши шкільництву достовірнішу інформацію⁴.

¹ Лисенко Микола. Молодощі: Збірник танків та веснянок (гри співи весняні: дитячі, дівочі, жіночі й мішані). Київ 1875, с. 44. Такий же поділ застосував П. Чубинський у своєму зібранні (Чубинский Павел. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-русский край: Материалы и исследования [в 7 т.], т. 3. Санкт-Петербург 1872), у підготованні якого брав активну участь М. Лисенко. Кому з них могла належати ідея розмежування обох етнографічних жанрів встановити вже неможливо.

² Лисенко Микола. Веснянки: 1-й вінок. < Зібрання творів: У 20 т., т. 20: Українські обрядові пісні. Київ 1956, с. 11, 35.

³ Рубец Александр. Двести шестнадцать украинских песен. Москва [1872], с. 4 № 10. Ця веснянка, хоч і обійшла всі існуючі хрестоматії з фольклору, є абсолютно унікальною, не маючи навіть приблизних аналогів у всій музично-етнографічній літературі, а тому її автентичність видається вельми сумнівною, тим паче на фоні джерельної проблематичності зібрань О. Рубця взагалі (Луканюк Богдан. До суперечок навколо музично-етнографічної спадщини Олександра Рубця. < Вісник Львівського університету. Львів 2013. Серія: мистецтвознавство, вип. 13, с. 98-114).

⁴ Лисенко Микола. Збірка народних пісень у хоровому розкладі, пристосованих для учнів молодшого й підстаршого віку у школах народних. Київ 1908, с. V, 4-8,

З того пояснення можна висновувати, що молодь просто сходилася десь осторонь, на відчепі та гуртом виспівувала собі веснянки. Може, так воно й було в місцевостях, відомих М. Лисенкові, а проте на Чернігівщині на початку XIX століття цей звичай мав характер доволі розгорнутого дійства, яке спостережливий І. Кульжинський¹ описував отак: „Ледей починає опускатися на землю мерехтливий вечір, усі дівчата покидають роботу та виходять на вулицю². Кожна сідає біля своєї хати і яка вийшла перша, та й першою починає виводити весняну пісню. Сусідка, почувши голос своєї подруги, відповідає їй наступною строфою тієї ж пісні... Нарешті, всі дівчата сусідства, перекликавшись одна з одною, збираються разом і протяжним, задумливим хором починають веснянку”³. Як видно, гурт співачок попередньо згукувався сольними антифонами⁴, шкода тільки, що не знати, які то були весняні пісні – цілком спеціальні чи ті ж призначені для гуртового виконання, чи здебільшого звичайні ліричні, однак на Поліссі суворо приурочені до даної пори року⁵. З того, що етнограф, мабуть, свідомо протиставив їх веснянкам, це повинні би бути радше всього власне ці останні – сезонні необрядові.

Доволі влучно відзначений ним „протяжний”, „задумливий” характер звучання веснянок зумовлений головним чином їхнім виконанням на пленері гучним, на повні груди, тривалими довгостями з частими ферматуваннями й у дуже повільному темпі, аби після довгого зимового сидіння дома в охоту виспіватися, викричатися, заповнити своїми голосами і їх розкотистими відлуннями увесь навко-

9-13. А втім і тут він виявив безпричинну непослідовність, чомусь вмістивши в цьому розділі дві явні гаївки, ба навіть з описами їхніх танкових рухів (с. 10 № 3-4).

¹ Кульжинський Іван (1803–1884), поет-романтик, історик, етнограф і педагог, зокрема був учителем таких визначних вихованців Ніжинського ліцею як М. Гоголь, С. Гребінка, Н. Кукольник, значною мірою вплинувши на формування їхнього світогляду в дусі тодішнього малоруського патріотизму.

² Тут, очевидно, мається на увазі не вулиця в точному значенні цього слова, а двір біля хати.

³ Кульжинский Иван. Малороссийская деревня. Москва 1827, с. 24-25.

⁴ Мабуть, таке ж весняне переспівування дівчат, сидячих на призьбах своїх хат, зачув П. Сокальський на півдні України (колишній Херсонщині), див.: Лекція 14, тема 19, § 56, приклад 86.

⁵ Цікаво би знати, звідки взялася традиція такої доволі суворої приуроченості цілого ряду різнотипних пісень власне чи не на всьому на Поліссі, загалом відсутня на решті української етнічної території.



лишній повітряний обшир – та й аби учули і належно оцінили в селі майстерність співух. Це намагався передати на папері М. Лисенко (Зразок 33б) безпосередніми зіставленнями різновеликих нот, одного разу навіть коротких вісімок з довжезними мелізматичними розспівами, в сумі рівних майже бревісові, завдяки чому, безумовно, досягається потрібне враження¹. Подібно К. Квітка силкувався відтворити з пам'яті почуту здалека мелодію веснянки, співаної унісонно дівчатами в різних кутках с. Пенязевичі (з 1960 року – с. Українка, г. = м. Малин, р. Коростень, о. Житомир), через що не міг розібрати її слів (Зразок 33а)².

Такі за авторським задумом максимально докладні музичні транскрипції покликані передовсім наочно задемонструвати ритмічну свободу настільки вже рубатного співу, проте переважно вони важко піддаються або взагалі не піддаються моделюванню, як щойно згаданий запис К. Квітки³, і в результаті виявляються абсолютно одинични-

¹ Оригінал викладений удвічі меншими довгостями, де брахістохрона дорівнює шістнадцятці, що поряд з сумарною майже цілою нотою викликає ще більший зоровий ефект.

² Див. також примітку збирача: Квітка Климент. Українські народні мелодії. Київ 1922, с. 236.

³ Згодом свою транскрипцію К. Квітка прокоментував так: „Незважаючи на те, що запис здійснювався за особливих обставинах, я цілком упевнений у точності визначення [звуквисотних] інтервалів, [однак] не можу ручатися за цілком точне визначення ритмічних довгостей, оскільки для того, щоби осмислено відобразити в записі ритм пісні, потрібно знати і зрозуміти її віршовий розмір. Сумнів викликає, власне, ритмічне позначення п'ятої ноти *сі* та шостої ноти *соль*. Якщо допустити, що перші два звуки наспіву – тріольні *соль* і *фа* – були зліговані на один склад, і точно так само були зліговані тріольні в моєму записі *сі* та *соль* (5 і 6 ноти), то виходить така складочасова форма наспіву, яка не підтверджується жодним іншим чином з мені відомих.

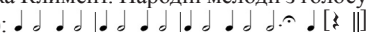
Якщо ж допустити, що звуки *сі* та *соль* (5 і 6 ноти) мали в дійсності трохи більшу відносну довгість і для позначення їх можна б застосувати не знаки , а знаки , то наспів виявиться одним з складених у добре відомій формі тринадцятискладового вірша V445, і особливою його залишилися б подовження та скорочення характеру *rubato*:



ми, безпрецедентними феноменами, позбавленими своїх типологічних аналогів, а значить, непридатними для порівняльних досліджень, особливо якщо будь-які реконструктивні дії не приносять прийнятних результатів¹. Ритмічні малюнки веснянкового наспіву в представленні М. Лисенка (Зразок 33б) виглядають розпливчастими, вільноагогічно варіантними², що на перший погляд нагадують т. зв. „кольцовські” п’ятискладники (R⁶1 1 2 1 1 l) з понадміру протягнутими центральними (третіми з ряду) довгостями, за винятком кінцевої побудови, де центральна довгість є нормальною, зате ферматованим виступає передостанній звук, в результаті чого складається уявлення, наче тут панує париста організація. Проте коли зняти усі ці варіантні гіпертрофії суто виконавського характеру, повернути довгостям їхні первісні величини, то перші враження справдяться лише почасти – підтвердиться в основному типологія „кольцовських” мелоритмічних малюнків:

$$\begin{aligned}
 & \times \dot{5}\dot{5}; \dot{5}\dot{5}/R^8 1 1 4 \quad 1 1 || 1 4 \quad 1 1 ||^{10} \frac{1}{2} \frac{1}{2} 7 \quad 1 1 \text{ } \text{ } \text{ } 1 1 2 3 \quad 1 || \Leftarrow \\
 & \Leftarrow \{ R^6 1 1 2 \hat{\wedge} 1 1 || 1 2 \hat{\wedge} 1 1 ||^{5} \frac{1}{2} \frac{1}{2} 2 \hat{\wedge} 1 1 \text{ } \text{ } \text{ } 1 1 2 \quad 1 \hat{\wedge} 1 || \} \Leftarrow \\
 & \Leftarrow *R^6 1 1 2 \quad 1 1 || 1 2 \quad 1 1 ||^{5} \frac{1}{2} \frac{1}{2} 2 \quad 1 1 \text{ } \text{ } \text{ } 1 1 2 \quad 1 1 ||
 \end{aligned}$$

проте їхня ж паристість виявиться більш ніж сумнівною з огляду на невідповідність їй внутрішнього укладу третього такту. Дві по-

[Цей] наспів своєю ритмічною формою був би сповна порівнюваним з наспівом [такої] весняної ігрової пісні (див.: Квітка Климент. Народні мелодії з голосу Лесі Українки. Київ 1917/1918, с. 36-37 № 25):  і допуслав би більш віддалене зіставлення з наспівом весняної пісні з с. Горобії колишнього Овруцького повіту на Житомирщині (Квітка К. Українські народні мелодії, с. 13 № 48).

Віршовий розмір обох весняних пісень, залучених до порівняння, є чотирнадцятискладовим V446, таким же міг бути віршовий розмір пісні, який я не міг почути: останній склад, може, промовлявся, але вкрай слабо, голосний звук редукувався, як це звичайно відбувається в українських піснях після значного подовження передостаннього голосного звуку” (Квітка Климент. Українські народні мелодії: У 2 ч., ч. 2: Коментарі. Київ 2005, с. 103).

¹ Докладніше див.: Луканюк Богдан. К вопросу об аналитическом методе нотирования. < Етномузика, число 6. Львів 2010, с. 69-99. = Окрема відбитка, а також московське перевидання: < Вопросы этномузыкознания. 2013 № 1, с. 62-84.

² На їхню ненормативність указують тактові розміри на вісім і десять одиниць числення, що не належать до основних, засадничих у часокількісному мелоритмі – на чотири, шість і дев’ять (Луканюк Богдан. Музичний часокількісний ритм. Львів 2017, розділ IV).

чаткові вісімки в ньому не можна вважати випадковими стисненнями чверток, бо постали вони через роздроблення первісної цілої довгості (чвертки) за допомогою розпросторення рефрену вигуком „Ой”. У такому разі групування одиниць числення в даному ірраціональному такті потрібно інтерпретувати як $3+2 (R^{\{32\}1/2} 1/2 | 1 1 |)$, що виразно свідчить про його генетичну вторинність, а заодно й початкових чверток в інших тактах, які певен час також мали бути ірраціональними і тільки згодом раціоналізувалися двоюрими можливими способами: або, згідно з теорією К. Квітки, перетворенням вісімок на чвертки шляхом *вільноваріантного* ферматування ($R^7 1 1 2 | 1 2 | \leftarrow \{R^{61/2} 1/2 2 | 1 2 | \leftarrow *R^{61/2} 1/2 | 1 2 | \}$)¹, чи *трансформаційним* додаванням ще однієї такої ж довгості (переважно зразу після першої на тій же звуковисотності) до первородних „диямбів” ($R^7 1 1 2 | 1 2 | \leftarrow \{R^{6+1} 1+1 | 1 2 | 1 2 | \} \leftarrow {}^0R^6 1 2 | 1 2 |$). Отримані в той чи інший спосіб знову ж таки ірраціональні семимірники мали б у подальшому раціоналізуватися стисненням останньої довгості ($R^7 1 1 2 | 1 2 | \Rightarrow \{R^7 1 1 2 | 1 2^\infty | \} \Rightarrow R^6 1 1 2 | 1 1 |$), на що, беззаперечно, додатково мусив вплинути з свого боку „кольцовський” п’яти-складник, доволі поширений у східно-поліському регіоні².

Доводом реальності подібних процесів можуть служити типологічно схожі (а може, й навіть генетично споріднені) „гряті” пісні, співані під час Зелених свят (Трійці) на півночі Чернігівської області, зокрема й по сусідству з розглядуваною веснянкою. Вони згідно з записами К. Квітки³ також виконуються у виразній рубатній манері з вільним подовженням (ферматуванням) чи вкороченням (стриктуруванням) окремих довгостей, через що точно такі ж семимірники можуть розтягатися до чотирнадцятимірників:

¹ Квітка Климент. „А.В. Финагин. Русская народная песня (Российский Институт Истории Искусств. Русская музыка. Непериодическая серия, издаваемая разрядом истории музыки. Вып. 1). Издавництво „Academia”. Петроград 1923”. < Музыка. 1924 № 1-3, с. 46-47.

² Земцовский Изалий. По следам веснянки из фортепианного концерта П. Чайковского: Историческая морфология народной песни. Ленинград 1987; Квитка Климент. Явления общности в мелодике и ритмике болгарских народных песен и песен восточных славян. < Квитка Климент. Избранные труды: В 2 т., т. 1. Москва 1971, с. 201-212.

³ Квітка Климент. Первісні тоноряди. < Первісне громадянство та його пережитки на Україні. 1926 вип. 3, с. 81 № 6-7.

60a

Да бу_ла в маг_кі дай ад_на дач_ка.
 Refrain
 Гр'ом_ка, го_лос на зем_ля стог_н'є.

або ставати „кольцовськими”, як то показують деякі вказані транскриптором відміни:

60б

Ой за_в'йом всн_кі да на всі свят_кі.
 [Tutti] Refrain
 Ой лу_гі май_ всі зс^а_льо_но_о.

„Диямбічну” природу таких наспівів та – головне – способи їхніх модифікацій, з свого боку, виявляють явно близькі відміни веснянки даного мелотипу в трьох інших записах М. Лисенка (Зразки 33_{е-г}) на цей раз з двох сусідніх місцевостей на півночі лівобережної Київщини. Два з них він ще раз опублікував у своїй збірці „Молодоці” з деякими розбіжностями, зумовленими зокрема необхідністю виправлення друкарських похибок, допущених у першому виданні. Так, приміром, для всієї мелодії Зразка 33_е, там виставлений тактовий розмір $\frac{6}{8}$, хоч ритмічні малюнки непарних тактів у ній чітко вказують на розмір $\frac{3}{4}$, і це збирач скорегував в обох чергових публікаціях, вказавши на влас-

Безумовно, усі подібні хитання ритмічних малюнків по суті однієї і тієї ж *групової* мелодії становлять собою досить випадкові варіювання її основоположних „диямбів” в зв’язку з перемінністю віршових структур (V44, V45, V54, V55, V56, V65, V66) щоразу підставляваних різносюжетних поетичних текстів (головним чином позаобрядової любовно-шлюбної тематики та нерідко відмінних за походженням¹), і врешті, свою роль при тому мусили відігравати місцеві узвичаєння, а навіть й одномоментні фантазії виконавців. Крім того, потрібно враховувати ще й той факт, що хоча записи наведених веснянок датуються серединою XIX століття, коли вони, потрібно би сподіватися, ще культивувалися достатньо широко, все ж на них уже наклалася печать закономірної інволюції як у типології, так і в суспільному функціонуванні. Хіба не випадково ж на початку того таки століття в обряді брали участь лише дівчата, а в часи М. Лисенка та П. Сокальського – не тільки дівчата, але й діти, значить, успадкована давня язичницька традиція, якщо така існувала колись, остаточно перейшла від дорослих до молоді та, на кінець, до дітей з усіма відповідними наслідками. Не рахуватися з цими невмолимими історичними процесами як у мелогенетичних, так і мелотипологічних студіях було б щонайменше наївно та й безвідповідально.

¹ Скажімо, в Зразку 33б наспів лучиться з фактично розбудованим віршовим рядком V¹абрб, який далі стало поєднується парними (суміжними) римами з наступним і, таким чином, повинен складати разом з ним органічні дистихові строфи, а це однозначно свідчить про похідну гетерогенність музичного та словесного інгредієнтів твору, їх довільне вторинне сполучення в процесі усного поширення.

Поширений головню в Галичині фольклорний термін „гаївка” (з відмінами „гаїлка”, „ягівка”, „ягілка”, „явілка”, „агівка”, „єгулка”, „маївка”, „огулка”, „гагівка”, „гагулка”, „галагівка”, „галагілка” тощо)¹ зазвичай намагаються виводити з співзвучного слова „гай”, де начебто виконувалися дівочі танки й ігри, дарма що вони „водилися” головню біля церкви, на цвинтарі або й десь на відшибі, але ніколи в листяному ліску, до того ж давно в цих сакральних заходах брали участь передовсім дорослі², які згодом спустили їх на молодь і юнацтво, тож подібне „тлумачення” надто сильно віддає т. зв. народною етимологією. Натомість згідно з академічним етимологічним словником походження цієї лексеми залишається невідомим, а з перелічених там гіпотез найсимпатичнішим видається припущення О. Партицького³ про її постання з староіндійського „Holī”, що в перекладі означає „весняне свято” (або, може, краще „свято (початку) весни”?)⁴, і нам вона могла дістатися за посередництвом прадавніх іранців (скитів та сарматів), котрі послуговувалися найближче спорідненою мовою та майже 1000 літ (VII століття до нашої ери – II століття нашої ери) певною мірою заселяли територію сучасної України, і це вказувало б на древність як самого терміну, так і либонь позначуваних разом з ним творів⁵.

¹ Цей неповний перелік демонструє як в народному мовленні можуть мінятися широко вживані назви і наскільки вони можуть відбігати одні від одних, ускладнюючи до неможливого пошук їхньої етимології.

² Невипадково в тексті Зразка 34б говориться тільки про заміжніх (завитих у хустки) *молодиць* як єдиних учасниць гаївкової гри, а *дівчата* не згадуються взагалі, також отой *чоловічого* роду „козачок” у середині кола певно мав би бути таки мужчиною (згодом принаймні парубком).

³ Партицький Омелян (1840–1896), лінгвіст, етнограф, історик, педагог, журналіст, громадський діяч (один з лідерів т. зв. народовців у Галичині та засновників „Просвіти”, редактор двотижневика „Зоря”, де починав свою діяльність І. Франко). Вихованець Львівського університету за трьома спеціальностями – лінгвістика, історія та етнографія, автор об’ємної студії „Старинна історія Галичини” (1894), „Німецько-руського словаря” (1867), низки шкільних підручників та читанок, етнографічних дописів „3 уст народних: гагілки, коляди” (1868), „Заговори у русинів”, „Рахманський великдень” (1877).

⁴ Етимологічний словник української мови: В 7 т., т. I. Київ 1982, с. 451.

⁵ Як вони українізувалися після приходу щойно в кінці IV століття слов’ян (до того ж на місце балтських германців чи все ж таки залишків іранців-скитів), пи-

А дійшли ж вони донині з сивої глибини віків, перебувши чимало пертурбацій, у надзвичайно багатоманітних формах – від однопобудовних і реченевих до розгорнутих, контрастно-складених кількочастинних композицій, і з твердих позицій класичної теорії *еволюціонізму* ці нескінченні пісенні „типи” мали би поставати суворо „від простого до складного”, розвиватися в один бік сталого поступового побільшення, поки не сягнули тієї стадії аморфності, що практично вже ніяк не піддається звичній мелотипологічній класифікації та систематизації. Здоровим глуздом збагнути таке неможливо, значно легше уявити собі протилежне: старі розбудовані творіння¹ колись зайшли готовими й або відразу переймалися на слух неточно, не зовсім достотно, або згодом перестали розумітися, сприйматися зміненою свідомістю та почали потроху переінакшуватися, регресивно спрощуватися чи розпадатися щораз на свій лад, множачись кавалками у безконечність. Напевно, яскравим прикладом тому може слугувати наведена тут *ігрова* гаївка „Мак” у двох записах М. Лисенка (Зразки 34аб).

Надзвичайна музично-етнографічна цінність першого з них полягає насамперед у представленні в комплектному вигляді досконалої чи не в усіх відношеннях розвинутої, контрастно-складеної *великої кільцевої форми* (ВКФ), що загалом мало збереглася в своїх первісних кшталтах не тільки в гаївковому репертуарі, а й у всьому традиційному фольклорі. Нормально її творять три різнохарактерні частини, з яких крайні – *зачин* (З) та *кінцівка* (К) – різко протиставляються середньому *ходові* (Х) практично всіма своїми виразовими засобами. Як наочно демонструє цей зразок, у зачині (З) *співні* (*кантиленні*) за жанром і *часокількісні* за ритмом музичні *фрази* лучаться з *силабічними* віршовими рядками, у даному разі рідкісними надкороткими *п'ятискладовими*, що об'єднуються парними (суміжними) римами в дистихові *субстрофи*. Такі ж римовані дистихи, тільки уже в чотиристопному *тонічному* віршуванні виступають і в ході (Х), де вони логічно поєднуються з *танцювальними*, остинатно повторюваними мелодичними *мотивами* в акцентно-динамічному ритмі. Цю мото-

тання цікаве та вагоме передовсім з погляду історії української мови, однак далеко від безпосередніх наукових інтересів етномузикознавства.

¹ Імовірно складені освіченим давньоіранським священством для потреб культивованих релігій, в тому числі й обрядового відзначення весняного Нового року (Новрузу, Великодня).

рику замикає повернення кантиленних фраз і силабічного дистиха кінцівки (К), тематично *репризної* стосовно зачину, а втім вона, як то показує інша відміна (Зразок 34б), може бути *динамічною*, тобто вибудовуватися на власному мелодичному матеріалі. У підсумку типологічна модель Зразка 34а виглядає ось так:

ритмічна: $\bullet V_{5_2}; 44_2; 5_2/R^{4\frac{1}{2}/2\frac{1}{2}/2\frac{1}{2}} \text{ :||: } \frac{3}{4}\frac{1}{2}/2\frac{1}{2}/2\frac{1}{2} \text{ :||: } \frac{4}{4}\frac{1}{2}/2\frac{1}{2}/2\frac{1}{2} \text{ :||}$
лінійна: $M^T \alpha \beta; \gamma_{2-n}; \alpha^7 \beta (= ABA)$

Рис. 11

Таким чином, поетичний текст гаївки має форму нестрофічної *тиради*, складеної з трьох зіставляваних, можна би сказати, фактично окремих субстроф, відмінних за використаними у них системами версифікації. У зачині та кінцівці наявна силабіка, в якій граматичні наголоси позбавлені ритмотвірного значення: якщо навіть нарочито добачати в їхніх віршових рядках тристопну (чотиристопну з каталектикою) „хореїчну” сканзію, відразу на яв вийде штучне ритмічне акцентування ненаголошеного складу в слові „г^орі” (замість природного „горі”). Так же само цілковито випадкові переходи на чотирискладники у кінцівках слід вважати пропусками складів, нормальними власне в силабічному віршуванні, що викликають варіаційні стягнення основних довгостей у часокількісних мелоритмічних малюнках. Виділювані ж клаузульні односкладові слова, зокрема з допомогою музичного квантитативного акценту, виконують тут значущу функцію об’єднувальних логічних (фразових) наголосів, підтримуваних римуваннями. Абсолютно інакше – в ході, де системні силові (квалітативні) акценти у відповідності з чергуванням сильних і слабих часток музичного тактування на дві чвертки в акцентно-динамічному ритмі творять чотиристопні рядки тонічного віршування, хоча в другому з них граматичний наголос у слові „гол^увочки” перечить ритмічним акцентам і коли його бодай трохи виділяти в співі, постає оригінальне синкопування, котре вельми освіжає механічне перемежовування наголошувань і ненаголошувань синхронно як у поезії, так і в музиці, що добре виявляє наступна схемка:

$$\begin{array}{c} \text{TR}_4^2 \leq - < - | \leq - < - :| \\ \text{TV} \text{ } \text{ } \text{ } \text{ } \text{ } \text{ } \text{ } \text{ } \text{ } \text{ } \text{ } \text{ } \text{ } \text{ } \text{ } \text{ } \text{ } \text{ } \text{ } \end{array}$$

Сюжетний розвиток у гаївці здійснюється по суті *трафаретковим* способом з тією лишень різницею в порівнянні з іншими його виявами, що в даному випадку тирада становить собою фактично

один незмінно повторюваний *рефрен*, а зміна ключових слів відбувається поза співом у діалогічному мовленому спілкуванні дійових осіб. Кількість же повторів й відповідно тривання одного хореографічного туру (кону) визначається називаними стадіями процесу вирощування рослини – *маку* (скопали – заскородили – посіяли – зійшов – пропололи – цвіте – поспів – зжали – потерєбили), а якщо взяти ще до уваги відтворювання кожного туру бажане число разів (залежно від кількості гравців та потрібного часу для досягнення остаточної мети грання), то можна усвідомити собі чималу тривалість цієї дивовижної пульсації малих і великих коловоротів та й, врешті, настільки величного фольклорного твору як такого в цілому:

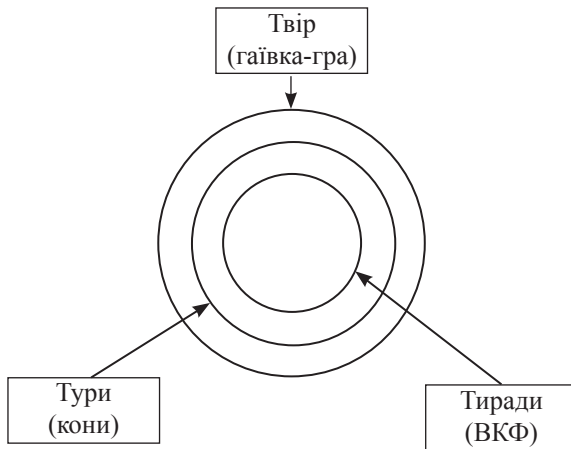


Рис. 12

Тому-то етнографічну вартість обох записів М. Лисенка значно збільшують подані доволі докладні словесні описи ігрових рухів, на підставі яких неважко зримо уявити собі в основному весь перебіг подій, хоч деякі важливі деталі неминуче залишилися при тому далеко не самоочевидними. Так, у першому Зразку 34а танкове коло повинно рухатися навкруг обраної дівчини, це зрозуміло, неясно тільки, в який саме бік – *за* чи *проти* сонця, чи байдуже, що навряд, бо напрям руху завжди мав своє сакраментальне значення, навіть якщо воно вже забулося давним-давно¹. І ще: чи між крокуванням та му-

¹ Цікавий в цьому відношенні опис набагато складнішої гри „Мак” подала Н. Присяжнюк: „[Одна] група дівчат береться за руки й утворює коло, навколо якого

зичним ритмом співу спостерігався синхронізм бодай певною мірою, чи між ними не було помітно жодної видимої координації й танцівниці пересувалися в своєму довільно обраному темпі, в чому варто сумніватися, оскільки хід зазвичай виконувався швидше, ніж зачин (це відзначено в Зразку 34б)¹, і та хода зобов'язана зриватися на біг (а не раз і навпак, коли знову наступала повільніша кінцівка)². Поза тим всі діалоги з дівчиною в середині кола хіба мусив провадити лише хтось один з гравців, бо навряд чи увесь гурт звертався до неї разом наперебій. Нарешті, в М. Лисенка гра завершується „дружнім” наскоком на дівчину цілого кола, яке щосили термосить її, а вона зобов'язана, всіляко відбиваючись, розірвати його й утікати, і це заключне пояснення є надзвичайно цінним, адже в абсолютній більшості пізніших записів вся забава кінчається практично нічим: після проходження повного процесу культивування рослини учасники просто стають, вибирають нову дівчину й усе починають заново – й отак продовжують аж до повного змудження, на чому розходячись хто куди, або ж відразу забираються до іншої гаївки. Натомість кінцева Лисенкова вказівка прямо наводить на слід первісного *змагального* смислу гри: дівчина в середині кола – це „мак у городі”, який після повного дозрівання належить „потеребити”, а він повинен не даватися, вирватися й утекти від погоні, щоби тільки в тому разі вернутися до кола, бо так чи інакше затриманий тікач мусить вийти з гри і щойно тоді з гурту вибирається новий „мак”. Усе має діятися до тих пір, поки не зостануться всього три учасниці – одна в кільці двох, і як ця одна після відспіваного останнього туру вивільниться від них, стає гордою тріумфаторкою усієї доволі-таки виснажливої затії.

друга група дівчат утворює більше коло. Дві дівчини стають між колами, дві – в середині кіл, і ведуть діалог, а дівчата в колах рухаються (одні – за сонцем, а другі – проти сонця) і співають” (Пісні Поділля. Записи Насті Присяжнюк у селі Погребище. 1920–1970 рр. Київ 1976, с. 5-6). Очевидно, це належить розуміти так, що внутрішнє коло („перше”), в якому знаходиться одна дівчина, рухається за сонцем, а проти – зовнішнє („друге”).

¹ Відсутність такого позначення в Зразку 34а ледве чи пояснюється простою неухважністю збирача, радше необхідного прискорення не зробив хтось з його не надто обізнаних інформантів, правдоподібно, з числа інтелігентів, від яких у ті часи М. Лисенко переважно здобував музично-етнографічну інформацію. Таке теж цілком можливе, коли будь-яка гаївка ілюструється для запису під час штучно організованого сеансу поза її інтегральною хореографією, що власне встановлює точну для неї швидкість руху.

² Пісні Поділля, *ibid.*

Коли гра позбавляється мети і здорового азарту, вона втрачає інтерес і прирікається на поступовий занепад, що й врешті-решт сталося з гаївковим репертуаром взагалі та з гаївкою „Мак” зокрема. Навіть у загалом добре збереженому Зразку 34а очевидною ознакою регресу виступає зведений до однієї субстрофи хід з поплутаним змістом, за яким „маками” стали уже всі гравчині нараз. Близькими до поправних є поетичні слова Зразка 34б, зате в ньому довільно змінена хореографія на цілком невідповідну даному сюжетові¹, а ще явно дефектним виявляється зачин з фразовими тактами на три одиниці числення, ненормативними в часокількісному ритмі, до того з ритмічними малюнками т. зв. „кольцовських” п’ятискладників, абсолютно чужих українському фольклорові й, отже, похідних, напевно, від $\forall 6/R^{4\frac{1}{2}/2\frac{1}{2}} \parallel \frac{1}{2}/2\frac{1}{2} \parallel$ шляхом вилучення кінцевої довгості при поєднанні з віршовими рядками, коротшими на один склад ($l \dots l \leftarrow \{R^{4\frac{1}{2}/2\frac{1}{2}} \frac{1}{2}/2\frac{1}{2} \uparrow \parallel\} \leftarrow \forall 5/R^{3\frac{1}{2}/2\frac{1}{2}} \frac{1}{2}/2\frac{1}{2} \parallel$), під час вторинної ксенотекстизації даної гаївкової мелодії. Подальші трансформації „Макової” ВКФ пов’язані вже з найрізноманітнішими випадіннями в ній окремих мелосинтаксичних складових – зачину, ходу та кінцівки – поодиночці чи відразу попарно, на докладний розгляд чого тут брак місця², та хіба достатнім підтвердженням чому здатний послужити отакій собі своєрідний „конспект”, де її основоположні три частини без повторів зведені в одну-єдину мелострофу³:

61

Moderato

Ой на го_рі мак, Про_си_мо вас, со_ко_донь_ки, Стань_те си так!

То аж ніяк не був простий промах вісімнадцятилітньої співачки, яка подала збирачеві майже два десятки вельми цінних наспівів і,

¹ А втім можливо, що в авторське посилання „Грають так само, як у № 3” закралася прикра друкарська похибка, в ньому радше мався на увазі попередній № 5. Принаймні у зібранні П. Чубинського опис гри до даної гаївкової мелодії загалом аналогічний саме цьому номерові: „У цій грі ‘дівчата’ і ‘молодиці’ утворюють собою коло, в середину якого сідає декілька дівчаток, навколо яких ходять і співають <...>”, а в самому кінці цих дівчаток чомусь беруть на руки і підкидають догори (Чубинский П. Ibid.).

² Див., наприклад: Возняк Оксана, Луканюк Богдан. Гаївки: Спроба генотипної класифікації. Львів 2015.

³ Квітка Климент. Українські народні мелодії. Київ 1922, с. 7 № 25.

напевно, ще буквально кілька років перед тим (до Першої світової війни) водила гаївки в рідному селі¹ та гралася з ровесницями в „Мак” – таким він уже був за її дитинства та юності.

Вважати, що власне ця трифразова мелострофа могла становити один з початкових етапів *еволюції* даного твору, яка в підсумку привела до постання настільки розгорнутої та водночас архітектонічно досконалої композиції як ВКФ, було б необачним заблудом з далекосяжними негативними наслідками не тільки для розуміння історичних процесів у вітчизняній етномузиці, але й типологічного осмислення її вельми багатоманітних виявів, насамперед у весняному жанровому циклі. Поява такого очевидного покруча, позбавленого будь-яких своїх відмін, можлива тільки в результаті *інволюції* достатньо характерного та структурно довершеного первородного мелотипу, тож подібні аномалії належить виявляти та відсіювати у класифікаційно-систематизаційних роботах, а в порівняльних студіях не приймати похідні, вторинні явища за рівнозначні первісним, вихідним. Це зовсім не означає, начебто старий *еволюціонізм* треба поміняти на новий *інволюціонізм*, все ж рахуватися з пізнавальною продуктивністю того й іншого вкрай бажано, щоб не впадати у спрощенські крайнощі в судженнях про певний фольклорний матеріал, а особливо при вибудовуванні теоретичних концепцій генези культури усної традиції, походження та становлення у віках її як загальних, так і окремих виявлень.

¹ Село Головорусава (колись Голово-Русава) тепер приєднане до с. Олександрівка (г. Вороновиця, р.о. Вінниця): Квітка Климент. Українські народні мелодії: В 2 ч., ч. 2: Коментар. Київ 2005, с. 142.

Ця гаївка належить либонь до числа найпопулярніших і найулюбленіших у народі творів весняного циклу – як така вона поширена практично серед усіх східних слов'ян, а її *груповий* наспів, сполучуваний з багатьма іншими ігровими чи танковими сюжетами і рухами, а навіть обставинами виконання (приміром, на традиційному весіллі), мало не суціль виступає на всьому широченному просторі від Балкан до Білого моря та Сибіру¹. Причину тому напевно треба добачати, з одного боку, в граничній простоті, через те й легкій завоюваності, загальній доступності цієї веселої забави, де можуть показатися всі, кому лиш не ліньки – від старого до малого², а ще в елементарній мелодії з однієї буквально повторюваної, переважно вузькооб'ємної (оліготонної)³, лінійно спадної фрази ($M^T \alpha^{(2)} \alpha$), з іншого ж – у вишукано мудрованому ритмічному малюнку, в якому використана т. зв. антиметабола⁴ – повторення послідовності

¹ Квитка Климент. Явления общности в мелодике и ритмике болгарских народных песен и песен восточных славян. < Квитка Климент. Избранные труды: В 2 т., т. 1. Москва 1971, с. 191-212; Земцовский Изалий. Мелодика календарных песен. Ленинград 1975, с. 101-110; Кутырёва-Чубаля Галина. Песенная традиция „проса” на Беларуси: „Ритмотворческий принцип типа”. < Климент Васильевич Квитка и актуальные проблемы этномузыкологии: Материалы научной конференции. Москва 2009, с. 230-247; тощо.

² Свою негативну роль у великому розповсюдженні цієї гаївки відіграли популярні співаники і школа, що в мелогеографічних і порівняльних студіях не варто скидати з рахунку.

³ У Зразку 35a, не зовсім характерному в цьому плані, задіяний фрігійський тетрахорд: $d''^{\wedge} \underline{C}'' b' - a''^{\wedge} G'$ (який в третій мелострофі не міняється на лідійський, начебто рудиментарний, а радше пробує перейти в неповний верхній тетрахорд: $[E''^{\wedge} e''] - d''^{\wedge} C'' h'$) з наступною, доволі несподіваною модуляцією, ймовірно, в той же нижній, однак доданий неповний тетрахорд: $a''^{\wedge} \underline{G}' \cup [f' - e']^{\wedge} D'$, і така розвинута ладовість свідчить про певний еволюційний вплив на даний наспів. Натомість у Зразку 35b збирачеві чомусь була заспівана тільки верхня, вторинна друга партія багатоголосся, терцієво перевищена стосовно відсутньої основної, нижньої першої, що повинна би цілковито базуватися на лідійському тетрахорді: $\underline{C}'' h'' - a''^{\wedge} G'$ (можливо, з нижнім ввідним тоном *fis'*), безумовно, типовішому та консервативнішому (а втім, можливо, в минулому існувала стійка традиція співати по черзі різні відміни даної мелодії, з яких одна власне перевищувала іншу на терцію, і це перевищення з часом було прийняте за основне та єдине або перейняте як саме таке з сторони).

⁴ Лекція 9, Тема § 36, с. 262; Квитка Климент. Пісенні форми з удвоє збільшеними ритмічними групами. < Музыка. 1923 № 2, с. 21-22; Hošovs'kyj Volodymyr. Antimetabola. < Národopisné aktuality. 1978 č. 3, s. 203-208.

довгостей у зворотному, переставленому порядку (тут зіставлення: $R^{6\frac{1}{2}1\frac{1}{2}1\frac{1}{2}1\frac{1}{2}1\frac{1}{2}1\frac{1}{2}1\frac{1}{2}1\frac{1}{2}1\frac{1}{2}1\frac{1}{2}1$:|| на однакових, того й по-різному квантитативно акцентованих трискладниках¹: $V43_2=V^T ab\bar{b}_2 \sim ab\bar{b}; p\bar{b}\bar{b}$), адже народ вельми любить подібні штудерності (як скажімо, гірко кепкуючи над рідною безкоштовною медициною: „лікуватися дарма – дарма лікуватися”). Тим-то „Просо”, умовно назване так за своїм словесним інципітом, становить неабиякий інтерес для порівняльної етномузикології, що в своїх дослідженнях, належить відразу відзначити, явно зловживає суто *мелотипологічними* аспектами, практично зовсім не приділяючи уваги *мелогенеалогічним*, безумовно, ключовим у пошуках розв’язання кардинальних проблем його сутності, на чому далі кластиметься головний натиск.

В обох наведених тут записах, на жаль, немає опису гри, може, з огляду на те, що вона загальновідома: так, в ній всі учасники діляться на два ряди (шеренги), стають до себе оберненими лицами десь на відстані 8-10 кроків та перший ряд, співаючи, легким, простим танковим кроком спершу наближається до другого, що стоїть на місці, потім віддаляється від нього, посуваючись плечима наперед:

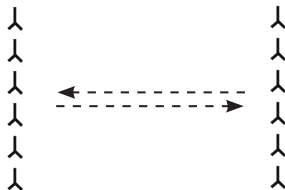


Рис. 13

а далі ролі міняються почергово аж до завершення сюжету², при тому гурти антифонно перекликаються однією мелодією рідко з незначними відмінностями у лінеарностях, розспівах, роздробленнях ритмічних малюнків тощо³. Точніше уявлення про спосіб виконання, а

¹ Сєбто: „А ми просо сіяли, сіяли?”.

² В інших, менш поширених відмінах ряди шикуються один проти одного мало не впритул і перший грізно починає тіснити другий, який мовчки задкує, поки не закінчиться поетична строфа, тоді своєю чергою другий ряд робить те ж саме, відпихаючи перший на вихідну позицію – і так собі гуляють поряд туди і сюди, поки знову ж таки не дійдуть до кінця сюжету. Ця відміна має явно агресивніший характер, але нині також явно безцільний.

³ Єдиний відомий приклад, коли відповідь звучить терцією нижче, задокументував К. Квітка у виконанні двох співачок з с. Гнилець (= с. Долинівка, г. Брусилів,

найголовніше про співвідношення (кореляцію) співу й танку в цій грі дає т. зв. комплексна фіксація наспіву з словами і хореографією в Зразку 35б¹, з чого видно, що в цьому конкретному випадку за час тривання всієї дворядкової строфи, а це трохи менше десяти секунд², треба було встигнути суворо в такт музики пройтися в обидва боки шість та сім кроків. Через брак повного поетичного тексту неможливо встановити більш-менш точно, скільки раз ходилося туди-сюди, та якщо знову ж узяти за орієнтир Зразок 34а, то гра продовжувалася десь біля двох з половиною хвилин, тож проходила вона доволі динамічно й за короткий час доводилося набігатися немало, ще й співаючи на всі груди, бо ж на пленері.

Глибинний сенс такої мотанини призабувся досить давно, принаймні на початку XIX століття все в ній вже зводилося до пустого ходження вперед і назад щонайбільше з добровільним переходом у кінці кожного чергового туру вибраної дівчини з однієї лави до іншої невідомо властиво для чого³. Колись насправді ця гра несла в собі

р.=о. Житомир): Квітка Климент. Українські народні мелодії. Київ 1922, с. 197 № 625. Роз'яснення збирача щодо цього запису див.: Квітка Климент. Українські народні мелодії: В 2 ч., ч. 2: Коментарі. Київ 2005, с. 121-123.

¹ Гранична деталізація його вступної фігури може видаватися перебільшеною, насправді ж вона є вкрай необхідною в етнографічному плані, скажімо, з неї дізнаємося, що обличчя російських танцівниць було оживленим, а от К. Квітка в околицях м. Могилів-Подільський при водіннях гаївок „спостерігав лише стриманий урочистий вираз лиць” (Квітка Климент. Весенние песни, с. 2. Рукопись, депонированая в Научном центре народной музыки имени К.В. Квитки Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского, единица хранения 12/72, № 61 инвентарной описи), а також їхнє „неймовірно повільне, поважне, мляве та стримане співання” (Листування Климента Квітки і Філарета Колесси. Упорядкування Р. Залеської та А. Іваницького. < Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка, т. ССХХІІІ: Праці секції етнографії та фольклористики. Львів 1992, с. 354), що не оминув особливо відзначити Ф. Колесса (*ibid.*, с. 356). Без таких системних відомостей про реальне виконавство нотно-словесна транскрипція по суті є, кажучи знаменитими словами І. Гегеля, „трупом, позбавленим своєї тенденції”, що в порівнянні навіч демонструють хоча б наведені тут Зразки 35аb.

² Транскриптор, на жаль, не зазначив музичний темп в обох своїх публікаціях (Прилоги, Примітка 35б), але рух мав би бути приблизно таким же як у Зразку 35а, хоча швидкість виконання гаївки в різних місцевостях може розбігатися доволі значно (від Grave до Allegro).

³ Гуменюк Андрій. Українські народні танці. Київ 1962, с. 82-83. За здогадами О. Потебні, лави творили жінки (дівчата) й чоловіки (парубки), котрі відповідно займалися землеробством і конярством, а метою гри було взаємне умикання чи

ідею гострої, безпощадної змагальності – силового перетягування учасників з одного гурту до іншого, поки один з них не переставав існувати остаточно. Це знайшло своє пряме відображення в кінці тексту Зразка 35а, де дівчину не віддавали по-доброму, а її слід було завоювати, проламавши „ворота”¹. Задля того відразу після відспіваних всіх слів лава накидалася на своїх суперників, аби гвалтом виврати собі якусь одну дівчину (а як удасться, то відразу й кілька), а ті, міцно взявшись за руки чи попід руки, відбивалися усіма доступними способами (штовхали, копали, буцали і т. д. і т. п.)². За будь-якого результату, чи вдавалося вихопити когось і долучити до свого гурту або відправити до глядачів, чи ні, гра відновлялася з зміною ролей – у відповідь здобути собі необхідний полон так само силувався інший гурт³. Це почергово продовжувалося, аж поки у якійсь лаві не зостанеться нікого й, отже, часова величина отакого цілого фольклорного твору напряму залежала від числа учасників та їхньої успішності. Гурти могли представляти, як то звичайно бувало, ворогуючі сусідні села чи кутки в одному селі (хто не вийшов на гаївку – той чорний зрадник!) і переможці отримували не тільки моральну сатисфакцію від здобутої звитяги у нелегкому герці, але й традиційну чи обумовлену винагороду, як наприклад, забирали у подоланих всі писанки або принесені з дому празникові наїдки, виганяли з цвинтаря та забороняли далі гуляти разом, а то й казали відбути після свят кількаденні відробітки (пастушити худобу, прополоти увесь присадибний город тощо). Забава забавою, а шана та хосен мусили бути!

Як видно, водити таку гаївку – заняття не з простих, для того потрібно мати силу та сприт, уміти і могти голосно співати на повітрі й одночасно тримати крок відповідно до танкового темпоритму, що в

обирання собі евентуальних наречених (Потебня Александр. Объяснения малорусских и сродных народных песен: У 2 т., т. 1. Варшава 1883, с. 39-45), через те одні погрожували запустити своїх коней і витоптати посіви других, а ті забрати коней собі.

¹ Того немає в інших записах, включно з найдавнішими, як скажімо, в збірках Вацлава Залеського (1833) чи А. Метлинського (1839), і саме в цьому полягає надзвичайна цінність текстової відміни, зафіксованої Н. Присяжнюк.

² Подекуди задля цього до гурту спеціально залучали хлопців, особливо кремезніших і бойовитіших.

³ У перехідному, більш цивілізованому варіанті баталії змінилися вибором дівчини, яка все ж мусила з розбігу прорвати іншу лаву та повернутися на своє місце або в разі невдачі перейти на чужий бік. Згодом відпав і цей вияв одноборства.

даному разі збігається з пульсацією одиниць числення в мелодії – шість в один та інший бік. Зазвичай у її нотних транскрипціях виставляється тактовий розмір $\frac{3}{4}$ і це означає, що ті одиниці групуються в них по дві, з яких перша має бути сильною (акцентованою), а друга – слабою (неакцентованою). Однак тому аж ніяк не відповідає хореографія, де в початковій фігурі всі кроки виявляються рівними, крім останнього, спеціально гостро маркованого приступом у сенсі *танцювальної клаузули* з наступною структурною цезурою, далі ж у заключній фігурі так само виділена друга та кінцева лічильні одиниці (початкове дроблення тут потрібне не тільки для динамізації руху, але й для того, щоби завершити період найміцнішим притупом на правій нозі)¹. З того виходило б, що цілком логічні танцювальні акценти тричі припадали саме на слабкі частки музичних тактів, вступаючи з ними в нічим немотивовані протиріччя. Насправді нічого такого немає в реальності, оскільки в гаївковому наспіві наявний не акцентно-динамічний ритм з зовсім чужими для нього тримотивними фразами, а *часокількісний*, в якому ці двічі буквально повторені фрази виступають нормальними, неподільними найменшими мелосинтаксичними побудовами, позбавленими будь-якої закономірної, періодичної системно-організаційної акцентуації², спроможної суперечити необхідним силовим наголосам танку.

Це вкрай важливо з'ясувати, бо тоді всі мелодії „Проса” слід зарахувати до великої сім’ї аналогічно організованих пісенних типів з більш-менш відмінними ритмічними малюнками, в принципі поставленими наслідком найрізноманітнішого *варіювання* свого засадничого архетипу $\text{V6} \sim \text{V6/R} \text{61 1 1 1 1 1 |}$, що доводять насамперед вельми численні випадки його модифікацій в рамках однієї пісні, хоча би й отакі включно з „Просом”³:

¹ Звісно, при умові, що танок починався саме з правої ноги. У деяких відмінах в кінці кожної строфи, а то й фрази грізно притупували тричі згідно з заключним трискладовим ритмічним малюнком $\langle \dots \rangle \text{ } \frac{1}{2} \text{ } \frac{1}{2} \text{ } 1 \text{ } \text{||}$ (Іваницький Анатолій. Хрестоматія з українського музичного фольклору. Київ, Вінниця 2008, с. 94-95 № 24; Гуменюк А. Ibid.).

² Очевидно, саме це мав на гадці транскриптор, виклавши свій нотний запис в обох виданих оригіналах взагалі без тактового розміру (колись так само зробив С. Людкевич, за що його справедливо критикував К. Квітка, див.: Квітка Климент. Вибрані праці: В 2 ч., ч. 1. Київ 1985, с. 80).

³ Мишанич Михайло. Народна вокальна творчість Львівщини. Львів 2017, № 232; Мишанич Михайло. Музично-етнографічний архів: У 3 кн., кн. 1. Львів 1983,

а)

f $\text{♩} = 88$

1. Під жи_да_чів_ським мос_том Пли_ ла ри_ ба з хвос_том.

2. Що за ри_ би ри_ бо_ лов_ ля Та йна хлоп_ців без_го_ лов_ ля.

б)

f $\text{♩} = 112$

4. При_ї_ха_ли куп_ці з Від_ня, Ку_пу_ва_ти мо_го пів_ня.

5. А я сво_го пів_ни_ка не про_дам, Бо у ме_не пів_ни_чок-гос_по_дар.

Звідси впливає перший фундаментальний висновок про походження мелоритмічного малюнка „Проса”: *його безумовно належить вважати похідним, вторинним, посталим шляхом музичного варіювання в зв'язку з перетекстуванням віршем іншої структури на генеалогічному рівні другого покоління*, коли первісна, основоположна брахистохрона (мінімальна довгість) вже не дорівнює одиниці числення (чвертці в транспонованому нотному запису), а через роздроблення навпіл стає удвічі меншою (вісімкою)¹, тобто:

с. 302 № 369. На правах рукопису, депонованого в Палаці мистецтв імені Антоновичів Львівської наукової бібліотеки імені В. Стефаника НАН України. Одиниці зберігання 33217|1 муз., 33217|2 муз., 33217|3 муз., а також у Проблемній науково-дослідній лабораторії музичної етнології Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка, одиниця зберігання НЗІ 2/1. Див. також Зразки 22б, 24б. Докладніше див.: Луканюк Богдан. До питання про пісенні форми з удвоє збільшеними ритмічними групами. < Проблеми етномузикології, вип. 7, серія: Слов'янська мелогографія, кн. 3. Київ 2012, с. 26-35; Луканюк Богдан. Ритмічна варіаційність у пісенному фольклорі: Теоретико-методологічне дослідження. Львів 2016, с. 152 (періодична таблиця похідних форм).

¹ Луканюк Б. Ритмічна варіаційність у пісенному фольклорі, § 17.

$$\begin{aligned}
 & {}^0V6/R^6 1\ 1\ 1\ 1\ 1\ 1\ \parallel \Rightarrow \\
 & \Rightarrow \{V433/R^{6\frac{1}{2}\cap\frac{1}{2}\frac{1}{2}\cap\frac{1}{2}1\ \frac{1}{2}\cap\frac{1}{2}:\frac{1}{2}\cap\frac{1}{2}1\ \parallel\} \Rightarrow \\
 & \Rightarrow *V433/R^{6\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}1\ \frac{1}{2}\frac{1}{2}:\frac{1}{2}\frac{1}{2}1\ \parallel
 \end{aligned}$$

На цьому започаткований процес такого видозмінювання не зупинився та перейшов ще й у *третє* покоління, як правило, останнє з можливих, де брахістохрона є в чотири рази коротшою за одиницю числення – шістнадцяткою¹:

63



1. Го_рі_ла діб_ро_ва, го_ рі_ла, го_ рі_ ла.

схематично:

$$\begin{aligned}
 & V633_2/R^{6\frac{1}{4}\frac{1}{4}\frac{1}{4}\frac{1}{4}\frac{1}{2}1\ \frac{1}{2}\frac{1}{2}:\frac{1}{2}\frac{1}{2}1\ \parallel \Leftarrow \\
 & \Leftarrow \{R^{6\frac{1}{4}\cap\frac{1}{4}\frac{1}{4}\cap\frac{1}{4}\frac{1}{2}1\ \frac{1}{2}\frac{1}{2}:\frac{1}{2}\frac{1}{2}1\ \parallel\} \Leftarrow \\
 & \Leftarrow V433_2/R^{6\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}1\ \frac{1}{2}\frac{1}{2}:\frac{1}{2}\frac{1}{2}1\ \parallel
 \end{aligned}$$

Мелоритмічна варіаційність невластива правобережжю Дністра, а також в основному Західній Волині та Західному Поліссю, і це здатне служити вагомою вказівкою на постання обох різновидів „Проса” саме за східними межами цих етнографічних теренів.

Усі його наспіви виводяться, безумовно, з єдиного пня, про що виразно говорять особливості їхньої лінійної будови. Як правило, вони містять однаково повторювану фразу з загальним низхідною зву-

¹ Мишанич М. Народна вокальна творчість Львівщини, № 305-307. Подібні роздроблення виступають й у початковому шестискладнику рефрену „Зелена рута, жовтий цвіт, жовтий цвіт” (Квітка Климент. Народні мелодії з голосу Лесі Українки. Київ 1917-1918, с. 11, № 6). У цьому й інших наявних нотних транскрипціях ритмічні малюнки таких наспівів викладаються на око удвічі більшими довгостями (тобто з брахістохроною, рівною вісімці), чим фактично вуалюється їхня генетична спорідненість з „Просом” (див., наприклад: Роздольський Йосиф, Людкевич Станіслав. Галицько-руські народні мелодії: В 2 ч., ч. 1. Львів 1906, с. 52 № 184, с. 58 № 203-204; Роздольський Йосиф, Колесса Філарет. Мелодії гаївок. < Гнатюк Володимир. Гаївки. Львів 1909, с. 31-32 № 89-93; Квітка Климент. Українські народні мелодії. Київ 1922 № 33, 44, 48, 57, 621, 624, 637). Це либонь зайвий раз показує, наскільки корисне для успішних порівняльних студій транспозиційне зведення ритмічних малюнків фольклорних мелодій до спільної одиниці числення (тут всюди рівній чвертці).

ковисотною лінією ($M^T\alpha^{(2)}\alpha$)¹, й отака точна повторність у цьому разі видається ніяк не випадковою, а навпаки сповна закономірною, адже вона вельми близько нагадує двічі проведений *зачин* великої кільцевої форми, виокремлений та усамостійнений у результаті її інволюційного розпаду². І дійсно, власне такі вельми розвинуті гаївки реально існують, ба більше – початкові повторювані фрази в багатьох з них виявляються фактично тотожними наспівам як „Проса” (Зразок 35б; Прилоги, приклад 62б, строфа 5), так і щойно наведеної його розпростореної відміни (Прилоги, приклад 63)³:

64

a)



Че_рес ду_най глу_бо_кий, глу_бо_кий А ўда по ка_мі_нью,
Сто_їт йа_вір ши_ро_кий, ши_ро_кий. А ўда по бі_ло_му



Сти_ха йде, сти_ха йде.

b)



І. Ой сі_я_ли му_жі пше_ни_цю, пше_ни_цю, Та во_да по ка_ме_ню,
А ви_па_ру_боч_ки міт_ли_цю, міт_ли_цю. та во_да по бі_ло_му



сти_ха йде, сти_ха йде.

¹ Наведений Зразок 35а в цьому відношенні нехарактерний не тільки своїми орнаментальними повторами обох рядків ($V^TAA\bar{A}BB$), але й доданою контрастною другою фразою ($M^TAA\bar{A}BB$), що появилася, можливо, внаслідок еволюції суто місцевого виконавства чи простої механічної контамінації зовсім іншої, сповна самостійної мелодії „Проса”, що також нормально співається двічі (пор.: Іваницький А. Ibid.).

² Див. Лекція 9, тема 12, § 36, с. 264-267.

³ Роздольський Й., Людкевич С. Ibid., с. 53 № 187; Мишанич М. Народна вокальна творчість Львівщини, № 370 (пор. з № 371); Волинські народні пісні з архіву Філарета Колесси. Львів 2021, с. 26 № 30.

Тут хід і кінцівка разом поєднуються з поетичним рефреном („Вода по каменю, вода по білому стиха йде”), що в деяких розбудованих гаївкових композиціях не раз буває чисто випадково причіпленим, доконтамінованим, але в даних випадках про щось подібне не може йти мова – органічну обов’язковість цих обох музичних складових монолітної великої кільцевої форми підтверджують мотиви ходу, удвічі менші за фрази зачину, а ще більше – самоочевидна мелотематична його реприза в кінцівці, нехай і часткова через чомусь вилучений у ній інципітний зворот. Як не дивно, всі відомі на сьогоднішній день гаївки цього прототипу побутують саме в такому вигляді¹:

•V43₂;6₂:↑3₂/R⁶1/2¹/2¹/2¹:1 1/2¹/2¹/2¹1 :||:6¹1/2¹/2¹/2¹/2¹:||:6¹↑–;1 1/2¹/2¹/2¹1 :||.

Таким чином, *строфічна* гаївка „Просо” постала, безперечно, в результаті розпаду первісної *тирадності*, в якій зник увесь довгий рефрен (з словесним змістом, хіба вже віддавна незрозумілим народним виконавцям)², а виокремлений куплет почав собі жити самостій-

¹ Див. також: Роздольський Й., Колесса Ф. Ibid., с. 32-33 № 91-93; Квітка К. Українські народні мелодії, с. 11-12 № 44; Возняк Оксана, Луканюк Богдан. Гаївки. Львів 2015, с. 58 № 38-39. Крім того, цей пісенний прототип зчаста механічно лучиться з словами „Кривого танцю” („Ми в ‘Кривого танцю’ йдем, танцю йдем, Ми в нім кінця не знайдем, не знайдем. А вода по каменю, А вода по білому Стиха йде, стиха йде”) та водиться як хоровод (т. зв. змійкою).

² Бо що повинна би означати вода, яка стиха тече по білому каменю, чому стиха та чому саме по білому? Напевно, ця тарабарщина (на нинішній глузд!) колись мусила мати певний сакральний зміст. Крім того, дивне звертання „ой дід-ладо” правдоподібно є покрученим виразом „ой див-ладо”, як у запису з 1891 року (Гнатюк В. Ibid., с. 17 № 1) і в іншій гаївці з схожим початковим рефреном „ой див, див, ой ладо” (Роздольський Й., Колесса Ф. Ibid., с. 20-21 № 59-61; Мишанич М. Народна вокальна творчість Львівщини, № 240), в здрібніло-пестливій формі „ой дивнику” чи хіба в тому ж значенні „ой див, див-білодан” (Роздольський Й., Людкевич С. Ibid., с. 52 № 184-185). У давньоіранських віруваннях Диви – добрі, світлі небесні божества (в перекладі з санскриту – сяючі, променисті), свого роду ангели, котрих пізніші ревні нищителі цих вірувань обляляли поганими, темними, злими, демонічними духами й істотами (в такому криво-тлумаченні ця назва перекочувала в старослов’янську міфологію). Тоді „ой див Ладо” чи „ой див Білодан” – то поклики до ангелів на ім’я Ладо (причому чоловічого роду!) та Білодан (можливо, якимось пов’язаного власне з отим „білим каменем”)? І ще, можливо, суто український Богдан – це також щось перською, а не переклад з грецької Θεόδωρος та й не має нічого спільного з калькованим Федором). З того випливало б ще й те, що весільна „лада” та гаївковий „Ладо” є простим звуковим збігом і слова з різною етимологією.

ним життям-буттям – і це властиво був би другий кардинальний висновок про мелогенезу даного пісенного типу, повсталого внаслідок не тільки *варіаційних*, але й *трансформаційних* пертурбацій. Показово, що п'ятнадцятилітня дівчинка з с. Вовчиці (г. Зарічне, р. Вараш, о. Рівне) подала К. Квітці лише сам один рефрен (виключно хід та кінцівку ВКФ, без зачину)¹, що виглядає вельми чудернацько, адже немислимо, аби такий „твір” міг звучати у реальному побуті – радше вона продемонструвала лише знану їй частину цілого, співану *гуртом*, і поминула незнану *сольну*, яку зазвичай виводила одна починальниця². Ця цілковита випадковість вказує на ще одну причину, чому зачин відділився від свого продовження: коли обов'язкове переспівування волхва з общиною відійшло в минуле, а його партію зумів підхопити хтось з почту й антифон традиційно зберігався якийсь час, поки поступово всі в хорі не почувалися рівноцінними співачками і належно виконували тільки сольний зачин – тоді весь довжелезний рефрен у більшості випадків ампутувався в той чи інший спосіб як цілком зайва обуза. З іншого боку, деякі існуючі записи напевно здійснювалися, навпаки, від колишніх солісток, котрі хоча й напевно знали партію наступного Tutti, подавали тільки своє чи опускали його задля короткості, не сповістивши про це збирача...

У кожному разі, дотеперішні суто типологічні дослідження строфічного „Проса”, спрямовані на його компаративістичне (порівняльне) вивчення як сповна самостійного народнопісенного твору з гострохарактерним ритмічним малюнком двічі повторених музичних фраз і поширеного на грандіозному інтернаціональному просторі, безумовно, чимало попрацювали над первинним порядкуванням вельми обширних, накопичених протягом двох століть етнографічних матеріалів, без чого годі зорієнтуватися в них, і цю відповідальну роботу потрібно продовжувати, розширювати й удосконалювати, все ж без врахування особливостей генези цієї екстраординарної гаївки достотне її пізнання залишатиметься недосяжним, будучи позбавленим свого вихідного стрижня, зокрема мелогеографічного відправного пункту: *якщо ж властива їй первинна велика кільцева форма цілковито*

¹ Квітка К. Українські народні мелодії, с. 1 № 4.

² Нею не могла бути ота дитина, бо треба мати на увазі, що найпізніше вона брала участь у гаївках перед Першою світовою війною, маючи віку всього десять чи одинадцять літ (запис датується 1918 роком).

відсутня в фольклорі народів, у яких вторинна строфічна достатньо розповсюджена, то треба гадати небезпідставно, що даний мелотип постав і згодом трансформувався на західних теренах сучасної України¹, звідки й розійшовся, мелічно більш-менш видозмінюючись, широкими світами. Від цієї пічки й потрібно би танцювати надалі.

¹ За попередніми даними основний ареал поширення великокільцевого прототипу „Просо” припадає на Західне Поділля з запливами або острівними занесеннями на сусідні етнографічні області, крім корінної Галичини, де він практично зовсім відсутній, і це вельми симптоматично з погляду гіпотези про головню скито-сарматське походження весняного жанрового циклу, мало представленого на захід від р. Дністер, де колись проживали тракійські даки (Лекція 9, тема 12, § 33). У зв'язку з цим цілком зрозумілим можна вважати поширення строфічного мелотипу „Просо” на схід і північ після своєї появи наслідком розпаду ВКФ, зате вельми загадковою є його присутність у болгарському фольклорі, хоча поряд з вживаним лиш у болгар та українців терміном „Великдень” це додатково може свідчити про тісні скито-дакійські взаємини...

Серед гаївок поряд з строфічними і тирадними формами трапляються розгорнуті, вільно організовані композиції, в яких увесь багаторядковий поетичний текст лучиться з рівновеликим наскрізно-контрастним наспівом. Їх неможливо підвести під класичне поняття пісенного типу – і не тому, що їхня ритміка не підлягає прийнятим правилам моделювання або вони виявляються неповторно-індивідуальними, одиничними, без зафіксованих більш-менш близьких собі аналогів, або позбавленими власних ареалів поширення, а виключно через позірно невпоряджений внутрішній уклад, непідвладний узусальній систематиці, у зв'язку з чим С. Людкевич і Ф. Колесса, зіткнувшись з даною проблемою вперше, мусили виділити для них окремі розділи у своїх збірниках¹. Не всі такі твори є насправді цілком аморфними, частина з них має більш-менш правильні обриси великої кільцевої форми (ВКФ) чи її найрізноманітніших дезінтеграцій², і лише деякі з них виявляються, як влучно підмітив С. Людкевич, „складані з усяких груп” передовсім унаслідок *контамінації* – змішування кількох окремих, вповні самостійних гаївок або їхніх складових в нове єдине ціле, часом випадково зімпровізоване й разове, навіть цікаве з погляду психології фольклорної творчості, а часом достатньо усталене та поширене у великодній обрядовій практиці, що може становити чималий інтерес для монографічних студій над генеалогічними процесами в культурі усної традиції. Однією з ілюстрацій цьому останньому здатен правити наведений зразок 36а.

Його розгляд варто розпочати з спізнання гри, званої умовно „Зайко”³. Її не було зафіксовано разом з фонографічним записом (на

¹ Роздольський Йосиф, Людкевич Станіслав. Галицько-руські народні мелодії: В 2 ч., ч. 1. Львів 1906, № 210-215; Роздольський Йосиф, Колесса Філарет. Мелодії гаївок. < Гнатюк Володимир. Гаївки. Львів 1909, розділ 25, с. 69-73 № 169-180. У зібранні М. Мишанича „Народна вокальна творчість Львівщини” (Львів 2017) такі гаївкові мелодії вміщені поміж строфічними, наслідком чого всього вийшло їх аж понад 70 „пісенних типів”.

² Возняк Оксана, Луканюк Богдан. Гаївки: Спроба генотипної класифікації. Львів 2015.

³ Міфологія зайця в різних культурах є досить відмінною – як дуже позитивною, так і вкрай негативною. Який саме сакральний зміст вкладався нашими язичниками в дану гаївку, наразі невідомо. Індоевропейське слово „зай” означає „той, що скаче, скакун”. Цікаво, що в болгарів є чоловіче ім'я „Зайко”.

такі „дрібниці” заслужений збирач, зосереджений на співах і капризній техніці, здається, не мав змоги звертати увагу), тож точно невідомо, як саме вона проходила в даному разі. З існуючих інших джерельних матеріалів можна висновувати, що вже в позаминулому столітті (а правдоподібно й ще значно раніше) вся затія зводилася до такого собі дивертисментного ходження молоді (переважно дівчат, рідше разом з хлопцями та молодицями, а в останні часи лишень самих дітей) у співочому колі, в середині якого обраний „зайко” – солістка чи соліст – просто стоїть або прогулюється, або танцює як уміє чи скаче на одній нозі, коли ж спів дійде кінця, старий „зайко” призначає нового й усе починається заново¹. Ледве чи така пуста забава ради забави практикувалася попервах – у ній, як і в інших гаївках, мусив домінувати певний змагальний резон, і в тому переконує опис цієї гри від М. Лисенка, згідно з котрим на віршовому рядку „А нікуди зайку вискочити” той усяко намагається розняти руки² тим, хто водить коло, та як не розніме, то на словах „Ану, зайку, скоки в боки” мусить скакати на одній нозі, а при заключних словах „З дівчиною обнімися” вибрати когось з кола, обкрутитися з ним і пустити на своє місце за нового „зайка” – тоді граються спочатку³. В тому гострому мірянні сил протиборство окреслене цілком однозначно, невиясненими залишилися тільки два питання: 1) якщо „зайко” таки зуміє вирватися (і, даймо на те, втекти від погоні), то не повинен скакати, а повертається до кола? та 2) чи, відбувши покайний танок і вибравши собі наступника, вибуває з гри – й отак щоразу, допоки послідній „зайко” не прорве кільце з двох врешті позосталих осіб і не виявиться остаточним переможцем? За логікою саме так воно мало би бути...

Описаний перебіг гри в основному відображається в поетичному сюжеті Зразка 36а і це дає підстави гадати, що його виконання супроводжувалося аналогічними діями, принаймні колись. Так, початкові п’ять віршових рядків у ньому кепкують з даремних спроб „зайка” вирватися з оточення, два ж наступні в неясних, ба навіть граматично незв’язних виразах, уже напевно незрозумілих самим гравцям, мали

¹ Гнатюк Володимир. Гаївки. Львів 1909, с. 122 № 40АБГ.

² Тут хіба треба би додати: або перестрибнути їх (у зв’язку з словами „Ані куди зайчику перескочити”).

³ Лисенко Микола. Молодощі: Збірник танків та веснянок (гри співи весняні: дитячі, дівочі, жіночі й мішані). Київ 1875, с. 38.

би нахвалювати власну їхню вдатну поставу, завдяки якій усі намагання „сірого” приречені на невдачу, як на то начебто натякає ось така наявна відміна даних рядків: „Проз¹ вишеньки, проз турецькі, Проз дівчата теклівецькі” (з с. Теклівка, г. Скалат, р.=о. Тернопіль), однак до чого тут „вишеньки” та ще „турецькі” годі збагнути², можливо, тому провадження всіх подібних химер геть пропало в інших відомих записах даної гаївки³. Далі, коли „зайко” не зумів вирватися з хороводних лабетів, його заставляють танцювати скоком-боком (стрибаючи на всі боки), що він спишна (розчесавшись і взявшись за підбоки) робить на трьох передостанніх віршових рядках і в кінці завершує повний ігровий тур вибором на своє місце „посестрички” (тобто найкращої подруги). Таким чином, словесний текст наведеної тут гаївки включає два розділи, які умовно можна назвати *герць* і *танок*. Така композиція в основному, в тих чи інших пропорціях притаманна більшості її аналогів, наявних в музично-етнографічних джерелах, тільки у записі М. Лисенка це виглядає трохи інакше. Як він наголошував у своєму описі гри, „зайко” починає вириватися не відразу, а тільки на словах „А нікуди зайку вискочити” (у нього другий віршовий рядок і четвертий-п’ятий у Зразку 36а), перед тим дуже коротко, проте ясно зображаються спонукальні обставини всього подальшого дійства: „Загороджу річку терном-берном”, значить, загатою затопили місце перебування головного персонажа та йому за всяку ціну слід рятуватися втечею. За законами драматургії такий віршовий рядок – то конче потрібна тут *експозиція-зав’язка* дії (назвімо її *увід*), після якої *закономірно* приходить її *розвиток* (герць) і *розв’язка* (танок). Іще в одній, доволі віддаленій відміні цієї ж гри (Зразок 36б) відправна моти-

¹ Через. Мабуть, автори Зразка 36а недочули правильне, повне звучання цього слова й у них вийшло його інше значення, а саме вказування на предмети й особи замість означення причин (завдяки чому) й, отже, шостий і сьомий віршові рядки треба читати так: „Проз щепоньки, проз турецької, Проз дівоньки, проз німецької (?)”.

² У Зразку 36в подібно мовиться: „В мене ворітечка залізні, А замочки золоті”, тож не виключено, що й тут ідеться про якийсь такий же високої проби пристрій турецької роботи, достеменно назва якого давно перестала вживатися й через те вийшла спотвореною, незрозумілою. Див. також: Чубинский Павел. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-русский край: Материалы и исследования [в 7 т.], т. 3. Санкт-Петербург 1872, с. 60 № 9 ПАБ.

³ Гнатюк В. Ibid., с. 122 № 40АД; Мишанич М. Народна вокальна творчість Львівщини, № 387-389.

вація фабули, хоча й зовсім інша та значно розбудованіша (1-5 віршові рядки), теж однозначно засвідчує логічну необхідність подібної експозиції, відсутньої в Зразку 36а та його найближчих паралелях, де вона либонь мусила випасти в процесі значної інволюційної деградації праформи твору¹.

Незрівнянно більших переінакшень при тому зазнала і його контрастно-складена мелодія, в якій сполучені чотири різні пісенні типи,

¹ На схожі регресивні явища, ймовірно, указують також наступні доволі загадкові віршові рядки у тому ж таки Лисенковому записі: „Ой скоч, коли хоч, коли мати велить, Коли твоя, зайчику, голова не болить”. Очевидно, в першому з них просте, загальнозрозуміле слово „мати” замінило первісний народний термін „матка” (у Зразку 36г – „паніматка” чи шанобливий вираз „пані Матка”), яким номінувалася найстарша, найдосвідченіша розпорядниця гри, що керувала її перебігом (у даному разі казала починати герць), а то й виконувала своєрідну роль повноправного арбітра (бо азартні баталії не раз провокують безконтрольні колотнечі), однак з остаточним переходом від ігрової змагальності до повної хороводності, що подекуди супроводжувався повним випадінням герцю, як наприклад, у такій відміні, де після уводу – звернення до „зайка” – відразу йдеться про танок (Роздольський Й., Колесса Ф. *Ibid.*, с. 23 № 67), потреба в подібній відповідальній посаді мусила відпасти, її назва вийшла з ужитку й урешті забулася цілком. Показово, що подібного визначення цього слова немає в жодному тлумачному словнику української мови, зрештою, так же само як і в росіян, хоч в їхньому дитячому фольклорі широко вживається лічилка, яка починається звертанням до одного з „капітанів” майбутнього поєдинку двох команд: „Матки, матки, чей допрос?” („Матки, матки, чий випит?”), а от у польському лексиконі відповідне роз’яснення наявне: „4. у деяких групових іграх: найважніший гравець, керівник команди” (*Mały słownik języka polskiego*. Warszawa 1995, s. 425). Крім того, в другому віршовому рядку „зайка” досить дивно закликають вискочити з кола, коли його „голова не болить”, тобто, напевно, коли він чується на силах, але чому саме такою фразою? Може, „голова” була ключовим словом *трафаретки*, в якій воно надалі мало змінюватися почергово на інші складові тіла, як то відбувається у *строфічній версії* даної гри (Зразок 36б), де „голову” далі заступають „плечі”, „руки”, „підбоки”, „коліна” та наостанок „п’яти”, хоча не завжди в належному порядку зверху донизу, що, правдоподібно, також пояснюється втратою розуміння сенсу подібного роду підмін. Якщо ця трафаретка колись становила інтегральну частину розглядуваної тут ширшої версії (Зразок 36а), то в ній так могла відлічуватися кожна наступна спроба „зайка” атакувати коло (всього, виходить, мінімум у шість заходів), і щойно коли всі його замаху виявлялися даремними, тоді „матка” загадувала бідоласі виконати прощальний заячий танок „скоком-боком” і підшукати собі достойнішу заміну. Інакше перехід від початкової пантоміми до заключної хореографії виглядає безпричинним, нелогічним, надуманим.

загалом відомі серед гаївок, правда, не всі в своєму основному вигляді. Так, на самому її початку відтворюється тематично зовсім однаковий зворот з тотожними словами, що слід вважати суто орнаментальною оздобою, факультативною за своєю природою¹ та зайвою при моделюванні первісної форми². Точно такий же двічі повторений зворот виступає в кінці наступної побудови, показуючи заодно, звідки взялися півфрази в інципіті – виявляється, вони становлять собою закінчення колись однотипної початкової побудови, тільки трансформаційно вкороченої спереду більше, ніж наполовину. Крім того, ці півфрази в обох випадках прискорено були заспівані *удвоє меншими* ритмічними довгостями, наслідком чого первинні чотири-мірні паристості стали похідними шестимірними третностями, в чому абсолютно переконують практично всі наявні аналогічні записи, де оті штучні півтакти, неможливі в часокількісному ритмі, виступають повноцінними фразами в розмірі на чотири одиниці числення³. Звідси неодмінно випливає, що реальний виклад першої мелодії Зразка 36а ($V3;5\frac{3}{2}/R^2 1 \frac{1}{2}\frac{1}{2}:\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2} 1 1 1 \frac{1}{2}\frac{1}{2} :||$) належить розуміти не інакше як вигадливо трансформовану форму пропуском початку: $*V<...>3;43/R^4<...> || \frac{1}{2}\frac{1}{2}||\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2} :| \frac{1}{2}\frac{1}{2}||$, прототипна модель якої репрезентується таким чином: $*V43/R^4\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2};1 \frac{1}{2}\frac{1}{2}||$. Власне подібні наспіви час від часу трапляються в гаївковому репертуарі, зокрема й у складі більших композицій⁴, звідки один з них спромоглися запозичити народні умільці, пристосовавши до увідного окликання „зайка”. На його незаперечну вторинність вказують існуючі зовсім інші, чи не первісніші експозиції на кшталт Зразка 36б.

¹ Вона відсутня в своїх інших правильніших відмінах, наприклад: Роздольський Й., Колесса Ф. Ibid., с. 43 № 114; Мишанич М. Ibid., № 388. Цей оригінальний спосіб побудови фраз особливо характерний саме для гаївок, див. Зразок 36в, а також: Мишанич М. Ibid., № 207-211, 241, 244, 252, 254, 260, 263-264, 267-268, 270-272, 338, 340, 358-359, 392. Природа даного явища наразі залишається невиясненою.

² Подібно повтор другої повної фрази, хоч і сполучений з варіантним за змістом віршовим рядком, варто вважати також необов'язковим поширювальним додатком, адже в деяких інших записах він відсутній без найменшої шкоди для сюжету (Гнатюк В. Ibid., с. 122 № 40А; Мишанич М. Ibid., № 387).

³ Пор.: Роздольський Й., Колесса Ф. Ibid., с. 43 № 114; Мишанич М. Ibid., № 387-389.

⁴ Роздольський Й., Колесса Ф. Ibid., с. 11 № 32.

віділилася з контамінованого „Зайка” в цілковито самостійну строфічну версію (Зразок 36б).

Наступна мелодія з $V44_{2-n}/R^4 1 1 1 1 | 1 1 1 1 :||$ також зустрічається серед гаївок¹, тут повторюючись аж п'ять разів, вона обслуговує більшу частину словесного тексту, який, однак, явно невдало ліг під неї стосовно свого змісту, оскільки його перша субстрофа, як відзначалося вище, належить ще до герцю, а три подальші віршові рядки в'яжуться вже з початком танку, при чому в ньому напевно випав той, що мав би римуватися з закликком „зайця” піти „скочком, бочком”, а тому поряд зовсім нелогічно опинилася пряма мова його відповіді (замість неї либонь повинні би продовжуватися в належних граматичних формах звертальні „настанови” гідного вибуття невдахи з гри: „Скочком, бочком, переверни сь” і т. д.)². Наостанок зовсім несподівано з'являється надзвичайно популярна гаївкова мелодія з $V44_2/R^{6\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}}: 1 1 1 1 :||$, звана „Кривий танець”, оскільки саме їй найчастіше випадає супроводжувати його премудрі викрути. Будучи органічно шестимірною та похідною від свого монохронного архетипу (${}^0V6_3/R^6 1 1 1 1 1 1 :||$)³, вона постає після тотальних паристих тактових розмірів (на чотири одиниці числення), що геть-чисто суперечить принципово *ізоритмічному* еству українського традиційного музичного фольклору й однозначно вказує на її зовсім довільне доточення.

Отже, у Зразку 36а, в його оригінальному цілому змішані (*контаміновані*) чотири різнотипні гаївкові мелодії, потрактовані народними виконавцями як тричастинність, загалом адекватну перебігові ігрових і сюжетних подій, незважаючи на вищевідзначені розбіжності між її складовими, повсталі в особливий спосіб. Очевидно, гаївка зайшла в ареал свого майбутнього поширення звідкись збоку й асимілятори зуміли підхопити в основному її поетичний текст, а можливо й певною мірою хореографію, але не наспів, який вони, орієнтуючись на його архітектоніку, по своїй уподобі поміняли на добре їм відомий, ходовий місцевий етномузичний матеріал. Яким міг би бути той вірець для наслідування підказує Зразок 36в, що містить дві контрастно-складені частини *великої кільцевої форми* – багатора-

¹ Див., наприклад: Мишанич М. Ibid., № 261.

² Через те кількість віршових рядків виявилася непарною, а одна з дистихових субстроф – неповною.

³ Див. Прилоги, Коментар 35, приклад 68.

Подібно мусив згубити свою справжню кінцівку Зразок 36в, цільсть якого варто спробувати змодельовати бодай в загальних рисах, спираючись на вищезазначені дані й аналоги, наявні в етнографічній літературі. За співвідношенням ритмосинтаксичних структур він належить до *паристого* архетипу, де силабічні восьмискладові віршові рядки зачину з часокількісними музичними реченнями доволі гостро протиставляються чотиристопним тонічним віршам і двомотивним фразам акцентно-динамічного ходу, а всю тричастинну композицію замикає зазвичай *репризна* кінцівка, що загалом зображає ось така модель¹:

${}^0V^S44_n, {}^T44_n, {}^S44_n/R^4 1 1 1 1 \text{ :} \text{ :} \frac{3}{4} 1 1 \parallel 1 \text{ :} \text{ :} \frac{3}{4} 1 1 1 1 \text{ :} \text{ :} \parallel$

Щоби на її підставі зімітувати ампутовану кінцівку в даному зразку, треба відкинути в ньому сурогатну кінцеву фразу та на її місці уявити собі повторюване музичне речення, схоже більш-менш на репризу зачину, з зміною при останньому проведенні нестійкого кадансування на стійке, пристосувавши задля цього лінеарність (звуквисотну лінію) останньої побудови (хоч би якнайпростіше), а також належно підклавши під усім цим *танкову* частину поетичного тексту, приміром:

66

Ой ну, зай_ ку, ско_ ки в бо_ ки
 Че_ рез мо_ і ка_ рі оч_ ки
 Ой ну, зай_ ку, о_ бер_ ни_ ся, об_ ні_ ми_ ся!

На тім по суті завершується здогадна реконструкція повної великої кільцевої форми Зразка 36в, однак не гаївки „Зайко”, де зачин і хід повинен був відтворюватися окремо стільки разів, скільки „куций” мав право намагатися прорвати коло згідно з лічилкою у вигляді трафаретки, в якій змінними ключовими словами виступали по черзі відповідні частини тіла від голови до п’ят подібно до строфіч-

¹ Возняк О., Луканюк Б. Ibid., с. 31 і далі.

ної версії гри (Зразок 36б)¹, у зв'язку з чим у відреставрованій транскрипції на початку зачину та в кінці ходу належалося би виставити знаки сеньо (segno), як у Зразку 36б. Завдяки цьому кожний ігровий тур міг розтягатися навіть шестикратно, а помножений на кількість учасників закладав основу грандіозного дійства в повній своїй красі та величі, незмірно художнішого за будь-яку його хай і вельми розбудовану компілятивну контамінацію. Жаль, що йому не судилося дійти до наших днів, і тепер насолодитися ним в живу нікому не дано, хіба вже коли він воскресне в евентуальних реконструкціях – не так штучних сценічних, як природніших пленерних...

¹ У тому переконують також сліди подібних слів, врозсип розкидані в різних поетичних текстах „Зайка”, як наприклад: „підбечі” та „коліно” (Гнатюк В. Ibid., с. 124 № 40Д; Роздольський Й., Колесса Ф. Ibid., с. 23-24 № 67), „підлядоньки” (Роздольський Й., Колесса Ф. Ibid., с. 43 № 114; Мишанич М. Ibid., № 388-389), „плечі-гречі” та „сінця-колінця” (Чубинський П. Ibid., с. 60 № 9 ПАБ) тощо.

Обряд „Кўста” („Водіння Кўста”)¹, культивованим під час Зелених свят (Трійці) виключно на західно-поліській Пінщині, подібно до такого ж вузьколокального звичаю великоднього ранцювання (ломкання) на галицькому Надсянні, що також невідомий за межами ареалу свого розповсюдження, нагадує загальнопоширене зимове колядування гуртовим обходженням дворів з поздоровними співами й окремою заключною вечіркою головно учасників артіль за виручені дарунки. Відмінності ж полягають не тільки в часі проведення кожного з заходів (зима–весна–літо), але й у складі виконавців (якщо колядує та ранцює в основному чоловіча стать і часом з інструментальним супроводом, то, так би мовити, „кўстує” винятково жіноча й а капела)², а ще більше – в спеціальній кустовій атрибутиці, жодним чином не схожій на маланковий машкарад поважним (у „великому лісі”!) перебиранням вибраної дівчини (як в обжинках) на живий зелений корч повністю з ніг до голови, аби її ніяк не могли впізнати односельці³; нарешті, та ж кустова громадка пізніше сама забавляється на пленері де-небудь за селом біля жита, льону тощо, вкінці роздягаючи, розриваючи опудало на малі цурпалки та розкидаючи їх або на полях, або пускаючи на воду, або забираючи додому як цінний оберіг на увесь рік, або несучи тим господарям, які не захотіли вийти до віншувальників. Після всього розходилися по домівках або влаштували спільне застілля в якійсь оселі чи в корчмі з співами і танцями аж до самого ранку. Словом, явище це великою мірою унікальне, позбавлене прямих аналогів у всій Східній Слов’янщині, й не менш таємниче, якого вельми оригінальна містична символіка залишається нерозгаданою до кінця та все ще чекає на свою переконливу компаративістичну оцінку.

¹ Наголос указується згідно з народною вимовою (Шарая Ольга. Западнополюський обряд „вождения Куста”. < Беларускі фальклор. Матэрыялы і даследаванні: Зборнік навуковых прац, вып. 2. Мінск 2015, с. 43).

² Цікаво, що Куст увесь час мовчить (не співає і не каже нічого) подібно головним дійовим особам на традиційному весіллі.

³ Кожна вулиця мала свого Куста, але ходили усім селом, і при зустрічі різних гуртів, а особливо, коли пізнавали, хто звідки, то могли й побитися між собою, для того хлопці ходили разом з своїми дівчатами й оберігали їх від можливих напастей.

Хоча властива йому основоположна функція – очевидна, вона відбита в поетичній тематиці його табуїзованих творів, приурочених до виконання на подвір'ї, під ганком, і зводиться до величання господарів (також вдови, сироти й ін.), побажання їм щастя та гараздів, а також нагадування про винагороду, як правило, гроші начебто на „панчішки і черевички” для Куста, щоби гарно виглядати, як поїде до батенька (Батенька?) в гості та стане у нього на помості. Коли дійство переноситься десь за село, обрядова частина властиво завершується і надалі звучить лише звичайна лірика про дівочі та жіночі біди (включно з загальновідомими баладами), що співається повсякчас при першій-ліпшій нагоді за бажанням, тож цей радше дивертисментний репертуар ледве чи варто вважати по-справжньому обрядовим, ритуальним, навіть як він постійно супроводжує визначені традицією дії та попри спільність єдиної для всіх кустових пісень прототипної віршової структури та мелодичної форми.

Усім кустовим пісням притаманний силабічний ізоритмічний дистих, здебільшого парно (суміжно) римований і, як правило, хисткий за своїм складочисленням: в обох його рядках перша силабічна група здатна містити від чотирьох до шести складів, а друга – від шести до восьми (поділяючись в цьому останньому разі навпіл додатковою цезурою). У результаті появляються формули V46₂~V47₂~V57₂~V58₂~V67₂~V68₂, явно похідні начебто від першої з них, як це показує базифікація наведеного тут Зразка 37а:

67

1. Вбрали Куста в зелені кльони,
Ведем Куста до пана в покої.
2. Ведем Куста до пана в покої:
– Винесь(=Неси), пані, Кусту золотого!
3. Вбрали Куста в зеленее зілля,
Ведем Куста пану на подвір'я.
4. – Вийди, пані, на Куст подивися,
Доларами, з'лотом розплатися...
5. Ой а в Куста ніжки невелички,
Треба купить Кусту черевички...
6. В того Куста сачовиця й густа,
Хто захоче – той Куста попросить.

А втім далеко не завжди до неї вдається дійти за допомогою елементарного вилучення слів та складів, беззаперечно зайвих у змістовому плані, з чого випливало б, що чимало кустових поетичних текстів

ритмічні малюнки перших також занотувати як і другі, орієнтуючись на вісімкову брахістохрону, то ті й інші позірно виглядатимуть однаково, хоча по суті своїй вони є цілковито відмінними, тому засадничо непорівнянними. Це зайвий раз доказує, наскільки важливо правильно аналізувати органічний синтаксичний устрій фольклорних мелодій та обирати властиві їм реально співвідносні одиниці числення.

Аналоги кустового прототипу вкрай рідко трапляються в українській традиційній етномузиці, а її обрядовим жанровим циклом він нехарактерний і поготив, хоча його реальні виконавські втілення здебільшого вирізняє багатоголосна фактура, притаманна саме ритуальній гетерофонії, де унісонна за своєю природою мелодія зазвичай відразу викладається в декількох своїх відмінних іпостасях, як це яскраво показує інший запис, здійснений в тому ж таки селі¹:

68

Ой са_ді_ те_ са,

мо_ло_ди_чки, в пла_ви_чки

Да по_ї_ле_мо,

да на_жне_мо тра_ви_.

¹ Клименко Ірина. Весняно-троїцький наспів Пінщини (до проблеми моделювання й внутрішньовидового картографування ранньотрадиційних мелоформ). < Проблеми етномузикології, вип. 8 (Слов'янська мелогеографія, кн. 4). Київ 2014, с. 178 № 5.

У наведеному тут Зразку 37 подібний протяглий, тонко мережаний спів уже очевидно зазнав впливу ліричного багатоголосся¹, в результаті чого місцями появилися випадкові стрічкові терцієві потовщення виводчиці над нижнім тематичним голосом, а з ними додалося розширення основного модального тетраходу ($d'' \underline{C''} b' - a' \wedge G'$)² надбавною секстовим тоном (es''), що при одноголосній демонстрації однієї сольної партії може сприйматися як свідчення модуляційного переходу в автентично поєднаний неповний верхній тетраход. Усе ж твори даного жанру загалом зберегли свою обрядову натуру, і це дозволяє звузити пошуки їхнього походження до кола схожих за функціонуванням і ритмічним малюнком пісенних типів, лише не з паристою („пірихчною”) організацією, а з первісною *третьою* („ямбічною”), виходячи з закономірного побутування таких же паралельних версій в обрядовій музиці взагалі.

Третій („ямбічний”) кустовий прототип або його варіаційні відміни поки віднайти не вдалося, очевидно, їх просто немає й ніколи не було, зате серед інших приурочених пісень, зокрема на Західному Поліссі, як весільних, так і сезонних, співаних головню від Великодня до Зелених свят (Трійці), достатньо широко розповсюджений найближчий похідний ритмічний малюнок з роздробленими другими довгостями в кожній побудові через перетекстування дванадцяти-складовим віршем³:

$$\begin{aligned} & \bullet V46_2/R^6 1\ 2\ 1\ 2\ |^2 1\ 2\ 1\ 2\ 3\ 3\ :|| \Rightarrow \\ & \Rightarrow \{R^6 1\ n1\ 1\ 2\ |^2 1\ n1\ 1\ 2\ 3\ 3\ ||\} \Rightarrow \\ & \Rightarrow *V57_2/R^6 1\ 1\ 1\ 1\ 2\ |^2 1\ 1\ 1\ 1\ 2\ 3\ 3\ :|| \end{aligned}$$

Імовірно, саме такий похідний пісенний тип міг лягти в основу унікальних кустових мелодій⁴, спершу мутувавши з первісних третніх у вторинні паристі, як то сталося в багатьох інших обрядових жанрових циклах, календарних і родинних.

¹ А ще більше либонь у виконанні через десять літ (Ковальчук Віктор. Народна музика Рівненського Полісся. Рівне 2018, с. 61 № 55).

² Функція верхнього ввідного тону d'' інколи підкреслюється його незначним або й яким півтоновим пониженням на des'' , що засвідчує абсолютно нестійкий характер цього п'ятого ступеня в звукоряді (Календарні пісні Великої Волині. Рівне 1997, с. 58, 60, 62).

³ Зразок 20в.

⁴ Приміром: Ковальчук В. Народна музика Рівненського Полісся (2008), с. 117 № 71.

Проте це лишень один можливий шлях, а цілком міг бути й зовсім інший, значно простіший, а тому й прийнятніший. Тактування кустових мелодій згідно з цезурами їхніх віршів встановлює взаємовідношення побудов як 4+8, зовнішньо схоже на т. зв. „структуру додавання (об'єднання)”¹, але в часокількісному ритмі нічого подібного нема, в ньому всі мінімальні мелосинтаксичні *одиниці* (фрази) певного твору завжди є одномірними, рівновеликими² навіть тоді, коли їхнє вирізнення ніяк не підкріплюється відповідним структурним членуванням віршового рядка й через те кілька фраз можуть сприйматися неначе злита цілість – власне так, як то має місце в кустових наспівах, де кожне музичне речення фактично складається з трьох фраз, остання з яких начебто не існує через брак відповідної їй силабічної групи в поетичному тексті, однак ота третя побудова стає зразу явною, коли однакові за обсягом музичні речення поєднуються не з дводільними віршовими структурами V46₂~V47₂, а з тридільними V443₂~V444₂, у чому легко переконатися, просто наклавши їхні мелоритмічні малюнки:

- a₁) V46₂/R⁴1 1 1 1 [♯]1 1 1 1 2 2 :||
 a₂) V47₂/R⁴1 1 1 1 [♯]1 1 1 1 1 2 :||
 б₁) V443₂/R⁴1 1 1 1 || 1 1 1 1 || 1 2 :||
 б₂) V444₂/R⁴1 1 1 1 || 1 1 1 1 || 1 1 1 :||

або так же само в умовах первіснішої організаційної третності³:

- a₁) V46₂/R⁶1 2 1 2 ||²1 2 1 2 3 3 :||
 a₂) V47₂/R⁶1 2 1 2 ||²1 2 1 2 1 2 3 :||
 б₁) V443₂/R⁶1 2 1 2 || 2 1 2 || 2 3 :||
 б₂) V444₂/R⁶1 2 1 2 || 2 1 2 || 2 1 2 :||

Структура вірша, будучи величиною змінною, не може визначати членування наспіву, який має свій власний, іманентний мелосинтаксис, постійний за будь-яких обставин (в цьому криється корінний недолік диференціального тактування, намертво прив'язаного за аналі-

¹ Мазель Лео. Строение музыкальных произведений, изд. 2. Москва 1979, с. 139-141.

² За винятком тих нечисленних випадків, коли фрази з тих чи інших причин виявляються укороченими (півфразами). Докладніше див.: Луканюк Богдан. Музичний часокількісний ритм. Львів 2017, § 17; Зразок 25.

³ Зразок 23а.

тичними принципами вітчизняного класичного етномузикознавства до будови словесного тексту). З того випливає, що і паристий кустановий прототип, і його здогадне третє першоджерело здатні були постати за допомогою елементарного *стягнення двох передостанніх довгостей* в запозичених інших обрядових мелодіях, зокрема наявних і на Поліссі¹, тобто:

$$\begin{aligned} & V443_2/R^4 1\ 1\ 1\ 1\ ||\ 1\ 1\ 1\ ||\ 1\ 2\ :|| \Rightarrow \\ \Rightarrow & \{V46_2/R^4 1\ 1\ 1\ 1\ ||\ 1\ 1\ 1\ 1\ U\ 1\ 2\ :||\} \Rightarrow \\ \Rightarrow & V46_2/R^4 1\ 1\ 1\ 1\ ||\ 1\ 1\ 1\ 2\ 2\ :||, \end{aligned}$$

можливо, навіть уже незалежно від свого ймовірного прототипу²:

$$\begin{aligned} & V443_2/R^6 1\ 2\ 1\ 2\ ||\ 2\ 1\ 2\ ||\ 2\ 3\ :|| \Rightarrow \\ \Rightarrow & \{V46_2/R^6 1\ 2\ 1\ 2\ ||\ 2\ 1\ 2\ 1\ U\ 2\ 3\ :||\} \Rightarrow \\ \Rightarrow & V46_2/R^6 1\ 2\ 1\ 2\ ||\ 2\ 1\ 2\ 3\ 3\ :||. \end{aligned}$$

Отже, як це сталося, коли і чому власне на історичній Пінцині, етнографія мовчить, ясно тільки наразі, що вже готову, достатньо поширену ритуальну весільну мелодію, а пізніше і загальносезонну прив'язали до літнього обряду „Куста”, чи то придуманого на місці автохтонами заради розваги на кшталт зимового колядування, чи то занесеного не знати звідки саме та свято збереженого невідомими алохтонами як сакральну спадщину предків. Питання питань, імовірно, здатні пролити світло на походження пінчуків, поки залишаються без відповіді.

¹ Зразки 17аб. Пор. також: Ковальчук В. Народна музика Рівненського Полісся (2018), с. 21 № 11; Куришко Яна. Пісні від Ганни Куришко. Рівне 2006, с. 77-78 № 42.

² Таке стягнення в кадансах первісно окремих довгостей див. Зразок 20б_{1,2}, а також: Луканюк Богдан. Часокількісний музичний ритм. Львів 2017, с. 173-175, 178-180.

Цей купальський танок-хоровод демонструвався літньою жінкою спеціально для запису, що либонь позначилося на його виконанні, не надто впевненому, а місцями й доволі плутаному – видко, співачка давно не практикувала (можливо, ще від часів своєї молодості), тож згадувала твір буквально на ходу, бо ж нічим іншим пояснюватися не можуть допущені нею очевидні погрішності.

Так, в другій мелострофі через призабуті слова та явно зіжмакані два віршові рядки в один не були належно стягнуті (заліговані) менші довгості в більші, як то звичайно буває з мелодіями, де варіюються ритмічні малюнки, а незугарно вилучені с'як-так, аби якось вийти з випадкової скрути. Подібно в середині п'ятої мелострофи раптом випали дві заключні чвертки першої фрази ($\{R_4^1 \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \uparrow \uparrow \}$) у зв'язку з хибним зміщенням кінця її вірша під початок другої, фактично ж це музичне речення мало би виглядати так же само як середина наступної мелострофи. Закінчення усіх мелостроф чомусь подавалося то з словообривом, то без, наслідком чого замість нормального малюнку $R^4 1 \ 1 \ 2 \ ||$ поставала аномальна „пунктована група” з апокопою $R^4 1 \ 3 \ ||$. При тому іноді пропадав оригінальний зворот з характерним натуральним ввідним тоном (g^1-f-g^1), замінюваний банальним повторенням основної ладової опори ($g^1-g^1-g^1$), а того неможливо збагнути, що саме треба вважати традиційним для місцевого виконавства. У другій, третій та п'ятій мелострофах несподівані розспіви з виписаними ферматуваннями аж на дві одиниці числення¹ не тільки zdeформували типові ритмічні малюнки ($R^4 1 \ 1 \ 2 \ || \leftarrow R^6 1 \ 1 \ 4 \ ||$), але й породили цілком випадкові модуляції у верхній тетрахорд: $\underline{G}'' \cup [f''] - e'' \wedge D'' \mid d'' \wedge \underline{C}'' \cup b' - a' \wedge G' \cup f'$, абсолютно невласиві таким наспівам, які практично ніколи не виходять за квінтовий амбітус навіть у багатоголоссі. Аналогічно стрибки з b' на f' у кінці другої та четвертої мелостроф, що явно постали через пропуск першої довгості в останніх тактах, натякають на фактично неіснуюче нижньосекундове відхилення в тетрахорд $\underline{B}' \cup a' - g' \wedge F'$. Ну, і врешті, питання вже до транскриптора: якщо записування здійснювалося за один раз – співачка ледве чи спроможна була повторити все двічі знову з тими самими казуальними хибками, то звідки могла взятися відзначена звуковисотна відміна (розспів $d''-c''$) в п'ятій мелострофі?...

¹ А ще в третій мелострофі таке ж незграбне подовження в кінці шостого такту.

Усе ж незважаючи на вказані огріхи, спричинені віком співачки, її фізичним станом і моментальним відтворенням з пам'яті бознаколи виконуваного твору, без будь-якого попереднього пробного нагадування, поданий і схоплений він був цілком задовільно з огляду на поставлені завдання – ствердити його наявність на даній території, створити якомога точніший документ відмерлого етномузичного стилю, представивши докладно притаманні йому найголовніші якості в одному, конкретному вияві, зокрема „ступінь стійкості ритмічних варіацій, зумовлених нерівноскладовістю віршів”¹. Сам К. Квітка закликав не ставити надто низько сольні ілюстрації композицій, призначених головно для гуртового втілення, вважаючи такі записи пам'ятками свого роду повноцінними, оскільки зафіксовані сольні варіації – це певною мірою індивідуальна творчість, проте в манері, виробленій довготривалою колективною практикою. До того ж психологічно неможливо, щоб окрім публічного спільного виконання паралельно не існувало його інтимних одноосібних версій, і вони, беззаперечно, повинні заслуговувати на інтерес дослідника². Міркування ці либонь дещо спірні, радше покликані якось виправдати недоладності виконання та його запису, та все ж, потрібно визнати, покладені на нього основні завдання він реалізував сповна.

Адже навіть у такому сольному викладі пісенний тип проглядає цілком виразно, а в першій та шостій мелострофах його представлено настільки вдало, що їх сповна варто вважати еталонними. Як видно, включає він три частини, крайні з яких обрамлюють контрастну їм середину, завдяки чому постає *репризна велика кільцева форма* (ВКФ)³, хай і з своїми специфічними особливостями, оскільки тут перша та третя частини, виконуючи функцію *зачину* (З) та *кінцівки* (К), як правило, виступають з тотожними за словесним змістом і віршовою будовою дворядковими *рефренами* по *три* синлаби в кожному та музичними реченнями з двох „анapestичних” фраз, а середній куплет у ролі *ходу* (Х) також містить всього один дистих з двох чотирискладників, переважно скріплених суміжною (парною) римою та відповідних двом „прокелевсматикам”, тобто:

•V33;4₂;33=V¹pc;аб;pc/R⁴1 1 2 :||:1 1 1 1 :||:1 1 2 :||.

¹ Квітка Климент. Про наспіви українських лівобережних купальських пісень. < Квітка Климент. Вибрані статті: У 2 ч., ч. 1. Київ 1985, с. 57.

² Квітка К. Ibid., с. 57-58.

³ Докладніше див.: Лекція 9, тема 12, § 36, с. 265-268.

Лапідарність аж такою мірою загалом непритаманна типовим обрядовим ВКФ, а проте й серед них трапляються схожі взірці, як приміром, загальновідома ігрова гаївка „Ой як, як миленькому постіль слати? Ой так, так!”¹, хоч і зовсім іншого пісенного типу, зате по суті тотожна за репризним складом своїй купальській посестрі. З того можна висновувати, що обидві відносяться до одного й того ж *драматичного, танково-хороводного* жанру, тільки виконуваного в різний час – один весною на Великдень, другий влітку на Купала. Уже в позаминулому столітті повноцінні купальські обряди добряче призабулися, тому приводів для поділу приурочених до них творів власне на пісні та хороводи-танки фольклористи начебто не знаходили, тільки інколи мимохідь вказували на існування цих останніх, як приміром, Леся Українка, котра в своєму дописі „Купало на Волині” (1893) лишень відзначила, не вдаючись у деталі, що на Житомирщині дівчата „водять коло біля деревця і співають”². Так же само не зовсім ясно з слів одного з найперших, надзвичайно цікавих та цінних описів купальських ритуалів, чи дійсно хороводили аналізований тут твір. Згідно з цим описом учасники дійства на спеціальному місці забивали кіл у землю, обкладали його соломною та кострицями льону, на верху зав’язували пучок соломи і цей бовван власне називався „Купало”³. Як стемніло, його запалювали і відразу вишиковувалося багато селян і селянок, які швидко пробігали повз нього, або тричі оббігали навколо нього, несучи березове гілля, кидаючи

¹ Див., наприклад: Квітка Климент. Українські народні мелодії. Київ 1922 № 3, 37, 609 (615, перші шість тактів).

² Леся Українка. Зібрання творів: У 12 т., т. 9. Київ 1977, с. 10.

³ З цього випливало б найімовірніше, що язичники, святкуючи початок нового року, спалювали (неначе кожного свого покійника) фактично вже мертвого ідола, який символізував минуле (прожиті дні). Не знати, як звали того, хто приходив йому на зміну та кого християни перейменували на святого Петра, так же само як Купалові причепили ім’я Іван (знову ж таки, який замість нього стояв двоскладовий вираз в обох рефренах до запровадження християнства, теж невідомо, як не знати, що означає слово „Купало” – всі спроби пояснити його зміст на слов’янській основі віддають народною етимологією, бо чому воно мало б бути рідномовним, якщо знаменитий Володимирів пантеон язичеських богів склали виключно назви іноземного походження, і різниця полягає, мабуть, лише в тому, що ті назви прийшли з півдня чи заходу, а лексема „Купало” з північного заходу разом з запровадженням нової віри, яка рахувала *літа* від *літнього* сонцестояння).

його на вогонь і примовляючи: „Каб мой льон бил так велікі, як гетая фарасіна”, а дівчата, хлопці та молодиці при тім співали „Купала на Йвана...”¹, але достеменно невідомо, чи під відповідні кроки, чи звичайно, стоячи собі осторонь. Таким чином, прямих документальних доказів танкової функції даного твору наразі немає, його жанрову належність засвідчує головню притаманна йому очевидна *неписанна* структура, з одного боку, з іншого – доведена велика кільцева форма, питома передовсім для танково-ігрової сфери традиційного фольклору.

Звичайно, К. Квітка сповна здавав собі справу, що за тривалішого перебування в селі, можливо, ще знайшлися б жінки, які тямали співати як під час реальних обрядів, і тоді йому точно вдалося б зафіксувати дійсну фактуру звучання, включно з елементами багатоголосся², однак таких шансів збирач не мав – його шеститижнева розвідувальна експедиція багатьма населеними пунктами в умовах постреволуційної Чернігівщини відбувалася восени й організація всюди колективів для запису вимагала б титанічних зусиль. Та навіть коли б це йому пощастило досягти в даному разі, він хіба немало б спантеличився: згідно з існуючими транскрипціями групових виконань початковий рефрен (З) і весь куплет (Х) традиційно співався винятково *сольно*, шойно з заключним рефреном (К) вступав гурт в унісон або з гетерофонним, місцями терцієво-стрічковим багатоголоссям (у пізніші часи гурт міг дещо приспішувати події та вступати уже на куплетних віршових рядках, як то буває, скажімо, й у колядках)³. Звідси виходить, що фактично всі одноосібні записи, включно з Квітчиним, мали би походити від признаних солісток, які єдині мусили знати не тільки свою музичну партію, але й увесь поетичний текст (адже ж решта лишень уміла товкти свій рефрен), і як вони демонстрували те й інше, це вже залежало від володіння місце-

¹ Czarnowska Marya. Zabytki mitologii słowiańskiej w zwyczajach wiejskiego ludu na Białej Rusi dochowywane. < Dziennik Wileński, 1817, t. VI № 34, s. 398. Мелодію звідси навів К. Квітка на початку своєї статті (до речі, в її україномовній публікації допис М. Чарновської чомусь двічі хибно датований 1917 роком).

² Квітка К. Про наспіви українських лівобережних пісень, с. 57.

³ Костюковец Лариса. Об одном типе купальских песен. < Памяти К.В. Квитки: 1880–1953. Москва 1983, с. 86 № 14-15; Іваницький Анатолій. Хрестоматія з українського музичного фольклору. Київ, Вінниця 2008, с. 131-132. = Іваницький Анатолій. Історичний синтаксис фольклору. Вінниця 2009, с. 307-308.

вою традицією, індивідуального таланту, схильності до спонтанного імпровізування, а й також, звісно, від збереженого в пам'яті колишнього досвіду.

Саме з цим останнім у Квітчиної інформантки справи не заладилися – можливо, в її околицях було прийнято видозмінювати куплетну частину як мелічно, так і ритмічно, та навряд чи це вийшло в неї бодай якоюсь мірою показово. Загалом у наспівах даного типу прийнято тримати звуковисотну лінію незмінною в усіх мелострофах, у всякому разі, транскриптори вкрай рідко відзначають у ній більш-менш значні відміни, у записі ж К. Квітки співачка неначе шукала правильну лінеарність і врешті натрапила на неї щойно в самому кінці, і то, мабуть, у її найелементарнішій версії, що не знаходить собі підтвердження в жодній з досі опублікованих відмін, де кожна з середніх фраз куплетів здебільшого відзначається достатньою тематичною індивідуальністю, поєднуючись разом у сповна завершене музичне речення. Натомість тут складається враження, ніби виконавиця в своїх блуканнях всюди намагалася насильно розтягнути одну внутрішньо неподільну музичну побудову на увесь куплетний двовірш. З ритмікою вийшло трохи краще, властива їй тонічна версифікація була цілковито знівечена лише в другій строфі, в інших необхідні чотири основоположні акценти у віршових рядках скрізь присутні, хоч інколи нормальна „хореїчна” сканзія в них змінюється „ямбічною”, в зв'язку з чим виступають несподівані синкопування (як то має місце вже в першій строфі), ймовірно, насамперед тому, що в поетичному тексті *контраміновано* три різні, вповні самостійні сюжети відмінного походження. Поява одного-двох додаткових складів породжує в мелоритмічних малюнках нормальні роздроблення основних довгостей у залежності від положення граматичних наголосів у словах, наслідком чого постають цілком звичні варіації фраз:

$$R_4^1 \frac{1}{2} \frac{1}{2} 1 \parallel 1 \mid \sim R_4^1 1 \frac{1}{2} \frac{1}{2} \parallel 1 \mid \sim R_4^1 \frac{1}{2} \frac{1}{2} 1 \parallel \frac{1}{2} \frac{1}{2} 1 \mid \sim R_4^1 \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \parallel 1 \parallel.$$

У цьому відношенні виконання в записі К. Квітки по суті нічим не відрізняється від решти собі аналогічних, що належать уже до пізнішої стадії свого розвитку в процесі географічного поширення. Хронологічно старші з них, до того ж культивовані головню в своєму вихідному ареалі, а саме у верхів'ях Дніпра (на Могилівщині з прилеглими

теренами)¹, переважно придержуються базових віршових структур як у трискладових рефренах, так і чотирискладових куплетах, лишень зрідка розпросторених на самому початку односкладовими вставками, натомість новіші й особливо поширені південніше, на українському Лівобережжі (Новгород-Сіверщині, Чернігівщині та Полтавщині) є не тільки значно ампліфікованішими, але й нерідко довільно перетекстованими віршами принципіально відмінної структури, як наприклад, у с. Сулимівка (г.р. Бориспіль, о. Київ)², де з даною мелодією інформантки заспівали зіпсований величальний сюжет, що зазвичай викладається шестискладниками³, а також продемонстрували, як ВКФ може втрачати зачин (перший рефрен) і трансформуватися в інші, генетично похідні пісенні типи, позірно схожі на строфічні (*V4₂;3₂ та *V44₂, тощо, а при значному ритмічному варіюванні навіть *V43₂;55₂)⁴, до того ж мутуючи з своєї первородної танцювальності в приборану співність (кантиленність) з притаманним для неї часокількісним мелоритмом і силабічним віршуванням, не раз подібним через вельми нестійке складочислення на звільнено-силабічне.

Як ствердив К. Квітка, „ні в Білорусі, ні в Україні на захід від Дніпра розглядувана форма <...> невідома, за винятком деяких [населених] пунктів Вінницької області, де існування її, географічно відірване, загадкове”⁵. Ці населені пункти він не назвав і не вказав джерел своєї інформації, можливо, маючи на увазі зокрема унікальний у цьому плані запис М. Лисенка десь з ближче невизначеної „По-

¹ Костюковец Л. Ibid., с. 81; Завальнюк Анатолій. Українські літні обряди та пісні. Вінниця 2008, с. 80; Клименко Ірина. Купальські (петрівські) пісні. < Українська музична енциклопедія, т. 2. Київ 2008, с. 641.

² Це село, подібно більшості населених пунктів на півночі українського Лівобережжя, засноване щойно на початку XVII століття і, як видно, головним чином вихідцями з Могилівщини.

³ Іваницький А. Ibid., пор.: Квітка К. Народні мелодії з голосу Лесі Українки, № 27 (і вказану тут літературу), № 36; Квітка К. Українські народні мелодії, № 645 тощо.

⁴ Коломийченко Федір, Лященко В.М. Сільські забави в Чернігівщині. < Матеріали до української етнології видає Етнографічна комісія Наукового товариства імені Т. Шевченка у Львові, т. 18. Львів 1918, с. 139-140 № 2 (пор. останній номер з жнивними: Квітка К. Народні мелодії з голосу Лесі Українки, № 36, 38 і 118; Квітка К. Українські народні мелодії, № 648).

⁵ Квітка К. Об областях распространения некоторых типов белорусских календарных и свадебных песен, с. 126 (про це вчений чомусь не згадав у своїй пізнішій рукописній статті „Про наспіви українських лівобережних купальських пісень”).

дольщини”, показовий своїми еволюційними змінами, що наступили в мелодії на новому місці, а саме перетворенням другої фрази куплету-ходу в типове кадансування ($R_4^1 1 1 1 1 \parallel \frac{1}{2} \frac{1}{2} 2 \parallel$), очевидно, вже в зв’язку з новим, суто строфічним розумінням її тричастинності та доконтамінуванням також геть чужої для цієї етнографічної області *русальної* танкової пісеньки та ще й з кінцевим вигуком „Трійця!”¹. Можливо, К. Квітці довелося чути типовий купальський танок під час своєї наддністрянської експедиції весною 1926 року в села Озаринці та Кукавка (г. = р. Могилів-Подільський, о. Вінниця)², оскільки той, як потім виявилось, побутував у близькому с. Слобода-Яришівська (г. Яришів, р. Могилів-Подільський, о. Вінниця)³, хоч і сильно ампліфікований, зокрема й через перетекстування ходу (X) віршами нестійких, радше випадкових структур, схожих то на V54₂, то V53₂, у зв’язку з чим його довелося повторювати двічі ($M^T \alpha \beta \gamma \delta \parallel \underline{\epsilon} \parallel$), а це зовсім не притаманне дійсно питомим версіям. Інша традиційна відміна твору знайшлася в с. Ялтушків (г. Бар, р. Жмеринка, о. Вінниця)⁴, але також перетекстована структурно стійкими словами (що цікаво!) тієї ж самої величальної пісні з V66₂, як у вищезгаданому записі з с. Сулимівка на Київщині. А втім правдивою сенсацією стало віднайдення тих таки купальських танків у трьох наддністрянських селах Буківна, Олешів й Антонівка (г. Тлумач, р. та о. Івано-Франківськ) – у зоні, де на відміну від Вінниччини ніколи не культивувалися літні календарні обряди. Ці безцінні взірці так само мають обрамлення рефренами з словами „На Йвана Купала” та великі кільцеві форми, проте зовсім інших різновидів, ближчих до класичних з *тирадними* (багаторазовими) повтореннями ходу, причому не тільки на фразовій, але й на мотивній основі⁵. Варто навести їх тут, сподіваючись, що вони бодай таким робом увійдуть у науковий обіг:

¹ Лисенко Микола. Збірка народних пісень у хоровому розкладі, пристосованих для учнів молодшого й підстаршого віку у школах народних. Київ 1908, с. 14 № 4.

² Луканюк Богдан. Причинки до біографії Климента Квітки: Так коли Климент Квітка побував у Кукавці? < Етномузыка, ч. 16. Львів 2020, с. 70-82.

³ Завальнюк А. Ibid., с. 124 № 41.

⁴ Завальнюк А. Ibid., с. 146 № 64.

⁵ Ортинська Марія. Пісні північно-західного Покуття. Дипломна робота: В 2 ч., ч. 2. Львів 1984, с. 24 № 65 (с. Антонівка), с. 29 № 82 (с. Олешів), с. 112 № 344 (с. Буківна). Рукопис задепонований в архіві Науково-дослідної лабораторії музичної етнології Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка.

69

f $\text{♩} = 104$

На Йва_на Ку_па_ла Нам сви_не у борщ впа_ла.

А ви, ло_де, не ди_вуй_ти,
Сви_но з бор_щу ви_ря_туй_ти!
Там на го_рі на вер_шеч_ку
Мо_ло_ти ли хлоп_ці греч_ку.
А ні греч_ки, ні со_ло_ми,
А в дів_чи_ни чор_ні бро_ви.

Впив_си Йван, За_лєв_си Йван.

70

f $\text{♩} = 100$

На Йва_на Ку_пай_ла
Сви_ня в борщ у_па_ла.

А ви, хлоп_ці,
за_бі_гай_те,
Сви_но з бор_щу
ви_тя_гай_те! На Йва_на
Ку_пай_ла.

71

f $\text{♩} = 100$

На Йва_на
Ку_пай_ла! Що Йван ді_є?
Греч_ку сі_є!
А ми хо_дім
мо_ло_ти_ти,
Щоб І_ва_на
роз_дро_чи_ти. Вто_пив_сі Йван,
За_лєв_сі Йван.

Звісно, опинившись в чужинному середовищі, явно занесені переселенцями твори мусили інволюціонувати тією чи іншою мірою, все ж вони напевно зберегли головні обриси своїх первісних композицій, що однозначно вказують на їхнє цілком відмінне походження порівняно з подільськими версіями, яких лівобережна, а можливо, й навіть моголівська генеалогія видається хіба самоочевидною¹. Взагалі літні танки з тирадними ВКФ (з багатократними ходами) трапляються вкрай рідко², через те вони й залишилися неспостереженими в етномузикознавчій літературі³, тож встановити їхній родовід і, значить, імовірну предківщину івано-франківських хранителів рідної їм купальської традиції поки несила⁴.

¹ Треба гадати, власне колишні вихідці з теперішнього білоруського м. Моголів так же само назвали своє нове поселення на березі Дністра (Моголів-на-Дністрі, перейменований щойно 1923 року на Моголів-Подільський).

² Єдині відомі на сьогодні такого роду приклади з затопленого с. Старосілля, що знаходилося при лівому березі Дніпра на північ від м. Київ (навпроти правобережного м. Вишгород), опубліковані в кн.: Заглада Ніна. Побут селянської дитини. Київ 1929, нотний додаток, № 20-21.

³ У систематичних описах купальських творів цей мелотип зостався незареєстрованим (Завальнюк А. *Ibid.*, с. 42-56; Завальнюк Анатолій. Основні типи літніх обрядових пісень та їх мелодіалектні різновиди. < П'ята конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель. Львів 1994, с. 46-51; Клименко Ірина. Купальсько-петрівські мелотипи Прип'ятського Полісся. < Проблеми етномузикології, вип. 1. Київ 1998, с. 107-136; Проблеми етномузикології, вип. 5: Серія „Слов'янська мелогографія”, кн. 1, ч. 1-2. Київ 2010, розділ 4, с. 138-206 тощо).

⁴ Гіпотетично, лівобережні обрамлені рефренами купальські танкові вірші, перейшовши десь ближче до Правобережжя, були підведені там під місцеві хороводні мелодії у ВКФ з багатократними ходами. Про вірогідне історичне тло появи Купала на Придністр'янщині див. Лекція 10, тема 13, § 39, с. 283-284.

Коли в середині минулого століття В. Гошовський вперше обнародував *пастуші співі-діалоги*, зафіксовані на Бойківщині, це було сприйнято як справжнє відкриття унікального явища в українському фольклорі¹. Базуючись на власних спостереженнях, вчений стверджував, що вони „відомі тільки на території між Ужком, Туркою, Боринею та Кривкою”² (р. Турка, о. Львів), однак подальші польові дослідження виявили цей жанр також на Лемківщині³... Напевно, таких співів знайшлося б значно більше, якби трудовим культурам у вітчизняній фольклористиці, зорієнтованій головню на вивчення народного мистецтва, а не людського побуту, приділялася належна увага – про подібне збирачі, перебуваючи в блаженному невіданні, просто не питали в своїх інформантів⁴, через те безліч артефактів, начебто позбавлених художньої вартості, зате невід’ємних від повсякденного життя, залишилися не зафіксованими та непоправно втраченими для історичної науки загалом і її компаративістичної галузі зокрема.

Нагомість у тих країнах, де живе зацікавлення етнографією, в тім числі музичною, зародилося віддавна, вдалося згромадити чималий експедиційно-польовий матеріал, що демонструє доволі велику розмаїтість народної *вокальної* творчості як відхідницьких (професіональних), так і домашніх (аматорських) пастухів-горян⁵, репертуар котрих охоплює широчезний спектр виявів від граничних атональних примітивів (однозвучних вигуків) до розбудованих контрастно-складених музично-поетичних композицій, часто типізованих, але не раз індивідуалізованих і навіть персоналізованих, або й тією чи

¹ Крім указаной вище статті, див.: Гошовський Владимир. Украинские песни Закарпатья. Москва 1968, с. 32. = Гошовський Володимир. Українські пісні Закарпаття. Львів 2003, с. 41-42.

² Гошовський Володимир. Етногенетичні аспекти мелогографії. < Проблеми етномузикології, вип. 5: Слов’янська мелогографія, кн. 1, ч. 1: Студії. Київ 2020, с. 14, 3.2.

³ Бодак Ярослав. Лемківщино моя мила...: Пісні Анни Драган з Галицької Лемківщини. Київ 2011, с. 34-35.

⁴ На пастуші діалоги В. Гошовський звернув увагу після ознайомлення з збірником К. Феттерла (Vetterl Karl. Lidové písně a tance z Valašskokloboucka, č. 2, Praha 1960, s. 396-403), а Я. Бодак – під безпосереднім впливом уже публікацій В. Гошовського.

⁵ Зрештою, не тільки жителів гір: Лобанов Михаил. Лесные кличи: Вокальные мелодии-сигналы на Северо-Западе России. Санкт-Петербург 1997.

іншою мірою інволюційно модифікованих. Мабуть, не менш розвинутою колись була ця феноменальна культура й в Україні, в чому переконують наведені тут діалогічні Зразки 39а¹ на фоні їхнього одного польського аналога (Зразок 39в) серед многих інших європейських (чеських, словацьких, австрійських, румунських, балканських, російських, скандинавських)².

Разюча змістова та формальна однастайність такого роду інтернаціональних співів хіба зумовлена спільністю виконуваних трудових функцій у сільському присадибному тваринництві – безприв'язним випасом домашньої животиної (корів, волів, коней, овець тощо) в гористій чи лише горбистій місцевості, де толочний (спільний, колективний) вигін є практично неможливим через обмежені для того терени невеликими полянами на узліссі або серед бору, тому кожен змушений піклуватися про свою худібку окремо, самотійно. До цієї роботи зазвичай призначалася хатня юнь³, яка вже переросла дитяче пильнування свійської птиці та спосібна справитися не тільки з своїм новим завданням підвищеної відповідальності, але й з постійною самотністю та страхом не стільки перед лісними хижачками, скільки згубити дорогоцінний товар, схильний вільно розповзатися абикуди. Родина знаходилася здебільшого далеченько, тож потухи і помочі варто було сподіватися лишень від сусіднього товариства по нещастю, з котрим нехай на відстані завжди можна перекинутися слівцем, чи для краси співаним, чи за просто вигукуваним.

Про що при тому йшлося? Та про все на світі! Оскільки це заняття культивувалося виключно в *молодіжному* середовищі, до того ж головню *дівчатами*, адже власне вони в основному пильнували як не-як найважливіший господарський скот – корови (рідше хлопцями, більше зайнятими кінями, і винятково тими й іншими), то поряд з взаємними привітаннями та звіреннями у власних настроях, обговореннями домашніх обставин і безпосередньо практичних справ пастишення тощо, чи не головне місце відводилося животрепетним

¹ Ще один (з всього трьох наявних у нашій музично-етнографічній літературі) вміщений у вказаній збірці В. Гошовського (с. 216 № 117).

² Їх перегляд з численними нотними прикладами див.: Bielawski Ludwik. Tradycje ludowe w kulturze muzycznej. Warszawa 1999, s. 218-239.

³ Не виключено, що колись це було ділом дорослих, але в зв'язку з загальною тенденцією поступового вікового зниження традиційних домашніх занять аж до дитячого забавляння, воно на даному етапі ще затрималося в руках молоді.

інтересам дівування, своїм і чужим любовним перипетіям, пліткам і надіям, трактованим чи всерйоз, чи жартома, а не раз і на глузи та ще й з раптовими переходами в гарячі перепалки, коли хтось виставив себе у поганому світлі, не догодив або, не приведи Господи, провинився, а то й просто не сподобався або набрид, причому найбільше діставалося стороннім пастухам з іншого кутка чи сусіднього села. Тут для повного самовираження нема наказу, затим годі описати багатство словесної тематики пастуших діалогів, бо вона, наче в приспівках, невичерпна як саме молодіжне життя.

Нормально такі співи імпровізувалися (бодай їхні слова) чи вільно варіювалися не раз на *персональний* мотив, належний виключно даній співачці, котра сама придумала собі власну музичну емблему, за якою її несхибно могли розпізнавати односельці, хоч далеко не кожному це було під силу в міру природних задатків, тоді в діло пускалися усталені поетичні тексти і розхожі мелодії місцевих приспівок або повсюдно знаних звичайних ліричних пісень. Імпровізувати ж ніяк не означає плести абищо й абиак без ладу та складу – справжня імпровізація завжди спирається на певні канонічні вимоги, узувальні норми, конкретні форми художнього мислення, віками вироблені й традиційно прийняті в суспільстві, у зв'язку з чим правильна шаблонізація музично-діалогічного спілкування відіграє ключову роль у досягненні належного порозуміння. Очевидно, існує всезагальний принцип усної передачі інформації на відстань, що виявляється в засадничій *тридільності* її викладу, де рецитоване повідомлення обрामлюється з обох боків рефреноподібними вигуками або виразами, з яких початковий виконує функцію умовного *позивного* сигналу задля привернення уваги адресата (адресатів), а кінцевий вказує на закінчення даного сеансу зв'язку. Саме такий спосіб оформлення трансляцій подибується практично в усіх пастуших культурах, наприклад, ось як російський ватаг у Тверській області (між Москвою та Санкт-Петербургом) наказує підлеглим колегам виганяти худобу з лісу¹:

72a

Ә _ re! Да_ вай, вы_ го_ няй ко_ ров! Ә _ re!

¹ Лобанов М. Ibid., с. 158 № 9/1 (пор. з № 9/2).

а норвезький і собі¹:

72б

The image shows a musical score for a song. It consists of a single staff with a treble clef and a 6/8 time signature. The melody is written in a simple, folk-like style. Below the staff, the lyrics are written in a phonetic transcription: "Ka_bot! Kjy_ra Spri_ke dok_ka, Kjy_ra Spra_kus, Kjy_ra Ro_sen krans! Ka_bot!". The lyrics are aligned with the notes of the melody.

Ці звертання залишилися без відповіді, коли ж у ній є потреба, то адресат для неї або використовує приблизно той самий тематичний матеріал, або послуговується власним, контрастним. При тому, звісно, з найрізноманітніших причин – чисто випадкових або й закономірних інволюційних – можливі спрощення тридільних композицій до похідних дводільних через пропуск однієї з крайніх частин (початкової або кінцевої)², коли ж цілком пропадає обрамлення, часто виходить уже щось наближене до строфічної пісні. До того ж середня частина може мелодизуватися більше чи менше, ба навіть ставати зовсім співною (кантиленною) у виразному часокількісному ритмі, однак здебільшого зберігаючи тією чи іншою мірою характерну для неї подобу *парландовій рубатності*.

У наведеному тут бойківському Зразку 39а тридільність композиції очевидна, у ній крайнім частинам, мелодична еквівалентність яких робить її *репризною*, протистоїть серединна рецитація, що викладає повідомлення фактично *прозою* у вигляді простих словесних речень („подай голос!”, „подам голос!”, „чи добре ти ся поводи?”, „мені добре!”, „дякую ти за гуякання!”). Кожна з цих частин своєю чергою є двійчастою: в першій (позивній) спочатку йде вигук³, а потім метафоричне звернення до адресата чи психологічний паралелізм, покликаний задати певний емоційний тонус, з одного боку, а з

¹ Цит. за кн.: Bielawski L. Ibid., s. 230 № 35 (див. також s. 229 № 34).

² Гошовський В. Украинские песни Закарпатья, с. 216-217 № 117.

³ З початкових вигуків „гоя, гоя” начебто виводиться народна назва даного жанру – „гоєканя”, що з легкої руки В. Гошовського стала мало не загальнопринятною. Либонь збирач зафіксував її поточну діалектну орфоєпію, в якій замість „якати” кажуть зазвичай „єкати”, однак у заспіваному поетичному тексті вжито вимову „гуяканя”, де голосна „у” – це напевно закрите „о”, і його можна би записати як „гбьяканя”, а значить, як народний, так і літературний терміни правильно повинні звучати по-українськи однаково – „гояканя” чи *гоякання* (на відміну від польських „голякане” або „гельюкане” та чеських „гоєкачки” або „гельюкачки”, румунського „галекане” тощо). Див. теж власне дієслово „гоякати” і похідні форми нижче в поетичних текстах лемківського Зразка 39б.

іншого – в надзвичайно оригінальний, неповторно рафінований спосіб пов'язати *римуванням* початковий та кінцевий віршові рядки у своєрідних *терцинах*. Основні складові другої та третьої частини повторюються буквально, чим наче підкреслюється особлива значимість їхнього змісту. Те, що в початкових віршових рядках постійно витримується дванадцятискладова структура, схожа на V57, радше треба вважати лише випадком, хоча й, безумовно, не можна заперечувати її причетність до „атавістичного” відчуття виконавцями первородної наспівності всього обрамлення, протиставлюваного речитативній середині, де перебіги складочислення в різних строфах (у першій чотири, в другій – сім, у третій – дев'ять, у четвертій – знову чотири, у п'ятій – вісім) належно корелюються адекватним збільшення чи, навпаки, зменшення кількості мінімальних ритмічних довгостей, скандованих головно на одній звуковисотності, як у наведених вище прикладах 72 і 73.

У лемківському Зразку 39б є та ж обрамлена репризна (причому *точна* як музично, так і словесно) тридільність, проте з своїми суттєвими особливостями. Після рутинних вигуків в ньому йде *іменне* звернення з займенником „моя”¹, який римується з вигуком, і це дає підстави думати, що перед нами не випадкова *внутрішня* рима, а закономірна *зовнішня*, покликана вказувати на закінчення двох коротких чотирискладових *віршових рядків* у крайніх субстрофах, структурно контрастних *восьмискладникам* середини, подібної своєю неусталеною багаторядковою тирадністю на повторюваній довільну кількість разів *xid* великої кільцевої форми: V4₂;44_n;4₂. Позірно тогочасну форму має і наспів з R⁶³ 1 1 1 || 1 1 3 ||⁴1 1 1 1 ||⁶³ 1 1 1 || 1 1 3 ||, та інформантка, здається, призабула, яким він був насправді, тому нашвидкуруч зімпровізувала його для збирача на основі фактично однієї остинатної фрази з звуків низхідного тетраорду – що ж, таке трапляється навіть з найвидатнішими народними співачками. Транскриптор у своєму оригіналі не виставив тактових розмірів, очевидно, бажаючи цим попередити читачів, що виконання було доволі рубатним, аналогічно як у бойківських гоцаннях.

Наведений для порівняння польський Зразок 39в, хоч зафіксований у позаминулому столітті, коли ще пастуший фольклор міг функ-

¹ Його, зрештою, може не бути, замість нього здатне продовжуватися вигукування, якщо конкретного адресата немає (див. словесний текст Зразка 39б₉).

ціонувати повноцінно, також вийшов не найкращим чином. Першій дівчині (якщо дійсно співали дві виконавиці, а не одна за двох для запису, як у випадку з лемківським голяканням) зовсім не вдалося початкова (позивна) частина, в якій слова наче складають зовсім окрему тридільність, обрамлену вигуками і навіть спершу з метафоричним паралелізмом, подібним на бойківські версії, а потім чимось схожим на музичну репризу (5-6 такти), однак насправді, як показують завершення обох подальших поетичних тирад, їхнє мелодичне оформлення повинно би бути цілковито інакшим і, можливо, саме так приблизно мав би виглядати увесь зачин, якщо форма цього наспіву належала до репризного виду, натомість його три відправні такти уподібнилися до пісенного рядка:

V466\R⁶1 1 2 2 || 1 1 1 1 1 |²1 1 1 2 6 ||
 (← •V445\R⁶1 1 2 2 |²1 1 2 2 || 1 2 2 6 ||)

Друга ж дівчина взагалі занехаяла позивне звертання, заспівавши своє „голяканє” відразу з інформативної середини. І все ж нехай у такому дещо дефектному вигляді первородна тридільність будови даного пастушого діалогу видається безперечною, до того вельми спорідненою з лемківським голяканням, від якого вона відрізняється лишень іншою структурою внутрішніх римованих дистихів середньої тиради (до речі, також невідповідних за своїм обсягом остинатній фразі!) та розбудованим закінченням:

V<...>:66_н:343/R<...>||⁶1 1 1 1 1 1 :|| 1 4 |¹1 1 1 1 |⁶1 1 4 ||.

Як справедливо зауважив свого часу В. Гошовський, походження голякань і причини їх локалізації головним чином у гірських місцевостях поки що встановити не вдалося¹. Неясно, чи це явище суто типологічного порядку, повстало в різних краях самостійно, незалежно одне від іншого через збіжний триб буття, чи все ж нормальна тридільність композицій пастуших гукань, як дійовий спосіб передачі інформації на значну відстань, щасливо винайдений і поширений певним етносом, указує радше на їхній глибинний генетичний зв'язок, що коренями здатний сягати прадавніх часів кочового скотарства, яким у минулому була охоплена чи не вся Євразія, а Україна – з появою на її території кіммерійців та скіфів. Тоді й виразну спорід-

¹ Гошовський В. Етногенетичні аспекти мелогеографії, с. 14.

неність тричастинної архітектоніки цих же гукань з *великою кільцевою формою* ледве чи варто вважати випадковою (зокрема в купальських танках-хороводах з їхніми короткими трискладовими віршовими рядками в рефренних обрамленнях, зовсім так само як у лемківських гояканнях), завдяки чому можна здогадуватися, звідки ця вельми штудерна форма взялася та чому вона настільки розповсюджена в різних конститутивних та інволюційно-дефектних відмінах у різних фольклорних жанрах багатьох народів.

Нескладно передбачити, наскільки буде гостро прийняте в штики консервативним фольклористичним середовищем віднесення народних пісень, співаних при колисці, до розряду *трудових*, попри відомі чіткі й однозначні настанови класиків українського етномузикознавства, які в нелегких пошуках істини дійшли саме до такого висновку¹. Та й, здавалося б, інакше бути не може, настільки це річ самоочевидна, правда, якщо не ставитися до жіночої домашньої роботи, як до шарварку в радянському колгоспі, що не вважається справжньою працею, за яку належить відповідна заробітна плата, а потім і достойна пенсія. Можливо, для когось дитину колисати – не мішки таскати, але на ділі цілодобове доглядання новонародженого немовляти – це дуже важкий, відповідальний, виснажливий труд, не тільки фізично, а й психологічно², хоч діється він тихо, без бучі та мотанини, тож зчаста зостається непоміченим і недооціненим, як і нерозривно пов'язаний з ним переважно жіночий спів начебто тільки „для себе”.

Зрештою, воювати з патріархальним сексизмом – не справа фольклористики, для неї куди важливіше те, що тільки виключно з таким методичним підходом вирішується, здавалося б, нерозв'язна головоломна проблема: куди приткнути в існуючих жанрових класифікаціях коліскові пісні, які мають відразу декілька побутових призначень? Хоч ці пісні адресуються дитині, їх неправильно відносити до дитячого фольклору через фактичну приналежність до дорослого репертуару, а оскільки вони суворо приурочені до конкретної життєвої обставини і не співаються будь-коли, при першій-ліпшій нагоді, то їм не місце і в звичайному жанровому циклі, та й серед обрядових теж, бо люляти до сну ледве чи допустимо вважати ритуальною дією, рівною весіллю, похорону, коляді й т. п. Значить, коліскові не здатні бути ні дитячими, ні звичайними, ні обрядовими, а лише приуроченими, власне *дорослими трудовими* згідно з своєю найбезпосереднішою первинною функцією – супроводжувати певний вид домашньої праці нарівні з іншими подібними заняттями, як скажімо, кухарство, прядення³ або присадибне рільництво, тваринництво, птахівництво тощо.

При всій значущості в народному житті плекання спадкоємного потомства, а понад усе на його світанку, про що хіба найпереконливі-

¹ Лекція 10, тема 14, § 40, с. 287.

² Див. словесний текст уміщеного тут прикладу 74.

³ Шубертова „Гретхен за прядкою” (ор. 2) чим не трудова пісня?

ше говорять переповнені ніжністю високопоетичні тексти, звернені до заколихуваного маляти, і *спеціально* колисанки, окремішні з усіх оглядів, передовсім типологічного, відносяться, як це не дивно, до раритетних жанрів західноукраїнського фольклору. На сьогодні можна ствердити лише їхню наявність усього в двох крайніх західних етнографічних областях Галичини – на Лемківщині та Надсянні, в інших же її сторонах у такій ролі властиво *квазіколискових* виступають *звичайні ліричні* чи *ліро-епічні*, а то й *приспівкові* мелодії, перетекстовані належно приуроченими колісковими словами¹, або й навіть з власними сюжетами без усякого зв'язку з виконуваною функцією – *псевдоколискові*, коли просто мугикається будь-що придатне тією чи іншою мірою для заколисування (подібно як у радянському кінофільмі ідейний червоноармієць намагався люляти дитя під революційний гімн).

Чому воно так сталося, чому саме в цих діалектах оригінальні колісанки наявні, а в інших відсутні – то велика загадка. За даними Я. Бодака, на Лемківщині ще до Першої світової війни не було прийнято при колісці співати звичайних пісень, така практика активно ввійшла в побут щойно в міжвоєнний період², коли традиційні колісанки під тиском новоявленої маскультури почали поволі відходити в небуття. З того ледве чи годиться висновувати за аналогією, що і в Галичині вони давніше побутували також повсюдно, але невідомо чого щезли – швидше за все правди потрібно дошукуватися в неоднаковій етногенезі краю, який свого часу колонізувався слов'янськими племенами, без сумніву, дещо відмінного родоходу. Звісно, в стислих, вкрай обмежених щодо місця коментарях немає ані найменшої можливості розглянути бодай у найзагальніших рисах такої міри архіскладне питання – це тема окремої всебічної компаративної студії, тут хотілося б звернути увагу лише на деякі важливіші аспекти типологізації автентичних колісанок, культивованих лемками, на прикладі наведеного Зразка 40а.

Серед лемківських коліскових найосновнішим і найпоширенішим треба вважати, безсумнівно, пісенний тип з *шестискладни-*

¹ Тобто спеціально колісковими виключно за поетичними текстами, однак аж ніяк не за сполученою з ними музикою, що створює додаткові труднощі типологічного порядкування таких фольклорних творів. Див., приміром, традиційні слова колісанки в поєднанні з „новоугорською” (фактично словацькою) мелодією: Бодак Ярослав. Лемківщина моя мила...: Пісні Анни Драган з галицької Лемківщини. Київ 2011, с. 148 № 305 (пор. також з колісковими, вказаними нижче у виносці 1 на с. 384).

² Бодак Я. Ibid., с. 31.

*ків*¹, що переважно виступають *силабічними групами* у дистихах (V66₂) і рідше *віршовими рядками* у катренах (V6₄), розпізнаваними головно завдяки властивим їм суміжним *римуванням* (відповідно за схемою *aa ~ aabb*). Ці відмінності, напевно, не мають принципового значення для народних виконавців, вони обидві структури трактують як цілком еквівалентні, не раз поєднуючи їх з одним і тим же наспівом або навіть довільно зміщуючи у рамцях одного твору, наприклад²:

73

1. Люлю же м'і люлю
Під зелену дулю³.
Дуля ся розвие,
Сыночка прикрьє.
2. Сыночка прикрьє бівыма квітами,
Жебы ты быв добрый для тата и мамы.

Таке можливе хіба тому, що колискові словесні тексти зазвичай є, подібно приспівкам, короткими, сповна завершеними за змістом хоча кількостровими поетичними мініатюрами, що спонтанно контамініуються в нібито більші композиції невимушеним нанизуванням відмінних сюжетів, не завжди підігнаних не тільки тематично чи бодай настроєво, але й, як видно, формально також.

Указана перемінність віршових структур, звісно, жодним чином не позначається на синтаксисі спільної їм мелодії, яка від того не стає одного разу дворядковою, а іншого – чотирирядковою⁴, фактично

¹ Інший мелотип, колись також вельми поширений, а нині майже забутий – *восьмикладовий* (V44₄₋₃₋₂), своєю формою та рубатною манерою виконання значною мірою близько нагадує дойни (Зразки 3б₁, 42; див. ще також: Роздольський Й., Людкевич С. Ibid., с. 341 № 1421; Колесса Філарет. Народні пісні з галицької Лемківщини. Львів 1929, с. 198 № 478; Колесса Філарет. Народні пісні з Підкарпатської Русі. < Науковий збірник Товариства „Просвіта”, річник XIII-XIV. Ужгород 1938, с. 69 № 24-25).

² Бодак Я. Ibid., с. 146 № 298-297 (пор. з мелодією № 303).

³ Груша.

⁴ У зв'язку з цим постає ще й нерозв'язний, на перший погляд, парадокс диференціального тактування її часокількісного ритму, позаяк у ній в одному й тому ж місці після першої та третьої побудов, коли вони поєднуються з шестискладовими силабічними групами, належалося б виставляти *одинарні* тонкі риси, а коли з рівними за обсягом віршовими рядками, то – *подвійні*. Хоч ці накладки легко усуваються простим винесенням останніх як варіантних над нотоносець, та з цим існуючі проблеми такого роду не зникають і їх остаточне вирішення можливе тільки переходом від класичного, за своєю сутністю цілком штучного тактування часокількісних фольклорних наспівів згідно з структурами їхніх

вона складається з чотирьох „діямбічно” організованих музичних фраз¹, що моделюються (скелетизуються) до свого архетипного рівня таким чином:

$$\begin{aligned} & \times V66_2/R^6 \frac{1}{2} \frac{1}{2} 1. \frac{1}{2} 1 2 \text{ :||} \sim *R^6 \frac{1}{2} \frac{1}{2} 1 1 1 2 \text{ :||} \Leftarrow \\ & \Leftarrow \{ R^6 \frac{1}{2} \frac{1}{2} 1 \frac{1}{2} 1. \frac{1}{2} 1 2 \text{ :||} \sim R^6 \frac{1}{2} \frac{1}{2} 1 \frac{1}{2} 1 1 2 \text{ :||} \} \Leftarrow \\ & \Leftarrow {}^0 V44_2/R^6 1 2 1 2 \text{ :||} \end{aligned}$$

Цей здогадний архетип приховала не тільки розвинута ритмічна варіаційність, але й свobodна виконавська парландова рубатність, що часом призводить до переіначення його принципових ритмічних малюнків до цілковитого невпізнання. Так, Ф. Колесса, користаючи з можливості багаторазового прослуховування схоплених на фонограф лемківських колисанок, доклав максимум зусиль, щоб якомога точно зафіксувати їхні дійсні звучання, через те в нього вийшли настільки індивідуалізовані транскрипції, що здебільшого не піддаються типологічному моделюванню, зате наочно демонструють масштаби суто співацьких модифікацій засадничої ритміки²:

74

[♩ ≈ 120, con moto]
rubato

1. Ой си ну мій, си ну, Я про те бе ги ну:
poco a poco ritard... *Sostenuto*
 Ні во дни, ні в но чи - Ніг да не спо чи ну.
 Ні во дни, ні в но чи - Ніг да не спо чи ну.

спутніх, не раз випадкових для них поетичних текстів до закономірного виставлення диференціальних тактових рисок виключно за притаманним їм природним музичним синтаксисом, про що детальніше див.: Луканюк Богдан. Музичний часокількісний ритм. Львів 2017, розділ VI.

¹ Інший, вельми рідкісний „ямбічний” колісковий архетип з ${}^0 V66_4/R^9 1 2 1 2 1 2 \text{ :||}$ див.: Гижя Орест. Українські народні пісні з Лемківщини. Київ 1972, с. 288-289.

² Колесса Ф. Ibid., № 173, див. також № 98, 102, 115, 172, 174.

У наведеній тут транскрипції С. Людкевича, також доволі деталізований, та все ж ближчий до узагальнюючої, типізуючої, рубатності зводяться головню до варіантного протягування окремих довгостей, в результаті чого постають похідні пунктовані групи, рівнозначні в одних випадках двом чверткам ($R1. \frac{1}{2} \leftarrow 1 \ 1$), а в інших – двом вісімкам ($R1. \frac{1}{2} \leftarrow \{R\frac{1}{2}\wedge\frac{1}{2}\} \leftarrow R\frac{1}{2}\frac{1}{2}$), або ж фактично *подвійні* ферматування початкових т. зв. „кульмінацій-джерел”¹ на доданих однокладових рефренах-вигуках „Ей” з належними компенсаційними стисненнями усіх подальших довгостей у трьох доконтрамінованих строф ($R^6 2 \frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2} \cdot | \leftarrow \{R\downarrow\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\wedge\frac{1}{2}\wedge\frac{1}{2}\wedge\frac{1}{2}\} \leftarrow R^{6\frac{1}{2}\frac{1}{2}} 1 \ 1 \ 2 \ 1$). Натомість у перших двох мелострофах ті „кульмінації-джерела” пропущені, у зв’язку з чим продовження уподібнилося до звичного в гострому рубато ініціпінного прискорення (*форсування*), хоча на ділі його поява обумовлена аніскільки не цілою низкою варіантних стиснень (стриктур), тільки щоразу зворотнім трансформаційним пропуском першої довгості ($R^6 2 \frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2} \cdot | \Rightarrow \{R\uparrow\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2} \cdot | \} \Rightarrow R^{4\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}} 1$). Ця трансформація хіба вельми сподобалася народним виконавцям і вони взяли собі вкорочену відміну за норму, як то показують майже усі Колессівські записи лемківських колисанок, безпосередньо з яких уже годі збагнути, звідки могли б узятися отакі початкові форсування...

Неповторної своєрідності Зразкові 40а додає особлива ладомодальна колористика, котрою взагалі відзначається лемківська традиційна пісенність. В основі першої фрази його початкової мелострофи лежить фригійський („мінорний”) тетрахорд, розширений верхнім ввідним ступенем: $d''\wedge C'' \wedge b' - a'\wedge G'$, що в наступній побудові зовсім несподівано переходить у лідійський („мажорний”) терцією вище ($E_s'' \wedge d'' - c''\wedge B''$), натякаючи на своє можливе транспозиційне походження ($M^T a\beta^3\gamma\delta$)², після чого репривно повертається й остаточно утверджується вихідна модальність. Наступні три мелострофи починаються з іншого, на перший погляд, звичнішого відхилення у тетрахорд $F'' \wedge e'' - d''\wedge C''$, плагально сполучений з основним фригійським, та насправді тут ладово опорною виступає зовсім не кварта $f'' - c''$, а

¹ Мазель Лео. Строение музыкальных произведений, 2 изд. Москва 1979, с. 87-88.

² Така чисто транспозиційна модуляція звично пов’язується з терцієювими нашаруванням партії горака-виводчика в стрічковому багатоголоссі, яка потім не раз зберігається при одноосібному виконанні твору та його подальшому монодичному розповсюдженні, тож ця характерна прикмета може служити певною вказівкою на сторонне, напливове походження прототипу даного коліскового наспіву.

тільки виразно оспівувана терція $f''-d''$, стосовно якої тон c'' виступає нічим іншим, як діатонічним нижнім ввідним ступенем в автентично сполучуваному фригійському неповному тетраході [G''] $f''-e''\wedge D''\wedge c''$, чим власне пояснюється поява його нормального звуку e'' замість очікуваного es'' за аналогією з двома попередніми мелострофами. Варто ще відзначити, що на сам кінець неждано вигулькнув такий же діатонічний ввідний тон f' до центральної опори G , наслідком чого загальний амбітус начебто „хроматичного” звукоряду розширився до октавного $f''-e''-d''-c''-h'-b'-a'-g'-f'$, який сам по собі, може, щось і говорить про використаний звуковий матеріал, але по суті нічого про його своєрідне ладово-організаційне застосування в творі.

Розглянутим, звісно, не може вичерпуватися дослідження лемківських колісанок даного мелотипу, адже поза тим залишається незаторкнутою ціла низка кардинальних питань їхньої генези, унікальності в галицькому традиційному фольклорі, причетності до аналогів в сусідніх народів, пов'язаності з народними піснями, що поєднуються практично з тотожними наспівами, стійкої контамінації в деяких з них відмін початку (вкороченого та повного, як у Зразку 40а), розповсюдженості не тільки на північних, але й південних схилах західнокарпатського Низького Безкиду, і надто багато чого іншого. Надзвичайна складність, а часом і безнадійність подібних студій полягає в обмеженості вкрай необхідних музично-етнографічних відомостей та фактичній нездійсненності їх поповнення – через трагічні події післявоєнних часів українська етнографічна перлина Лемківщина припинила своє споконвічне існування, а її автохтони розвіялися світами, поступово затрачуючи власну натуру, роковану хіба що на позакореневе підживлення.

Нотна транскрипція даної *забавлянки* існує в двох редакціях – крім цитованої тут як Зразок 40б, вона також відтворена в академічному зводі дорослої творчості для малят¹ з первісного авторського (напевно, польового) рукопису, судячи з посилання на архівні фонди Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Рильського Національної академії наук України, і ці видання різняться більшою чи меншою мірою. Так, в друку рукописної версії відсутні обидва словесні визначення темпу, зате вказані точні метрономи, а поза тим, в її заключній рецитації відзначений *рубатний* характер виконання, що немаловажно; до того в ній друга нота *h'*, яка разом з наступною нотою *f'* складає неприродний тритон, це звичайна описка – замість неї повинна бути нота *a'*, і навпаки, в першодруку хіба недоладно переставлені місцями п'ятий і шостий віршові рядки. Та подібні огріхи легко усуваються, куди гірше справа стоїть з олітературеними текстами, в чому немає жодних сумнівів, і розбіжними ритмічними малюнками, що повторюються чотири рази (*quattro volte*), поданими у вигляді то вельми оригінальної фігури з кінцевим тріольним прискоренням: R⁴ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪, то навиворіт з початковим прискоренням і кінцевим „ямбічним” сповільненням: ♪ ♪ ♪ ♪ ♪. Очевидно, ота перша відміна почулася записувачу під час виконання *забавлянки*, однак пізніше (через три роки?), передаючи транскрипцію до видання, він вважав за необхідне підправити її хіба вже з пам'яті, виявивши таким чином свою останню авторську волю², з поваги до якої хронологічно друга версія прийнята тут за основну, канонічну. В іншому обидва записи радше доповнюють себе навзаєм, тому в запропонованій редакції першодруку додано в круглих дужках відсутні в ньому важливі дані з опублікованого рукопису, а також на його підставі скориговано порядок імовірно переставлених віршових рядків.

Пісня-гра у ворону-годувальницю належить хіба до найпопулярніших утіх³, якими дорослі розважають маля (заодно, певна річ, і са-

¹ Дитячий фольклор: Колискові пісні та *забавлянки*. Упорядники Г. Довженок і К. Луганська. Київ 1984, с. 349 № 108 (Українська народна творчість).

² Рейсер Соломон. Основы текстологии, изд. 2. Ленинград 1978, с. 13-35.

³ Наскільки можна судити з наявної літератури, доволі часто записувалися словесні тексти, а музика до них значно рідше – на сьогодні відомі всього чотири такі взірці (Дитячі пісні та речитативи. Упорядники Г. Довженок і К. Луганська. Київ 1991, с. 347-355 № 106-124). У своїх суто фольклорних відмінах ця за-

мих себе), може, через її належність до числа вельми вишуканих вербально-музично-драматичних фольклорних творів, адже в ній для досягнення максимального ефекту використовуються не тільки слова та спів, але й міміка, жести і виразні рухи, як-от: готування каші в долоні, загинання пальців, зображення польоту птиць руками, їх приземлення на дитячому тілі. Чи вона постала зразу як весела забава, чи стала такою щойно в процесі інволюції давнішого обрядово-міфологічного дійства, як здогадувався О. Потебня¹, годі стверджувати однозначно, все ж найімовірнішим видається саме останнє припущення, недарма ж у ній проступають досить дивні неадаптивності, що могли постати тільки з втратою свого первісного сенсу.

бавлянка виявляє більш-менш стабільні риси, та власне через свою неабияку популярність її не раз силкувалися всіляко „поліпшити” (часом не без участі дитячих педагогів та літераторів) „прочитаннями”, переважно виссаними з пальця на власний розсуд і смак аж до невпізнання, прикладом чому можуть слугувати хоч би ось такі суто „шароварні” відсебенки для широкого вжитку: „Діти стоять розірваним колом обличчям до середини. В центрі кола – Сорока. Десь лягло на долівку Ледаче сороченя, інші розмістилися на певній відстані між Сорокою та дитячим колом. <...>. Під спів Сорока ‚варить кашу’ (водить пальцем правої руки по долоні лівої), а Сороченята – Перше рубає ‚дрова’, Друге кидає їх у ‚піч’, Третє ‚воду носить’, а четверте, Ледаче, позіхає та вимахує ногами. На слова ‚Діток годувала’ Сороченята, наставляючи обидві долоні, підбігають до матері по їжу; Ледаче сороченя першим підбігає і відштовхує всіх інших. Сорока ‚годує’ працюючих та все примовляє: ‚Оцьому дам...’. Потім повертається до Ледачого і, з докором показуючи на нього пальцем, продовжує: ‚А цьому не дам...’. Ледаче сороченя опускає вниз простягнуті, було, долоні, а тоді закриває руками лице, бо йому стало соромно. Після слів ‚не топив’ хтось із кола повинен заплескати в долоні, щоб сполохати Сороку з дітьми: ‚Шуги, шуги...’. На ці слова сполохані ‚пташки’, підстрибуючи та вимахуючи ‚крильми’, бігають по колу, наче тікають від небезпеки, а наприкінці пісні стають у коло на свої місця, обирають замість себе інших, і гра починається знову” (Верховинець Василь. Весняночка: Ігри з піснями для дітей дошкільного віку та молодших школярів, вид. 4. Київ 1979, с. 53-55 № 9). Робиться подібне начебто з благородною метою „виховувати у дітей почуття поваги до працюючих і засуджувати ледачих, імітувати рухами деякі трудові процеси” (ibid., с. 55), а на ділі в той спосіб через школу та самодіяльність лишень нав’язуються суспільству абсолютно безграмотні, вульгарно перекручені уявлення про рідну етнокультуру (можна уявити собі шок уже дорослої людини, яка в один прекрасний момент дізнається, що вивчена у дитинстві фальшива гра з недолугою авторською музикою насправді має цілком інший автентичний зміст і наспів).

¹ Потебня Александр. О мифическом значении некоторых поверий и обрядов. Москва 1865, с. 97-98.

Уже її два початкові слова немало спантеличують тим, що не зовсім зрозуміло як їх належить писати грамотно: чи через дефіс, мов своєрідні складні синонімічні поняття („сорока-ворона”, просто якісь пернаті), чи через кому, наче перелік відмінних понять („сорока, ворона”, сорока – це не ворона)¹. Зазвичай трактують і так, і так², хоча в будь-якому разі логіки при тому немає жодної, бо нехай навіть ідеться дійсно про відмінних птахів спільного сімейства воронів, найважливіше зовсім інше: в подальшому сюжеті забавлянки фігурує тільки *одна* з них, до того в деяких відмінах виконавці, відчуваючи неузгодженість, другу назву вилучають взагалі („Сорока-довбуха”, „Сорока-білобока”, „Ворона, ворона”)³. Напевно, спершу була також лишень одна птиця, і то безумовно – „ворона”, а „сорока” витворилася пізніше та випадково із-за схожості з прикметником „сороката” (строката, періста, з неоднорідним, плямистим, смугастим забарвленням)⁴, яким зазначався конкретно вид сіро-чорно-білої хижачки (*Corvus corax*) на відміну від зовсім чорної (*Corvus corone*)⁵. Така заміна понять шляхом видалення кінцевого складу, дарма що при тому нормальний V43 („Сороката ворона”) мусив стати аномальним V33, вийшла в зв’язку з нерозумінням змісту діалектного слова, поширеного правдоподібно виключно в Галичині й незнаного ніде інде поза нею⁶. Якщо ця гіпотеза слушна (а на її користь говорить ще й вимушене розпросторення на один склад початку четвертого віршового рядка з відповідним зайвим роздробленням першої мелоритмічної довгості, аби західноукраїнський „полоник”

¹ У запису О. Рубця ці слова переставлені місцями і розділені сполучником: „Що ворона та сорока” (Рубець Александр. Двести шестнадцать украинских напевов. Москва [1872], с. 54 № 215, див. нижче приклад 77).

² Див. хоч би той же академічний звід „Дитячі пісні та речитативи”, над яким трудилися фахові мовники редакції „Наукова думка”.

³ Дитячі пісні та речитативи, № 122.

⁴ Словник української мови: В 11 т., т. 9. Київ 1978, с. 464.

⁵ Ця конкретизація, напевно, була доконечна, оскільки відмінним воронячим видам могло надаватися принципово різне магічне значення.

⁶ У чехів, словаків та південних лемків замість „ворони” виступає „мишка” чи „баба” (!), часто з плутаним сюжетом, з котрого неясно передовсім, як ці дійові особи пов’язані між собою, кого хтось з них годує та чому „п’ятому” відривають голову, з чого можна висновувати, що дана гра була запозичена західними слов’янами від русинів, хоча цілком могло бути і навпаки – ще задовго до того, як вона призабулася, її перейняли давні галичани, замінивши чужого містичного персонажа на власний. Крапку в цьому питанні можуть поставити, звісно, тільки глибокі широкомасштабні порівняльні студії.

міг зробитися східноукраїнським „ополоником”), то місцепоходження пальчикової забавлянки та напрямок її, безперечно, довготривалого поширення ген аж у Росію можна би вважати встановленим...

Іншу вірогідну ознаку первозданної магічності цієї пальчикової гри варто вбачати у макабричному завершенні сюжету деяких її, напевно, найстаріших відмін, де „ворона” несподівано вкручує (відриває, відтинає) шийку пташеняті¹, значить, умертвляє його та відлітає собі геть. Либонь О. Потебня мав рацію, пов’язуючи новочасну забавлянку з предковічними народними повір’ями у ворону як містичну птицю – провісницю лиха, посередницю між світами живих і мертвих або й провідницю людських душ у загробне царство. Тут вона змагається з мамою (чи бабою-повитухою), афішуючи прихильність до більших, старших дітей та намагаючись забрати найменшого – мізинця², і ритуальна ворожба на долю розв’язується так: коли немовля врешті засміється, випромінюючи міцне здоров’я, то воно залишиться породжениці, буде жити, а як заплаче, то забере його „ворона”, помре³ – квестії в часи жахливої дитячої смертності далеко не забавні. З огляду на це й каша, для якої треба „драти” („піхати”) зерно на крупу в долоні, неначе в ступі, щоб очистити його від поли (лузги), могла означати аж ніяк не буденну страву, а особливу обрядову на кшталт різдвяної куті, вживану власне також під час народин і похоронів (коливо), а також подекуди на Великдень⁴.

У своїй просторово-часовій мандрівці такий, треба гадати, ще язичницький витвір мінявся не тільки в пантоміміці та словесності, але й в музичному оформленні, яке до того взагалі, мабуть, ніколи не відзначалося бодай відносною стабільністю вираження. В одних місцевостях він, за спостереженнями К. Квітки, просто проказувався більш-менш ритмізовано, в інших – навпаки, виразно співався на добре розроблену мелодію, а ще в інших – поєднував і те, і те⁵. При

¹ Дитячі пісні та речитативи, № 109, 113, 115, 118, 120, 123, 127-129.

² Тому правильним, давнішим є порядок загинання пальців, починаючи від великого, бо власне немовля в колісці ніяк не поралося в хаті, через те є поганим з рації „ворони”. Зворотній відлік, який ледащицею чомусь робить найбільшу дитину, мусив появитися пізніше, коли цілковито затратився початковий зміст гри-ворожіння, заступлений в даному місці, так би мовити, естетичним критерієм оцінювання – лежнем може бути, ясна річ, лише грубезний вайло.

³ Потебня А. Ibid.

⁴ Лекція 7, тема 8, § 25, с. 190, 202, і тема 9, § 27, с. 244.

⁵ Квітка Климент. Українські народні мелодії. Київ 1922, с. VIII (виноска 9).

цьому в кожному конкретному випадку багато чого залежало від обізнаності виконавців з традицією, їхньої обдарованості, схильності до імпровізації тощо, та все ж у зафіксованих, щоправда, не надто численних зразках з відмінними мелічними лініями та формами можна запримітити певні, вельми цікаві інволюційні закономірності.

У наведеному наспіві, якщо не враховувати його кінцевого речитативного пасажу, виділяються два розділи: спершу йде мікроформа з остинатно повторюваною *фразою*, що, однак, перечить структурі поетичних рядків V43~V44, у зв'язку з чим вона мусить варіювати свої ритмічні малюнки, стаючи то R⁴1 1 1 1 |, то R⁴1 1 2 | або й R⁴1/2 1/2 2 |. Це протиприродно та свідчить про генетично вторинне поєднання тут словесного та музичного компонентів. Належна відповідність настає щойно в другому розділі (від слів: „І цьому дала”), де під ту ж таки чи трохи видозмінену на самому початку фразу підкладаються цілі п'яти- і навіть трискладові віршові рядки, які також викликають потрібні мелоритмічні варіації: R⁴1/2 1/2 1/2 2 | або R⁴1 1 2 |. У записі К. Квітки¹ ситуація загалом ідентична, але в ньому між тими ж двома розділами вставлено співомовлений приблизно на одному звуці *квазі-мотив*, завдяки чому основна композиція в цілому набула обрисів тричастинної – віршової *V43_n; 4_n; 5_n і музичної репризної M^TA:β||:A:||.

75

Allego molto

Со ро ка, Сьо му дам, |4 Сьо му не дам!
 во ро на
 На при печ ку
 се ді ла
 Діт кам каш ки
 ва ри ла
 О по ло нич ком
 мі ша ла
 Сво їх ді ток
 го ду ва ла

Quattro volte

Сей бец ман Шу ги, шу ги, шу ги, шу ги!
 Дров не ру бав,
 Во ди не но сив,
 Ха ти не то пив

¹ Квітка К. Ibid., № 743.

Таку ж серединну мотивну рецитацію (не зазначену, але очевидну) та репризу має версія, зафіксована Н. Присяжнюк¹. Від обох попередніх її кардинально відрізняє не стільки пропуск заключної співомовної рюади, скільки наявність у крайніх розділах мелодичної побудови (за винятком зіпсованого початку)², нормально співвідносною з віршовими семи- або шестискладниками, що вказує на її органічність у тричастинній музичній формі, схожій на *велику кільцеву* (ВКФ):

76

So ро ка, Ді тям каш ку ва ри ла,
во ро на На при піч ку сту ди ла.

- Бі жіть, діт ки, по тріс ки, Дам вам каш ки по трош ки.

Цьо му да ла, Цьо му ший ку скру ти ла: - Бо ти дров не ру бав
І во ди не но сив.

Ще виразнішою, ба майже класичною дана форма виступає в публікації О. Рубця³:

¹ Присяжнюк Настя. Пісні Поділля. Київ 1976, с. 426.

² Мелодично він видається однотипним початковим фразам у записах М. Гайда та К. Квітки, однак ця подібність є цілковито позірною, випадково збіжною, насправді його повторюваний зворот (півфразу) витворився шляхом вичленення кінця наступної побудови.

³ Рубец А. Ibid. Згідно з указівкою самого О. Рубця дана (за його визначенням) дитяча пісня походить з Борзнянського повіту (Чернігівської губернії з центром у м. Борзна), однак, як уже встановлено, далеко не всі записи, вміщені в його антології, належать йому, чимало з них він узяв з різних друкованих і рукописних джерел, зчаста локалізуючи їх на власний розсуд, можливо, на тій підставі, що він чув щось схоже в зазначеній ним місцевості (Луканюк Богдан. До суперечок навколо музично-етнографічної спадщини Олександра Рубця. < Вісник Львівського університету. Серія: мистецтвознавство, вип. 13. Львів 2013, с. 98-114). Наразі не вдалося розшукати ймовірно запозичений оригінал цієї мелодії, отже, важливі для її текстології питання залишаються відкритими.

Allego ma non troppo

[Quattro volte]



Що со ро_ ка та во ро_ на Се_ му да_ ла, | 4
 На при_ печ_ ку се_ ді_ ла,
 Діт_ кам каш_ ку ва_ ри_ ла,
 О по_ ло_ нич_ ком на_ би_ ра_ ла,
 Діт_ кам каш_ ку да_ ва_ ла:



То_ му не да_ ла.
 - Той биц_ ман
 Во ди не но_ сив,
 Пе чи не то_ пив,
 Ка ши не ва_ рив.

Хоч ця версія виглядає мелічно більше розвиненою завдяки своїм сталим переходам з неповного верхнього трихорду, як у попередніх відмінах, у повний нижній тетрахорд: $[C^{\flat}]h^{\flat}-a^{\flat}G^{\flat}fis^{\flat} | a^{\flat}G^{\flat}fis^{\flat}-e^{\flat}D^{\flat}$, а надто мелодизованому мотиву серединного ходу¹, і тому, здавалося б, еволюційно найпізнішою, та власне вона дає уявлення про первісну будову наспіву пальчикової гри у ворону ще до того, коли він, утративши початкове сакраментальне значення², почав поступово перероджуватися в дитяче розважання та розладнуватися в процесі своєї довготривалої міграції та інволюції.

¹ Цей мотив в оригіналі запису не має знаків повторення, але він зобов'язаний співатися чотири рази, як всюди, згідно з кількістю загинаних пальців. Крім того, його звукоряд натякає на неповний тетрахорд, до того ще й фригійський („мінорний”), який мусить знову плагально поєднуватися з верхнім щодо себе лідійським („мажорним”) тетрахордом (... | $a^{\flat}G^{\flat}fis^{\flat}-e^{\flat}D^{\flat} | D^{\flat}c^{\flat}-h^{\flat}A$), чого насправді ніколи не буває в українському традиційному фольклорі. Якщо ота „мінорність” виникла через бажання О. Рубця за всяку ціну діатонізувати народну музику в своїх публікаціях (Луканюк Б. Ibid.) і на місці c^{\flat} повинен стояти cis^{\flat} , однаково мелічна лінія тут схоплена збирачем хибно, мабуть, через те, що вона не співалася, а як усюди рецитувалася (скоріше за все тоном вище: $cis^{\flat}-D^{\flat}-e^{\flat}$).

² Оскільки великі кільцеві форми переважно в'яжуться з ігровими жанрами, можна припускати, що в даному разі пантомімічні дії волхва чи баби-повитухи (див. виноску 6 на с. 390) в ритуальній подобі Ворони могли відбуватися в колі співаючих і танцюючих учасників сакраментального обряду родива, які всіляко повинні були не підпускати матір до її немовлятка (вона мала би знаходитися зовні кола та старатися його прорвати), поки тривала доленосна ворожба.

М. Гайдай (1878–1965), хоровий диригент і художник за освітою, фахово займався студіюванням етномузики (на перших порах під безпосереднім керівництвом К. Квітки як співробітник Кабінету музичної етнографії Української академії наук), здійснивши численні та вельми цінні записи фольклорних творів (за деякими оцінками понад п'ять тисяч¹, у тому числі багатьох національних меншин України). При цьому він приділяв особливу увагу малознаним етнографічним культурам (як-от рибальській, жебрацькій, тюремній, робітничій, міській, партизанській тощо), жанрам та формам² – і тут йому

¹ З того на сьогодні надрукована лише мізерна частка, передовсім у його прижиттєвих публікаціях та в нещодавно виданому збірнику „Українські народні пісні в записах Михайла Гайдая” (Київ 2010, всього 250 номерів), а також як цитування в наукових працях інших авторів, у різних колективних виданнях (зокрема в академічній серії „Українська народна творчість”), решта припадає пилом в рукописних фондах, уповаючи на вихід у світ.

² Про це свідчить порівняно невелика кількість його фольклористичних публікацій: Гайдай Михайло. Зразки народної поліфонії: В 2 вип. Харків 1928, 1930; Гайдай Михайло. Мелодії блатних пісень. < Етнографічний вісник Української академії наук, кн. 2. Київ 1926, с. 61-62, 161-166; Гайдай Михайло. Про „зільніцький” обряд і сполучені з ним пісні. < Ibid., кн. 3. Київ 1927, с. 95-101, нотний додаток, с. 5-10; Гайдай Михайло. Жебрацькі рецитації з нотами. < Ibid., кн. 6. Київ 1928, с. 85, нотний додаток, с. 1-4; Гайдай Михайло. Народні голосіння. < Ibid.; Гайдай Михайло. Дитячі пісні. < Заглада Ніна. Побут селянської дитини: Матеріали до монографії с. Старосілля. Київ 1929, с. 205-218 (див.: Зразок 40б); Гайдай Михайло. [Мелодії до різдвяної гри „Коза”]. < Матеріали до української етнології та антропології видає Етнографічна комісія Наукового товариства імені Т. Шевченка у Львові, т. 21-22. Львів 1929, с. 281-286 (Зразок 32); Гайдай Михайло. До питання про музичний фольклор робітників. < Український фольклор. 1938 кн. 5-6, с. 65-71; Гайдай Михайло. Нові записи улюблених пісень Т. Шевченка. < Ibid., 1939 кн. 1, с. 83-104; Гайдай Михайло. Нотатки фольклориста (з експедиції до Житомирської області). < Народна творчість. 1939 № 4, с. 94-95; Гайдай Михайло, Мейзлер С. Фольклорна експедиція в Запоріжжя. < Ibid., 1939 № 5-6, с. 89-91; Гайдай Михайло. Мелодії Західної України. < Ibid., 1940 № 1, с. 71-77; Гайдай Михайло. Музично-пісенна творчість колгоспних поетів. < Поети колгоспного села. Київ, Львів 1940, с. 125-137; Гайдай Михайло. З рибальського фольклору. < Народна творчість та етнографія. 1966 № 6, с. 86-87; Гайдай Михайло. Пісенний фольклор греків Приазов'я. < Під одним небом: Фольклор етносів України. Київ 1996, с. 56-68; Гайдай Михайло. Фольклор кримських татар. < Ibid., с. 98-103; Гайдай Михайло. [Нарис про ліру]. < Українські народні думи. Київ 2007, с. 782-788. Спадщина та транскрипційна техніка М. Гайдая залишається практично зовсім мало вивченою (Юзефчик Оксана. Діяльність Кабінету

вдалося досягти значних успіхів, а навіть зробити справді піонерські відкриття, зокрема й у вивченні музичних особливостей речитативних голосінь, між ними і рекрутських.

Хоч першовідкривачем цих останніх його ніяк не можна назвати – вперше про них у кінці XIX століття повідомив В. Милорадович (1846–1911), який опублікував чотири їхні словесні тексти¹ і таким чином документально засвідчив побутування проказувань не тільки похоронних, а й інших принагідних (цей факт вітчизняна наука про культуру усної традиції, на жаль, надовго пустила повз вуха), все ж саме М. Гайдай, занотувавши від однієї інформантки декілька заводин різного призначення (та заодно підтвердивши реальність їхнього існування), так же документально доказав, що „п р и н ц и п о в о ї од м і н и в с п о с о б і г о л о с и т и н е м а є” (розрядка автора)², інакше кажучи, кожен з співців тримається, як правило, індивідуального стилю рецитації, випрактикуваного власного стереотипу, незалежно від висловлюваного змісту – хоч поважно-трагічного, хоч потішно-сміховинного, і виконуваної функції – хоч у ході похоронного обряду, хоч за будь-яких інших обставин, включно із звичайними, вольними від сталої прив’язки до певних подій у народному житті.

Це наочно демонструє порівняння наведених зразків голосінь жінки за чоловіком-рекрутом (Зразок 41а) та за покійною матір’ю від імені дітей (Зразок 41б) у показах однієї престарілої й, очевидно, авторитетної співачки, яка на прохання збирача напевно пригадала собі колишні власні гіркі досвідчення, і їхні ремінісценції напевно мусили датися їй аж ніяк не просто з огляду на відстань літ між давноминулими реаліями і їх відновленням в пам’яті, що не могло не позначитися на якості поданого матеріалу, але сумніватися в його вповні достатній достовірності немає жодних підстав.

Рекрутське голосіння вона незвично розпочала відразу з рецитації³, пропустивши зачин, який нормально повинен би відкривати кожен

музичої етнографії ВУАН у контексті розвитку української музичної фольклористики кінця XIX – першої третини XX ст. Київ 2004, с. 125-141).

¹ Милорадович Василий. Народные обряды и песни Лубенского уезда Полтавской губернии, записанные в 1888–1895 гг. Харьков 1897, с. 82 (Сборник Харьковского историко-филологического общества, т. 16). Передруки див.: Голосіння. Упорядкування Ірини Коваль-Фучило. Київ 2012, № 125-128.

² Гайдай М. Народні голосіння, с. 70.

³ Про типову форму та мелосинтаксичні складові голосільних рецитацій див. Прилоги, Коментар 13.

уступ звертанням до новобранця того, хто оплакує його на прощання – мати („Сину мій, дитино моя!”, „Мій синочку, мій голубчику! Мій рід-несенький, моя й жалобо!”), сестра („Брагику мій, войнику!”)¹ і т. д., чи бодай якимось іншим плачним окриком („Ой Боже м’ий, світе м’ий!”)². Ледве чи таке було заведено в її сторонах, найімовірніше або їй не вдалося належно освоїти традиційний жанровий шаблон, або купюра ви-йшла в неї чисто випадково через брак потрібної практики і забуття. Адже показане цією ж співачкою похоронне голосіння має необхідний звертальний зачин, а втім лишень суто словесний („Ой матюно, моя й утюно!”)³, мелодично ж він відверто лучиться з співомовним зданням, на що виразно вказує властива йому звуковисотна лінія, яка без будь-якого ініційного підходу стартує відразу з реперкусії на кульмінаційно-му квінтовому тоні, а на трьох-чотирьох останніх складах „хореїчно” завершуваних поетичних рядків переходить у спадну термінацію з остаточною зупинкою на центральній ладовій опорі – точно так же, як у рекрутському голосінні, і це засвідчує певну закономірність пропуску музичного зав’язку, а з ним і словесного зачину, в уступах принаймні для даного індивідуального виконавського стилю⁴.

Після проведення одного чи кількох серединних співомов обо-в’язково приходить інше, мелотематично відмінне речитативне здання з початковою ініцією, що включає від одного до чотирьох репетиційованих звуків центральної ладомодальної опори (g'), за чим далі стрибком вступає реперкусія на терцієвому тоні (b'), завершувана врешті термінацією, схожою на серединну, тільки там постійно використовується четвертий високий ступінь (cis'') як ввідний до фінальної опори верхнього тетраходу (d'')⁵, а тут – натуральний (c''

¹ Милорадович В. Ibid., с. 82. = Фучило-Коваль І. Ibid., № 126-128.

² Гайдай М. Ibid., № 15.

³ У рекрутському голосінні кілька разів з’являються звертання, за змістом схожі на зачинальні („хазяїну мій”), однак не належно на початку уступів, а в середині речитативних рядків, подібно як у 2-5 уступах похоронного наприкінці („моя матюно”), що якби певною мірою компенсують пропуски зачинів.

⁴ Щоправда, його рудиментальні ознаки можна добачати у тих місцях похоронного голосіння (перший, шостий і сьомий уступи), де проглядає виразна тенденція ділити співомовне здання на частини, з яких перша (з чотирьох або п’ятьох складів) відмежовується ферматуванням останньої довгості (флексюю) й начебто скидається на уступовий зав’язок.

⁵ А втім, одного разу (в 3 уступі) цей четвертий ступінь записаний з бекаром, тобто як діатонічний, що може бути помилковим відхиленням від норми (спі-

або зрідка його нижньотерцієвий субститут a') в ролі фундаментальної опори, від якої мелічна лінія спадає в межах діатонічного тетрахорду до остаточного утвердження центру всієї ладомодальної організації твору¹:

$$\langle \dots \rangle \sim e'' \sim es'' \wedge D'' \cup cis'' \mid \underline{C''} \cup b' - a' \wedge G'.$$

Як голосільниця оперує оцими двома тематично різними зданнями, імпровізуючи уступи протягом цілої композиції, наочно можна показати, позначивши перші з них (реально початкові за своїм положенням, за функцією ж фактично серединні) великою грецькою буквою B (за браком звертального зачину – A), а другі (заклучні) відповідно G , а підрядковими цифрами – кількість повторень поспіль кожного здання, а саме²:

– у рекрутському голосінні (a): $M^T B_1 G. B_4 G. B_1 G.$

– у похоронному голосінні (b): $M^T B_3 G_2. B_1 G. B_1 G_2. B_1 G_2. B_1 G. B_1 G. B_3 G_2.$

Рис. 14

З того однозначно випливає, що всі ті другі здання (G) потрібно вважати розгорнутими розв'язками, до того ж ще й часом повторюваними для смислового підкреслення кінця уступу, що либонь рідко можна зустріти в заводинах і що треба зарахувати до прикмет коли не локального діалекту, то знов-таки хоча б індивідуальної виконавської манери.

вачка тут випадково послужилася термінацією розв'язку) або й елементарною опискою транскриптора чи друку. Про п'ятий низький ступінь у ладомодальності див.: Луканюк Богдан. Думовий лад. < Родина Колесів – спадкоємність науково-мистецьких традицій: Збірник наукових праць та матеріалів. Львів 2013, с. 500-501. Див. також Прилоги, Коментарі 43 і 49.

¹ Другого ступеню верхнього тетрахорду немає в рекрутському голосінні, він з'являється лише потім у похоронному, і це говорить про дещо спрощене його трактування співачкою, можливо, вже через меншу емоційну заангажованість або й просте знесилення літньої жінки під час ймовірно тривалого збирацького сеансу. Звертає на себе увагу використання нею цього другого ступеню раз як пониженого (es''), а раз як діатонічного, хоч не виключено, що вдруге забракло бемоля через елементарну друкарську помилку.

² Цікаво, що в похоронному голосінні інформантка, мабуть, цілком свідомо застосувала паралелізми в 3-4 і 5-6 уступах, натомість репризне обрамлення, утворене першим та останнім уступами, хіба виникло зовсім випадково, хоча хто там його зна...

Загалом основоположний канон, притаманний як рекрутському, так і похоронному голосінням, можна представити у вигляді ось такої спрощено-узагальненої формули¹:



Рис. 15

Систематично виділювані співачкою мелоуступи не знаходять собі підкріплення в поетичному тексті, який, узятий сам по собі, викладається наче суцільне нанизування різновеликих (від 7 до 26 складів) речитативних віршоподібних рядків, завершуваних клаузулами, час до часу скріплюваних дієслівними римами і лексико-синтаксичними паралелізмами. Віднайти тут без натяжок бодай якісь ознаки їхнього закономірного об'єднання у власні ритмічні одиниці вищого рангу видається неможливим, тож у зредагованій версії даного зразка немає підстави вирізняти їх в окремо викладених словах (їхня нумерація під нотами стосується виключно мелодичних уступів). Звісно, настільки суттєві розбіжності в способах композиційно-конструктивного мислення – логічно-членованого музичного та суцільно-наскрізного поетичного – не годні постати синхронно, рівночасно, вони напевно виникли у процесі роздільної інволюції кожного з обох інгредієнтів первісно цільної тричастинної форми, характерної для речитативних жанрів українського фольклору.

¹ Пор. з схемою в Коментарі 13 Прилогів.

Ця ліро-епічна пісня про Довбуша на відміну від інших своїх версій, виконуваних у яскраво вираженій декламаційній манері, що тримається опорних тонів у межах одного тетраходу (Зразок 3б₁), відзначається більш наспівним характером завдяки тематично індивідуалізованій, вельми розгорнутій мелічній лінії в широкому діапазоні нони ($d^{\text{II}}-c^{\text{I}}$) та доволі розвинутій модальній модуляційності, яка навіть провокує відчуття деякої тонікальної невизначеності протягом майже всього твору. В його перших мелорядках тон f^{I} через свою начебто очевидну роль лінійної вихідної точки справляє враження нижньої опори неповного лідійського („мажорного”) тетраходу $[B^{\text{I}}]_c a^{\text{I}}-g^{\text{I}} F^{\text{I}}$, насправді ж таке враження зумовлюють похідні видозміни первісної звуковисотної лінії спершу за допомогою терцієвого перевищення початкового звороту ($f^{\text{I}}-g^{\text{I}}-a^{\text{I}}-f^{\text{I}}$ замість $d^{\text{I}}-e^{\text{I}}-f^{\text{I}}-d^{\text{I}}$), а потім звичайного варіантного виходу на прикінцеву нестійку ладову терцію задля продовження мелодичного розвитку ($a^{\text{I}}-f^{\text{I}}-g^{\text{I}}-f^{\text{I}}$ замість $f^{\text{I}}-e^{\text{I}}-d^{\text{I}}-d^{\text{I}}$), чим досягається ефект безопорної (позбавленої стійкого тону D^{I}) експозиційної невизначеності з необхідним динамічним потенціалом. У тому переконає тематична спорідненість обох крайніх (перших і четвертих) мелорядків, що стає очевидною при ранжирному зіставленні їхніх лінійностей в усіх (передовсім в другій, третій і т. п.) мелострофах:



Рис. 16а_б

Щойно в такому разі окреслюється спільний для даних побудов – першої та четвертої – повний фригійський („мінорний”) тетраход: $a^{\text{I}} G^{\text{I}} f^{\text{I}}-e^{\text{I}} D^{\text{I}} c^{\text{I}}$.

На початку других мелорядків приходиться здвоєне терцієве перевищення, що в сумі дає *квінтову* транспозицію того ж первісного тематичного звороту (пор. з наведеним вище прикладом):



Рис. 16в

наслідком чого відбувається відхилення в *автентично* поєднаний фригійський (з характеристичним півтоном внизу) тетрахорд з наступним поверненням у те ж саме терцієво перевищене закінчення та його ладову підоснову: $D'' \underline{c''} - b'' A' | a'' \underline{G'} f' - e'' D' \underline{c'}$. Єдиний тематично контрастний матеріал у пісні містять лише треті мелорядки, які починаються з вершинного кульмінаційного звуку c'' , підкреслюваного доданим вигуком з власною довгістю, що не входить у засадничий ритмічний малюнок, а відтак стрімко спадають тонами дорійського тетрахорду, завершуючись зупинкою на діатонічному нижньому ввідному ступені початкового тетрахорду (c'), цього разу поєднуваного з попереднім *плагально*: $\underline{C'} b' - a' G' | a' \underline{G'} f' - e' D' \underline{c'}$.

Коли в модальному творі два тетрахорди лучаться раз плагально, а раз автентично:

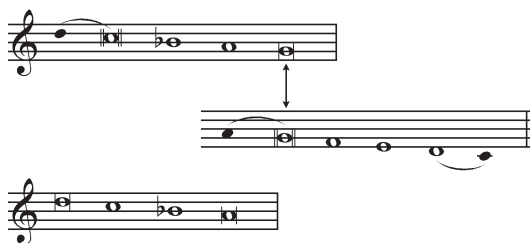


Рис. 17

визначити їхню *генеральну ладову опору* (g'), до якої належить його транспонувати задля максимального полегшення потенційних порівняльних досліджень, може бути проблематичним, бо в таких випадках кожне з сполучень годне претендувати на роль визначального: при основному автентичному сполученні вона знаходитиметься внизу, збігаючись з фінальною опорою нижнього тетрахорду, при плагальному ж – усередині, дорівнюючи одночасно фундаментальній опорі того ж тетрахорду чи тотожній їй за своєю висотою фінальній верхнього. У підсумку два допустимі транспозиційні виклади нотних записів відстоятимуть один від одного на кварту й доводиться вибирати, котрий з них треба вважати основним, а котрий побічним, виходячи виключно з докорінних властивостей становлення мелічної лінії. У даному випадку перевагу потрібно віддати саме плагальному поєднанню, оскільки автентичне витворює просте механічне, по суті вторинне підняття початкового звороту на квінтовий

звуківисотний рівень (подібно псевдотетракордові при терцієвому перевищенні), у зв'язку з чим і постав незвичний, не зовсім логічний фригійський тетракорд, на місці якого здебільшого природнішим виглядав би все той же дорійський $D'' \cup c' - h' \cap A'$. Цим власне пояснюється обраний тут спосіб нотного запису мелодії з серединною генеральною опорою g' , загалом тотожний авторському оригіналові, хоча й з принципово відмінних міркувань¹.

Структуру наспіву, як впливає з вищесказаного, можна зобразити схематично на рівні зворотів таким чином: $M^{\Gamma} \alpha^3 \beta^v$; $\alpha^5 \beta^v$; $\gamma \delta$; $\alpha^{(3)} \beta$, на рівні ж мелорядків вона виглядатиме як $M^{\Gamma} A A^5 B A$, близько нагадуючи чотирирядковості деяких *мелічних кільцевих* форм², яким властива і репризність, і квінтова транспозиція другої побудови, але зовсім непритаманний початок відразу з терцієвого перевищення, а також загалом чужа настільки значна вільноаогогічна рубатність³, коли лінійно аналогічні побудови отримують цілком окремішні реальні ритмічні малюнки, приміром:

79
a)

¹ Ладовий аналіз цієї мелодії, здійснений збирачем у світлі паралельно-перемінного F-dur-d-moll, див.: Гошовский Владимир. Украинские песни Закарпатья. Москва 1968, с. 380 і Гошовский Владимир. У истоков народной музыки славян. Москва 1971, с. 247 № 197, де вона викладена квартою вище задля приведення її до єдиного звуківисотного рівня з домисленою тонікою g-moll.

² Гошовский В. Украинские песни Закарпатья, с. 39-40.

³ На думку Б. Бартока, подібні мелодії відзначаються танцювальним характером (Bartók Béla. Die Volksmusik der Magyaren und der benachbarten Völker. < Ungarische Jarbücher, Band 15, Heft 2-3 (August). Berlin, Leipzig 1935, S. 195) маючи радше на увазі хіба що притаманне їм tempo giusto, бо насправді вони переважно є співними (кантиленними) за своїм музичним жанром і часокількісними за типом мелоритму.



Наведений зразок наочно демонструє, якого розмаху може досягати фольклорна рубатність у чоловічому виконанні¹ (в жіночому вона значною мірою згладжується), це ще вимовніше виявляється в порівнянні дійсних ритмічних малюнків з їхньою типовою моделлю. Тут вона, на жаль, практично ніяк не проглядається, хитаючись між кількома принципово відмінними схемами, оскільки транскриптор, мабуть, просто намагався по можливості якнайточніше зафіксувати довгості, далекі кратним їхнім співвідношенням у європейському нотному письмі, тому зчаста нечіткі, багатозначні², й уже не вникав у їхню типологічну сутність. Але попри то можна спробувати

¹ Див. тут у Коментарі 3 інший показовий приклад 4 та зауваги до нього (с. 70). Його ритмічна свобода, за словами збирача, нагадує думи (Гошовский В. У истоков народной музыки славян, с. 246-247), та лише позірно, оскільки ж вони, як і голосіння, мають речитативну уступну будову, а дойни, навіть виконані в максимально вираженій рубатно-парландовій манері, – пісенно-строфичну з її в основному постійними віршовими структурами, мелічними лініями і засадничими мелоритмічними малюнками, що піддаються, як правило, типологічному моделюванню.

² Для цього В. Гошовський, наскільки відомо, чи не вперше в нашій транскрипційній історії вираховував реальне тривання звуків у штучно сповільненому

встановити основоположну форму даного наспіву, зважаючи на його специфічний музичний жанр *дойни* з сталим ізосилабічним восьми-складовим версом (V44), що поєднується буквально з кількома припустимими мелотипами¹.

Один з них творить конфігурації з протягнутою (пролонгованою, ферматованою) четвертою довгістю в кожній силабічній групі (V44₂₋₃₋₄/R⁵1 1 1 2 | 1 1 1 2 :||, Зразок 3а), те ж саме спостерігається час від часу й у цій мелодії, однак вона явно не належить до даного мелотипу, адже в ньому силабічними групами відповідають музичні фрази, а тут такі ж суцільні, принципово неподільні фрази збігаються з цілими восьмискладовими віршовими рядками. Переконають у цьому ті відміни в окремих мелострофах, де на аналогічних місцях уже немає протягувань і мелічна лінія розгортається стрімко, без внутрішніх зупинок й, отже, фіктивних цезур (пор. вищенаведені партитурні приклади), зрештою, так само як в іншому мелотипі дойн (V44₂₋₃₋₄/R⁹1 1 1 1 | 1 1 1 2 :||, Зразок 3б₁) чи щойно згаданій його версії з дещо іншим ритмічним варіюванням тієї ж „ямбічно” організованої дев’ятимірності²: V44₂/R¹⁰1 1 1 1 | 1 2 1 2 :||. Однак розглядувана пісня про Довбуша не належить і до цих мелотипів з тієї причини, що їх найменші довгості (брахістохрони) тотожні лічильній одиниці (тобто чвертці в ритмічно транспонованих записах), тоді як тут вони є наполовину меншими (вісімковими) й у зв’язку з цим її музичні фрази в основі своїй вкладаються у нормальний *шестимірний* тактовий розмір.

Власне такий тактовий розмір має ще один дойновий мелотип з V44₂₋₃₋₄/R⁶1/2 1/2 1/2 1/2 1 2 :||, поширений головню на Покутті й, імовірно, також на Буковині, але, здається, незнаний у Молдові. Його наспів І. Франко перейняв 1880 року від К. Батовського з с. Ценява (г. П’ядики, р. Коломия, о. Івано-Франківськ) і згодом, перебуваючи у Києві, наспівав М. Лисенку, але чомусь з пропущеним другим мелорядком (V¹A...BB=M¹A...BB)³, як це доводить чотирирядкова від-

темплі, застосовуючи удвічі зменшену швидкість руху магнітофонної стрічки за допомогою спеціально виготовленої насадки на протяжний механізм.

¹ Лекція 7, тема 9, § 28, с. 207-209.

² Приклад 4 (див. виноску 1 на попередній сторінці).

³ Лисенко Микола. Збірник українських пісень: У 7 вип., вип. 4. Київ 1886, с. 14-15 № 5а (цей запис та інша його версія дивним чином не попали у двадцятитомне Зібрання творів композитора).

міна $V^T A A B B = M^T A A B B$ в транскрипції О. Нижанківського з голосу Франкового приятеля М. Павлика, який виніс її з свого родинного покутського села Монастирське (тепер у складі м. Косів, о. Івано-Франківськ, що лежить на межі з Гуцульщиною та Буковиною)¹:

80
 m) **Moderato** *rall.*

8 Ой по_ під гай зе_ ле_ нень_ кий,

a tempo

8 Ой по_ під гай зе_ ле_ нень_ кий

8 Хо_ дит Дов_ буш мо_ ло_ день_ кий,

8 Хо_ дит Дов_ буш мо_ ло_ день_ кий.

Належність даного шестимірного мелотипу до числа дойнових підтверджує раритетна *обрядова похоронна* пісня з покутського с. Мишин (г. Нижній Вербіж, р. Коломия, о. Івано-Франківськ), по сусідству з яким у с. Великий Ключів власне зареєстроване з уст старожилів її народне термінологічне визначення „дойна”. Дійшла вона дотепер, на жаль, тільки у вигляді дворядкового фрагменту, все ж вартого, аби зачитувати його тут з повним словесним текстом²:

81
 f) **[Andante]**

1. Й ой Нас тунь_ ко, Нас ту_ неч_ ко, Чо_ го ти нас по_ ки_ да_ єш?

¹ Луканюк Богдан. Народномузичні рукописи Остапа Нижанківського. < Етномузика, число 2. Львів 2007, с. 50 № 5.

² Енциклопедія Коломийщини, зшиток 3. Коломия 2006, с. 99 (слуховий запис М. Тимофіїва 2000 року безпосередньо під час похоронного обряду).

1. Й ой Настунько, Настунечко,
Чого ти нас покидаєш?
2. Узми з собов свою мамку
В цю холодну й сиру ямку!
3. Бо ти будеш там саменька,
Дитинопько дорогенька.
4. Та й то ж тобі, Настунечко,
„Надобридень”¹ ше не грали,
5. А вже тобі, молоденькі,
Та й на грудих ручки склали...

Коментована пісня про Довбуша відноситься якраз до цього дойнового мелотипу з суто виконавським нашаруванням властивостей його іншої типової різновидності з більшими довгостями на четвертих складах, що виступають іманентною прикметою її п'ятимірників, у даному ж разі всі такі протягування є виключно варіантними за своєю природою й можуть бути, а можуть і не бути, як це демонструє запис відміни з с. Ужок (г. Ставне. р.=о. Ужгород)², де пролонгації взяті в круглі дужки, а заключні ноти двох перших мелорядків ферматовані й у дійсності напевно звучали не коротше за чвертку, а то й, можливо, ще довше, вказуючи на свою первісну тотожність ритмічному малюнку третьої фрази, ідентичного його мелотипологічній шестимірній моделі. Цей запис з Бойківщини водночас здатний слугувати навідним натяком на ймовірний шлях, яким даний рубатний наспів перейшов на Закарпаття, а саме не так як інші з Покуття через Гуцульщину, тільки вже з теренів Львівщини, де п'ятимірники з більшою останньою довгістю явно домінують серед дойнових пісень, насамперед з колисковими текстами.

¹ Весільний зустрічний марш.

² Гошовский В. Украинские песни Закарпаття, с. 220 № 120 (у його ж книзі „У истоков народной музыки славян” цей запис на с. 242 цитований не зовсім так, як у збірнику).

Такі довгі пісні побутують переважно на Гуцульщині та виконуються для слухання за першої-ліпшої нагоди *сольно* (рідко коли при можливості в супроводі скрипки або сопілки). В українській фольклористиці від кінця шістдесятих років минулого століття вони дістали назву „співанки-хроніки”¹, головню тому, що в них докладно оповідається про фактичні пригоди місцевого життя, як правило, сенсаційно-трагічного характеру. Термін цей, хоч і встиг утвердитися, можливо, остаточно, видається не зовсім вдалим, оскільки „співанкою” небезпідставно вже прийнято вважати саме „коротку народну пісню типу *коломийки*”², а „хронікою” – розгорнутий *прозовий* чи *драматичний* твір, де докладно „розкривається послідовна історія якихось суспільних або родинних подій *за тривалий проміжок часу*”³, зокрема на кшталт скандинавських родових саг⁴. Люди свої подібні віршовані оповідки вдаліше звать „*новинами*”, тобто свіжими повідомленнями, звістками про якісь небували випадки, що в фєральні дні трапилися землякам і своєю вражаючою емоційною силою збуджують загальний інтерес⁵.

¹ Дей Олексій. Принципи жанрової класифікації народних пісень. < Народна творчість та етнографія. 1966 № 2, с. 12; Дей Олексій. Співанки-хроніки як жанр народної поезії. < Розквіт економіки і культури Радянської Буковини: Матеріали конференції, присвяченої 50-річчю Великої Жовтневої соціалістичної революції. Львів 1969, с. 101-106; Співанки-хроніки. Новини. Київ 1972 (Українська народна творчість); Павлова Алла. Співанка-хроніка: Специфіка фольклорної традиції: Автореферат дисертації ... кандидата філологічних наук. Київ 2008.

² Лєсин Василь, Пулинець Олександр. Словник літературознавчих термінів, вид. 3. Київ 1971, с. 396 (всі курсиви мої. – Б. Л.). Див. також: Літературознавчий словник-довідник. Київ 1997, с. 652.

³ Лєсин В., Пулинець О. Ibid., с. 460-461 (виділення курсивом моє. – Б. Л.).

⁴ Восточно-славянський фольклор: Словарь научной и народной терминологии. Минск 1993, с. 434-435.

⁵ Фольклористи кінця XIX – початку XX століття І. Франко, В. Гнатюк, Ф. Колєсса й ін., котрі першими звернули увагу на подібні пісні, відносили їх до *новотворів*, хоча такими вже тоді годі було називати ті з них, що за змістом даються кінцем XVIII – початком XIX століть або й ще раніше. Цікаво, що так же само *новинами* російський народ називає билини, та це, очевидно, чисто випадковий збіг у зв'язку з типологічною подібністю, ніж дійсною генетичною спорідненістю.

Це єднає даний вид творчості з *історичними* піснями, з одного боку, позаяк у ньому завжди йдеться про суцільні діла, в тому числі давноминулих літ, а з іншого – з *баладами*, особливо коли йдеться про злочинство з прихованим моралізаторським підтекстом, хоч у новинах винуватці, будучи своїми людьми, здебільшого осуджуються за свої неправі вчинки радше співчутливо. Тож власне такого гатунку довгі пісні ніяк не вкладаються в прокрустове ложе традиційних жанрово-тематичних окреслень і так чи інакше мусять бути виділені з огляду на свою розвинуту сюжетність в окремий піджанр фольклорної *ліро-епіки*.

Власне до нього належить наведений тут зразок, в якому розповідається про перебіг дійсних подій – розправу гуцульських опришків над місцевим посіпакою¹, їх піймання та страту. Їхній бравий провідник Мирон Штола (Штолюк)² – це історична постать (як і напевно його менш славні співники): родом він був з с. Розтоки³, вперше в історичних документах згадується 1817 року, очевидно, з того часу діяв головню в місцевостях над Черемошем, схоплений 1830 року та скараний шибеницею у м. Вижниця (о. Чернівці)⁴. І саме про ті останні дні знаменитого ватажка доносить новина, складена швидше

¹ Цим дана новина трохи, в своїй першій частині нагадує криваву помсту гайдамаків ренегатові Саві Чалому (Зразок 9).

² Доволі незвичне для Гуцульщини ім'я Мирон (воно більш поширене на Львівщині) співак потрактував як прізвище ще одного члена ватаги. „Штола” ж в гуцульській говірці – це кінська підкова з невеликими виступами (шипамі) знизу, з чого треба висновувати, що М. Штолюк міг бути сином зайшлого коваля, і то було його не прізвище, а сільське, вуличне прізвисько (як Крамар – Крамарів – Крамарюк).

³ Не відомо тільки, з якої його частини – лівобережної чи правобережної над річкою Черемош, що після знищення Галицько-Володимирської держави в кінці XIV століття стала кордоном між Молдовою та Польщею, а згодом і між австрійськими адміністративними одиницями – Галицько-Володимирським королівством і Буковинським герцогством (цей штучний рубіж, який роздирає колись одноцільні села на два нібито різні, зберігається понині й уся Чернівецька область по-старому безграмотно ототожнюється з Буковиною, хоч насправді ця адміністративна область включає три зовсім відмінні історико-етнографічні області – північну Бессарабію з центром у м. Хотин, власне північну Буковину з центром у м. Чернівці та південно-східну Гуцульщину з центром у сщ Путила, о. Чернівці). За переказами М. Штола народився начебто на правобережному („волоському”) боці, там був спійманий і страчений.

⁴ Сенько Іван. Ходили опришки: Збірник. Ужгород 1983, с. 353.

- [1.] А я піду в полонинку й а в тоту Берію,
Співаночки заспіваю, бо співанки вмію.
- [2.] Ой вийду я на Магурку, Магурка біленька –
Під Магуркою складена співанка новенька.
- [3.] Та як її іскладали, олівцем¹ писали,
Аби тоту співаночку усі люди знали.
- [4.] Чи чуєте, люди добрі, що хочу казати?
Бо я хочу за Штолюка співанку співати.
- [5.] Ой кувала зозулиця отам коло ришка,
А я хочу заспівати за Штолу-опришка.
- [6.] Ой кувала зозулиця отам коло дашка,
А я хочу заспівати за Штолу-ватажка.
- [7.] Попід оту Магурочку ізродили рижки –
Збираються годні хлопці та й ідуть в опришки.
- [8.] Будуть весни наставати, зозульки кувати...
Якусь чути новиначку – не можна казати.
- [9.] Якусь чути новиначку – не можна казати:
Пішов Штола із Джуриком села воювати².
- [10.] А топірці поробили із самої стали;
Пішов Штола із Джуриком та воює пани.
- [11.] А топірці поробили із самої бляхи;
Пішов Штола із Джуриком та воює ляхи.
- [12.] Ходив Фронюк, ходив Штолюк, ходив і Борсучок,
Ще був з боку волоського Яків Крамарючок.
- [13.] Почув тото Андрій Каштан та взяв підслухати:
– Не так треба для Штолюка нам ся постарати!
- [14.] А наш Штола молоденький умів щось гадати:
– Іти би нам в Довгополе Каштана єднати.
- [15.] А в'ни пішли в Довгополе Каштана єднати,
Як зачали його бити, бити та рубати!³
- [16.] Як зачали його бити, бити та рубати,
Взяли тіло по бокаті котюгам метати.
- [17.] Як убили, обібрали та й вийшли на Річку⁴,
Мирон каже: – Вернім-ко ся, зажжім псови свічку!
- [18.] – Бодай тобі, Миронику, так і твою мати!
Чи ти не чув, як той казав для нас ся старати?

¹ В оригіналі етнографічного запису полонізм: „олуфком”.

² Або: „[г]рабувати”.

³ „Тут, мабуть, із пам'яті співачки випав один рядок або й більше, де була подана розмова з Каштаном, і вона залатала люку [пропуск. – Б. Л.] дальшим рядком, що через те повторяється два рази” [примітка І. Франка].

⁴ Мабуть, с. Річка [г=р. Косів, о. Івано-Франківськ].

- [19.] Чи ти не чув, як той казав для нас ся старати,
Та ще би-с ся вертав псові свічку зажигати?
- [20.] Ой кувала зозулиця попід крила жовта.
За Штулюком збирається устеріцька¹ ровта.
- [21.] – Ідім-ко ми, хло*, косити зелену отаву,
Бо сонечко понад захід – не вийдем на стаю.
- [22.] Ой вийшли в*ни на ту стаю та й заговорили:
– Як ви дома, любі газди, та й як домарили?
- [22.] Як ви дома, любі газди, та й як домарили,
Чи не чули ви, домарі, якої новини?
- [23.] – Не чули ми, годні хлопці, жодної новини,
Лиш ми чули, що Каштана в Довгім Полі вбили.
- [24.] А в*ни пішли в полонини та в полониночки,
Та там собі набивали острожні стрільбочки.
- [25.] Доки в*ни їх набивали, в*ни ся не бояли,
Як уздріли тверду ровту, в*ни ж там подрижали.
- [26.] Цеї ночі опівночі, як когути піли,
Тікайте ви, годні хлопці, ровти вас обсіли!
- [27.] Ой утікав Штола годний та й зашумів листом,
Та не сам він туда тікав, тікав з товариством.
- [28.] Тікав Штолюк, тікав Мирон, тікав і Борсуків,
З того боку волоского Яків Крамарюків.
- [29.] – Кілько в тебе, Мирон Штоло, того товариства?
– Кілько в лісі у дїброві букового листу!
- [30.] Ой кували зазулички, кували та й вили,
Радуйте ся, підгір'яни, вже опришків ймили.
- [31.] Ой кувала зазуленька попід крильця жовта;
Ой спіймала Мирон Штолу стоголовна ровта.
- [32.] Ой кувала зазуленька в боці при толоці;
Його, братчику, спіймали у тіткі в Ростоці.
- [33.] Ой кувала зазуленька в млині на лотоках
Вони, брате, Штолу ймили в середніх Розтоках.
- [34.] Вони, брате, Штолу ймили недалеко Річки,
Як зачали пласувати, – він попросив свічки.
- [35.] Ой як його захопили рубати, в'язати,
Яку має ясну зброю, як би відібрати.
- [36.] Відтак Штолу молодого на коня поклали,
Попід коня вороного ноги пов'язали,
- [37.] Ніжки йому пов'язали, ручки потужили.
Ой так Штолу молодого заболіли жили.
- [38.] Ой зачав ся Мирон Штола у ровти просити,
Щоби ручки попустити, ніжки потужити.

¹ З с. Устеріки [г. Білоберізка, р. Верховина, о. Івано-Франківськ].

- [39.] Вони ручки попустили, ніжки потужили
Та великий гонор мають, що Штолу зловили.
- [40.] Одні несуть пістолети, а там другі – роги,
Женуть Штолу Бервінковим¹ просто ід дворови.
- [41.] Куди його провадили, туди стали дими,
Пани *му ся владували, панам з того дивно.
- [42.] – А за тебе, ой Штулюку, говорили люди,
А що тебе, ой Штулюку, в Косові не буде.
- [43.] А за тебе, ой Штулюку, говорили хлопці,
Ой що тебе подибали в кровавій сорочці.
- [44.] А за тебе, ой Штулюку, говорили діти,
Що ти будеш, ой Штулюку, в ланцах цоркотіти.
- [45.] Пани Штолу покликають все до протоколу,
Кожний панок прийшов знати за свою комору.
- [46.] – Ой стійте ви, люде добрі, не бийте ся в двори,
А не лише я сам ходив у ваші комори.
- [47.] Але ходив Спунів хлопець та й Мокій Бур[с]уків,
Ходив третій из Летчини Яків Крамаруків.
- [48.] Не ходили у опришки тільки самі дурні,
Лиш ходили у опришки легіники буйні.
- [49.] Не ходили у опришки газди осиджені,
Лиш ходили у опришки хлопці пострижені².
- [50.] А вдарили в Монастирськ у чотири дзвони;
А вже Штолу бляхували на воронім коні.
- [51.] А вже Штолу бляхували, дали в село знати,
Впровадили Мирон Штолу у біленькі хати.
- [52.] Ой а вийшов пан Герлічка³, зачав ся питати:
– Де ж ти гадав, Мирон Штоло, зимку зимувати?
- [53.] – А у тотій цариночці – зелененький поліг,
Там сми гадав зимувати, де би ми* Бог поміг.
- [54.] – Ой завіяв буйний вітер з високої гори;
Будеш, Штоло, зимувати, у тяжкій неволі.
- [55.] Які ж тобі, хло* Штолюку, три смерті дивнії?
А лишив-ес, – каже, – жінку та й діти дрібнії.
- [56.] Ой лишив-ес, – каже, – діти, молодую жінку
Та узяв-ес кріс на плече – пішов у вандрівку.
- [57.] Та узяв-ес кріс на плече та туди войовав,
А як перший сніжок упав, то твій гонор упав.

¹ Шляхом через с. Барвінків [г. Білоберізка, р. Верховина, о. Івано-Франківськ].

² Рекрути.

³ Герлічка – тогочасний устеріцький мандатор, тобто той, кому видали мандат на виконання певних функцій, тут: уповноважений, австрійський поліцейний і судовий службовець, призначений урядом або місцевим поміщиком зверхником громади з кількох сіл.

- [58.] З першим снігом гонор пропав, так як в поли чічка,
А хто його відобрав? Наш панок Герлічка!
- [59.] Ой той панок, той Герлічка, той його відобрав,
В штири ряди він залізо на нього взяв поклав,
- [60.] Бодай тобі, Герлічику, сам Господь у панстві,
Що на добре навчаєш діти господарські.
- [61.] Шо на добре навчаєш, що на добре учиш,
По сім неділь до помосту прикованих мучиш.
- [62.] Ой кувала зозулиця, сіла на дзвіницю,
Тепер підеш воювати там на шибеницю.
- [63.] Ой кувала зозулиця горі потоками
Та займили хло• Штулюка долів облазами.
- [64.] Але ж тоти пани в ряді п'ють, підохотують,
Але Штолу молодого в кайдани бляхують.
- [65.] Ой кувала зозулиця, сіла на дзвіницю,
В•ни пригнали хло• Штулюка аж під шибеницю.
- [66.] Явилися Мирон Штолі та й у личку цвіти,
Беруть Штолу молодого, хочять •го вішати.
- [67.] Ой кувала зозулиця та в•на буде вити:
– Позвольте ми•, добрі люди, хочу ся прощати.
- [68.] Ой я, хлопець молоденький, мушу погибати,
А Юріштан¹ із Герлічков будуть проживати.
- [69.] Ой будуть в•ни проживати та будуть в•ни жити,
Та будуть в•ни вашу людську кровцю добре пити.
- [70.] Невольями, катушами будуть вас карати, –
Не раз мете² та опришка Штолу згадувати!
- [71.] Ой кувала зозулиця, сіла на домові,
Та ви, браття-побратими, бувайте здорові!
- [72.] Ой кувала зозулиця, сіла на криницю,
А ви, усі вражі пани, цілуйте в гузицю³.
- [73.] А вдарили у два дзвони, а в треті цимбали,
Пороли вже та Штулюка на Жидівській брамі.
- [74.] Зарикала ми• в череді коровка сіренька,
Заплакала за Штулюком дитинка маленька.
- [75.] Як учула та Штулючка та й заголосила:
– Тепер вже ся Штулюкова співанка скінчила.
- [76.] Ой коби ми• не пісочок, не піскові багна...
Склала оцю співаночку Крамарева Анна.
- [77.] Ой кувала зозуленька вище Яворова,
Та все оце вірна правда, коби-х так здорова!

¹ Війт, атаман пушкарів [сільських поліцаїв, озброєних стрільбами].

² Будете.

³ Зад [легенда каже, що Штолу вішали цілком голого й він, перебуваючи під вартою в антисанітарних умовах, був дуже закаляний].

перевішивши органічну діатоніку в штучну, дійсно неіснуючу хроматику (*cis*"-*c*"-*b*'-*a*'-*g*')¹. Однак згодом, літ через десять, транскрибуючи думи, він все ж зважився в тотожному випадку потрактувати цей звук належно саме в модальній системі як її понижену квінту, яка в повторному виконанні вийшла вже діатонічною².

Так же само в заспіваній вдруге новині про М. Штолу ледве чи збереглася б та ж альтерація. Взагалі потрібно наголосити, що даний жанровий різновид поза загальними прикметами – більшою чи меншою наближеністю до *parlando rubato* – не відзначається якимись особливими характерологічними музичними властивостями, практично кожен виконавець або компонує власну мелодію в традиційному стилі, або підбирає собі її з спільних коломийкових ресурсів та користується нею як груповою, підводячи під неї всі відомі йому поетичні тексти³, і не тільки сюжетні ліро-епічні, а й просто ліричні чи навіть приспівкові. Це треба постійно мати на увазі при читанні як самих гуцульських новин, так і надмірно деталізованих етномузикознавчих студій над мелотипологією їхніх наспівів.

¹ Подібними помилками грішать і деякі сучасні записувачі народної музики (Луканюк Богдан. К вопросу об аналитическом методе нотирования. < Етномузика, число 6. Львів 2010, с. 69-99. = Окрема відбитка; Луканюк Богдан. Думовий лад. < Родина Колессів – спадкоємність науково-мистецьких традицій: Збірник наукових праць та матеріалів. Львів 2013, с. 479-480 і далі).

² Див.: Зразок 49, с. 249 (4 уступ, 2 такт, в окремій вокальній партії на слові „части”), а також Лекція 1, тема 1, § 2, с. 22, приклади 4-5.

³ З наведеною тут мелодією М. Гутинюк хіба виконував також іншу новину про смерть чоловіка від віспи (Шухевич В. Ibid., с. 185-186 № 2).

У ліричному фольклорі свобода висловлювання, дещо схожа на вільну рецитацію, поза Галичиною досягається головно за допомогою не так парландової рубатності, як перемінного розпросторення базової віршової структури, реальні вираження якої уподібнюються до вільно-силабічної системи версифікації¹, і відповідного роздроблення основних довгостей у ритмічних малюнках, що таким чином отримують розбудовані ритморяди в обсязі від мінімально можливої шістнадцятки (а в мелодичних розспівах складів і пунктуваннях навіть тридцятьдвійки) часом аж до цілої ноти й, отже, з огляду на співвідношення з одиницею числення подібні перетворення здатні сягати кінцевого третього покоління в своєму варіаційному розвитку². Такі *квазірецитації* багато хто сприймає за правдиві, хоча дійсні співомовні імпровізації укладаються в композиційно мобільні уступи, тоді як варійовані пісні мають виключно стабільну строфічну будову, і це дозволяє шляхом одночасної зворотної базифікації вірша та скелетизації ритмічного малюнка послідовно, ніби „археологічно” знімаючи один історичний пласт за одним³, виявляти процес (*стратиграфію*) їхніх імовірних модифікацій та врешті-решт виходити на властивий їм первородний архетип.

Так, у мелодично вельми близьких відмінах пісні про козака Супруна (Софрона)⁴, задокументованих П. Ніщинським і М. Лисенком у

¹ Відмінність полягає передовсім у тому, що у вільносилабічному віршуванні здебільшого поєднуються різні віршові рядки з власними органічними структурами, які не піддаються базифікації – зведенню до єдиної вихідної праформи (вона встановлюється для потреб типології умовно згідно з своїм реальним чи тільки ймовірним мінімальним вираженням), натомість варіаційні розпросторення досягаються завдяки вставленням додаткових, зайвих складів та слів, зовсім необов’язкових або й навіть зовсім непотрібних у змістовому відношенні, через що порівняно легко виявляються та вилучаються в процесі моделювання первинного взірця.

² Про генетичні покоління часокількісних мелоритмічних малюнків див.: Луканюк Богдан. Музичний часокількісний ритм. Львів 2017, розділи IV-V.

³ Важливо, щоби при тому до уваги неодмінно брався увесь наявний поетичний текст, а не тільки його одна-дві перші строфи, як то зазвичай буває в студіях подібного роду, які через отаку свою методичну вадливість часто приходять до непереконливих висновків.

⁴ Ці імена тотожні (Етимологічний словник української мови: У 7 т., т. 5. Київ 2006, с. 362), Софрон – загальна, вихідна літературна назва (з грецької), а Супрун – похідна, розмовна, либонь суто українська.

другій половині XIX століття¹, коли ще культивувалося аматорське віртуозне сольне виконавство², за несталими віршовими структурами дворяндів, що цілий час хитаються між три- (V556; V566; V567; V576; V668) і чотириділними (V54,44; V55,53; V56,44; V56,53; V56,63; V56,64; V66,53; V56,64; V56,46; V66,44)³, однозначно проглядає співа-на коломийкова форма (*446₂\R⁴_{1/2}_{1/2}_{1/2}_{1/2}_{1/2}_{1/2}_{1/2}_{1/2} 1 :||), в якій найрізноманітніші словесні орнаменти (включно з стилістичними) незалежно від свого місцеположення в силабічних групах приносять нормальні *прямі* інципітні дроблення (R¹/₂... ⇒ {R¹/₄∩₄/₂...} ⇒ R¹/₄∩₄/₂...) за винятком тих п'ятискладників на початках кількох віршових рядків, де вигуки „ой” і „гей” провокують спізнені *скісні* фігурації (R¹/₂... ⇒ {R¹/₂∩₄/₄...} ⇒ R¹/₂∩₄/₄...), а ще також характерних зворотних (*ракохідних*) розщеплень пунктованих груп у шестискладових побудовах (на словах „прегромкі”, „вороні” та „дорогі” у 3-5 строфах Зразка 44а), коли крапковані довгості (реально вісімки з залі-

¹ Цю історичну за змістом пісню в опрацьованні для чоловічого хору з фортепіано П. Ніщинський уперше видав у Санкт-Петербурзі 1870 року, а в Україні з Греції він повернувся 1860 року, отже, в цей часовий проміжок, треба гадати, був здійснений запис, на жаль, невідомо від кого, та швидше за все в сольному чоловічому виконанні (через що Зразок 44а хіба варто читати октавою нижче). Цей запис М. Лисенко, дещо відредагувавши, аранжував на дитячі голоси (Лисенко Микола. Збірка народних пісень у хоровому розкладі, пристосованих для учнів молодшого й підстаршого віку у школах народних. Київ 1908, с. 40 № 3), чим певною мірою посприяв його популяризації. Оригінальна ж Лисенкова відміна (Зразок 44б), також не знати коли та від кого зафіксована, своєю явною мелодичною близькістю не тільки однозначно підтвердила фольклорну достовірність слухової транскрипції знакомитого попередника, але й засвідчила його неабияку вправність етномузичного документаліста (те ж підтверджують ще три інші відомі записи П. Ніщинського народних пісень „Байда”, „Ой гук, мати, гук” і „Панщина”, з яких факсиміле останньої, достоту ще й з рідкісним тоді зазначенням метронома занотованої 2 липня 1884 року, як указано самим записувачем, „від сліпого лірника” в с. Тинна, г. Дунаївці, р. Кам'янець-Подільський, о. Хмельницький, наведене в книзі: Пархоменко Лю. Петро Ніщинський. Київ 1989, с. 41).

² Зразок 10а.

³ У Зразку 44б ритмічні варіації, зумовлені подальшими змінами кількості складів у віршах (силабічних групах), на жаль, не зазначені на відміну від Зразка 44а, який, проте, в доступному пізнішому київському виданні (1908) підтекстований досить недбало та вимагає значних редакторських поправок, необхідних для правильного сприйняття будови твору та й для його живого виконання також.

гованами шістнадцятками) розпадаються на більшу та дві менші ($R... \frac{1}{2} \cdot \frac{1}{4} \dots \Rightarrow \{R... \frac{1}{2} \cap \frac{1}{4} \frac{1}{4} \dots\} \Rightarrow R... \frac{1}{2} \frac{1}{4} \frac{1}{4} \dots$), щоби уникнути синкоп ($R... \frac{1}{2} \cdot \frac{1}{4} \dots \Rightarrow \{R... \frac{1}{4} \cap \frac{1}{2} \frac{1}{4} \dots\} \Rightarrow R... \frac{1}{4} \frac{1}{2} \frac{1}{4} \dots$), чужих природі часокількісного ритму. Тож варіаційно похідні ритмічні малюнки наведених наспівів скелетизуються за наступною вельми показовою схемою:

V667;56,64R⁴ $\frac{1}{4} \frac{1}{4} \frac{1}{4} \frac{1}{4} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{4} \frac{1}{4} \frac{1}{4} \frac{1}{4} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{4} \frac{1}{4} \frac{1}{2} \frac{1}{2} 1 1 \parallel$
 $\parallel \frac{1}{2} \frac{1}{4} \frac{1}{4} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{4} \frac{1}{4} \frac{1}{4} \frac{1}{4} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{4} \frac{1}{4} \frac{1}{4} \frac{1}{4} (\frac{1}{4} \frac{1}{4} (\frac{1}{4} \frac{1}{4} 1 1 \parallel \Leftarrow$
 $\Leftarrow \{V^2 4^2 4^1 6; 4^2 4^4 6 \ R^4 \frac{1}{4} \cap \frac{1}{4} \cap \frac{1}{4} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{4} \cap \frac{1}{4} \cap \frac{1}{4} \frac{1}{4} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{4} \cap \frac{1}{4} \frac{1}{2} \frac{1}{2} 1 1 \parallel$
 $\parallel \frac{1}{2} \frac{1}{4} \cap \frac{1}{4} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{4} \cap \frac{1}{4} \cap \frac{1}{4} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{4} \cap \frac{1}{4} \frac{1}{4} \frac{1}{4} \frac{1}{4} (\frac{1}{4} \cap \frac{1}{4} (\frac{1}{4} \cap \frac{1}{4} 1 1 \parallel \} \Leftarrow$
 $\Leftarrow \bullet V446_2 \ R^4 \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} 1 1 \parallel.$

Задля наочності зведена з обох транскрипцій експериментальну музично-поетичну реконструкцію вихідної коломийкової форми можна би викласти, приміром, ось так¹:

82

a)

1. Не знав ко_ зак, не знав Су_ прун,
 як сла_ ви за_ жи_ ти,
 Зі_ брав війсь_ ко за_ по_ розь_ ке -
 пі_ шов ор_ ду би_ ти.

¹ При цьому застосовується Франкова методика зведення зафіксованих словесних відмін певної пісні в сюжетно якнайповнішу *конструктивну модель*, що повинна слугувати за умовно прийнятий вихідний еталон у порівняльних дослідженнях поетичного фольклору, зокрема з історичною тематикою (Франко Іван. Студії над українськими народними піснями. Львів 1913). Ця загалом продуктивна методика гостро критикувалася деякими вченими головно з огляду на те,

1. Не знав козак, | не знав Супрун¹, | як слави зажити,
Зібрав військо | запорозьке – | пішов орду бити. |2
2. Ой в суботу | пораненьку | із ордою стявся,
А в неділю | в обідній час² | в неволю попався. |2
3. Як почали | вражі мурзи | Супруна в'язати³,
Ой став козак, | [ой] став Супрун | стиха промовляти: |2
4. – Не в'яжіте, | вражі мурзи, | назад рученьками,
А ведіте, | вражі мурзи, | поміж козаками!⁴ |2
5. – Ой козаче, | ти, Супруне, | де ж твої рушниці?
– Гей у хана | у світлиці, | сам я у темниці! |2
6. – Ой козаче, | ти, Супруне, | а де ж твої коні?
– Гей у хана | на припоні, | сам я у неволі! |2
7. – Ой козаче, | ти, Супруне, | де ж твої жупани?
– Гей жупани | вбрали хани, | мене ж – у кайдани! |2
8. Ой не орла, | не сокола | збираються вбити, –
То козака | та Супруна | ведуть загубити⁵. |2
9. – Ведіть мене, | несіть мене | на Савур-могилу,
Нехай стану, | подивлюся | на свою Україну. |2
10. Із могили | усе видно: | сив орел літає,
Військо славне | запорозьке, | як мак процвітає. |2

що таким робом, мовляв, витворюються штучні тексти, які не існують і ніколи не існували в реальності, однак згодитися з подібною критикою означало б заперечувати правомірність використання *методів моделювання* в етнофілологічній компаративістиці. Та в кожному разі методика І. Франка притягається тут з іншою метою: за її допомогою стверджується на якнайповнішому матеріалі належна вірогідність відновлюваних віршових розмірів пісні про Супруна (Софрона), для чого використані також інші відомі її варіанти.

¹ Евентуально: „Софрон”.

² Або інакше: „пообіді”.

³ Інакше: „А вже ж мурзак, *мурзак* Супрунові назад руки в'яже” (Гринченко Борис. Етнографические материалы, собранные в Черниговской и соседних с ней губерниях: В 3 вып., вып. 3. Чернигов 1899, с. 585).

⁴ Цей явно пропущений рядок реконструйований на підставі записів, де є потрібне продовження, хоча й логічно не зовсім умотивоване через пізніші вставки та словозаміни: „Та поведіть мене в *чисте поле* із моїми з козаками” (Українські записи Порфирія Мартиновича. < Киевская старина. 1904, т. 86 (юль-август), с. 30-31), а також: „Ой *пустіте* мене в *чисте поле* *погуляти* з козаками” (Новицкий Яков. Малорусские исторические песни, собранные в Екатеринославщине (1874–1894). Екатеринослав 1908, с. 35) – бажання, як на полоненого, хіба не зовсім раціональні.

⁵ У вельми оригінальному записі, що має *прототипну* коломийкову форму (V446₂), Супруна називають не козаком, а паном, і другий рядок там викладений ось так: „Ой то ж пана та Супруна ведуть загубити” (Метлинский Амвросий. Народные южнорусские песни. Киев 1854, с. 430).

7. – Козаче Супруне, | де ж твої жупани?
– У хана жупани, | на мені кайдани!
8. Не сокола – орла | збираються вбити:
Козака Супруна | ведуть загубити.
9. – Виведіте мене | на Савур-могилу,
Нехай подивлюся | на свою Україну.
10. Із могили видно: | сив орел літає,
Військо запорозьке | як мак процвітає.

А втім то могла бути й інша типова форма, властива багатьом пісням історичного змісту (Франко І. Ibid., с. 156) з т. зв. „сербським” десятикладником та відповідним йому ритмічним малюнком: $\bullet V46_2/R^4 1\ 1\ 1\ 1\ 1\ 1/2\ 1/2\ 1/2\ 1/2\ 1\ 1\text{:}$. Тоді здогадна реконструкція представлялася б дещо інакше – передовсім у ній мусили б зникнути деякі історично атрибутивні поняття (як „запорозьке”, „рушниця” тощо), поява яких датується щойно XVI–XVII століттями:

82в

1. Не знав Су_ прун, як сла_ ви за_ жи_ ти,
Зі_ брав війсь_ ко – пі_ шов ор_ ду би_ ти.

1. Не знав Супрун, | як слави зажити,
Зібрав військо | – пішов орду бити.
2. У суботу | із ордою стявся,
У неділю | в неволю попався.
3. Як почали | Супруна в'язати,
Ой став Супрун | стиха промовляти:
4. – Не в'яжіте | назад рученьками,
А ведіте | поміж козаками.
5. – Де, Супруне, | твої гаківниці?
– Гаківниці | в хана у світлиці.
6. – Де, Супруне, | твої ворон коні?
– Мої коні | в хана на припоні.
7. – Де, Супруне, | твої жупанини?
– Жупанини | у хана [родини].
8. То не орла | збираються вбити,
То ж Супруна | ведуть загубити.

9. – Ведіть, мурзи, | на Савур-могилу,
Нехай гляну | на свою Україну!¹
10. На Україні (~долині) | сив орел літає,
Славне військо | як мак процвітає.

Та хіба і цей „сербський” віршовий розмір не був найпервіснішим, відправним для прийдешніх структурних перевтілень, бо ж годі заперечити наявність систематичних двоскладових орнаментаций та стилістичних редакцій у другій силабічній групі кожного віршового рядка. Очевидно, пісня мала первісно восьмикладовий $\bullet V44$,² характерний для найдавніших зразків вітчизняної фольклорної ліро-епіки, зокрема й з історичним, власне татарсько-турецьким змістом (Франко І. *Ibid.*, с. 152, 156-157), на архетипну мелодію з $\bullet R^4 1 1 1 1 \parallel 1 1 1 1 \parallel$, де – варто відзначити – найменша ритмічна довгість (брахістохрона) дорівнює одиниці числення, а обидва мелорядки виявляють виразну лінійну схожість ($M^T \alpha \beta \alpha' \beta'$):

82₂

1. Не мав Су_ прун, що ро_ би_ ти,
Зі_ брав вій_ сько ор_ ду би_ ти.
(ха_ на)

1. Не мав Супрун | що робити² –
Зібрав військо | хана бити.
2. У суботу | з ханом стявся,
У неділю | в бран дістався.

¹ Інакше: „з гори на долину”.

² Можна здогадуватися, що сам початок пісні, її перший віршовий рядок, як то зазвичай буває, піддався парафразі, яка либонь значно поміняла його словесний склад, але не зміст. Найближчу реконструкцію, що напрошується: „Хотів Супрун славу мати”, неможливо визнати цілковито задовільною, навіть коли слово „слава” трактувати в сенсі „лиха слава, неслава, ганьба, сором”, позаяк стійке його поєднання з дієсловом „славу мати” дає лиш недосконалу хореїчну риму щодо неодмінного закінчення другого рядка („бити”), тому тут краще підходило б щось на зразок аналогічного усталеного виразу, поданого як один з допустимих варіантів: „Не мав що робити” (тобто від нічого робити, з дурної голови).

3. Став Супруна | хан в'язати,
Ой став Супрун | промовляти:
4. – Ой не в'язи | взад руками,
Веди, хане, | з козаками.
5. – Де, Супруне, | гаківниці?
– Ой, у тебе | у світлиці.
6. – Де, Супруне, | ворон коні?
– Ой у тебе | на припоні.
7. – Де, Супруне, | жупанини?
– Ой у тебе, | [у родини].
8. То не орла | хочуть вбити,
А Супруна | загубити.
9. – Веди, хане, | на могилу,
Нехай гляну | на долину.
10. На долині | крук літає –
Військо маком | процвітає.

Таким чином, на підставі здійсненого аналізу можна висловувати, що народна пісня про пана-козака Супруна перебула протягом кількох наступних віків (її М. Лисенко, до речі, датував другою половиною XVI століття)¹, найменше п'ять-шість стадій розвитку від

¹ Козак Супрун (Софрон?) не згадується в писемних історичних документах, тож час постання пісні про його фатальний похід може визначатися XVI століттям лишень здогадно на тій підставі, що вже від кінця XIV століття до середини XVII століття „боротьба з татарами стала улюбленим українським промислом” (Крип'якевич Іван. Історія України. Львів 1992, с. 156). Ота „боротьба” завжди була обопільною та йшла з перемінним успіхом – поряд із великими здобутками несла вона і великі невдачі (Франко Іван. Зібрання творів: У 50 т., т. 42. Київ 1984, с. 405-428). Певною мірою побічним доказом правомірності Лисенкового датування могло б служити щасливо віднайдене підтвердження гіпотези про пізнішу синонімічну заміну в пісенному тексті первісних „гаківниць”, які були на озброєнні запорізьких козаків у XV–XVI сторіччях, на пізніші „рушниці”. Що якийсь заможний Супрун жив на Поділлі в кінці XIV століття, може свідчити назва села Супрунів (хіба від початкового – Супрунів двір, хутір) у теперішньому Літинському районі на Вінниччині, заснованого 1390 року, а з 1393 року походить найперша згадка про село Супрунківці (себто людність, підвладна Супрунові, його поселенці-бранці) в нинішньому Кам'янець-Подільському районі Хмельницької області (про подібну практику осадництва в середньовіччі див. Лекція 10, тема 13, § 39, с. 285, виноска 5). Коли б той Супрун, властитель подільських сіл, і застрільник катастрофічного походу на орду виявилися однією особою, то час створення пісні про цю подію по гарячому сліду припав би хіба на злам XIV–XV сторіч (чи ж би не відома „перша полтавська” битва над річкою Ворсклою 1399 року, де від татарських рук полягло багато польської, литовської та руської знаті?), значить,

вихідної восьмискладової дводільності (V44₂) через десяти- і дванадцятискладові її ампліфікації (V46₂ та V66₂) до їхньої малокільцевої комбінації (V66;446) та, врешті, до повноцінного тридільного чотирнадцятискладника (V446₂), який своєю чергою став базовим для різних дальших розпросторень з явною тенденцією до переходу в реальні чотиридільності аж до гранично мислимого *двадцятичотирискладового* V66,66₂. Якщо увесь цей час даний поетичний текст тримався тієї ж самої мелодії, то і її вірогідний початковий архетип $^0R^4 1 1 1 | 1 1 1 1 :||$ через принаймні один-два проміжні прототипи $R^4 1 1 1 1 | \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} 1 1 :||$ і $R^{4\frac{1}{2}} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} 1 1 | \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} 1 1 :||$ надалі розвинувся неодмінно в коломийкову форму $R^{4\frac{1}{2}} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} 1 1 :||$ або псевдокільцеву $R^{4\frac{1}{2}} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} 1 1 | \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} 1 1 | \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} 1 1 ||$ з перспективою „розбухнути” ще більше, в тому числі наймасштабнішу $R^{4\frac{1}{4}} \frac{1}{4} \frac{1}{4} \frac{1}{4} \frac{1}{4} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{4} \frac{1}{4} \frac{1}{4} \frac{1}{4} \frac{1}{2} \frac{1}{4} \frac{1}{4} \frac{1}{4} \frac{1}{4} \frac{1}{4} \frac{1}{4} \frac{1}{4} \frac{1}{4} \frac{1}{4} \frac{1}{2} 1 1 :||$, проте на ділі цілковито рівновеликий за дійсними тактовими розмірами з усіма своїми попередниками, включно з відповідним пісенним моноримічним архетипом, що зайвий раз зримо демонструє нагальну необхідність ритмічної транспозиції народних мелодій при їх порівняльних дослідженнях. Крайні пункти окресленої еволюції (від восьми- до двадцятичотирискладника), в ході якої найменша довгість (брахістохрона) двічі мусила поміняти своє реальне вираження (в абсолютних одиницях ритмічної транспозиції – це спершу тотожна одиниці числення вихідна *чвертка*, потім наполовину менша *вісімка* та нарешті в чотири рази коротша *шістнадцятка*), якнайкраще унаочнюють могутий розмах формотворчих можливостей ритмічного варіювання в традиційній фольклорній творчості.

На завершення годиться додати, що з відходом у небуття настільки віртуозного сольного вокального фольклорного виконавства – і то головно чоловічого, постало, наскільки можна здогадуватися, в середовищі дворацьких бардів і згодом підхопленого народними професіоналами, козацтвом, врешті, ширшою людністю – пішла назавжди з історичної арени й надзвичайно оригінальна *квазіречитативна* манера ліро-епічного творення художніх образів, своїм звучанням вельми наближена (наряду з розвинутою парландовою рубатністю) до неповторного думового мистецтва, мов його аматорський двійник.

на півторасти років швидше супроти Лисенкового датування, а вік її на момент найпершої фіксації в середині XIX сторіччя (Метлинський А. *Ibid.*, с. 430) сягнув би сливе чотири з половиною сотні літ. Вражаюча народна пам'ять!

За даними Ю. Цехміструка ця пісня виконувалася на Святого Андрія 1/13 грудня¹, коли молодь у спеціально найманій хаті влаштовувала урочисті вечорниці з співами, іграми і танцями². Хоча при тому практикувалися дії, які сповна можна віднести би до ритуальних, зокрема спроби кусання парубками підвішеного під стелею та змашеного медом калача, званого калитою³, дівочі ворожіння „на долю”, парадне застілля, вкінці обходження дворів з вигукуванням побажань під вікнами і хлопчачими збитками тощо, традиційної музики, суворо приуроченої до даного календарного дня, не зафіксовано ніде в Україні, тож і наведені Зразки 45a_{1,2} певно не відносяться до дійсно обрядових.

Але й для лірики звичайного жанрового циклу вони взагалі-то не зовсім характерні як за своїм поетичним змістом, що вказує на належність їх до чоловічого репертуару, де доволі рідко зустрічаються подібні виливи неприхованих любовних почуттів, так і за структурою дворядкового десятискладового силабічного вірша⁴ та типовим ритмічним малюнком, складеним з однакових (ізоритмічних) т. зв. „колядкових” п’ятискладників: V55₂/R⁶1 1 1 1 2 || 1 1 1 1 2 :|l. Такий мелотип переважно виступає в обрядових творах – колядках і весільних, а також у колискових і деяких ліро-епічних баладах⁵, чим либонь засвідчується його порівняно давніше походження, коли панували способи художнього мислення, в основному чужі пізнішій добі („козацькій”, за історичною стратиграфією Ф. Колесси), на яку припав

¹ День пам’яті про мученицьку смерть одного з дванадцяти апостолів Ісуса Христа, першого єпископа Візантійського, святого Андрія Первозванного. Подібно іншим зимовим святкам – меморіалам Василя та Маланії – це веселе народне гуляння своїм характером цілковито суперечить траурній, очевидно пізнішій християнській прив’язці.

² Див. знамениту картину І. Репіна „Вечорниці” (1881, сщ Качанівка, тепер – г. Парафіївка, р. Прилуки, о. Чернігів).

³ Достеменне значення даного слова залишається невідомим, можливо, це було ім’я язичницького бога, якого символізував отой атрибутивний калач.

⁴ У ньому повторення другого віршового рядка не враховується, оскільки паралельно з ним буквально відтворюється і мелотематичний матеріал, а такі точні словесно-музичні повтори, здебільшого цілковито факультативні (див. Зразки 2a_{1,2}), не можуть мати формоутворювального значення.

⁵ Колесса Філарет. Ритміка українських народних пісень. Львів 1907, с. 86-89; Грица Софія. Мелос української народної епіки. Київ 1979, с. 136-137.

найбільший розквіт традиційної фольклорної звичайної лірики, не кажучи про їхню очевидну несумісність з сучасними смаками, що показово відбилися в Зразку 45б.

Як відзначав Ф. Колесса¹, сталі наголоси у п'ятискладовій силабічній групі можуть припадати або на непарні позиції (першу, третю та п'яту), або на першу та четверту, й у першому випадку при поєднанні з „колядковим” ритмічним малюнком, організованим „пірихічно”, паристо ($R^{6(222)} 1 1 | 1 1 | 2 1$), віршова та музична акцентуації узгоджуються, а в другому – постає розбіжність, позаяк тоді передостанньому наголошеному складові відповідає менша довгість (чвертка), а кінцевому ненаголошеному – більша (півнота), яка в такому разі сприймається немовбито динамічно виділеною, сильнішою. Подібної суперечності немає, коли на місці „колядкового” малюнка виступає т. зв. „вальсовий” з більшою четвертою довгістю, як у Зразку 45б, де давніший силабічний вірш механічно сполучений з сучасною комісною мелодією в акцентно-динамічному такті на $\frac{6}{8}$, через що такий малюнок може видаватися природнішим принаймні з погляду теперішньої естетики².

Про це свідчить намагання в найновішому виданні хорів М. Леонтовича³ поправити прикрий недогляд початкуючого композитора, допущений через помилку інформанта, котрий на початку пісні замість нормального п'ятискладника заспівав чотирискладник з дефектним ритмічним малюнком $R^{61} 1 1 3 1$ (перший такт основного нотного тексту Зразка 45а₁). Очевидно, недосвідчений збирач того не зауважив і, записавши наспів відразу, зосередився на фіксації слів, а потім при його опрацюванні прийняв на віру першу строфу та й не вивірів її відповідність подальшій уже п'ятискладовій решті, що ніяк не укладалася в прокрустове ложе музичного покруча з чотирьох нот. Виконавці хору, незмінно вельми репертуарного, справляються з цією недоладністю кожен на свій розсуд в міру власного розуміння

¹ Колесса Ф. Ibid.

² А часом і навіть первинним – тим більше, що зовнішньо схожі, але внутрішньо принципово відмінні „вальсові” часокількісні ритми коли-не-коли трапляються не тільки в звичайному, але й в українському обрядовому фольклорі, однак появилися вони в ньому пізніше за „колядкові” під виразними західними впливами, що, приміром, ясно демонструють весільні величальні пісні з тим же десятискладником V55₂ (Луканок Богдан. Про музичну форму пісні „Дунаю, дунаю, чого смутен течеш?”. Львів 2018, с. 20-25).

³ Леонтович Микола. Хорові твори. Київ 2019, с. 178-179.

ритмічної природи народнопісенної мелодії, зокрема й так, як то зроблено в найновішій редакції, в якій, певно, з огляду на постійні словесні наголоси на четвертих складах запропоновано роздроблювати єдину дефектну довгість, рівну трьом одиницям числення, на дві в послідовності „більша – менша” та надавати в той спосіб ініципівоті „вальсового” виду: $R^6 1 1 1 3 \mid \Rightarrow \{R^6 1 1 1 2 \cap 1 \mid\} \Rightarrow R^6 1 1 1 \mid 2 1 \mid$. Та це суперечить основоположному „ямбічному” групуванню довгостей, притаманному даному мелотипові, на що однозначно вказує „колядкова” форма всіх наступних фраз і, значить, роздроблення повинно мати зворотну черговість довгостей „менша – більша”, а саме: $R^6 1 1 1 3 \mid \Rightarrow \{R^6 1 1 1 \cap 2 \mid\} \Rightarrow R^6 1 1 1 \mid 1 2 \mid$, аби не вносити в твір надуману гетероритмічність, абсолютно чужу нашому етномузичному мисленню. Ще краще буде, якщо елементарно відредагувати першу строфу вставкою на її початку вигуку „Ой” (як то показано в надрядковому нотаносці) на кшталт іншого наведеного тут Зразка 45_{a2}, додатково збувшись курйозного квантитативного виділення в мелодії (аж на цілих три одиниці числення) кінцевого голосного в слові „гаю́” (замість природного „гáю”).

Отриманий „колядковий” малюнок п’ятискладника своєю акцентуацією, так же само як і всі подальші, жодним чином не суперечить його словесним наголосам, що в силабічному віршуванні, як відомо, не наділені ритмоутворювальними функціями та не мусять знаходитися стало на певних позиціях, проте появляючись у даному разі майже завжди на четвертих складах, вони лишень увиразнюють доволі рідкісну для звичайної кантиленної лірики первісну „ямбічність” ритмічної організації наспіву, де найменша довгість (*брахістохрона*) рівна одиниці числення, чим засвідчується його належність до *першого покоління* еволюційно вторинних народнопісенних форм з спільним для них первородним архетипом:

$$\begin{aligned} & {}^0V44_2/R^6 1 2 1 2 \mid 1 2 \mid \Rightarrow \\ & \Rightarrow \{R^6 1 \cap 1 \mid 1 2 \mid 1 \cap 1 \mid 1 2 \mid\} \Rightarrow \\ & \Rightarrow V55_2/R^6 1 1 1 \mid 1 2 \mid 1 1 1 \mid 1 2 \mid, \end{aligned}$$

характеристичним передовсім для обрядової творчості та її історичних часів, оскільки в етномузиці вже наступної „козацької” доби брахістохрони здебільшого бувають удвічі, а то й утричі меншими.

Подібних ліричних наспівів у звичайному жанровому циклі лишилося вкрай мало, тому що вони не тільки часто піддавалися мело-

ритмічному варіюванню через свобідне перетекстування віршами більш-менш відмінної структури, але й наслідком новіших віянь му-тували з первісного *третнього* групування одиниць числення {3+3} в похідне *паристе* {2+2+2} та відповідно п'ятискладники з „ямбічними” малюнками R⁶1 1 1 | 1 2 | стали інтерпретуватися „пірихічно” (R⁶1 1 | 1 1 : 2 l), аналогічно як у деяких обрядових творах¹. Це власне демонструє Зразок 45a₂, де поява в заключному такті пунктованого мелодичного розспіву (♩ ♪ ♪), абсолютно неможливого при „ямбах”, однозначно вказує на корінну еволюційну зміну внутрішньої організації з третньої на паристу за повного збереження і тактового розміру, і ритмічного малюнку, який до того ж отримав згідно з сучаснішими естетичними відчуттями пряме узгодження своєї періодичної акцентуації з словесними наголосами в силабічних групах. Виразне паристе групування довгостей у співі сповна вловив збирач і в своєму оригіналі потактував мелодію доволі своєрідно в т. зв. цілому розмірі акцентно-динамічного типу ритму²: V55₂/R⁴1 1 1 1 | 2 1 1 | 1 1 2 : ||, хоча в результаті музична форма вийшла знівеченою до невпізнання, нагадуючи своїм мелоритмічним малюнком знамениту гаївку „Просо” (тільки з протиприродними удвічі збільшеними довгостями).

Перехід з третності на паристість у рамках одного пісенного типу³ в даному разі, можливо, супроводжувався також декотрими спрощеннями у мелічній (звуквисотній) сфері й торкнулися вони не стільки звукорядів (з амбітусами в обсязі аж малої нони), що різняться заледве одним тоном: *es''-d''-c''-b'-a'-g'-(f')-...-d'*, або навіть лінеарностей, розбіжних лишень у межах нормальної виконавської варіабельності, скільки певною мірою ладомодальних структур, відмінності яких викликали дещо різний одноголосий виклад партії виводчика з *багатоголосної* фактури, напевно органічної для цієї пісні принаймні від певного часу. У тому легко переконатися, якщо звуквисотну лінію далі після ймовірного сольного заспіву в першому такті її подільської відміни (Зразок 45a₁) розглядати як верхньотерцієве дублювання основного голосу, природно відсутнього в одноосібному виконанні спеціально для запису під час штучного збирацького сеансу:

¹ Приміром, колядки з V443 або ладканки з V6_n тощо (Зразки 17-18, 21).

² Цехмістрок Юрій. Народні пісні Волині. Львів, Рівне 2006, с. 317 № 138/171.

³ Варто відзначити при цьому, що класична теорія пісенного типу не враховує подібних еволюційних відмінностей, фактично ігноруючи їхню роль в історичному становленні музичного фольклору.



Рис. 18

Так у ній виник витончений ефект модуляції в паралельну („мажорну“) *повну* модальну систему з двох плагально поєднаних лідійських тетраходів $\underline{E}s'' \text{ } \underline{a}'' - \text{c}'' \text{ } \underline{B}' \mid \underline{B}' \text{ } \underline{a}' - \underline{g}' \text{ } \underline{F}'$, накладену на базову („мінорну“) $\underline{C}'' \text{ } \underline{b}' - \underline{a}' \text{ } \underline{G}' \mid \underline{G}' \text{ } \underline{f}' - \underline{e}s' \text{ } \underline{D}'$, тобто (графіка однакових звуків відображає їхні засадничо різні функції в окремих ладових утвореннях):

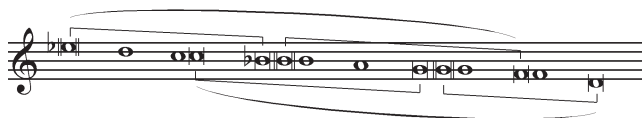


Рис. 19

У поліській же відміні (Зразок 45a₂) таке нашарування наявне тільки в другому такті – і то без аналогічного переходу в свій нижній тетрахорд, у зв'язку з чим вона загалом вийшла істотно біднішою в ладо-модальному плані. Крім того, притаманна їй мелічна форма ($M^T a\beta; \delta' \delta$), безсумнівно перекомпонована з подільської ($M^T a\beta'; \gamma\beta$) через явно помилкове випущення третьої фрази, заміщення її новим матеріалом та вимушеним його повторенням, що припустиме тільки у монодії, позбавленій контролю супутніх голосів, і це виразно говорить про ймовірне розповсюдження пісні з *сходу на захід* саме в одноголосній версії, базованій на партії виводчика.

Зразок 45б репрезентує принципово відмінний „комісний“ стиль – це по суті вже інша пісня, хоча й з старим словесним текстом, переробленим на сучасний лад лише дещо, але вельми значуще: в ньому ліричного героя заступила героїня, чим остаточно завершився перехід твору з чоловічого репертуару в жіночий, а точніше – з парубочого в дівочий, започаткований хіба ще в попередні часи, на що вказують доконтрамовані строфи поліської відміни. Складання нових віршів у схожому дусі продовжується досі доволі інтенсивно, засвідчуючи незмінну наснагу фольклорного вираження гіркості почуттів безта-

ланного кохання. Незмінною лишилася традиційна для народнопоетичної творчості фактична дворядковість, звично розпросторена повтором першого віршового рядка ($M^T AB \Rightarrow M^T AAB$)¹, будучи підведена під наспів уже з *трьох* музичних речень, оригінально модифікованих у позірну подобу класичного восьмитактового періоду вільноагогічними ферматуваннями заключних довгостей у третій та четвертій фразах:

$$R_8^6 1 1 1 3 \ 6 \ | = R_8^{12} 1 1 1 3 \ 6 \ | \Leftarrow \{R_8^6 1 1 1 2^{\wedge} 1^{\wedge}\} \Leftarrow R_8^6 1 1 1 2 \ 1 |$$

І нарешті, правдиві „вальсові” мелоритмічні малюнки з більшою четвертою довгістю в оточенні менших стали всюди немовбито органічно відповідати словесним наголосам у п'ятискладових силабічних групах, однак виступаючи аж ніяк не вихідною стадією, а кінцевою з трьох помічених в історичній еволюції даної ліричної пісні.

¹ При тому знов-таки одночасні повторення в мелодії та словах, позбавлені структуротвірного значення, як звичайно, не беруться до уваги в мелотипологічному аналізі (див. виноску 5 на с. 425).

Дві перші надзвичайно популярні чумацькі (за словесним змістом) ліро-епічні пісні про наглу смерть чумака в дорозі та скривджену чумаками чайку-небогу¹, може, колись дійсно належали до фольклорного репертуару особливого воєнно-купецького стану, що займався торгово-візницьким промислом, перепродажем дефіцитних товарів, головно сілля та рибою, рідше – вином, олією та іншими продуктами, особисто привезеними здалека возами². Сформувався цей суспільний прошарок давно, ймовірно, швидше за козацтво, і в основному також з свобідних, непід’яремних, а то й навіть шляхоцьких людей, які хоч і своїм щоденним побутом здебільшого мало чим відрізнялися від селян, все ж цуралися їх, соціально протиставлялися їм, цінуючи понад усе власний родовід та уклад життя, часто ризикований, зате в міру заможний та привільний. У такому зглядно відрубному світі, безумовно, мусила скластися доволі окремішня культура й музична в тому числі, що досягла zenіту, напевно, в XVII–XVIII віках, коли чумацтво в Україні набрало чи не найбільшого розмаху. Але вже до середини наступного століття воно, не витримавши конкуренції з боку залізниці, раптом обернулося нанівець і кануло в лету, перш ніж знайшлися охочі дослідити всебічно його етнографію. Тож наскільки відомі нині народні пісні про чумаків справді належали до їхнього осібного середовищного репертуару, ніхто не береться стверджувати категорично, задовольняючись при їхній атрибуції лишень одними сюжетними ознаками, не завжди достатньо переконливими з наукової точки зору.

Очевидно, перша з наведених пісень (Зразок 46а) найбільше підходила б за своєю поетичною фабулою для зарахування її до ймовірної ядерної частини суто чумацького фольклору, адже в ній розказується

¹ Свідченням тому є величезна кількість їхніх записів, здійснених від кінця XVIII століття й до сьогодні та почасти представлених у зводі „Чумацькі пісні” з академічної серії „Українська народна творчість” (Київ 1976, с. 125-138, 189-256, 479-486, 492-500).

² Назва „чумак” походить від тюркського слова „çım” (чум або чюм), що означає віз з ушільненим коробом, який можна заповнити сіллям або рибою, навіть найдрібнішою, одночасно це була й одиниця виміру („чум солі” – цілий віз солі). Інколи „çım” перекладають ще як „ківш”, тому що такий віз разом з дишлем і волами нагадує дерев’яний черпак. Інша назва чумаків – „коломиїці”, які возили сіль не з тюркського Криму, а з підгірських околиць Коломиїщини на пуктському Прикарпатті.

про знаковий випадок виключно з кочового життя торгово-візницького люду¹. А проте своєю стилістикою вона, подібно іншим творам такого роду, практично нічим не відрізняється від традиційного селянського фольклору звичайного жанрового циклу, в якому доволі поширена притаманна їй *мала кільцева форма*, складена з двох віршових рядків відмінної будови, а саме дводільного (з двох *ізосилабічних* груп) та тридільного (з трьох *гетеросилабічних* груп), при чому перший віршовий рядок включає однакові чотири-, п'яти-, шести- або семискладники, тоді як другий переважно має на початку два чотирискладники², а в кінці – точне репризне повторення піввірша попереднього рядка, тобто за формулою: V^Raa;бба. Такого роду *п'ятиелементним* віршовим структурам завжди відповідають лише *чотири* рівновеликі та внутрішньо принципово неподільні музичні побудови (*фрази*), оскільки цезури між обома чотирискладниками в других віршових рядках практично ніколи не знаходять собі належного відбиття в наспівах (тому позначуваного в їхніх нотних транскрипціях пунктирною тактовою рисою)³, що наряду з властивою їм мінімальною ритмічною довгістю (брахістохроною) *удвічі меншою* за одиницю числення однозначно вказує на похідну, вторинну генеалогію в *другому поколінні* практично всіх гетероритмічних малих кільцевих форм шляхом варіювання їхніх первісніших ізоритмічних прототипів, хоча, звісна річ, не можна не добачати їхню здатність після остаточного утвердження в широкій суспільній свідомості як загальноприйнятого ярмісу художнього мислення та вираження служити стереотипним взірцем для подальшого творчого наслідування.

У даному разі маємо сполучення десяти- і тринадцятискладового віршових рядків з структурами V55;44,5 у поєднанні з „пірихіч-

¹ А втім не можна відмовити їй у значно ширшому, універсальному значенні: трагедія людини в чужих сторонах, відірваної від рідного околу та позбавленої будь-якої помочі, як тут бодай знахарської, загалом була близькою не тільки тогочасній козащині (згадаймо, хоч би відомий мотив коня-вісника про смерть козака-запорожця в степу), але й пізнішому заробітчанству й емігрантству, і це, безумовно, забезпечило пісні живучість, посприяло певною мірою її неабиякому поширенню в усій культурі усної традиції.

² Рідко п'ятискладники неодмінно в оточенні семискладників (V77;557).

³ Можливо, тому С. Людкевич записував структурні формули таких віршових форм як V55;85 або V66;86 тощо, хоча неподільні восьмискладники в принципі не застосовуються в традиційному фольклорі, хіба що часом у дворацькому або помилково, як у 22 строфі наведеного тут Зразка 46а.

Зараз же по суті єдиним більш-менш надійним критерієм розрізнення варійованих паратактичних і гетероритмічних малих кільцевих форм здатна слугувати тільки їхня мелічна будова: в цих останніх інципітна фраза обов'язково повинна повторюватися двічі (звісно, з можливими незначними відмінами)¹, втворюючи композиції з цілком контрастним продовженням $M^Taa;\beta\lambda$ або з репризним закінченням $M^Taa;\beta\alpha$, натомість у перших, ізоритмічних, хоча й поєднаних з віршами малокільцевої структури, того немає – їм властиві, як правило, зовсім інші конструкції, де перші фрази виступають виразно контрастними: $M^T\alpha\beta;\alpha\beta$, $M^T\alpha\beta;\lambda\beta$, $M^T\alpha\beta;\lambda\lambda$, $M^T\alpha\beta;\lambda\delta$. У наведеному Зразку 46а вихідні п'ятискладники мають у корені відмінні мелічні лінії ($M^T\alpha\beta;\lambda\delta$), і це означає, що його наспів являє собою *перетекстовану переробку* свого тринадцятискладового паратактичного прототипу, початок якого в транскрипції лише здогадно викладений як начебто випадкове порушення чисто суб'єктивно визначеної норми².

Класичну малу кільцеву форму з повторенням початкової побудови за схемою $M^Taa;\beta\lambda$ в одній відміні (Зразок 46б₁), в іншій ж (Зразок 46б₂), безумовно, дуже близько спорідненій, раз з репризним закінченням $M^Taa;\beta\alpha$, а вдруге – не то $M^T<...>;\beta\lambda$, не то $M^T<...>;\beta\beta$ (мабуть, у залежності від одномоментної фантазії співачки), репрезентує широковідома народна пісня про чайку-небогу з трохи іншою формою вірша V66;446 і „диямбічно” організованим ритмічним малюнком:

*R⁶_{1/2}1 1 1 2 1/2 1 1 1 2 1/2 1 1 1/2 1 1 1/2 1 1 2 || <=<
 <=< {R⁶_{1/2}∩_{1/2}1∩1 1 2 1/2∩_{1/2}1∩1 1 2 1/2∩_{1/2}1∩1 1/2∩_{1/2}1∩1 1/2∩_{1/2}1∩1 1 2 ||} <=<
 <=< °R⁶1 2 1 2 || 2 1 2 :||.

У запису А. Конощенка віршова структура суворо витримана від початку до кінця, М. Лисенко ж зафіксував слова або з проказування, або отримав їх від співачки і хіба не помітив, що в поетичному тексті після третьої строфи раптом з'являється коломийкова форма V446₂ (окрім дев'ятої строфи), може, зовсім помилково, бо ж пропуски окре-

¹ Див. Лекція 5, тема 5, § 19, приклад 26а.

² Варто відзначити, що серед мелодій пісень про смерть чумака з віршами малокільцевої форми у зводі „Чумацькі пісні” (див. виноску 1 на с. 431) по суті жодна не відповідає своїм основоположним конструктивним канонам, виявляючи їхні істотні порушення – якщо не в меліці, то в ритміці (головно на початку другого рядка), і це не може не насторожувати.

мих рядків та вставки цілком зайвих виразів легко піддаються редагуванню, скажімо, отак¹:

83а

4. <.....>
Сидить чумак на важниці, з чаечки сміється.
5. – Полети ж ти, стара чайко, на зелену балку,
Що вже твоїх чаєняток забрав я у шайку.
6. Полети ж ти, стара чайко, на зелену пашу,
Що вже твоїх чаєняток покидав я в кашу.
7. Та й не треба тобі, чайко, тутечка літати,
Та й не треба чаєняток більше виглядати.
8. <.....>
– Ой як мені не літати – я їх рідна мати!
9. Буду я літати, волів завертати
Та все буду твою долю повік проклинати!
10. [Буду я літати], буду сірих пасти
І до смерти [чумацькою] буду долю клясти!

Якщо це не простий недогляд і саме з такою зміною зазвичай і співалося, то відсутнє в транскрипції необхідне переведення ритмічного малюнку початкового п'ятискладника у восьмискладник досягається роздробленням кожної довгості заключного „ямба” в той спосіб, щоб отримати ще один мелоритмічний малюнок, схожий на „висхідний іонік”, аналогічно як в другому рядку:

83б

Си_ дить чу_ мак на важ_ ни_ ці <...>

хоча точний мелодичний повтор обох фраз у першому рядку однозначно вказує на те, що *основною* формою тут на відміну від пісні про смерть чумака (Зразок 46а) є *мала кільцева*. Ліро-епічна розповідність обох творів, очевидно, обумовила деяку рубатність їхнього виконання, а з ним і строго- та вільноагогічну варіантність подачі ритмічних малюнків, тільки у відміні А. Конощенка початкові п'ятимірності виникли у зв'язку з *вкороченням* останніх довгостей ($R^{5\frac{1}{2}}1\ 1\ 1\ 1\ 1 \leftarrow \{R^{6\frac{1}{2}}\frac{1}{2}1\ 1\ 1\ 2^\sim\} \leftarrow R^{6\frac{1}{2}}\frac{1}{2}1\ 1\ 1\ 2\ 1$) або пропуском

¹ Що спершу чумацька пісня стала потому козацькою чи навпаки, то таке не раз трапляється в нашому традиційному фольклорі (Лекція 11, тема 15, § 42, с. 309; Зразок 47а).

віддихової павзи ($R^{5\frac{1}{2}}\frac{1}{2}1\ 1\ 1\ 1\ 1 \leftarrow \{R^{5\frac{1}{2}}\frac{1}{2}1\ 1\ 1\ \uparrow\} \leftarrow R^{6\frac{1}{2}}\frac{1}{2}1\ 1\ 1\ 2\ 1$), що в даному разі одне й те ж у моделі, натомість ферматування у заключному такті слід читати точно так само, як в інтерпретації М. Лисенка.

Дехто всерйоз приписує авторство народної пісні про чайку-небогу то І. Мазепі (1644–1709), то П. Кальнишевському (1691–1803), а дехто й навіть Б. Хмельницькому (1595–1657)¹, плутаючи її з зовсім іншим твором, що має такі ж початкові слова, проте цілковито відмінну сюжетну канву та музично-віршову будову. В ньому нема мови про чумаків, лише самка бідкається за своїх недорослих пташенят, котрі можуть дістатися жінцям, форма ж є *контрастно-складеною* з двох строф, з яких другі відіграють роль дворядкових рефренів, різних і тематично, і структурно в обох його задокументованих відмінах ($V8;8$ і $V45;55$)², зате їхні куплети однаково спершу виступають дворядковими ($V55_2$ чи $V55;66$), а потім відразу переходять у чотирирядкові ($V5_4$ або $V5_2;6_2$), на що однозначно вказують більш-менш стало витримувані суміжні римування³. Структурні відмінності між куплетом і рефреном підтримані в мелодії Зразка 46_в, зіставленням шести- і дев'ятимірних „ямбічностей”: $R^{6\frac{1}{2}}\frac{1}{2}1\ 1\ 1\ 2\ 1\frac{1}{2}\frac{1}{2}1\ 1\ 1\ 2\ 1\frac{1}{2}1\ 1\ 1\ 1\ 1\ 1\ 1\ 2\ 1$, тоді як у Зразку 46_г, явно переінакшений рефрен іде під той же наспів куплету, чого нормально не повинно бути і чим засвідчується її безсумнівно пізніша композиційна деградація порівняно з Зразком 46_г.

Усі ці незлагодженості, очевидно, постали не тільки у процесі тривалої еволюції даного твору в культурі усної традиції, але й також чи не відразу при його складанні, адже він хіба не випадково розпочинається наче своєрідним епіграфом, запозиченим з загальновідомої народної пісні, а потому продовжується цілковито в стилі алегоричної *шкільної вірші* XVI–XVIII століть, ближче званої за музично-поетичним мистецтвом Г. Сковороди (1722–1794). З того випливало б, що вірша про чайку-небогу писалася невідомим автором тоді, коли її

¹ Возняк Михайло. Два співаники половини й третьої четвертини XVIII віку. < Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка у Львові, т. 133. Львів 1922, с. 126.

² У наведеному тут Зразку 46_г, рефрен не витриманий послідовно, часом його замінюють неповторювані слова, до того ж він відсутній цілком у відміні, опублікованій М. Возняком (Возняк М. Ibid., с. 131-132 № 8), тож важко судити, якою саме була первісна віршова структура цього твору.

³ Цим властиво й пояснюється необхідність їхнього розбіжного викладу в наведених тут редакціях поетичних текстів (пор. в обох відмінах початкові строфи з усіма наступними).

чумацький першовір вже мусив широко побутувати доволі тривалий час, і це дає деякі підстави для встановлення його бодай орієнтовного *terminus postquem*¹: якщо вірша встигла стати настільки загальновідомою, що увійшла до рукописного збірника кінця XVII століття, то народна пісня мала би постати ніяк не пізніше, ніж у його першій половині, а то й напевно ще скоріше, при чому у вигляді п'ятискладників з мелоритмічними малюнками першого покоління (V5/R⁶1 1 1 2 l), з яких варіаційним шляхом – вставленнями додаткових силаб і роздробленнями навпіл початкових основних довгостей – витворилися шестискладники другого покоління (V6/R^{6½}½1 1 1 2 l), а з них і відповідним чином найпізніша малокільцева форма, доволі часто вже подибувана в українських народних піснях XVII–XVIII віків².

У шкільній вірші мало не на загальне переконання в алегоричному образі чайки-небоги зображена безталанна Україна чи то за часів Б. Хмельницького, чи то І. Мазепи, чи то П. Кальнишевського, хоч неясно при тому, кого ж конкретно уособлюють тоді „журавель”, „кулик”, „бугай” і „женці”. Лишається ще також збагнути, чому в *народній* пісні не в кращому світлі постають чумаки (подібно як і в схожій історії солов'я, якого гніздо спалили вони ж таки)³: ледве чи їм щось такого захотілося б скласти самим про себе та потім культивувати у власному співацькому репертуарі – скоріше всього вивів їх потворними зловмисниками лише той, хто з певних причин мав би ставитися до них погано, негативно. Чи би то були не наші чумаки, а скажімо, донські?... Та це проблема аж ніяк уже не музичної фольклористики.

¹ Термін текстології, що означає час, не пізніше якого появився даний твір (Рейсер Соломон. Палеология и текстология. Москва 1970, с. 201-211).

² Колесса Філарет. Українська народна пісня на переломі XVII–XVIII віків. < Україна: Науковий двомісячник українознавства. 1928 кн. 2 (27), с. 58.

³ Здебільшого ця пісня починається словами: „Їхали чумаки з України” (Чумацькі пісні, с. 138-150).

Балада про випадковий шлюб сестри і брата отримала умовну назву „Братки” через те, що винні, хоч і мимоволі, все ж вирішили відпокутувати тяжкий гріх кровосумішки (інцесту) самозгубою, але їх, як говорить повніша версія сюжету, не захотіла прийняти ріка, ні з’їсти в лісі звірина, тож розсіялися вони польовими квітами, званими в народі „братик-і-сестриця”, „Іван-і-Марія” або власне „братками”, а літературно – фіалками триколірними (*viola tricolor leaves*), попри насправді їхнє двояке забарвлення – зверху та збоку синє (темно-синьо-фіолетове), а знизу – жовтувате. Саме ці барви в останніх строфах пісні мають символізувати грішників, які своїм фантастичним перевтіленням уповали на вічне прощення в людей і Бога, а втім отаке міфічне закінчення, на погляд І. Франка, було в ній „дочеплено”¹, отже, й квіткове наймення пристало до неї пізніше, коли основний її сюжет добряче утвердився на українському ґрунті, зайшовши сюди з Німеччини либонь за посередництвом західних слов’ян².

Злощасна історія з сліпим одруженням та ще й з меркантильним душком сьогодні, можливо, не видається вже настільки жалісливою, а колись вона брала за живе й тому користувалася величезною популярністю не тільки в простого люду, але й також серед інтелігенції. Це була одна з найулюбленіших народних пісень Т. Шевченка, котрий сам, будучи прекрасним співаком, виконував її охоче для близького товариства за першої-ліпшої нагоди, зокрема, як розказують, на весіллі П. Куліша 22 січня 1847 року³ чи під час вечірки з приводу обрання М. Костомарова професором Київського університету в серпні того ж року. За словами М. Лисенка, якраз від Т. Шевченка „Братки” перечеула Є. Юскевич-Красковська 12-13 серпня 1859 року в Києві, коли той гостював у її домі та вона тоді „очарувала поета співом малоросійських пісень”⁴, проте й він, як бачимо, не остався в боргу. Своєю чергою Т. Шевченко перейняв даний наспів від Оксани Зо-

¹ Франко Іван. Дальші болгарські праці М. Драгоманова. < Франко Іван. Зібрання творів: У 50 т., т. 28, с. 298.

² Антонович Володимир, Драгоманов Михайло. Исторические песни малорусского народа: У 2 т., т. 1. Киев 1874, с. 286.

³ Тут і далі в цьому коментарі за старим стилем.

⁴ Чальй Михайло. Жизнь и произведения Т. Шевченко: Свод материалов для его биографии. Киев 1882, с. 151.

позірна аугментованість кінцевого мелодичного звороту, порівняно з попередніми побудовами, де мінімальні ритмічні довгості (брахістохрони) виявляються в два рази меншими. Це послужило для К. Квітки підставою зарахувати наспів до „пісенних форм з удвоє збільшеними ритмічними групами”¹ і занести його в свою оглядову таблицю відповідно до запропонованої кодифікації ab-cd-cD в групу IV під 2-3 пунктами². Уся вказана при тому п’ятірка типологічних взірців становить собою близькі мелодичні відміни й охоплює колосальну територію від Київщини, Білорусі³ та Галичини аж до Словаччини і Моравії, а звідси безсумнівно впливає, що фактично один і той же наспів від часу постання (треба гадати, десь на Наддніпрянщині) пройшов феноменально довгий і тривалий путь свого поширення та еволюції, націленої головно на поступове затирання ознак його походження, здебільшого в напрямку пристосування до характерних ізоритмічних тричастинностей, зокрема в таку ніби репризну *М¹А’ВА*, якій бракує лише варіантного пунктованого ферматування третьої довгості в другому мелорядку, щоб остаточно перейти в чужорідний пісенний тип з „диямбами” в основі⁴:

84

Andante

У Ки_ї_ ві на рин_ку, У Ки_ї_ ві на рин_ку

П'ють ко_за_ ки го_ріл_ку.

хоча в дійсності ця мелодія, як і її аугментована попередниця, безперечно, вийшли з цілком іншого архетипного кореня.

¹ Квітка Климент. Пісенні форми з удвоє збільшеними ритмічними групами. < Музика. 1923 № 3, с. 25.

² Властиво вони мали би входити в один спільний пункт (підгрупу), оскільки точно повторена заключна побудова разом зі своїми словами в прикладі пункту 3 не повинна враховуватися як структуротворча з погляду мелотипології.

³ Білоруського прикладу в Квітчиній таблиці немає, він був зафіксований уже після її публікації через чотири роки (1927): Балады: Ў 2 кн., кн. 1. Мінск 1977, с. 277 № 201.

⁴ Поліщук Клим, Остапович М. Збірник найкращих українських пісень з нотами: У 4 ч., ч. 1. Київ 1913, с. 47 № 25.

будовами є рівновеликі цілісні фрази¹, а тут мелодичні звороти, відповідні чотири- і трискладовим силабічним групам повторюваного (третього з ряду) віршового рядка, співвідносяться масштабами як один до трьох (чотири і дванадцять брахістохрон), тож жоден з них не здатний претендувати на роль самостійної одиниці виміру, відокремленої реальною цезурою. Таку одиницю вони творять тільки сукупно, без будь-якого внутрішнього поділу, і її обсяг вказує на істинну величину мінімальної, внутрішньо неділимої мелосинтаксичної побудови – власне фрази. Це по-перше.

По-друге, своїми розмірами дана побудова дорівнює всій решті наспіву, відповідній обом першим віршовим рядкам, і значить, ця частина в цілому становить собою одну-єдину монолітну фразу, на якій жодним чином не позначаються членороздільні цезури супутнього поетичного тексту, з огляду на що в ній розставлені не правдиві суцільні тактові риси – як одинарні, так і подвійні, а саме пунктирні, покликані попереджувати про брак взаємної структурної залежності між музичним і словесним компонентами народної пісні. Справді, її початкову мелічну лінію утворює по суті односпрямований спадний лінеарний рух гамою через цілу октаву (від d'' до d'), незважаючи на незначне відхилення в середині, що своєю тимчасовою зупинкою тільки посилює сприйняття стрімкості подальшого зниження. І на заваді тому не стоїть ілюзорна „секвенція” – в традиційній народній музиці (а ця пісенна мелодія, безумовно, глибоко традиційна), такий спосіб ендотематичного розвитку, як секвенціювання, не застосовувався ніколи і нігде – не тільки в обрядових, але й звичайних жанрах також, це привілей виключно пізнішої напливової писемної творчості чи її впливів. Зміщення відразу на кварту вниз тут прямо пов’язане з модальною модуляцією від основного лідійського тетрахорду в такий же лідійський нижній, поєднаний плагально, що лишень зайвий раз підкреслює традиційність наспіву². Стосовно тематичного

¹ За малими винятками, коли на місці цілої фрази з’являються відчленовані субфрази (Зразки 25 і 27, а також: Луканюк Богдан. Музичний часокількісний ритм. Львів 2017, розділ IV).

² Його обидві фрази починаються з відхилення в тетрахорд автентичного поєднання, відразу переходячи в основне плагальне. Таку ладомодальну перемінність можна відобразити схематично таким чином:

$$e'' \wedge D'' \cup c'' - h' \wedge A' \cup g' \\ d'' \wedge C' \cup h' - a' \wedge G' \mid a' \wedge G' \cup fis' - e' \wedge D'$$

уподібнення до початкового звороту, то народні парафразники таким мелодизаційним збагаченням постаралися замаскувати похідне багатократне роздроблення первісної цілісної довгості, тотожної за величиною кінцевої в другій побудові:

85



Як видно, обидві рівновеликі фрази аж ніяк не випадково починаються зовсім однаково, складаючи в сумі одне музичне речення повторної будови: $M^{\Gamma\alpha} \cdot \alpha$. Це заодно пояснює походження репризи у щойно цитованій відміні, де пізніше вкорочена заключна фраза колись була повторюваним початком нормальної дворядковості.

І нарешті, виявлений обсяг мінімальної синтаксичної побудови наспіву дозволяє встановити абсолютні лічильні міри його ритміки, а через них властивий йому ступінь варіабельності та, відповідно, вихідний пісенний прототип. Позаяк часокількісні фрази у своїх принципових формах (моделях) здатні включати лише чотири, шість або дев'ять одиниць числення¹, то даний ритмічний малюнок має тактовий розмір виключно на чотири чверті та брахістохрону, рівну шістнадцятці, а значить, належить до порівняно рідкісного в українському фольклорі *третього* покоління генетичних модифікацій:

$$*V43_3/R^{4\frac{1}{4}\frac{1}{4}\frac{1}{4}\frac{1}{4}\frac{1}{4}\frac{1}{2}\frac{1}{4}\frac{1}{4}\frac{1}{4}\frac{1}{4}\frac{1}{4}\frac{1}{2}\parallel\frac{1}{4}\frac{1}{4}\frac{1}{4}\frac{1}{4}\frac{1}{2}\frac{1}{2} \parallel$$

На першій стадії їхнього скелетизаційного моделювання (попарного зведення менших роздроблених довгостей у більші, попередньо цілісні):

$$\langle \dots \rangle \Leftarrow \{R^{4\frac{1}{4}\frac{1}{4}\frac{1}{4}\frac{1}{4}\frac{1}{4}\frac{1}{2}\frac{1}{4}\frac{1}{4}\frac{1}{4}\frac{1}{4}\frac{1}{4}\frac{1}{2}\parallel\frac{1}{4}\frac{1}{4}\frac{1}{4}\frac{1}{4}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\} \parallel$$

найперше покажеться проміжна *тринадцятискладова* структура, з якої безпосередньо повинна би постати баладна мелодія:

$$\langle \dots \rangle \Leftarrow \bullet V44,5/R^{4\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2} \parallel$$

¹ Луканюк Б. Музичний часокількісний ритм, § 15.

Вокальна *приспівка* чи *пританцівка* – це „групова” мелодія, з якою лучиться безліч коротких, одно- чи дво-тримітрофових поетичних текстів найрізноманітнішого змісту та приурочення. Переважно вони виконуються будь-коли, за першої-ліпшої нагоди і тому зраховуються до звичайного жанрового циклу, проте не раз співають їх виключно під час того чи іншого обряду й у зв’язку з певними роботами тощо, і це достарчає чимало клопоту при їхній жанровій класифікації, оскільки за музикою такі твори ніяк не можна вважати закономірно пов’язаними з подібними конкретними обставинами й ігнорувати їх цілком припустимо, коли до уваги беруться лише самі наспіви, але ж за словами така однозначна прив’язка існує реально й не добачати її в етнографічних та етнофілологічних студіях хіба неправомірно. Прикладом тому є приспівки Зразка 48а, які, хоч подавалися збирачеві протягом трьох днів, напевно й близько не вичерпують усього співаного в селі на дану мелодію, зокрема на традиційних весіллях (строфи 26-33). Звісно, незмога тут перелічити всі найрізноманітніші життєві теми, оказіонально заторкнуті співачкою, все ж з часом і вона начебто почала видихатися та недоречно підтягнула під той ж таки наспів баладні сюжети¹, що, очевидно, мали би йти з зовсім іншою, парландовою його жанровою різновидністю². Схожі підміни трапляються в фольклорі зчаста і їх слід аж ніяк не генералізувати, а тільки відкладати на бік, розглядаючи власне як випадкові та помилкові.

Музично приспівки і пританцівки рідко коли відрізняються між собою так разуче, як це має місце в наведених тут Зразках 48а^б, зазвичай ті й інші бувають цілковито однаковими за своїми пісєними типами, поетичними текстами, а навіть мелічними лініями і народними назвами, однак у зв’язку з відмінним побутовим призначенням вони переважно розходяться способами викладу, темпами і

¹ Мишанич Михайло. Музично-етнографічний архів: У 3 кн., кн. 1. Львів 1983, № 22, 62а. Машинопис, депонований у Палаці мистецтв імені Антоновичів Львівської наукової бібліотеки імені В. Стефаника НАН України. Одиниця зберігання 33217|1 муз. = Проблемна науково-дослідна лабораторія музичної етнології Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка, одиниця зберігання НЗІ 2/1.

² Мишанич М. *Ibid.*, № 46-47а^б. І навпаки, в № 59 приспівкові тексти заспівані либонь на парландову мелодію.

ритмічними організаціями: перші виконуються співно, звільна й у часокількісному ритмі (Зразок 48а), другі ж – горласто, швидко та в акцентно-динамічному, в крайніх виявах скандуються рівними довгостями на одній, не досить чітко визначеній висоті з гіпертрофованими притисками на сильних частках тактів (Зразок 48б). При тому одні й ті ж мелодії, хоч і співані чи грані по-різному¹, як правило, автоматично зараховуються до єдиної класифікаційної групи, що не раз вельми утруднює порівняльне студіювання реально притаманних їм музично-жанрових особливостей.

З поданих обох типових карпатських коротких „співанок”² Зразок 48а належить до ліро-драматичних приспівок у їхньому взірцево-характерному виконанні, за атестацією транскриптора, „дуже наспівному, легато, напівголосу (*p-mf*), „для себе”, в середньому голосовому регістрі співачки”³, до того ж з не надто значними варіантними ритмічними і мелічними відхиленнями від засадничого наспіву, в чому переконують його відміни, сумлінно занотовані строфа за строфою (за допомогою удвічі сповільненого режиму руху магнітної плівки) і викладені ранжиром (нота під нотою) власне з порівняльною метою⁴. Завдяки цьому можна легко пересвідчитися, що засадничий рівномірний рух вісімками ясно вираженого коломийкового типу

¹ Луканюк Богдан. Бойківські коломийки в записах Климента Квітки. < Вісник Львівського університету: Серія мистецтвознавство, вип. 9. Львів 2010, с. 71-78; Луканюк Богдан. Лінеарність у мелогенетичних студіях. < Народна музика Волині та Полісся: Збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції до 35-річчя кафедри музичного фольклору та 200-річчя з дня народження Оскара Кольберга. Рівне 2014, с. 107. = < Etnomuzykologia na przełomie wieków. Historia, teoria, metodologia: Zbiór prac. Wrocław 2015, s. 13-30. Seria Musicologica Wratislaviensia, t. 9.

² Ці вокальні твори народ практично ніде не називав „коломиєю”, навіть у найближчих околицях міста Коломиї, хіба щойно тепер зачав під впливом писемної літератури та шкільного виховання. Цей термін вживався виключно до такого роду інструментальних мелодій (або інструментальних версій вокальних наспівів) в покутсько-гуцульському танці, званому колись „Коломиєю”, а віднедавна „Гуцулкою” (див. Прилоги, Коментар 54).

³ Мишанич М. Ibid., с. 14.

⁴ Тут з зрозумілих причин економії місця зацитований тільки перший, найкоротший запис, який повинен дати достатнє уявлення про твір та його виконання, повніше ж це демонструють ще інші, значно більші записи, зроблені протягом двох наступних днів від цієї ж співачки (Мишанич М. Ibid., с. 17-21 № 17-18, с. 24-26 № 22).

$\bullet = 168$

На цих прикладах зайвий раз можна пересвідчитися, що звукоряд мелодії – це по суті не *лад* у сенсі організації його ступенів за функціональними взаємовідношеннями, а всього-на-всього конкретний звуковий *material*, задіяний у музичному творі, не раз варіабельний і випадковий, а тому взятий сам по собі геть-чисто позбавлений будь-яких фундаментальних структурно-конструктивних властивостей, наче цегла в будинку¹.

У галицькому регіоні коломийкова форма порівняно рідко коли видозмінюється в процесі виконання та побутування і то, як правило, за допомогою зменшення виключно на один склад у своїх перших чотирискладових силабічних групах при обов'язковому збереженні останньої шестискладової, того в окремих строфах можуть з'являтися явно побічні структури $V43,6/R^4 1/2^1/2^1/2^1/2^1/2^1/2^1 1/2^1/2^1/2^1/2^1 1 \parallel$, $V34,6/R^4 1/2^1/2^1/2^1/2^1/2^1/2^1/2^1/2^1 1 \parallel$ чи рідко $V33,6/R^4 1/2^1/2^1 1/2^1/2^1/2^1/2^1 1 \parallel$

М. Кондрацко з іншого, прикарпатського боку Гуцульщини (Зразок 48б) та своїми відмінами певною мірою розкриває його ладомодальний модуляційний зміст.

¹ Докладніше про це див.: Луканюк Богдан. Думовий лад. < Родина Колесів – спадкоємність науково-мистецьких традицій. Львів 2013, с. 467-471.

і ще рідше V33,6/R⁴1 $\frac{1}{2}\frac{1}{2}!\frac{1}{2}\frac{1}{2}1$ $\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}1$ 1 ||. В інших сторонах, судячи хоч би з комплексу записів танцювальних пісень, здійснених Лесею Українкою та К. Квіткою¹, таких закономірностей немає, там чотирискладники здатні стискатися до двох і навіть одного складу, а шестискладники до чотирьох-трьох, тож конститутивність саме коломийкової форми в подібних випадках видається доволі сумнівною, оскільки вона не раз виступає в рамках одного поетичного тексту лишень спорадично цілком нарівні з рештою похідних утворень. Пояснюється це головню тим, що в галицьких коломийках застосовується переважно *силабічна* система віршування, натомість у всіх інших приспівках і пританцівках – *тонічна* з її засадничо неусталеним числом складів у рядках і стопах. Це дозволяє *восьмитактовим* наспівам з наведеним вище архетипним ритмічним малюнком у сполученні з чотиристопними дворядковими або двостопними чотирирядковими тонічними віршами вільно ставати в своїх реальних втіленнях то коломийковими², то козачковими³, то шумковими⁴, то карічковими⁵, а то й ще іншими, які через свою багатоманітність не отримали спеціального термінування ні в народі, ні в фольклористиці⁶.

Приспівки і пританцівки такого різновиду умовно можна би назвати „довшими” на протизвагу „коротшим”, які складаються лише з двох фраз (тобто з одного музичного речення на чотири такти), що відповідають *двостопним* тонічним рядкам дворядкової строфи, де кількість складів також здатна мінятися довільно від восьми до чотирьох, ба навіть і трьох, але здебільшого дотримується двох основних форм, як у Зразку 48в – або козачкової R₄⁴ $\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}!\frac{1}{2}\frac{1}{2}1$:|| (3 строфа)⁷, або шумкової R₄⁴ $\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}!\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}!$ || (усі інші). Хоч у них конститутивною є „хореїчна” сканзія (згідно з схемою: $\underline{\quad} - / \underline{\quad} - ://$), суттєво підтримувана паристою пульсацією акцентно-динамічної ритміки, завдяки зміщенню граматичних наголосів на неакцентовані частини стоп з’являються вельми доречні в даному потішному жанрі зади-

¹ Лекція 12, тема 15, § 47, с. 342-343, приклад 78а-г.

² Ibid., приклад 78бв (2 рядок).

³ Ibid., приклад 78а (2 рядок).

⁴ Ibid., приклад 78г (1-2 рядок).

⁵ Ibid., приклад 78бв (1 рядок).

⁶ Ibid., приклад 78а (1 рядок).

⁷ Ця діалогічна відповідь дівчини з окремою мелодією, чого в автентичному фольклорі практично ніколи не буває, виглядає радше на вставку в придуманому сценічному виконанні.

ристі синкопи, закономірність яких не раз підкреслює точний ритмічний паралелізм дистихів:

87

<...>.

4. – Бер^е теб^е примха з ними –
Давн^о мен^е дуриш ними.
5. Коб^у-с ними не манила,
Давн^о була б моя мила.

„Довші” та „коротші” форми співіснують у традиційному фольклорі¹, а навіть у другій частині (козачках) Гуцулки виступають поряд², і напевно постали незалежно одні від одних у різний час і в різних середовищах. „Коротші”, особливо в інструментальному викладі, виглядають природнішими для щиронародного музично-поетичного мислення, тому й давнішими, натомість „довші” більше підходять під звичну стилістику пізнішої дворацької творчості, звідки вони хіба за посередництвом етнопрофесіональних музик дісталися простолюду. А втім пропонується гіпотеза, заснована не стільки на ґрунтовному історико-порівняльному дослідженні відповідних матеріалів, скільки на особистих, цілковито попередніх уявленнях про еволюційні процеси в культурі усної традиції, безумовно, потребує солідної верифікації, неодмінно беручи до уваги ще й міркування, висловлені з цього приводу в Коментарі 8а.

¹ Мишанич Михайло. Народна вокальна творчість Львівщини. Львів 2017, № 638-639.

² Зразок 54, пор. коліна 26-28, 41-43, 45, 52-53, 55 з усією рештою козачків.

Визначна історія цього унікального запису думи докладно висвітлена в монографії І. Довгалюк „Фонографування народної музики в Україні” (Львів 2016, с. 353-361), про Г. Гончаренка ж, котрий належить до грона найвідоміших співців, сказано чимало як за його життя, так і після, а втім усе то здебільшого некритичні переспіви та цитування відомостей і характеристик, переважно белетристичних і не раз суперечливих, що їх подали свого часу П. Тиховський, Леся Українка, Г. Хоткевич і Ф. Колесса, описуючи особистість народного музиканта та його репертуар¹, доперва останній з них пробував аналітично осмислити творчість і виявити особливості індивідуального виконавського стилю кобзаря. А тим часом лиш одні наведені тут звукозаписи його думи „Про бурю на Чорному морі й Олексія Поповича”, здійснені Лесею Українкою разом з К. Квіткою і транскрибовані Ф. Колесою, заслуговують на окреме ґрунтовне всебічне монографічне дослідження, у даному ж разі хотілося б звернути увагу всього на декілька засадничих питань.

Передовсім унікальність цього аудіозапису полягає в свідомому намаганні збирачів належно зафіксувати як спів, так і гру кобзаря, що нараз здійснити тоді технічно було майже неможливо², через те довелося просити його виконати думу двічі поспіль, щоби за пер-

¹ Тиховський Павел. Кобзари Харьковской губернии. Кобзарь Гнат Гончаренко. < Труды Харьковского предварительного комитета по устройству XII археологического съезда, т. 2 ч. 2. Харьков 1902, с. 135-138; Українка Леся. Зібрання творів : У 12 т., т. 12: Листи. Київ 1979, с. 251-254, 266-267, 286-287, 446-448 (у цьому виданні випущені надзвичайно важливі відомості, подані в статті: Колесса Філарет. Леся Українка і український музичний фольклор. < Леся Українка. До 75-річчя з дня народження: Збірник. Львів 1946, с. 50-52); Колесса Філарет. Мелодії українських народних дум: У 2 серіях, серія 2. Львів 1913, с. XII-XIV; Колесса Філарет. Варіанти мелодій українських народних дум, їх характеристика і групування. < Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка, т. 116 кн. 4. Львів 1913, с. 134-156. Окремий нарис про життя Г. Гончаренка див.: Кирдан Борис, Омельченко Андрій. Народні співці-музиканти на Україні. Київ 1980, с. 119-125.

² Невідомо, чи ще комусь у світі прийшов на гадку аналогічний помисел. Щоби мати змогу схопити на фонограф народне багатоголосся, Є. Ліньова попросила свого чоловіка, інженера, збільшити число розтрубів, те ж начебто хотів зробити Г. Хоткевич для запису дум, хтось у подібних випадках пробував ставити кілька апаратів нараз. Такі технічні хитрощі були недоступні Лесі Українці та К. Квітці – вони мали в своєму розпорядженні всього один фонограф, з числа закуплених О. Бородаєм 1903 року, і той, за словами поетеси, був „дешевий і поганий”.

шим разом направити розтруб фонографа на голос, за другим – на бандуру, в сумі це мало дати чітке уявлення про співвідношення партій вокально-інструментального твору, причому – вперше в історії вітчизняної фольклористики¹. Та в цьому доброму замірі вражає вельми поширений у минулому відірваний від реальності наївний погляд на побутування усномузичного твору як певної сталої даності наче в писемній культурі, де він при кожному черговому своєму відтворенні залишається практично незмінним. З подібним підходом очікувати сподіваного ефекту від задуманого експерименту було не варто з самого початку, адже співець навіть при великому бажанні ніяк не зміг би двічі більш-менш однаково виконати думу, що власне блискуче засвідчила матеріалізована з пекельними муками утопічна ідея. Відтак Ф. Колесса, отримавши фонографічні валики для перенесення на папір, розсудливо не став обирати „кращу” версію, а незважаючи на труднощі, подав обидві, одну за одною, чим на високоякісних прикладах повною мірою унаочнив принципову неповторюваність кожної речитативної імпровізації² та заставив багатьох фольклористів підкорегувати свої ірреальні погляди на сутність етномузичної культури узагалі та й думового жанру зокрема.

Практична співпраця Лесі Українки і К. Квітки з Ф. Колесою спростувала ще один колись вельми поширений міф, нібито належним чином транскрибувати етномузичний твір з фонограми спроможний виключно той, хто чув його в живому виконанні. Власне через те ініціатори звукозаписування дум спершу категорично відкинули пропозицію використати досвід Наукового товариства імені Т. Шевченка у Львові (де реалізуючи проект видання репрезентативної збірки галицьких народнопісенних мелодій, вдалися до своєрідного поділу праці: Й. Роздольський фонографував їх у „полі”, а С. Людкевич транскрибував у „кабінеті”) й наполегливо вимагали, аби хтось неодмінно вибрався на Полтавщину та сам особисто фонографував співців. Хоч-не-хоч Ф. Колесі прийшлося податись у

¹ Раніше М. Маркевич і М. Лисенко намагалися зобразити бандурний супровід на фортепіано (Маркевич Микола. Южно-руські пісні з голосами. Київ 1857, с. 88-95 № 50; Лисенко Микола. Дума о Хмельницком и Барабаше. < Киевская старина, т. XXVI. 1892, март, с. 381-387).

² Пізніше, в 1909–1910 роках, що нині вже пропису істину підтвердили численні повторні фонозаписи О. Сластіона, вміщені в обох серіях „Мелодій українських народних дум” Ф. Колесси.

далеку дорогу¹, терплячи труднощі закордонної подорожі та марнуючи без потреби мізерні кошти, виділені поетесою з своєї небагатої кишені на весь захід. Та саме життя розставило все на свої місця й довело ілюзорність подібних романтичних концепцій: лишень усвідомивши сповна, що іншого шансу записати Г. Гончаренка – найвидатнішого кобзаря харківської школи – як під час його відвідин сина в Криму вже ніколи не буде, супруги спочатку спробували знайти когось, хто зумів би виконати цю відповідальну роботу гідно, та переконавшись у марності своїх старань, врешті взялися до діла самі й упоралися знаменито, а головне – надалі вже не заперечували, щоби до проекту додалися давніші та пізніші рекордування О. Сластіона, які фактично склали більшу частку виданого збірника. Зі свого боку, Ф. Колесса зробив більше, ніж міг для успішного завершення колективної етнографічної праці – цілих п'ять літ він титанічно трудився над перенесенням усього зафонографованого на нотний папір здебільшого пізніми вечорами у вільний час від учительської роботи в гімназії та домашніх клопотів (на ту пору йому випало щастя бути батьком трьох малих дітей) і зірвав собі нервову систему такою мірою, що вже до кінця днів своїх не міг міцно заснути, лише дрімав у напівзабутті, раз-у-раз прокидаючись від найменшого шарудіння².

¹ До речі, залишивши вдома на руках дружини нещодавно народжену третю дитину...

² Тим паче прикро читати звинувачення, начебто „на збережених фонографічних валиках є не тільки пропущені Ф. Колессою частини дум, але й декілька зовсім не розшифрованих записів. Більше того, при звіренні фонограм з тим, що опубліковано Ф. Колессою, були виявлені суттєві неточності та помилки в нотації” (Гошовський Владимир. Академик Филарет Колесса. < Советская музыка. 1971 № 9, с. 110). Адже автор цих голослівних заяв ніколи не мав доступу до валиків з записами дум і сам ніколи не зв'язав їх звучання з нотними транскрипціями Ф. Колесси – свій вбивчий вердикт він виніс лише на підставі слів Ю. Сливинського, який у 1970–1971 роках копіював на магнітну стрічку ті валики та виявив серед них *один* (!) негранскрибований невідомо з якої причини (пізніше ним нотований: Сливинський Юрій. Дума „Про брата і сестру” у виконанні Петра Дрвеченка. [Фоно]запис Опанаса Сластіона. < Етномузыка, число 5. Львів 2008, с. 67-68), а ще в іншому помітив „значні невідповідності”. Своїми спостереженнями тоді ж він поділився з В. Гошовським, однак згодом збагнув, що помилився, порівнюючи ноти не з тим валиком, та вже ніяк не міг попередити про це свого вчителя (що тут гріха таїти, через повний розрив з ним особистих відносин). В усіх інших випадках жодних більш-менш „суттєвих” розбіжностей поміж фонограмами і їхніми транскрипціями, здійсненими Ф. Колессою, уже

Вельми дорогою ціною дісталася ця видатна пам'ятка рідного співецького мистецтва, однак вона того, безумовно, вартувала сповна, витягнувши на світ Божий без перебільшення унікальний український етномузичний епос і принісши заслужену тоді щонайменше європейську славу вітчизняному етномузикознавству¹.

Що стосується наведеної тут думи „Про Олексія Поповича”, то завдяки старанням збирачів та записувача широка читацька публіка вперше змогла спізнати автентичний бандурний супровід у виконанні одного з найвидатніших народних віртуозів. Його гру доволі докладно розглянув Ф. Колесса², відмічаючи властиві їй швидкі репетиційовані та фігуровані тремоло як одного звуку, так і декількох (головно в інтервалах квінти й октави, а навіть цілих акордів), стрімкі пасажи – короткі мелізматичні та розгорнуті руладні, „золоті мережива тонких фіоритур”, сильне відбивання-шарпання акордів у закінченнях періодів (переважно на стику окремих побудов задля долання структурних цезур між ними), супроводжувані динамічними наростаннями від *p* до *f* й т. ін., а також особливі засоби народної гармонії

відзначити не вдалося нікому – ні тому ж Ю. Сливинському, ні Я. Якубяку, ні мені грішному. Ніяких претензій ніколи не висловлював К. Квітка, зокрема стосовно транскрипцій фонозаписів Г. Гончаренка, а навпаки – широко захоплювався досягненнями транскриптора (Борейко Тиміш. Новітня українська музична етнографія. < Рідний край. 1912 № 19, с. 12). Відомо, що Б. Барток, перебуваючи у Львові, також мав нагоду порівняти звучання дум з публікацією Ф. Колесси і відзначив високий професіоналізм його роботи. Якби В. Гошовський справді чув ті валики, пробував би сам їх вислухати і покласти щось на папір, напевно би належно оцінив подвиг Ф. Колесси і не розголошував би оту неперевірену інформацію на всю шосту частину світу ще й у ювілейній статті, присвяченій століттю від дня народження вченого. Зрештою, в неабиякій майстерності транскриптора нині може переконалися кожен, завдяки публікації фоноваликів в оцифрованому форматі, в тому числі й з Гончаренковим співом думи „Про Олексія Поповича”: Аудіозаписи кобзарів і лірників з приватного архіву Філарета Колесси. 1904–1910. CD: Wikimedia [2014], № 7-9. Треба сподіватися, що це поставить остаточну крапку в цій недостойній історії, що має піти у небуття як досадне непорозуміння.

¹ Про свої фонозаписи дум Ф. Колесса з великим успіхом повідомив на III конгресі Інтернаціонального музичного товариства, що відбувся в австрійській столиці Відні 25-29 травня 1909 року й тоді їх могли вперше почути світила тодішньої європейської етномузикології Е.М. фон Горнбостель, І. Крон, Л. Куба, О. Гостінські, Й. Помер та ін.

² Колесса Ф. Варіанти мелодій українських народних дум..., с. 148-155. = Колесса Філарет. Мелодії українських народних дум, [вид. 2]. Київ 1969, с. 568-574.

зації неповними тризвуками з пропущеною терцією („як у середньовічних гармонізаціях”!) або, навпаки, доданими септимовими чи іншими дисонуючими тонами, тоніко-домінантовими і тоніко-субдомінантовими чергуваннями, включно з переходами подвійної домінанти (*e-gis-h*) в домінанту тощо¹. А втім вчений, як і К. Квітка, не зміг вяснити „тую непостижиму загадку <...>, – як висловилася Леся Українка, – що при співанні дум, настроєних на мінорному звукоряді, акомпанемент провадиться на мажорному звукоряді, що проте якимсь чудом не ріже вуха”², лишень зазначив, що „це мистецьке

¹ До того варто додати, що стале відбивання басового *A* (великої октави) на тій чи іншій відстані вельми нагадує творення звуковисотних ліній у т. зв. прихованому багатоголоссі чи альбертіївих басах, завдяки чому в бандурній фактурі виникає немовбито постійно витриманий від початку до кінця органний пункт (педаль), на фоні (базі) якого вільно вибудовується решта звучання, отримуючи в той спосіб необхідну гармонійну стійкість і єдність.

² Колесса Ф. Леся Українка і український музичний фольклор, с. 52. За відомостями Лесі Українки та К. Квітки стрій бандури Г. Гончаренка був таким (*ibid.*):



Рис. 20а

Наводячи його в своїй статті про варіанти думових мелодій, Ф. Колесса відділив струни (баски) від підструнків та понумерував їх окремо (щоби легше було орієнтуватися, варто його позначення басків арабськими цифрами заступити римськими), а також замінив обидва рази ноти 4 та 11 приструнків з *g'* на *gis'* та *g''* на *gis''*, оскільки саме ці другі підвищені звуки виразно вчувалися на фонограмах (*ibid.*, с. 148):



Рис. 20б

Очевидно, К. Квітка фіксував висоту струн, просто захиплюючи їх почергово, у відриві від граної музики і прийняв звук підструнка 1 за тоніку надуманої тональності *D-dur*, де четвертий ступінь видався йому не зовсім певним і він вирішив потрактувати його як радше діатонічний, з чим Ф. Колесса справедливо не погодився, покликаючись на реальне звучання кобзи в танцях і думі. Крім того, в транскрипціях часто трапляються ще звуки *h* і *cis'*, а в танці „Горлиця” ще й *cis* (щоправда, з знаком питання, непевне) та *f* в пісні „Попада” – їх бандурист видобував, натискаючи пальцями лівої руки відповідно II, III та V баски. На-

узгодження та переплітання звукорядів, які на перший погляд взаємно себе виключають <...>, дає в результаті дуже оригінальний дострій та гарні, навіть ефектовні переходи в гармонізації¹. Пояснення такої *поліладовості* треба шукати либонь в особливостях світового етномузичного багатоголосся, партії якого зазвичай мисляться та сприймаються зовсім відокремленими, цілковито самостійними горизонтальними утвореннями („лініями“) без жорсткої вертикальної, інтервальної чи акордової координації, запровадженої в західноєвропейській музичній творчості з часів *Ars nova*, тож вихованим на її канонах часто-густо перманентні дисонування такого типу багатоголосся видаються дивовижними й естетично неприйнятними. Так же само контраст між співом і грою в Г. Гончаренка є настільки значним, що те й інше чується наче зовсім окремо, не надто пов'язаним гармонічно, зате фонічно розцвіченим, вельми свіжим і привабливим².

решті, потрібно відзначити, що Леся Українка (або К. Квітка) в своєму варіанті звукоряду допустилися прикрої описки (її механічно повторив Ф. Колесса й за ним бездумно вже всі інші), позначивши IV басок нотою *g*, замість належної *e*, адже в нотах і думи, і танців те *g* ніде не зустрічається зовсім, натомість *e* – практично на кожному кроці. В підсумку, реальний робочий звукоряд кобзи, яким у грі послуговувався Г. Гончаренко, повинен виглядати так (у круглі дужки взятій I басок, якого бандурист при виготовленні інструмента спеціально замовив майстрові, але який ніколи не використовував, бо правдоподібно звук *G* перечив, принаймні в думі, генеральній ладовій опорі *A* та „мажорності“ її гами; плюсами відзначені баски, що виступають у Колессовій транскрипції):

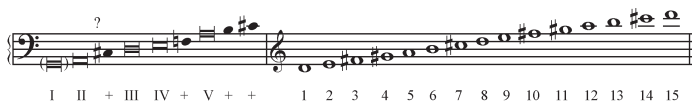


Рис. 20а

¹ Колесса Ф. Варіанти мелодій українських народних дум..., с. 153.

² А. Іваницький, наводячи уривок думи „Про Олексія Поповича“ в своїй „Хрестоматії з українського музичного фольклору“ (Київ, Вінниця 2008, с. 442-449) і ніяк не вивчивши питання, на око прийняв кобзарську поліладовість за „коректурний недогляд“ друку та самоправно вилучив всі три дієзи при ключі в партії бандури (тобто переробив, так би мовити, „мажор“ на „мінор“), чим фактично звів на нінащо феноменальний мистецький ефект паралельного суміщення однойменних ладових систем (як видно, властивого не тільки композиторській практиці ХХ століття, але й нашій традиційній етномузиці), начисто позбавивши феноменальний твір специфічної колористики і багатобарвності, а індивідуальний виконавський стиль професіонального музиканта – гострохарактерної риси, зважаючи на той

У співі обох версій думи „Про Олексія Поповича” (а також думи „Про сестру та брата”) Г. Гончаренко незмінно тримався октавної теситури ($d''-d'$) і це не було прямо пов'язано з природним діапазоном його голосу чи загальним фізичним станом¹ (думу „Про вдову” він виконав тоном вище: $e'-e''$)², а радше обумовлювалося особливостями властивого йому ладового мислення. Вокальна партія думи „Про Олексія Поповича” посідає звукоряд: $d''-c''-h'-b'-a'-gis'-g'-f'-e'-d'$, в якому хроматизм звуків $gis' \sim g'$ та $h'-b'$ спричиняють їхні відмінні функції ввідних тонів до своїх опор в плагально поєднаних тетра хордах – раз півтонових, а раз цілотонових³: $\underline{D''} \circ c'' - h' \wedge A' \circ \underline{gis}' \mid h \sim b' \wedge \underline{A'} \circ g' - f' \wedge E' \circ \underline{d}'$, при чому характерний понижений верхній ввідний ступінь $b'(=as')$ до фундаментальної опори $\underline{A'}(=\underline{G'})$ нижнього тетра хорду співець застосував двічі лише в першому виконанні думи (у кінці 4 та 14 уступів наведеної тут зредагованої транскрипції, в оригіналі – 2 та 10 уступів) і цю альтерацію Ф. Колесса всупереч загальноприйнятим установам тео-

факт, що в Г. Гончаренка це не одиничний випадок (див. пісню „Попада”). Буде справжнім лихом, коли вміщене у навчальний посібник (!) отаке собі легковажне кривотлумачення пошириться в світі через необачну педагогічну практику та ще й витіснить оригінал (що у нас, на жаль, уже бувало неодноразово).

¹ Як підкреслювала Леся Українка, „співати ж у 70 літ ніхто не може добре” (Українка Леся. Зібрання праць, т. 12, с. 267), а тим більше так, як колись замолоду. А втім можна подивляти фізичну форму статечного кобзаря, який з завидним диханням потрапив відспівати 19 сторінок книжкового нотного тексту (в оригінальній публікації) практично без більших зупинок для перепочинку (найдовша павза, яку він собі дозволив у версії з супроводом, виносить усього вісім чверток).

² До транскрипції думи „Вдова” Ф. Колесса додав таку примітку: „Цю думу списувано при підвищенні тональності з e (як співав кобзар) в f'' (Колесса Ф. Ibid., с. 66), де хіба припустився очевидної описки, адже цю думу він транскрибував на тому ж звуковисотному рівні, що й дві наступні, виконувані співець саме так, як їх викладено в нотах. Якщо в усіх трьох транскрипціях є однаковий звуковий рівень (за Ф. Колессою – від найнижчого тону Гончаренкового звукоряду „ $d-moll$ ”, в інструментальному супроводі „ $D-dur$ ”), то значить, наведене пояснення до думи „Вдова” повинно би мати протилежний зміст, а саме: „Цю думу списувано при пониженні тональності з e (як співав кобзар) в d'' (тобто за його тогочасним тональним розумінням ладової організації кобзарських співів, яке він незабаром поміняв на модальне, з $e-moll-E-ur$ на $d-moll-D-ur$). Можливо, Ф. Колесса спершу хотів транскрибувати спів кобзаря півтоном вище, однак змінив свій первісний намір, забувши переформулювати наперед складену примітку...”

³ Чи у звичній звуковисотній транспозиції на тон нижче до генеральної опори (g'): $\underline{C''} \circ h' - a' \wedge G' \circ \underline{fis}' \mid a - as' \wedge \underline{G'} \circ f' - es' \wedge D' \circ c'$.

рії музики цілком правильно нотував саме як *понижену квінту* щодо нижньої опори¹. Тієї ж ладової модальності тримається й інструментальний супровід, його мелодична партія на приструнках² і баски, що містять крайні опорні тони тих же тетраходів, тільки не в плагальному поєднанні, а в автентичному: $A(V) - \langle \dots \rangle - \underline{E}(IV) | D(III) - \langle \dots \rangle - \underline{A}(II)$.

Наскільки і як саме кобзар імпровізував мелос думи, можна дослідити послідовно, нота за нотою, зіставляючи обидва її виконання, які задля того накладені в наведеному тут Зразку одне на одне (зверху дрібнішим шрифтом перше, знизу нормальним друге з супроводом). Утнути таку безпрецедентну штуку стало можливим завдяки ще одній відмітній особливості мистецтва співця, котрий відтворював рецитований поетичний текст завжди однаково, практично без будь-яких змін слово в слово, і не тільки в обох своїх ялтинських демонстраціях, але й записі П. Тиховського, здійсненому в м. Харків 3 травня 1899 року (ст. ст.), тобто майже десять років раніше³. Як відзначав цей збирач, аби досягти якнайбільшої точності, він записував раз з проказування, а інший раз під час співу⁴, а таке, ясна річ, дається зробити виключно за більш-менш тотожної подачі вірша, тож не випадково між записами П. Тиховського та Лесі Українки нараховується менше десятка дрібних відмінностей. Напевно, кобзар попросту завчив слова думи та репродукував їх з завидною точністю (хоч і нарікав на свою „скверну пам'ять”)⁵, і то явно не перейнявши, як дехто даремно здогадується,

¹ Луканюк Богдан. Думовий лад. < Родина Колесів – спадкоємність науково-мистецьких традицій: Збірник наукових праць та матеріалів. Львів 2013, с. 479-480; Луканюк Богдан. К вопросу об аналитическом методе нотирования. < Етномузыка, число 6. Львів 2010, с. 85-87; Прилоги, Коментар 43, с. 414-415.

² Тут не місце на розгляд засад гармонічного мислення Г. Гончаренка – це надзвичайно цікава тема, яка вартує окремого детального дослідження, що до того вимагає додаткового спеціального методологічного приготування, адже далеко ще не всі сфінкси ладової модальності розкриті сьогодні достатньою мірою, передовсім в інструментальній етномузиці. Попутно можна відзначити лишень, що кобзар підкладав під свій спів майже виключно „тонічності” (опору A , її ж в октаву $A-a$ чи квінту $A-e$, чи аранжований тризвук $A-e-c'$), але явно уникав „субдомінантовостей” (опори d чи кварта $d-A$, квінти $d-a$, чи тризвуку $d-a-fis'$), застосовуючи їх тільки в перервах між співами (під час павз між окремими побудовами), і так же само – „домінантовостей”, які використовував також поза вокалом головню при переходах від одного уступу до наступного.

³ Украинские народные думы. Москва 1972, с. 389-392.

⁴ Ibid., с. 477, 528.

⁵ Кирдан Б., Омельченко А. Народні співці-музиканти на Україні, с. 121.

від свого вчителя Петра Кулибаби (~ Колибаби ~ Калибаби, ≈ 1805–1874) чи інших знаних йому співців, а засвоївши за допомогою якогось інтелігента запис, здійснений у колишній Харківській губернії від невідомого лірника й опублікований в літературно-науковому місячнику „Основа”¹. При зіставленні цього запису з його Гончаренковими репродукціями рядок за рядком це стає самоочевидним фактом, а значить, усі вони, на жаль, позбавлені етнографічно-фольклористичної цінності й можуть становити інтерес лишень як особливий феномен культури усної традиції та кобзарського ремесла.

Майже незмінно штампований поетичний текст, звісно, мав би сковувати кобзаря в імпровізуванні співу та спонукати його до вироблення стабільних мелодичних зворотів, і місцями це помітно, але не занадто – точних збігів в обох виконаннях думи фактично немає, а бодай приблизно подібних також доволі мало. Здебільшого однакові слова в нього отримуються відмінне музичне втілення не тільки в ритміці та меліці, але й у формі, з якою їхні побудови іноді корелюються по-різному, отримуючи розбіжні поділи на відносно завершені композиційні одиниці. На відміну від молодших репрезентантів харківської кобзарської школи Г. Гончаренко мислив традиційно, як і його полтавські колеги, речитативними мелоуступами з усіма властивими їм основними складовими – зав’язком, співомовою та розв’язком², проте з виразними особливостями, характерними для його індивідуального творчого стилю й основоположної мелоуступної форми, вживаної в усіх думках, виконуваних кобзарем³.

Так, *зав’язок* виходив у нього вельми коротким і завжди однаковим, зводячись до дещо витриманого вигуку (*екскламації*) „Ой” на фінальній тоніці верхнього тетраорду (A') з подальшим розспівом на терцію догори⁴, після чого відразу (без рулади і цезури) наступала


¹ Зразок 49*β*.

² Докладніше див.: Лекція 13, тема 17, § 52, с. 378-380; Луканюк Богдан. Думова форма. < Етномузика, число 9. Львів 2013, §§ 3-5, с. 18-30.

³ Її крайньо стиснутий, свого роду конспективний (еталонний) виклад кобзар подав в обох виконаннях думи на самому початку (уступ 1), наче задемонстрував музичну тему, яка розроблятиметься надалі (пор.: Луканюк Б. Думова форма, приклад 11e).

⁴ Як на початку уступів 1, 15, 18, 20, 22. Інші лінеарності з ходом лише на секунду вверх і попереджену форшлаговим стрибком від ввідного тону (уступи 7, 17, 20, 21), а також з долученим поверненням на опорний звук (уступ 14) радше виглядають на помилкові, що просто притрапилися під час імпровізації.

співомова, з якою такий зав'язок тісно інтегрувався, наче зливався в єдине ціле, інколи навіть заступаючи в ній початкову ініцію. Кобзар вочевидь не надавав того виразового значення цьому компонентові мелоуступу як, приміром, полтавці Платон Кравченко чи Опанас Сластіон, через те застосовував його непостійно, лишень коли-не-коли, ніби для годиться, а часом взагалі вставляв абикуди – посередині мелоуступу чи перед його розв'язком¹, або пропускав як зовсім необов'язковий, факультативний, що показує вже сам початок думи, де зав'язок в суто вокальній версії наявний і відсутній у версії з супроводом.

Так само *ініції* в Гончаренкових *співомовах* здебільшого короткі, складені з одного-трьох повторюваних звуків, за ними стрибком береться початковий акцентований тон *реперкусії* і від нього мелічна лінія плавно з невеличким згином спадає до *медіації*, що, як правило, має вигляд оберненого групетто з п'яти нот, завершуваного на фінальній опорі нижнього тетраходу: . Нормально *реперкусія* стартує з фундаментальної опори верхнього тетраходу (*D''*) й, опускаючись, по дорозі завертає на його терцію (*c''*), перш ніж дістатися фінальної опори (*A'*, іноді через свій ввідний тон *gis'*) та заключної оздобы². Проте так буває далеко не завжди – часом вона починається зі звука секундою, а то й терцією нижче, наслідком чого не тільки звужується обсяг мелічної лінії, але й нерідко зміщується її продовження в нижній тетраход³. Зчаста, особливо на початку уступу, ініція пропускається і реперкусія вступає безпосередньо з емоційно загостреної кульмінації-джерела⁴.

Поряд з таким основним *зданням* кобзар не раз використовує ще додаткове, начебто доповнювальне, яке повністю розташовується в нижньому тетраході та відкривається ініцією з одного чи багаторазово (до шести) репетиційованого нижнього ввідного тону (*d'*), за чим акцентованою терцією (*f'*) входить реперкусія, завершувана стандартною медіацією⁵. Подібні *здання* ніколи не розпочинають мелоуступ, а з'являються в ньому тільки десь всередині та, як правило, відразу після основного, що нагадує композицію голосінь, заснованих також на аналогічному чергуванні двох тематично контрастних побудов⁶.

¹ Уступи 8, 16, 17, 18, 20, 22, 30.

² Наприклад, уступи 15 (1 *здання*) та 22 (1 *здання*).

³ Уступ 2 (1 і 4 *здання*).

⁴ Уступи 5 (1 *здання*) та 10 (1 *здання*).

⁵ Уступи 2 (2 *здання*) та 5 (2 *здання*).

⁶ Прилоги, Коментар 41, с. 397.

Поза тим Г. Гончаренко ще полубляв ніби запнутися посеред реперкусії, обірвавши її на півдорозі зупинкою у вигляді своєрідного „зітхання” – в основному зданні з і́здом з верхнього ввідного тону (h'), як правило, прикрашеним мордентом, рідше з нижнього (gis'), на фінальну опору верхнього тетраходу (A'), а в доповнювальному – низхідним квартовим стрибком з g' на d' , наслідком чого з'являється ілюзорне відчуття модуляційного відхилення в автентично поєднаний тетрахорд $a' \wedge G' f - e' \wedge D'$, хоч на ділі той квартовий стрибок є похідною відміною терцієвого ходу на нормальну фінальну опору E' , в чому переконують інші однотипні місця¹. У середньовічній теорії подібні внутрішні зупинки з цезурами, підкресленими більш-менш тривалими віддиховими павзами, називалися *флексами*, покликаними поділяти розгорнутіше здання на менші частини (*підздання*) головним чином тоді, коли вони відповідали відносно самостійним за змістом словесним побудовам². У тому ж дусі застосовував такий доволі вишуканий композиційний прийом Г. Гончаренко, і це засвідчує високий рівень його кобзарського мистецтва (крім нього, флексами послуговувалися настільки преславні майстри своєї справи, як Михайло та Платон Кравченки, а також „панотець” співців О. Сластьон).

Гончаренкові *розв'язки* тематично зовсім схожі на співомовні здання – як основні, так і доповнювальні, навіть можна сказати, що вони цілковито тотожні до того місця, де в самому кінці замість орнаментального групетто медіації приходить окрема *співна* (*кантиленна*) за своїм характером *термінація*, складена з двох компонентів – спадного, сумарно рівного чвертці тризвучного розспіву, який починається з акцентованої терції нижнього тетраходу (g') або підвищеного нижнього ввідного тону верхнього (gis'), явно трактовані кобзарем як колористич-

¹ Уступ 15 (2 здання), пор. з уступами 12 (4 здання), 14 (3 здання).

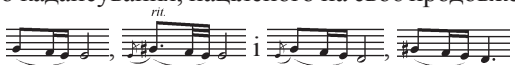
² Флекси при диференціальному тактуванні в музично-етнографічних транскрипціях зазначаються *пунктирними* піврисками у троякій позиції:

1) посередині нотного стану (між другою і четвертою лініями), коли флексивна павза збігається з цезурою між віршовими рядками (чи також окремими силабічними групами або й словесними фразами, відносно самостійними за своїм змістом);

2) у верхній частині нотного стану (між третьою і п'ятою лініями), коли флексивна цезура взагалі не має ніякого відповідника в словесному тексті;

3) у нижній частині нотного стану (між першою і третьою лініями), коли, навпаки, є потреба вказати на наявність виразного структурного чи семантичного поділу у віршовому рядку за відсутності флекси в мелодії.

ні варіанти, і заключної зупинки на витриманій фінальній опорі нижнього тетраходу (E^1) чи його діатонічному ввідному тоні (d^1) задля посилення недосконалого кадансування, націленого на своє продовження

в наступному уступі¹:  (необхідне досконале закінчення на фінальній опорі верхнього тетраходу (A^1) приносить шойно спеціальна кодетта)². Тому значення кожної чергової речитативної форми встановлюється тільки заднім числом залежно від того, чи вона фінішує на двозвучній термінації і завершить уступ, чи лише на групетто медіації та співомова продовжитись надалі черговим зданням – отака собі вельми зручна в імпровізації хитромудрість співця-професіонала. Про кінець уступу заодно сигналізує деяке сповільнення темпу (*ritenuto*) та віддихова павза, часом досить глибока, заповнювана більш-менш розгорнутою інструментальною перегрою³.

Тепер, керуючись наведеними аналітичними вказівками, варто взятися за читання виконаної кобзарем думи, порівняльно відслідковуючи крок за кроком, ноту за нотою багатоманітні експромтні втілення її основоположних конструктивних ідей та щоразу подивляючи неабияку творчу інвенційність правдивого етнопрофесіонального митця. А бажаним продовжувати і розвивати його видатну співацьку майстерність тільки так у вкупі з поглибленим її практичним перейманням (аж ніяк не буквальним копіюванням!) можна пробувати кувати свій власний, вповні оригінальний виконавський стиль.

¹ Уступи 1 і 4, 2-3.

² Див. заключну побудову думи.

³ У транскрипції першого виконання такі довші перерви, заповнені інструментальною грою, нечутною з фонограми, у співі Ф. Колесса, напевно, просто ігнорував, обходячись лише символічними чвертковими павзами.

П. Демуцького (1860–1927) як фольклориста-аматора¹ докладно характеризував К. Квітка², маючи на оці передусім його записи народних пісень (за деякими даними близько семисот)³, і ця характеристика з наукової точки зору видалася загалом вельми критичною, оскільки палкий ентузіаст музичної творчості з-під сільської стріхи у своїй діяльності змішував фольклористику й самодіяльний вихованський фольклоризм, що в ті часи щойно зароджувався та набирив сили, з панівним креном у бік цього останнього. В підсумку, хормейстерські експерименти П. Демуцького, інколи вельми ексцентричні, не стали по-справжньому репертуарними, а видані ним збірники етномузичних творів з виразними ознаками свавільного редагування породжують справедливі сумніви в їхній достовірності та при їх використанні потребують попередньої текстологічної оцінки⁴. Це, пев-

¹ Спершу П. Демуцький готувався піти стопами батька й учився на священика в Київській семінарії, але передумав, і після закінчення Київського університету (1898) він за основним фахом працював лікарем у с. Охматів, де організував т. зв. народний хор – один з перших в Україні. Після переїзду до Києва (1918) йому надалі довелося займатися лікарською практикою поряд з фольклористським хормейстерством і викладанням у київському Музично-драматичному інституті імені М. Лисенка, де вів зокрема власний курс „Культ народної пісні”. Можливо, якби П. Демуцький цілковито присвятився фольклористиці та максимальному поглибленню своїх знань у цій галузі хоч би в останні роки, коли працював науковим співробітником Етнографічної комісії Української академії наук, „то з нього, – як справедливо відзначав один з його біографів С. Барик, – ми б мали першорядного етнографа, першорядного висококультурного українського музичного діяча” (цит. за працею: Квітка Климент. Порфирій Демуцький. < Етнографічний вісник Української Академії Наук, кн. 6. 1928, с. XXXV). А отак не вийшов з нього ні пес, ні вовк...

² Квітка Климент. „Збирник народних Українських Писень для народних хорів П. Демуцького. 1-й десяток. Кийив 1906. Цина 10 коп.”. < Рідний край. 1907 № 3, с. 11-12; Квітка Климент. Порфирій Демуцький (некролог). < Україна. 1927 кн. 6, с. 210; Квітка К. Порфирій Демуцький (стаття), с. XXXV-LXVII (= перевидання, на жаль, скорочене, зате з вельми доречно доданими нотними прикладами: Квітка Климент. Вибрані статті: У 2 ч., ч. 2. Київ 1986, с. 78-120).

³ Ященко Леопольд. П.Д. Демуцький: Нарис про життя і творчість. Київ 1957, с. 21-22.

⁴ Крім указаной збірки „Ліра та її мотиви”, за його життя вийшли також такі друки: Демуцький Порфирій. Народні українські пісні в Київщині: У 2 ч. Київ 1905, 1907; Демуцький Порфирій. Народні українські пісні з репертуару Охматівського народного хору: 2 десятки. Київ 1906; Демуцький Порфирій. Народні

но, значною мірою стосується найвищого наукового досягнення збирача – його найпершої збірки, видатне історичне значення якої все ж полягає в тому, що вона стала своєрідною *антологією* релігійних лірницьких співів, на які до того¹ (та й опісля також) у вітчизняному етномузикознавстві мало зверталось уваги – вони вважалися цілковито напливовими, писемними чи напівписемними за походженням і нецікавими з погляду фольклорної автентики², хоч через подібну вузькоглядність витворювалися, а почасти й далі витворюються хибні суспільні уявлення про дійсний репертуар етнопрофесіоналів та його основоположне ядро, яке складало аж ніяк не думи, відомі далеко не кожному пересічному співцеві, а власне т. зв. *духовні вірші*³ – *псалми* і *канти*, мусили бути знані всякому, хто захотів здати цехо-

пісні. Київ 1928; Демущий Порфирій. Українські народні пісні-примітиви: У 2 вип. Київ б. р.

¹ Перші приклади лірницьких співів видав М. Лисенко (Лисенко Микола. Народні музичні струменти на Україні. < Зоря. 1894 № 8, с. 185-187), та їх він, безумовно, отримав від П. Демущького (пор.: Ibid., № 1, 15, 26, 43), з яким знався від 1886 року, коли той студентом співав у його хорах, ба навіть виконував при тому обов'язки секретаря та нотописця, і якого потрактував як одного з своїх численних кореспондентів, не вважаючи за потрібне покликатися на нього. Свої записи, зроблені протягом щонайменше двадцяти п'яти літ, П. Демущький здебільшого паспортизував, називаючи виконавців та місця записів, чого немає в М. Лисенка, бо либонь йому це не було відомо. Хоч друковані авторські оригінали П. Демущького зчаста виглядають на аранжовані й іноді не зовсім достовірні, все ж вони дозволяють поправляти друкарські помилки, допущені в публікаціях М. Лисенка.

² Показово, що навіть у новішому виданні співів та гри лірника І. Власюка (Ошуркевич Олексій, Рибак Юрій. Лірницькі пісні з Полісся: Матеріали до вивчення лірницької традиції. Рівне 2002) жодним чином не представлений його релігійний репертуар (натомість тут знайшлися обрядові пісні, які хоч знав кожен етнопрофесіонал, проте не виконував практично ніколи). Необхідні стосовно цього доповнення зроблені в студії: Ярмола Вікторія. Мандрівні музиканти Західного Полісся: Штрихи до портрета лірника Івана Власюка. < Етномузика, число 15. Львів 2019, с. 83-112.

³ В однині – *духовна вірша*. Цей рід поезії створювали, починаючи з середини XVI століття, передовсім високоосвічені церковні діячі, а вслід за ними учні академій, колегій та братських шкіл, мандрівні дяки, а також етнопрофесіонали – кобзарі та лірники, котрі, вважаючи себе вчителями і вихователями простого люду, не тільки переймали та пропагували таку високоідейну літературу, але й продукували її самі. Наскільки досліджено, та поезія рідко була співаною авторською (як у Г. Сковороди), переважно вона складалася під популярні мелодії.

вий іспит „братчикам”, здобути „визвілку” та легально практикувати на визначеній ними або цехмістром території¹.

Зазвичай між псальмами і кантами не знаходять суто формальних відмінностей – як одні, так і другі мають строфічну будову, силабічне віршування та співну (катиленну) мелодику в часокількісному ритмі, трактованому джусто в гуртовому співі та більш-менш рубатно в сольному. Різниця ж зводиться до часу постання (перші старіші, другі новіші) та передовсім до притаманного їм поетичного змісту: в класичних релігійних кантах возвеличуються християнські святі, в псальмах найчастіше йдеться про біблійні історії. Ті й інші достатньо представлені в збірці П. Демуцького, в цитованій тут з неї псальмі переказується притча про багача та бідного Лазаря, яку (згідно з Євангелієм від святого Луки) оповів сам Ісус Христос, наставляючи дбати не про утіхи на цьому світі, а про своє місце в потойбічному².

¹ Повний етнопрофесіональний репертуар свого часу зумів представити й описати М. Лисенко (Лисенко Николай. Характеристика музыкальных особенностей малорусских дум и песен, исполняемых кобзарем Вересаем. < Записки Юго-западного отделения Императорского географического общества, т. 1 (за 1873 год). Киев 1874, с. 31-58 + 26 с. нотного додатку), однак це не справило належного враження на фольклористів, котрі загалом далі дубувато не помічали ні культуро-жанрової окремішності даного роду усної творчості (за винятком хіба С. Людкевича та К. Квітки), ні значної ролі в ній народної апокрифіки.

² В оригіналі вона викладена отак: „Один чоловік був багатий, і зодягався в порфіру й віссон, і щоденно розкішно бенкетував.

Був і вбогий один, на ім'я йому Лазар, що лежав у воріт його, струпами вкритий, і бажав годуватися кришками, що зо столу багатого падали; пси ж приходили й рани лизали йому...

Та ось сталось, що вбогий умер, і на Авраамове лоно віднесли його Анголи. Умер же й багатий, і його поховали. І, терплячи муки в пеклі, звів він очі свої та й побачив здаля Авраама та Лазаря на лоні його. І він закричав та сказав:

– Змилуйся, отче Аврааме, наді мною, і пошли мені Лазаря, нехай умочить у воду кінець свого пальця, і мого язика прохолодить, бо я мучуся в полум'ї цім!...

Авраам же промовив:

– Згадай, сину, що ти вже прийняв за життя свого добре своє, а Лазар так само лихе; тепер він тут тішиться, а ти мучишся. А крім того всього, поміж нами та вами велика безодня поставлена, так що ті, що хочуть, переходити не можуть ізвідси до вас, ані не переходять ізвідти до нас.

А він відказав:

– Отож, отче, благаю тебе, щоб його ти послав у дім батька мого, бо п'ятьох братів маю, хай він їм засвідчить, щоб і вони не прийшли на це місце страждання!

Авраам же сказав:

Неухильно тримаючись канонічної фабули, лірник вплив до неї значущі фольклорні мотиви, назвавши антагоністів рідними братами, не по правді наділений матір'ю, що значно загострює драматизм конфлікту, з одного боку, з іншого ж – бодай якоюсь мірою приземляє високі матерії до звичнішого побутовизму (зокрема й у тих рядках, де пекельні експропріюють багацьке майно наче розбишаки-гайдамаки).

Отже, за змістом – це повноцінна *епіка* з розгорнутим сюжетом, в якому присутні всі основні складові художньої драматургії, а саме: *пролог* (рядки 1-7), *експозиція* (8-15), *зав'язок* (16-28), *розвиток дії* (29-70), *кульмінація* (71-84), *розв'язка* (85-92) й *епілог* (93-104). Та, наскільки відомо, псалма про Лазаря існує виключно в *пісенних* версіях (як приміром, у записі К. Квітки з V55_{bis}/R⁴ 1/2 1 | 1/2 1/2 1/2 2 :ll, де двічі повторюваний віршовий рядок може вказувати на первісний антифонний спосіб виконання по черзі солістом і хором або двома хорами, що було притаманно давнім псаломним співам)¹, і через свою суто строфічну віршову структуру та більш-менш сталий мелоритмічний малюнок вони мусять відноситися до проміжного *ліро-епічного* жанру. Чи не єдиному П. Демуцькому пофортунило зафіксувати унікальний взірець, епічний також за своєю словесною *речитативною* формою з характерною перемінністю складів (від 7 до 32) у віршоподібних рядках, завершуваних то „ямбічними”, то „хореїчними” клаузулами, пов'язаних між собою суміжними римунаннями (подекуди навіть доволі вишуканими) та лексико-синтаксичними паралелізмами, хоч і не об'єднаних у більші композиційні одиниці – словесні уступи.

Словесній речитативності відповідає музична, вельми схожа на правдиву церковну *псалмодію*, основу на типовій формулі т. зв. *псалмових тонів*. Зазвичай такі формули складаються з двох побудов, з яких перша починається з ввідного підходу (*ініції*) до репетиційованого звуку (*реперкусії*), що перепиняється на серединному мелодичному кадансуванні (*медіації*), а друга вступає прямо з самої реперкусії та закінчується іншим, заключним кадансуванням

– Вони мають Мойсея й Пророків, нехай слухають їх!

А він відказав:

– Ні ж бо, отче Аврааме, але коли прийде хто з мертвих до них, то покаються!

Йому ж він відказав:

– Як Мойсея й Пророків не слухають, то коли хто й із мертвих воскресне, не йнятимуть віри!”.

¹ Квітка Климент. Українські народні мелодії. Київ 1922, № 202.

(термінацією)¹. В даній лірницькій псалмі є властиво все те ж саме – її мелорядки, окремі речитативні речення-здання, також стало поєднуються попарно в М^ГАВ (хіба за нечисленними винятками, коли співець помилявся в процесі вільної імпровізації)². Перше здання відкриває ініція з кількох повторюваних звуків *d'* (у наявному фрагменті транскрипції – від двох до семи), після чого стрибком вверх на *fis'* включається реперкусія, однак не просто репетиційована, а збагачувана, як заведено в етнопрофесіоналів, різнобічними оспівуваннями, включно з відскоками на свої верхні та нижні терцієві субститути (*a'* й *d'*)³, і врешті настає медіація – спадний розспів від *g'* через *f'* та *e'~es'* до *d'* з ритмічною зупинкою, підкресленою ферматуванням. Друге ж здання належно стартує без ініції, відразу з реперкусії, як правило, з верхньої мелічної кульмінації-джерела, спускаючись до базового *g'* (все так же всіляко оспівуваного) та фінішує на термінації, зовні схожій на медіацію своїм низхідним розспівом, тільки він відштовхується не від *g'*, а неодмінно від *f'*. Така почергова змінна медіацій і термінацій в кожному уступі витримується неодмінно навіть при випадковому вжитті в першому зданні мелосу, притаманного другому (5 та 12 мелорядки), і це однозначно засвідчує закономірність паювання, здавалося б на перший погляд, наскрізного речитативу на двокомпонентні музичні уступи, не тільки подібні типологічно на церковні псалмодії, а й, очевидно, пов'язані з ними генетично. Ось як схематична формула даної лірницької рецитації (а) виглядає в зіставленні хоча б з таким псалмовим тоном (*tonus psalmodum*) під реєстраційними номерами I або VI згідно з існуючою номенклатурою (б)⁴:



Рис. 21аб

¹ Див. схематичні формули (тони) псалмодій офіція: Музыкальный энциклопедический словарь. Москва 1991, с. 444; а також там же само нижче приклад 95б.

² Про це трохи пізніше.

³ Див. Зразок 49.

⁴ Для зручності порівняння ноти транспоновано на малу терцію вниз.

Можна лише чудуватися, як П. Демуцькому вдалося покласти на папір настільки складний та неймовірно трудний для нотного запису речитативний твір – і то на слух, без застосування звукозаписувальної техніки, про яку в ті часи ніхто або мало-хто чув (не знати, коли була записана ця псалма – творчістю лірників збирач, за його словами, зацікавився ще в період навчання в духовному училищі та продовжував вивчати їхню творчість аж до остаточного завершення роботи над збірником на початку 1902 року), адже речитатив – це не строфічна пісня, мелодія якої повторюється, хоч і, можливо, з деякими змінами, а проте більш-менш однаково кілька раз, і її можна схопити належно, в ньому ж наспів (і, якщо є, аналогічний інструментальний супровід) безустанно змінює свій ритмічний малюнок і свою звуковисотну лінію часом до невпізнання та й жоден рецитатор ніяк не в стані відтворити свою імпровізацію бодай приблизно, навіть якби дуже хотів, тож щоби її схопити моментально, треба в посліху застосовувати музичну стенографію власного винаходу чи запам'ятовувати все звучання в найменших деталях від початку до кінця й опісля занотувати його, наскільки вже вистарчить тями. Така праця вимагає надзвичайного напруження всіх сил, пам'яті, слуху, швидкості мислення та й неабияких знань, помножених на досвід фольклориста-документаліста. Про себе П. Демуцький скромно писав, що не відзначався великими музичними здібностями й освіту він зумів досягти лишень рівня тодішніх духовних навчальних закладів, але того хіба було не так уже й мало, коли здобутої там нотної грамоти вистарчало для початку професійної діяльності М. Леонтовича, К. Стеценка, О. Кошиця, П. Козицького й ін.

У кожному разі, записувач либонь цілком задовільно впорався зі своїм нелегким завданням, зумівши навіть відзначити такі особливі тонкощі імпровізації, як помилкові початки деяких других здань або й зовсім несподіване ферматування першого звуку в сьомому мелорядку через спантелічення спілця, котрий перед тим вставив явно зайвий віршовий рядок про „отців духовних” і тому трошки задумався, пригадуючи собі зміст правильного продовження. Підозри може викликати часте застосування хроматичного *fis'* поряд з діатонічним *f'*, однак така перемінність обумовлюється тут засадничо різною ладо-модальною функцією цих звуків у плагально злучених тетраходах – фригійському та дорійському:

$$\underline{C'} \cup b' - a' \wedge G' \cup fis' \mid a' \wedge \underline{G'} \cup f' - (e' \sim) es' \wedge D'$$

де підвищений тон природно загострює тяжіння нижнього ввідного ступеню до своєї фінальної опори, а низький виступає після чергової модуляції нормальною терцією у власній системі звукової організації. Інша річ, що через імовірні друкарські описки не всюди знайшлися потрібні позначення відмін попередніх підвищень, у тому числі й стосовно високого другого ступеня e' , поява якого інколи видається позбавлена логіки, а проте вповні можливо, саме так, дещо не зовсім чітко артикулював його виконавець, коливаючись між дорійським і фригійським нахилами нижнього тетра хорда, наслідком чого поставала хроматика, не зовсім правдоподібна.

Значний недолік запису П. Демуцького становить зведення супровідної партії ліри до одного бурдону (октавного), до якого зазвичай повинен би додаватися мелодичний голос, певною мірою дублюючий вокал або контрапунктуючий йому власною темою¹. Збирач же чомусь заявив, що лірник не акомпанує своїм співам, а лише виконує перед кожною наступною строфою вступну „перегру”, скрашену невловимими мелізмами. „Тієї перегри мені ніяк не удалось записати, – бідкався він, – і в матеріалах, добутих за десяток літ, я записав тільки мотиви”². Раніше про те ж саме майже слово в слово писав М. Лисенко, і це дивно, бо якби він сам чув публіковані ним співи лірників, то ніяк не міг би такого стверджувати і напевно не став би запевнювати своїх читачів, що немає способу уловити ті мелізми та перекласти їх „на ясне, європейське, нотне письмо” та й що йому також не вдалось записати оту „перегру”³, хоч він потрапив і не таке утнути, транскрибуючи на слух репертуари кобзарів⁴. Інша річ – П. Демуцький, який отримав майже виключно вокальну виучку (він трохи грав на фісгармонії і скрипці) та міг мати незборимі труднощі з перенесенням живої інструментальної етномузики на папір, але насправді йому спершу до самої ліри либонь було байдуже, його цікавили

¹ Зразок 51a (та інші твори з цього ж джерела); Линева Евгения. Опыт записи фонографом украинских народных песен. Киев 1991, с. 64-65 № 15; Мацієвський Ігор. Музичні інструменти гуцулів. Вінниця 2012, с. 185-187.

² Демуцький П. Ibid., с. VI.

³ Лисенко М. Ibid., с. 185.

⁴ Лисенко Н. Характеристика музыкальных особенностей малорусских дум и песен, исполняемых кобзарем Вересаем; Лисенко Микола. Дума про Хмельницького та Барабаша, од кобзаря Павла Брагиці. < Киевская старина, т. 22. 1888, нотний додаток; Лисенко Микола. Буря на Чорному морі. Плач невольників: Дума. < Народна творчість та етнографія. 1964 № 4, с. 73-78.

тільки одні співи і тексти до них, однак під впливом М. Лисенка він узявся згодом і собі де-не-де подоставляти бурдони на власний розсуд – звідси виникли розбіжності між ними в обох публікаціях (псальма № 1 у редакції М. Лисенка має квінтовий бурдон *D-A*, натомість у П. Демуцького – октавний *G-g* та ще й з химерним мелодичним ходом у середині, чого, за словами К. Квітки, „насправжки не буває”)¹, тож йняти віри комусь одному хіба не випадає в жодному разі.

З усього сказаного можна дійти висновку, що запис псальми про Лазара, здійснений П. Демуцьким, потрібно розглядати, очевидно, не як точну документальну фіксацію етномузичного твору в певному конкретному озвученні, а радше як сповна ясний його загальний образ, що дає достатнє уявлення про притаманні йому риси, властивості й особливості не в абсолютно точних деталях, тільки силуетно. Може, цього замало з погляду строгих вимог наукової музично-етнографічної транскрипції, все ж і зроблене в міру сил належиться визнати видатним подвижницьким збирацьким подвигом, який засвідчив факт побутування у вітчизняній культурі усної традиції поряд з строфічними ліро-епічними псалмами так же само й речитативних епічних, уже на той час, імовірно, майже цілковито втрачених, рудиментарних, тому й зовсім непомічених ніким з інших фольклористів². Вірогідно, такі речитативні псальми появилися раніше за строфічні, а згодом їхні однакові сюжети виконувалися і так, і сьак поки новіші форми врешті-решт не витіснили своїх попередників з ужитку, затушовуючи не тільки важливі історичні процеси в еволюції даного мистецтва фольклорної апокрифіки, але й заодно необхідну ланку в генезі близько посвоячених жанрів – епічних дум та інших фольклорних речитативів..

¹ Квітка К. Порфирій Демуцький (стаття), с. LXI.

² Можливо, ніхто із збирачів не здогадувався запитати про них у когось з видатних співців, мені ж якось у кінці шістдесятих років минулого століття в м. Путила (о. Чернівці) довелося чути наживо псальму про муки (страсті) Христові, співану й грану гуцульським лірником в однозначному речитативному стилі. Мені на відміну від П. Демуцького забракло хисту й умінь бодай приблизно занотувати її на слух...

Святий Миколай Чудотворець (270–343), єпископ, добродійник, оборонець бідних, покривджених і немічних, негайний помічник у біді та скорботі, зцілитель, покровитель усіх суспільних верств, передовсім знедолених та одринутих, дітей, особливо сиріт, а також торговлі, землеробства, подорожніх, моряків, пекарів, ув'язнених, повій та ін., у мирян користується надзвичайною пошаною: досить сказати, що простий люд, не надто розбираючись у церковних догматах, за фактичну „трійцю” приймав не так умоглядних Бога-отця, Бога-сина та Духа святого, як власне Ісуса Христа Збавителя, Діву Марію Богородицю-Заступницю та праведного Миколая. Через те в кожному своєму хатньому виступі професіональний співець обов'язково мусив виконати кант на честь останнього як дійового обереха для дому та домочадців.

Таких величальних кантів „Миколаю” відомо декілька¹, з них до найпопулярніших належать наведені тут з словесним інципітом „Ой хто-хто Миколая любить”, співаних не тільки лірниками і кобзарями, але й якнайширшим загалом, відповідно в двох своїх мелотипах, відмінності між якими відразу кидаються у вічі. Аматорський (Зразок 50б₂) має виразно окреслену велику кільцеву форму як у вірші, так і наспіві (що свідчить про органічність їх сполучення) з серединним ходом удвічі коротшим за початковий зачин і репризною кінцівкою (в ній другу фразу музичного речення як у зачині заступає сумарна при моделюванні й, отже, рівна їй ритмічна довгість – ціла нота), ще до того з вельми характерним зіставленням чітких *giusto*'вих ритмічних малюнків часокількісних фраз та акцентно-динамічних мотивів²:

V36₂;43₂;4<...>/R⁴ 1 2 1½½½½1 1 :||:¼½½½½½½½½½1 :||⁴ 1 1 2 14 ||

У побуті мелодії цього типу виконуються або здебільшого одногласно, в унісон, або рідше паралельними терціями, де тема зазвичай

¹ Kolberg Oskar. Pokucie: Obraz etnograficzny: W 4 cz., cz. 2. Kraków 1883, s. 270 № 497; Демущий Порфирій. Ліра та її мотиви. Київ 1903, с. 23-24 № 22-24; Роздольський Йосиф, Людкевич Станіслав. Галицько-руські народні мелодії: У 2 ч., ч. 2. Львів 1907 (1908), № 1321; Церковні пісні. Б. м. 1989, с. 333 № 274; Ярмола Вікторія. Мандрівні музиканти Західного Полісся: Штрихи до портрета лірника Івана Власюка. < Етномузика, число 15. Львів 2019, с. 106-107 № 1 тощо.

² Остання довгість тут заступає другу фразу музичного речення, аналогічного початковому, тому відокремлена всупереч правилам диференціального тактування.

знаходиться в нижній партії, верхню ж творить побічний надголосок, належно закінчуваний на третьому ступені модального тетраходу: $d'' \wedge \underline{C}'' \cup b' - a' \wedge G' \text{fis}'$, де два верхні ступені засвічуються завдяки терцієвому дублюванню, що приховує фактичну оліготонність, властиву даному наспівові. Подібна стрічкова фактура є звичною для фольклорного багатоголосся, та тут вона являє собою залишок вельми поширеного в XVI–XVIII століттях барокового *кантового триголосся*, з якого згодом просто випав гармонічний бас, а разом з ним сприйняття однойменної ладової перемінності (Зразки 50б_{2,3})¹.

Інакше величали святого Миколая етнопрофесіоналі – в звичній для себе яскраво вираженій *вільній* манері, яку М. Лисенко постарався максимально докладно передати нотним письмом доступними йому способами, вдаючись при цьому до надзвичайних революційно-новаторських заходів. Передовсім він, наскільки відомо, чи не вперше в світовій історії² транскрибував народну пісню *наскрізно* строфу за строфою, достоту вказавши в ній місця ритмічних і мелічних видозмін, повсталих у процесі виконання, заодно навч задемонструвавши специфіку варіантного існування фольклорного твору, кожна музична відміна якого в межах одного озвучення, а тим більше в різночасових³ може прийматися за його конститутивний вияв. Зіставлення окремих строф показало не тільки засадничу мобільність мелодичних розспівів, які на тих же самих позиціях то бувають, то ні, але й здатність звуків заступати один одного головню на інтервал терції чи квінти, рідше – сексти або кварта⁴, що теоретично вдалося осмислити аж через сто років як *принцип субституції*⁵, і власне дякуючи послі-

¹ Пор.: Церковні пісні, с. 332 № 247. (Щоб отримати стрічкове двоголосся, в обох наведених кантових Зразках 50б_{2,3}, достатньо відкинути партію басу, в одноголоссі ж правильно буде співати другий голос, бо окремо взятий верхній неправомірно переводить „мінорну” мелодію в паралельний „мажор”).

² Варто хіба нагадати, це був 1874 рік, перед яким нотних записів музичного фольклору з суто науковою метою практично не існувало ніде.

³ Якщо збирач зміг подати відміни не тільки в окремих місцях, але й цілих двох мелорядків, очевидно, кобзар співав йому твір декілька разів (щонайменше двічі).

⁴ Аби переконатися в цьому, можна й не порівнювати цілі строфи, досить переглянути як кобзар щораз по-іншому подавав в них меліку заключних рефренів.

⁵ Харлап Михаил. Народно-русская музыкальная система и проблемы происхождения музыки. <Ранние формы искусства. Москва 1972, с. 221-273; Земцовский Изалий. Мелодика календарных песен. Ленинград 1975, с. 21, 42 і далі; Лобанов Михаил. Теоретические вопросы публикации и систематизации напевов в

довно зафіксованим такого роду підмінам мало-помалу виявляється повна, збагачена модуляційними відхиленнями в побічні тетрахорди: доволі складна ладомодальна система канту в інтерпретації кобзаря:

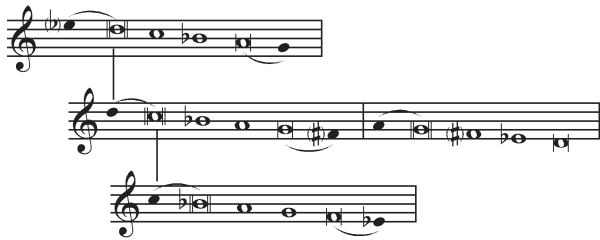


Рис. 22

котрий при тому розробляв не один з верхніх тематичних голосів, як то зазвичай буває, а досить несподівано по суті *супровідну басову* партію.

Також либонь уперше М. Лисенко зауважив і – головне – відзначив як у нотах, так і в спеціальній примітці притаманну кобзарському співу *мікрохроматику*¹: „По більшій часті, коли не скрізь, дається чути *fis*¹ замість *f* або звук по середині й”² (розрядка моя. – Б. Л.), тобто *нейтральний*. У нотах такі звуковисотні особливості він відмічав дwoяко, або взявши знак альтерації в круглі дужки, або нараз двома такими знаками через рисочку у тих же дужках, однак у чому

Своде русского фольклора. < Проблемы „Свода русского фольклора”. Ленинград 1977, с. 149-166 (Русский фольклор, вып. XVII); Истомин Игорь. Мелодико-гармоническое строение русской народной песни. Москва 1985; Лобанов Михаил. Данные о звуковисотном строении напева в свете проблемы систематизации русского музыкального фольклора. < Звуковисотное строение народных мелодий: Материалы научно-практической конференции. Москва 1991, с. 89-113; Луканюк Богдан. Про будову народнописаних тем М. Леонтовича. < Українська музика. Традиції та сучасність: Збірник статей. Львів 1993, с. 100-105 тощо.

¹ У транскрипційній роботі М. Лисенка це аж ніяк не поодинокий випадок, а певною мірою система – мікромелізматика він відзначав так само в псалмах „Муки Христа”, „Великий мій жалю” (Лисенко Николай. Характеристика музыкальных особенностей малорусских дум и песен, исполняемых кобзарем Вересаем. < Записки Юго-западного отделения Императорского географического общества, т. 1. Киев 1874, Нотний додаток, с. 16-18 № 6-7), у пісні „Дворянка” (ibid., с. 29 № 2) і думі „Про вдову та трьох синів” (ibid., с. 8-10 № 2).

² Лисенко М. Ibid., с. 19. Те ж саме напевно стосується й звуку *e(s)*, що з’являється у відміні 6 строфи.

полягала різниця між цими позначками – чи їх потрібно трактувати як своєрідні синоніми, чи все ж таки вони мають бодай якоесь відмінне значення – можна лише здогадуватися: очевидно, перевагу потрібно віддати першій імовірності, принаймні Лисенкові сучасники Ф. Колесса, С. Людкевич та ін. власне в подібний неточний спосіб маркували невиразне, розмите звучання. Нині його відмічають або знаком питання, або стрілкою, та скористатися даними символами, як звичайно, для редакторського осучаснення першоджерела видається некоректним, бо немає твердого переконання, чи в певному конкретному випадку розумілася просто нечітка, неясна висота й тоді належалося б ставити знак питання, чи відповідно бодай приблизне підвищення діатонічного ступеня або, навпаки, пониження хроматичного, а тоді вже невідомо, яку обирати стрілку (вверх чи вниз)¹. Можливо також, що взявши в дужки знак альтерації, записувач указував на його варіантність – наявність в одному виконанні та відсутність в іншому – як перехідну стадію від повного діатонізму, який показує запис кінця XVIII століття, хоч і здійснений в Росії, проте явно український за походженням (Зразок 50б₃)², до хроматизмів у сучасному трактуванні (Зразок 50б₂). Через те, щоби не правити відсебеньки і не вводити в оману читача, нібито М. Лисенко свого часу запропонував і застосовував новітню фольклористичну нотну діакритику, все у Зразку 50б₁ винятково залишено задля історичної достовірності без редагування в повній згідності з оригіналом.

Вражений рубатним виконанням і намагаючись якоесь відобразити його на письмі, М. Лисенко виклав всю свою транскрипцію суцільно підряд – без темпу, без жодних тактових рисок і розмірів³, чим певною мірою досяг бажаного, приголомшивши своїх читачів, вихованих на класичних засадах європейської нотації, але й заодно зробив її аморфною та трудною для сприйняття, подібно як то мається в давніших текстах без поділу на слова, речення й абзаци. Коли в ній навести належний порядок за правилами диференціального тактування, то відразу виявляться притаманні творові доволі стійкі часові величини мелосинтаксичних побудов його ВКФ, де обидва по-

¹ Прилоги, Коментар 55.

² Про це неспростовно свідчать українізми в поетичному тексті: „святый”, „всякий час”, „зле пропасти”, „ошуканный”, „пекелнаго”.

³ Потім через три десятиліття за ним пішов молодий С. Людкевич, прийнявши такий частковий підхід за визначальний.

вторювані музичні речення зачину включають дві чітко розмежовані цезурою різновеликі фрази обсягом відповідно на три і п'ять одиниць числення, хід же представляє собою двічі відтворену пару ясно відділених мотивів у вигляді „висхідних іоніків”¹, а кінцівку хіба знову ж у часокількісному ритмі слід вважати дещо невизначеною через очевидну її деформацію. У результаті постає ось такий реальний мелоритмічний малюнок, лише композиційно схожий на вище виведене цифрування Зразка 50б₂:

$$*V_{\underline{3}6_2;44_2;\underline{3}}R^3 1 1 1 \text{ } ^6\text{ } \frac{1}{2} \frac{1}{2} 1. \frac{1}{2} 1 1 \text{ } :||\text{ } \frac{3}{4} \frac{1}{2} \frac{1}{2} 1 1 \text{ } ||\frac{1}{2} \frac{1}{2} 1. \frac{1}{2} :||\text{ } \frac{3}{4} \frac{1}{2} \frac{1}{2} 1 1 \text{ } ||$$

Передовсім у версії кобзаря середина однозначно йде не в паристому (двійковому) акцентно-динамічному розмірі, а в третньому (трійковому), і це заставляє по-іншому оцінювати устрій зачину та кінцівки, складених з ірраціональних тактів рубатного часокількісного ритму. Виникли вони, беззаперечно, через суб'єктивне трактування транскриптором справжніх величин останніх довгостей у кожній фразі, які він хибно інтерпретував як вільноагогічне подовження (ферматування) довгостей, принципово рівних одиниці числення – четвертній ноті, хоч у дійсності, навпаки, їх треба визнати вкороченнями (стриктурами) типологічних півнот з огляду на третність мелоритмічної організації ходу, очевидно, притаманної всьому наспівові, типологічна формула якого в такому раз мусить виглядати тільки так:

$$*V_{\underline{3}6_2;44_2;\underline{3}}R^4 1 1 2 \text{ } ^6\text{ } \frac{1}{2} \frac{1}{2} 1 1 1 2 \text{ } :||\text{ } \frac{3}{4} \frac{1}{2} \frac{1}{2} 1 1 \text{ } ||\frac{1}{2} \frac{1}{2} 1. \frac{1}{2} :||\text{ } \frac{4}{4} \frac{1}{2} \frac{1}{2} 1 2 \text{ } ||$$

Своєю чергою відмінні види часокількісних тактів в рамках одного традиційного фольклорного наспіву зазвичай вказують на генетично вихідну первинність третностей і похідну вторинність паристостей, що в даному випадку могли мати раніше виключно наступну шестимірну норму з внутрішнім третнім („амбічним”) групуванням одиниць числення, на що вказують пунктовані групи у других фразах зачину:

$$\bullet V_{\underline{3}6_2;44_2;\underline{3}}R^6 1 2 3 \text{ } \frac{1}{2} \frac{1}{2} 1 1 1 2 \text{ } :||\text{ } \frac{3}{4} \frac{1}{2} \frac{1}{2} 1 1 \text{ } ||\frac{1}{2} \frac{1}{2} 1 1 \text{ } :||\text{ } \frac{6}{8} \frac{1}{2} \frac{1}{2} 2 3 \text{ } \langle \dots \rangle ||$$

Достовірність проведеного генотипологічного моделювання сповна підтверджує вже згадуваний вище Зразок 50б₃, який не тільки чудесно зберіг свої первісні кшталти, але й заодно зафіксував вкоро-

¹ У першій мелострофі кобзаря явно схибив, зробивши чвертками перші дві вісімки, але далі вже строго тримався належного ритмічного малюнку.

чення кінцівки репризної ВКФ пропуском другої фрази. Що в Україні даний кант спершу також був досконало третнім і лишень згодом мутував у недосконалу паристість (Зразок 50б₂), підлягаючи генеральній тенденції історичних перемін у часокількісному ритмі, засвідчує його мелодична відміна (фактично верхня партія з трошки зіжмаканою першою фразою звичайним початковим прискіпшенням), відома сьогодні зокрема в дещо по-інтелігентському манірній інтерпретації видатного оперного співака І. Козловського¹:

88

Lento
[rubato]

І_ род - цар за Хри_ стом га_ ньяв_ ся,
Він за ним ду_ же по_ би_ вав_ ся.

Allegretto
[giusto]

На сі_ дель_ ці не вдер_ жав_ ся.
З ко_ биль_ чи_ ни він зір_ вав_ ся Та й у_ пав на діл.

Lento
[rubato]

Це – жартівлива пісня про Іродову загибель з різдвяного вертепу, початки якого в Україні сягають XVII століття, відколи вчителі й учні тогочасних навчальних закладів, а за ними мандрівні дяки й такі інші зачали культивувати на західноєвропейський манір шкільну драму. Її вистави зображали головню біблійські сюжети і, як правило, не мали власної музики – для подібних інсценізацій здебільшого використовувалися вже готові твори й у даному разі потрібним донором послужив саме панегірик святому Миколаю. Попри всі відмінності реального звучання його та вертепної жартівливої пісні повна тотожність їхніх мелодій хіба не викликає жодних сумнівів², як і походжен-

¹ Дзига. Українські дитячі й молодечі народні ігри та розваги: Антологія. Харків 1999, с. 325, а також <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=0c5tPZnfuGg> (22.01.2022). По-інакшому викладену на письмі, але хіба ідентичну за своїм реальним звучанням відміну див.: Великий співаник „Червоної калини”: Збірник пісень стрілецьких, історичних (козацьких), побутових, обрядових, жартівливих в опрацюванні для хорів – мішаного, мужеського й жіночого а сарпелла. Львів 1937, с. 195-196 № 157.

² Звісно, абстрагуючись від наявних мелічних відмін і зіставляючи з належно транспонованою вертепною мелодією.

ня пізнішої другої від першої, безумовно, старшої за віком, можливо, навіть значно старшої, адже й кант також не можна признати вихідним першоджерелом, якщо в ньому деформована кінцівка ВКФ та ще й застосовувалося зіставлення типів мелоритму (часокількісного – акцентно-динамічного – часокількісного) і темпів (*Lento* – *Allegretto* – *Lento*), загалом характерне саме для антифонного виконання (*Solo–Tutti*)¹ *танків-хороводів*, причому *обрядових*. Перетекстований шкільними віршами спочатку поважного духовного канта (не раніше XVI століття), а потім вертепного пародійного, т. зв. „спудного” (не пізніше XVIII століття) той первісний фольклорний прототип наразі залишається невідомим, та все ж уявити собі його модель зовсім нескладно:

•V34_{2-n};44_{2-n};34_{2-n}/R⁶1 2 3 || 2 1 2 :|| 1 2 1 2 :|| 1 2 3 || 2 1 2 :||

Цікаво би знати, чи зачин в ньому випадково збігається з вельми своєрідним „переставленим козачком” берестейської весільної пісні, на основі якої постав і купальський мелотип², чи в тому є своя глибока мелогенетична закономірність, пов’язана з розпадом первісної ВКФ?

У зимовому жанровому циклі вертепна пародія опинилася, очевидно, завдяки тому, що її статечний оригінал призначався для ознаменування дня смерті святого Миколая та величання тезків-іменинників 6 грудня³ колись звичним обрядовим обходженням дворів (подібно як на Різдво та подекуди на Великдень чи Трійцю), тепер цілковито забутим, однак ще в кінці XIX – на початку XX століть правдоподібно практикованим навіть у Києві (на Юрковиці), що зафіксував К. Квітка та навів також приурочений до цієї дати особливий твір (з типовою величальною формою V^Габрб)⁴. Започаткувати цей звичай могли тільки братчики церковних шкіл як один із способів здобування шматка хліба на споживок („пропитаніє”), і, мабуть, у тому ж таки середовищі бакалярів або, може, радше українських барокових вагантів первісний третій (трійковий) мелоритм канта мутував у вторинний паристий (двійковий), підтвердженням чого може служити чергові перетексту-

¹ Показово, що власне так аранжована вертепна пісня, співана І. Козловським, чи ж би не згідно з добре знаною йому традицією, винесеною з-під рідної стріхи.

² Див. Коментар 14.

³ За новим стилем, за старим у XVI-XVII столітті – це було 16 грудня (зараз уже 19 грудня).

⁴ Квітка Климент. Українські народні мелодії. Київ 1922, с. VI.

вання його мелодії в коляду „Предвічний родився пред літи”¹ і її популярну донині спудну пародію, співану за святковим столом на той же самий, облубований простонародням мотив зазвичай верхньої партії (нижня терцією нижче явно випущена), як скажімо²:

89

Ой там там Предвічний родився,
А за ним тю-тю покурився,

І табака з табакерки,
І горілки з півквартирки Напився.

Власне від вченого мандрівного люду (та й, певно, не без участі цеховиків) коляду на святого Миколая мусили перейняти співці, передовсім лірники³, і продовжили її життя незалежно від первісного призначення в новій жанровій формі рубатно виконуваного сольного вокально-інструментального духовного канту.

¹ Богогласник. Почаїв 1790, с. 50 № 17 (Церковні пісні. Жовква 1925, с. 1929 № 48).

² Нижанківський Остап. Народні пісні: Збірка 1891 року. Львів 2016, с. 55-56. Див. також: Мишанич Михайло. Народна вокальна творчість Львівщини. Львів 2016, № 683; Мишанич Михайло. Музично-етнографічний архів: У 3 кн., кн. 3. Львів 1988, с. 888 № 1288 (рукопис, депонований у Палаці мистецтв імені Антоновичів Львівської наукової бібліотеки імені В. Стефаніка Національної академії наук України. Одиниця зберігання 33217|3 муз. = Проблемна науково-дослідна лабораторія музичної етнології Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка, одиниця зберігання НЗІ 2/1); Гнатюк Володимир. Колядки і щедрівки: У 2 ч., ч. 1. Львів 1914, с. 336-338 № 2А-І тощо.

³ Невипадково М. Лисенко в заголовку до своєї публікації додає у дужках: „Лірницька”.

Поетичний жанр цього твору визначається в фольклористичних працях по-різному: одні його називають псальмою, інші кантом, дарма що жодному з них він не відповідає за своєю тематикою – в ньому не йдеться ані про біблійні притчі, ані про возвеличення святих, а розповідається *містична легенда* про порятунок Матір'ю Божою Почаївської лаври від наступу турків з татарами, і в такому разі йому попри певне духовне зерно належить присвоїти статус звичайної історичної *пісні* в лірницькому репертуарі¹. Тим більше, що вона правдоподібно дійсно в'яжеться з реальною бувальщиною, датованою 23 липня 1675 року², коли до Почаївського монастиря підступилося турецько-татарське військо, як загально стверджується, на чолі з самим великим візиром Кара-Мустафою (1634/5–1683)³. Проте його участь у цьому

¹ Огляд змісту опублікованих записів див.: Сироїд Олена. Особливості функціонування й інтерпретації псальми „Ой зійшла зоря вечорова...”. < Родина Колессів – спадкоємність науково-містецьких традицій: Збірник наукових праць та матеріалів. Львів 2013, с. 363-379.

² Ця дата не зовсім повно відображає історію подій, оскільки за відомостями, вміщеними у збірці „Гора Почаевская”, виданій у м. Почаїв 1772 року, вказується „рік Господній 1675 місяця іюля 20 [дня]”, по-перше, а по-друге, що турки прийшли в неділю, в понеділок почали штурм, у вівторок майже досягли успіху, поставивши свій прапор на монастирські ворота, а в середу явилася Божа Мати з своїм святим воїнством і турки „отб'югоша” (Франко Іван. Зібрання творів: У 50 т., т. 42. Київ 1984, с. 266-268). Дійсно, за календарем 1675 року 20 липня була неділя й, отже, щойно 23 липня сталося чудо спасіння. Крім того, автор наведеного повідомлення зазначив, що турки спочатку зайняли Збараж, потім згадуваний у пісні Вишнівець і, нарешті, дісталися Почаєва, що цілком логічно з погляду географії, зважаючи на початок воєнних дій переходом османів вкінці червня через Дністер, але не відповідає твердженням істориків, які день взяття Збаража датують 27 липня (тобто три дні після Почаєва), а Вишнівця – аж 31 серпня після одинадцяти днів запеклої оборони (значить, починаючи з 20 серпня та ще й у часі розгромної для турків львівської битви 24 серпня?). З того виходило б, начебто турки найперше напали на Почаїв, потім пішли на Львів, звідти побіті повернули на Збараж і на кінець взяли за Вишнівець – такий зигзагуватий шлях виглядає на цілковите безглуздя, але це вже либонь клопіт не фольклористів...

³ Драгоманов Михайло, Антонович Володимир. Політичні пісні українського народу: У 2 ч., ч. 1. Женева 1883, с. VIII. „Одначе цього не можна довести, – заперечував Ф. Колесса. – Ця пісня могла витворитися на основі давнішої легенди про чудовне відбиття ворожого нападу на святе місце; відгомін такої легенди зберігся в давній колядці про святу Софію в Києві” (Колесса Філарет. Українська усна словесність. Львів 1938, с. 520), що цілком неймовірно, оскільки ота колядка з рефреном, оче-

епізоді видається неймовірною, бо він тоді ще не займав той високий пост¹, по-перше, а по-друге, він ніколи не воював у Галичині, тільки двічі (в 1674 і 1677 роках) брав уділ в літніх походах османів разом з козаками правобережного гетьмана П. Дорошенка на Чигирин – традиційну запорізьку столицю неподалік Дніпра – з метою відбити її назад у лівобережного гетьмана І. Самойловича й московського воєводи Г. Ромодановського; словом, був поміченим у баталіях, далеких від Галичини. У ній самій тоді закінчувалася польсько-турецька війна 1672–1676 років й у кінці червня 1675 року османська армія під проводом зовсім іншого воєначальника Ібрагіма Шишмана² перейшла Дністер, у липні до неї долучилися татари-ординці хана Селіма I Гірея (1631–1704), після чого на Поділля та Волинь були розіслані загони з завданням взяти під контроль важливіші місцевості. Очевидно, з одним із таких загонів довелося мати справу Почаївському монастирю³, що зумів вистояти перед ворожим нападом начебто завдяки небесним покровителям, у тім і хіба духові преподобного Івана Заліза-Желіза (Іова Почаївського, 1550/1–1650), згаданого в пісні наче живого, хоч на той час його вже літ двадцять не було на світі. Пізніша ілюстрація до оспіваного сказання, датована 1880 роком⁴, хіба цілком справедливо зображає обитель як неабияку фортецю, що могла постояти за себе проти не надто великої збройної виправи навіть скромними силами тодішніх ченців та підмонастирських мирян, котрі здатні були не тільки гаряче молитися до чудотворної ікони, надіючись на порятунок, але й удатно воювати при нагальній потребі⁵.

видно, „Славен есі... Славе есі, Боже, по й усім світі і на небесі” (V554;655) аж ніяк не належить до давніх і традиційних ні за формою, ні за своїми словами, а за поетичним змістом є виразно компільованим фальсифікатом найновішого часу.

¹ Великим візиром, тобто найголовнішим міністром султана, Кара-Мустафа (албанець за походженням) став тільки через рік – 5 листопада 1676 року.

² Причинок до характеристики державницьких традицій Османської імперії: це був слов'янин, прямиий нащадок болгарського царя.

³ Основні сили Ібрагіма Шишмана-паші через чотири дні (27 липня) штурмом взяли м. Збараж, але вже за місяць (24 серпня) зазнали нищівної поразки під Львовом. Війна закінчилася роком потому компромісом: турки отримали частину Поділля, поляки ж повернули собі решту Правобережжя та десять тисяч узятих в яsir християн, у тому числі й православних, котрих католицька Річ Посполита, як бачимо, не кинула напризволяще.

⁴ <http://wloveua.com/wp-content/uploads/2015/11/072.jpg> (14.08.2021).

⁵ Можна лише здогадуватися при тому, чи часом турків у дійсності не відігнала воєнна допомога, яка надійшла вчасно, дякуючи не тільки молитвам, але й

Власне з огляду на історичність сюжету та належність до етнопрофесіонального репертуару цю пісню М. Лисенко, символічно подавши її на початку першого випуску своєї епохальної збірки українських народних пісень, назвав „думою”¹ (Зразок 51б), що було, звісно, промашкою, зумовленою рівнем розвитку тогочасної фольклористики, адже словесний текст даного твору, хоч і, безперечно, сюжетний за поетичним змістом, проте не речитативний за формою, а строфічний, тому може відноситися виключно до категорії *ліро-епічних*. Так же само з музичного боку йому притаманна часокількісність з стабільним ритмічним малюнком, повторюваним практично однаково від строфи до строфи, тільки що в іманентній вільноагогічній манері виконання, може, не настільки, як у деяких псалмах і кантах, все ж достатній, щоб почути його ліро-епічний характер, котрий, правда, менш примітний в інтерпретації І. Власюка, схильній до парландовості, зате в нотному записі М. Лисенка, незважаючи на його дотипологічну безформність чи, навпаки, радше завдяки їй, рубатна природа мелодії пісні про Почаївську Божу Матір виявляється особливо виразно.

Вона має основну структуру сімнадцятискладового вірша *V557₂, який практично в усіх записах виявляється трохи хистким, змінюва-

звинним вістовим, однак автор реляції, церковник, вважав за краще акцентувати винятково на чудесному першому, опустивши банальне друге. Як не дивно, І. Франко також заперечував історичність цієї події, „бо в сучасних і пізніших літописних джерелах (ані в Самовидця, ані Грабянки) нема ніякої згадки про такий великий напад турків на західну Русь, який би сягав Збаража й Почаєва” (Франко І. *Ibid.*, с. 267). Чи ж би вчений дійсно нічого не знав про польсько-турецькі війни 1672–1676 років взагалі та зокрема про знамениту львівську перемогу в ній польсько-руського війська, що хіба неймовірно для історика такого масштабу, чи подібно вказаним козацьким хроністам він також не вважав галицькі справи у віддаленій Речі Посполитій русько-українськими та й не надавав їм жодного історичного значення?

¹ Цю версію пісні, а заодно взятий з оригінального запису підзаголовок „Дума” при використаних лишень п’ятьох строфах (трьох початкових, п’ятої і передостанньої), спопуляризував М. Леонтович своєю розкладкою для хору та солістів. Уперше вона була опублікована в збірках: Леонтович Микола. *Хорові співи*. [Київ б. р.], с. 3-4 № 3 і Леонтович Микола. *Українські народні пісні: Для мішаного хору*. Київ, Ляйпціг б. р., с. 14 № 10, а за радянщини з відомих причин тривалий час не друкувалася (зокрема, не ввійшла в обидва видання зібрань музичних творів композитора в міжвоєнний час), хоча нелегально виконувалася чи то за згаданими друками, чи за деякими авторськими рукописами, поширюючи в народі саме отакий вкорочений до рівня ліричного текст і його тепер час від часу записують невдатні збирачі, наївно приймаючи за начебто традиційно-фольклорний.

ним у силабічних групах на один-два склади (V457; V546; V657; V558; V55,45; і т. ін.), утім це не конче означає, що вони фіксувалися з проказування, а не з співу – так зазвичай подають пісенні тексти лірники і кобзарі, звиклі до імпровізованого підбору слів у процесі виконання та пристосування їх до ритмічного малюнка мелодії, причому доволі різноманітними способами. У нотах М. Лисенка й О. Кольберга¹ такі пристосування не відзначені, тож залишається тільки здогадуватися про них і їхні можливі візерунки², а от І. Власюк, коли йому вихо-

¹ Kolberg Oskar. Obrazy etnograficzne: Chełmskie: W 2 t., t. 2. Kraków 1891, s. 46-47 № 75.

² Хоча неначебто перший призначав свою обробку для співу і мав би подбати про відповідність голосу текстові, а не перекладати цю невдячну роботу на вокаліста, ніяк до неї невідповідного, другий же теж хіба претендував на етнографічну вірність своїх публікацій, але отримуючи інформацію з різних джерел, зокрема від численних кореспондентів, не вважав за потрібне бодай якось вивірити її поправність. Також рівною мірою малодосвідчені редактори, готуючи до публікації хор М. Леонтовича, в дивовижний спосіб калічать ритмічний малюнок народнопісенної теми, намагаючись припасувати її місцями до перемінної кількості складів, що тільки дуже ускладнює освоєння твору виконавцями й утруднює його сприйняття слухачами, тоді як фольклорний текст у даному разі, ясна річ, не має жодного етнографічного значення і його можна, ба навіть і треба би привести до єдиної сімнадцятискладової віршової структури, що зовсім нескладно, як приміром (виходячи з видання, можливо, за рукописом композитора: Леонтович Микола. Українські народні пісні для мішаного хору. Київ, Ляйпціг б. р., № 10):

90

1. Ой зійшла зоря вечорова, над Почаєвом стала;
Ой виступало турецьке військо, як та чорна хмара.
2. Турки й татари брами облягли – монастир звоювати;
Мати Божая Почаївська буде нас рятувати.
3. Отець Залізо з келії вийшов, сльозами умліває:
– Ой рятуй, рятуй, Божая Мати, монастир загибає!
4. Ой вийшла, вийшла Божая Мати, на хресті вона стала.
Кулі вертала, турків вбивала – монастир врятувала!
5. А ми єсть люде – всі Християне, і до Бога вдаряймо,
Матері Божій та Почаївській поклон всі віддаваймо!

Напевно, варто так же само поступати в усіх подібних мистецьких авторських опрацюваннях, не роблячи з них неначебто задокументовані пам'ятки культури усної традиції, якими вони не є та й бути не можуть у принципі через належність уже до писемного композиторського фольклоризму, зовсім відмінного за своїми виключно художньо-мистецькими завданнями і необхідними засобами їх утілення, на чому тут особливо хочеться наголосити з огляду на майбуття.

дили восьмискладники замість семискладників, здебільшого вдавався до роздроблення на дві менші якоїсь основної довгості – початкової (2 рядок 5 строфи і 1 рядок 10 строфи) чи серединної (2 рядок 9 строфи), рідше вставляв зайву ритмічну одиницю посеред фрази (1 рядок 8 строфи) або зовсім несподівано вводив затакт у кінці попередньої побудови (2 рядок 4 строфи і 1 рядок 7 строфи), загалом вельми незвичний, хоч інколи вживаний в традиційному автентичному фольклорі (Зразок 5а).

Так само хіба давали собі раду й інформанти М. Лисенка й О. Кольберга, проте всі подібні виверти не надто варіювали чи трансформували типовий ритмічний малюнок наспіву:

$$\bullet R^6 1 1 1 1 2 \parallel 1 1 1 1 2 \parallel^2 1 1 1 1 2 3 3 \parallel$$

навіть тоді, коли первородна „ямбічна” пульсація одиниць числення ($\bullet R^6 1 1 1 1 2 \parallel \leftarrow {}^0 R^6 1 2 1 2 \parallel$) варіантно модифікувалася в нібито „висхідні іоніки” ($R^6 1 1 2 1 1 \parallel \leftarrow R^6 1 1 2 2 \parallel$), чим, до речі, вельми захоплювалися західноєвропейські й наші співці. Таке переінакшення приходить уже в третьому такті нотного запису О. Кольберга, в М. Лисенка ж – в останньому, який транскриптор явно зіпсував заключною пунктуваною ритмічною групою, насильно підігнутою під розмір на чотири лічильні одиниці (С), прийнятий в друкованому оригіналі за одномірний для всієї мелодії, що в зв’язку з цим у своєму нотному вираженні раптом стала неприродно *семитактовою* замість нормальної в подібних випадках квадратної восьмитактової (в наступному цифруванні пунктувана група переведена в рівновелику):

$$R^4 \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} 2 \wedge \frac{1}{2} \frac{1}{2} 1 1 1 \wedge \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} 2 \parallel 2 2 \parallel \\ \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} 2 \parallel \frac{1}{2} \frac{1}{2} 1 1 \frac{1}{2} \frac{1}{2} 1 \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \parallel$$

У дійсності за цією пунктуваною групою з невизначеною ферматою на першій ноті криється нормальний ритмічний малюнок принаймні з двох півнот, як в аналогічному місці першого мелорядка, з котрих друга могла вкорочуватися до вісімки віддиховим павзуванням ($R < \dots > 2 2 \parallel \leftarrow R < \dots > 2 \frac{1}{2} \frac{1}{2} 3 \parallel$). Але в такому разі такт перетворювався б у нерациональний семимірний і виразно вказував би на своє походження від вказаного вище малюнка з „висхідним іоніком” в основі, своєю чергою похідного від „ямбічно” організованого. Звідси у порівнянні з типологічною схемою стають ясними всі рубатні (вільноагогічні) відхилення в співі, ревно зафіксовані на письмі М. Лисенком, а саме – надмірні фермати над останніми дов-

гостями в кінці кожної побудови, які переводять природний третний (трійковий) мелотип в очевидно надуманий паристий (двійковий), неіснуючий у вітчизняному традиційному фольклорі. А от у транскрипції виконання І. Власюка всі подібні затягування чи, навпаки, вкорочення (включно з павзуваннями) відмічені відповідними діакритичними музичними знаками¹, те ж саме зроблено й у запропонованій редакції запису М. Лисенка, викладеній у клямрах дрібнішим шрифтом під його оригіналом задля зручності порівняння.

Віршова структура V557₂ належить до найпоширеніших в українському фольклорі, вона виступає як серед *обрядових* весільних ладканок, так і *звичайних* пісень з різною поетичною тематикою – історичною, любовною, колисковою, баладною й ін.², причому генетичної спільності між цими обома мелотипами немає – походження у них зовсім відмінне. Як установив І. Франко, *звичайні* пісні такої структури мусили бути вельми популярними уже в першій половині XVII століття, якщо нею складена *барокова вірша* з заголовком „Дума козацька о війні з козаками над рікою Стирем” (про сумнозвісну битву під Берестечком 1651 року), напевно, зразу по живих слідах і, що надзвичайно важливо, співалася вона, згідно з ремаркою автора, на голос тоді загальновідомої пісні „Ей постила б я сім понеділків, осьмью неділеньку”³. Не можна знати точно, яким він міг бути у ті часи, мелодії з подібним словесним початком розшукати не вдалося, але судячи з єдиного відомого його продовження, наявного в збірці П. Чубинського⁴, далі мало би йтися про сестру-розлучницю, яка не відпустила брата-козака на побачення з коханою дівчиною, а ця лі-

¹ У цьому по суті полягає повчальна відмінність між типологічним і позбавленим граматичної підоснови нетипологічним нотним записом народнопісенної мелодії, докладніше див.: Луканюк Богдан. К вопросу об аналитическом методе нотирования. < Етномузыка, число 6. Львів 2010, с. 69-99. = Окрема відбитка.

² Див., наприклад: Колесса Іван. Галицько-руські народні пісні з мелодіями. Львів 1902, с. 39 № 4, с. 123 № 10, с. 128 № 17а, с. 229 № 19-20, с. 133 № 24[б], с. 157 № 6-7, с. 158 № 9[бв], с. 168 № 3, с. 176 № 29-30, с. 185-186 № 57-59, с. 189 № 68, с. 208 № 10, с. 215 № 5, с. 229-230 № 5-6, с. 261-262 № 6аб, с. 242 № 4.

³ Франко І. Ibid., с. 303; Грушевський Михайло. Історія України-Руси: У 10 т., т. 9 кн. 1. Київ 1996 (репринтне видання 1928 року), с. 301-303.

⁴ Чубинский Павел. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-русский край: Матералы и исследования [в 7 т.], т. 5. Санкт-Петербург 1874, с. 1202 № 38.

рична тема зазвичай лучиться з наспівами, типологічно тими ж самими, що й у легенді про Почаївську Божу Матір¹.

Очевидно, і її через чверть століття хтось скомпонував загальноживаним способом підкладання власних авторських слів під готовий мотив², може, навіть під той самий чи з тотожним типовим ритмічним малюнком, однак з іншою лінеарністю. Принаймні в трьох наявних записах даного сказання про почаївське чудо (М. Лисенка, О. Кольберга й О. Ошуркевича) вона є фактично однаковою, якщо не враховувати цілком природні виконавські варіантні відміни між ними, тоді як решта мелодій цього пісенного типу відзначається розбіжними мелічними лініями³ та по суті становить собою зовсім різні твори з відмінними історіями свого постання та поширення, як скажімо, порівняно з наведеним тут Зразком 20б₁. Наразі не вдалося з'ясувати генезу аналізованого наспіву, хоч єдина, зате характерна деталь у версіях М. Лисенка й О. Кольберга – заключний спадний хід на зменшену кварту (від терції на високий ввідний тон до фінальної опори *b'-fis'-g'*)⁴, а в М. Лисенка ще й попереджений вігнуватим групетто, абсолютно чужий автентичній народній пісенності⁵ – може засвідчувати *дворацьке* походження цього наспіву чи його бодай певною мірою пристосуван-

¹ Див., наприклад, у тій же збірці І. Колесси с. 39 № 4=123 № 10. Поширювана тепер засобами масової інформації мелодія пісні з такими словами сильно покручена переведенням в акцентно-динамічний ритм з паристим тактовим розміром та ще й пристосована до поетичного тексту з неіснуючою в автентичному фольклорі віршовою структурою V556₂.

² Й ота здогадна вірша хіба була не меншою за обсягом, ніж „дума” про берестейський крах, текст якої містить аж 42 строфи (щоправда, скомпільованих М. Грушевським на підставі двох уцілілих списків). Це можна припускати на підставі несподіваної згадки про вишнівецьку трагедію, що залишилася в пісні ніяк не пояснена слухачам, а повинна би, оскільки далеко не всім вона могла бути належно відома. Ймовірно опис надприродного чуда в Почаєві складав тільки частину аналогічно розгорнутої „думи” хоч би про деякі польсько-турецькі бої 1675–1677 років, однак більша її частина, напевно, канула в лету, в усній же традиції зберігся лишень невеличкий фрагмент власне про почаївські події, який либонь завдяки своїй духовній містичності, близькій ідеології етнопрофесіоналів, увійшов до їхнього репертуару.

³ Як наприклад, щойно згадана мелодія в збірці І. Колесси (с. 39 № 4=123 № 10).

⁴ Його думковою („романсовою”) відміною є низхідна мала секста: *d'-fis'-g'* (Зразок 57a).

⁵ Він показово вже відсутній у версії І. Власюка, загалом майже тотожній записові О. Кольберга.

ня¹ до художніх смаків тодішнього великопанського світу анонімним надвірним бардом (на кшталт продовжувача цієї, на жаль, малознаної традиції Тимофія Падури, 1801–1871). Отже, серед народних пісень з $\bullet V557_2/R^6 1 1 1 2 \parallel 1 1 1 2 \parallel 1 1 1 2 3 3 \text{ :} \parallel$, поряд з весільними і звичайними, потрібно виділяти власне за мелікою ще й *лірницько-кобзарські*, отримані в спадок імовірно від дворових „рапсодів”, які подібно їхнім давньогрецьким попередникам (на противагу аедам-імпровізаторам, творцям *речитативної епіки*) складали *ліро-епічні вірші-поєми* під запозичену фольклорну чи такі схожу власну музику².

Наряду з загалом невибагливою лінеарністю, покликаною передовсім максимально сприяти донесенню до слухачів змісту слів, усі три наявні записи пісні про Почаївську Божу Матір відзначаються й доволі простою ладомодальною організацією, якої відміни все ж вказують на її можливий розвиток. Так, у варіанті О. Кольберга вона обходиться убогим „мінорним” трихордом з ввідним тоном і субквартою, що насправді становить собою два плагально злучені *неповні* тетра хорди, де у верхньому брак фундаментальної опори ($\underline{C''}$), а в другому – обох середніх тонів: $\dots \cup b' - a' \wedge G' \cup fis' \mid \underline{G'} \cup \dots - \dots \wedge D'$. У виконанні ж І. Власюка не тільки знайшлася та верхня опора, але й на початку другого мелорядка повторення терції b' на третьому та четвертому складах заступили звичайні варіантні терцієві перевищення a''' , наслідком чого опісля постав стрибок на кварту вниз і з ним з'явилося несподіване тимчасове відхилення в тетрахорд секундою вище від основного:

$$\begin{array}{c} \underline{D''} \cup c'' - b' \wedge A' \\ \parallel \\ \underline{C''} \cup b' - a' \wedge G' \cup fis' \mid \underline{G'} \cup \dots \wedge D' \end{array}$$

¹ Притаманна йому характеристична форма музичних речень, де перші дві короткі побудови виявляються мелічно ідентичними третій удвічі довшій, якої двоскладове кадансування є переінакшенням цілої другої п'ятискладової (тобто: $M^T ad \mid ad'$), може засвідчувати його вторинну природу, а саме генетичну похідність від поки незнаного архетипу з $\bullet V44_{2-4}/R^6 1 2 1 2 \parallel 2 1 2 \text{ :} \parallel$ та відповідними мелічними властивостями.

² З того виходило б, що коли не вся, то напевно чимала частина української барокової (силабічної) поезії, що вважається писемною, літературною, насправді була *співаною*, складаною під водночас скомпонувану чи запозичену мелодію, до того ж либонь з *інструментальним супроводом*, як скажімо, шкільна вірша Касьяна (Калліста) Саковича „На жалосний погреб зацного рицера Петра Ко-нашевича Сагайдачного” (1622), безумовно пов'язаної з жанром старопольської рицарської думи (Szczerbicka-Słęk Ludwika. Duma staropolska: Z dziejów poezji melicznej. Wrocław 1964).

сам же звукоряд розширився з малосекстового обсягу до октавного. Зовсім в інший бік розрослася відміна М. Лисенка – в ній верхній тетрахорд залишився частковим, зате нижній виповнився до цілого *фригійського* та ще й з вельми колоритним діатонічним нижнім ввідним тоном: ... $b'-a'^{\wedge}G'fis'$ | $G'f'-e'^{\wedge}D'c'$. Мабуть, це пов'язано з відмінним трактуванням мелодії даного твору на заході та сході, та через відсутність достатньої кількості потрібних музично-етнографічних матеріалів для відповідного порівняльного аналізу ствердити істинність настільки далекосяжного припущення немає можливості.

Хоч на мелодичних струнах ліри І. Власюка¹ добувався основний звукоряд обсягом у півтори октави ($d'-a''$), в супроводі пісні про Почаївську Божу Матір він користувався виключно тими ж тонами й у тому ж таки ладомодальному значенні, що й у її мелодії², оскільки лірник завжди підтримував свій спів більш-менш точним інструментальним його дублюванням з варіантними, гетерофонними за своєю сутністю відхиленнями від головної лінеарності, її мелізматичними прикрашуваннями й обігруваннями, подібно як це роблять скрипалі чи сопілкарі в своєму акомпанементі. Цим І. Власюк відрізнявся від решти своїх колег, які або послуговувалися мелодичними струнами для простого гармонічного доповнення басової октавної чи квінтової педалі, тією чи іншою мірою орнаментуючи його та позірно наближаючи до власного тематичного матеріалу³, або в гірших випадках павзували під час співу, вдовольняючись піддержкою самого бурдо-ну, і застосовували її тільки для міжстрофової „перегри”. Як не дивно, а в даній пісні таких інструментальних інтерлюдій немає зовсім, хоча цим мистецтвом І. Власюк володів віртуозно, що блискуче демонструють всі інші виконані ним твори. Чи ж би перечила тому святоблива поважність незвичайної теми?...

¹ Вона мала чотири струни, з яких дві крайні давали гармонічну квінту, а дві середні, настроєні в унісон, призначалися для виконання мелодії.

² Басову педаль складають фінальні опори обох тетрахордів, лише в стійкому квінтовому співвідношенні (чиста кварта тут не годиться, оскільки вона нестійка за своєю природою – її нижній тон гармонічно тяжіє до верхнього, вимагаючи своєї розв'язки в нього).

³ Линева Елена. Опыт записи фонографом украинских народных песен. Киев 1991, с. 64-65 № 13; Мацієвський Ігор. Музичні інструменти гуцулів. Вінниця 2012, с. 185-187 № 27.

Вокально-інструментальний репертуар етномузичних професіоналів, кобзарів та лірників, поряд з творами поважної, серйозної тематики – духовної, моралізаторської, історичної тощо, які складають його квінтесенцію, включав також комічні (жартівливі, гумористичні, сатиричні й т. ін.) за своїм поетичним змістом як один із виявів народної сміхової культури. Разом з танцями вони мали дивертисментний характер, звучали під кінець виступу співця та, вселяючи приємні почуття веселості й радості, виконували головно розважальну функцію, хоча ту ж таки рівною мірою й виховну, коли бралися на кпини мирські пристрасті. При тому особливо цінувалася дотепність висловлення, видумка, анекдотичність, двозначність, ба навіть ужита до речі міцна лайка й т. ін., та передовсім здатність баяти смішно про серйозне, добродушно покепкувати не так над кимось або чимось, як разом з поспільством над самим собою, над власними вадами та негараздами, в чому справедливо вбачається вірна ознака душевного здоров'я нації. У цій частині кобзарсько-лірницької творчості виразно проглядає підхоплене нею давнє скоморощество¹, продовжене мандрівними дяками (бурсаками, спудеями, пиворізами) й іншим ученим людом часів українського бароко, включено з дрібним поміщицтвом і його двораками, втім фольклористикою вона практично ніколи і ніде не виділяється в окремих розряд, а подається всуміш з аналогічною складовою аматорської культури², позаяк відмежувати одне від одного звичайно буває вкрай складно, а то й немислимо – настільки вже глибоке взаємне проникнення відбулося між ними протягом віків, що аматорське стало професіональним, а професіональне – аматорським.

Саме такою є пісня про персоніфіковану Біду – терапія сміхом над нескінченною скрутою та безнастанним змаганням з нею, в безнадії сподіваючись, бо нахаба, скільки її не ганяй, уїдливо поверта-

¹ На жаль, ця видатна галузь українського фольклору залишається недооціненою та недослідженою належно, не випадково ж в університетському словнику-довіднику „Українська фольклористика” (Львів 2008) навіть немає такої статті (загалом же див.: Восточнославянский фольклор: Словарь научной и народной терминологии. Минск 1993, с. 331; докладніше: Ивлева Лариса. Скоморошина: Общие проблемы изучения. < Славянский фольклор. Москва 1972, с. 110-124; Власова Зоя. Скоморохи и фольклор. Санкт-Петербург 2001).

² Жартівливі пісні (родинно-побутові). Київ 1967.

ється на круги своя – як не сама собою, то своєю „дочкою”. Ця жар-твілива поезія знайшлися уже в рукописному пісеннику середини XVIII століття поряд з іншими різноманітними творами, популярними серед тогочасного загалу¹, й уже тоді либонь не вирізнялася шанувальниками побутового музикування з спільного добра. Усе ж деякими вельми характерологічними прикметами стилю вона видає свою особливу породу, свою належність до етнокультури мандрівних співців.

Передовсім у ній звертає на себе увагу довгий словесний текст на понад півтори сотні віршових рядків, що притаманне розповідним епічним жанрам, але тут він по суті немає справжньої фабули з єдиною драматургією хвилею розгортання від експозиції та зав’язки через активацію дії до кульмінації та розв’язки, а обходиться елементарним нанизуванням, в’язанкою властиво безконечного числа відносно самостійних коротких текстів, наскільки вистарчить їх знання чи фантазії імпровізувати варіації на одну тему, не надто дбаючи за їхню сюжетну зв’язність, хоча слова про смерть і безсмертя Біди, ясна річ, цільово притримуються на кінець. Не випадково ж у загада-

¹ Возняк Михайло. Два співаники половини і третьої четвертини XVIII в[іку]. < Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка, т. 1331. Львів 1922 [додаток II: Співаник Степана Вагановського], с. 160-161 № 24. Ось як вона була представлена там (рефрени, очевидно, мали бути в усіх строфах, не тільки в трьох перших):

91a

- | | |
|--|--|
| 1. На[д] дунаєм глибоким
Стоїт терем високим. Гой!
А с терема города
Вийшла біда молода. Гой, біда, гой! | 5. Обібрався золотар,
Біді плечі полатав.
Пошла біда до Кам’янца
І там біда не кається. |
| 2. Нема біди два роки,
Узялися біди вроки. Гой!
Вийшла біда на сім літ,
А вже біда на ввесь світ. Гой, біда, гой! | 6. Пошла біда на пороги,
Поломила собі ноги.
Пошла біда кліпаючи,
На сім сажень ступаючи. |
| 3. В новому світі родилася,
А у морі втопилася. Гой!
За нашою неславою
Лежить біда под лавою. Гой, біда, гой! | 7. А за вїйта Бориса
І там біда то лиса.
Пошла біда накривець,
А там біді юж кінець. |
| 4. Пошла біда до Кракова
І там біда однакова.
А у місті у Сокалі
І там біду всі шукали. | 8. Куди біда ходила,
Всюди біду робила.
Бо не сидит тихо,
Всюди біді лихо. |

ній давнішій версії, крім однакового початку¹ та схожого завершення, наявні фактично зовсім інші за своїм змістом віршики². Словом, подібно як аматорські монострофічні приспівки можуть сполучуватися по кілька в більші цілісності, збіжні величиною з ліричними творами, так і в професіоналів отакі похідні цілісності своєю чергою вільно поєднуються в ніби довгі пісні, котрі позірно нагадують ліро-епічні оповідки, насправді не маючи з ними нічого спільного.

У тексті П. Демуцького можна вирізнити аж сімнадцять тематичних одиниць³ (вони у зретагованому викладі розмежовані пробілами) обсягом від 4 до 28 віршових рядків, що переважно лучаються парами в гіпострофи⁴ завдяки сталому суміжному римуванню та ритмічному паралелізму⁵, а ці своєю чергою – в основоположні, відносно закінчені за змістом катрени. А проте таких зглядно самостійних строф (як наприклад, перша) є небагато, всього – шість, ще п'ять поєднуються попарно в своєрідні гіперстрофи, як то зчаста трапляється і

¹ За дивним збігом чи таки з певними (пародійним?) умислом ця жартівлива пісня в обох своїх записах починається так само, як загальновідома балада про подвійну кровосуміш (вдова вийшла заміж за одного свого сина, а за іншого видала свою дочку), тільки з заміною дійової особи – „вдови” на „Біду” (Квітка Климент. Народні мелодії з голосу Лесі Українки. Київ 1917-1918, с. 106-111 № 107):

91б

Там, де дунай глибокий,
Стоїть терем високий,
А із того терема
Вийшла вдова молода,
Що два сини вродила,
Китайкою сповила,
В тихий дунай пустила.
<...>

² Їх у рукописній збірці могло бути ще більше, зважаючи на те, що в ній, за словами її публікатора, далі бракує наступної сторінки (є „витятий листок”).

³ Не враховуючи двічі повторену строфу про погибель Біди, якою лірник спершу хотів завершити свою оповідь, але хіба пригадав собі по ходу інше дотепніше, майже анекдотичне її закінчення, то перед ним ще раз згадав реінкарнацію забитої на смерть нахаби в дочці.

⁴ Гіпострофа (від грец. υλο = під, нестача, зниження + строфη = строфа), часткова, неповна, менша строфа за нормальну; протилежне – гіперстрофа (υλερ = понад, надмір, перевищення + строфη = строфа), надмірна, більша строфа за нормальну.

⁵ У версії з рукописної збірки місцями виразна змістова самостійність гіпостроф виразнюється ще й за допомогою рефренів.

з аматорськими приспівками, але щоби ті розросталися до п'яти- і семистрофних тематичних єдностей чи втрачали свою катренність, стаючи шести- або десятирядковими, то таке серед них практично не водиться – подібною структурною варіативністю послуговуються головню професіонали, яким за іграшки пристосувати супутній наспів до змінних ситуацій, і це власне показує друга мелострофа наведеної транскрипції з надмірними повторами заключної двотактової фрази задля музичного охоплення похідної восьмирядковості. На жаль, далі вже неясно, чи лірник аналогічно поступав з усіма гіперстрофами, чи ділив їх на катрени, де то було можливо, з'єднуючи з чотирифразовим наспівом за зразком першої строфи, чи поступав так і сяк – як там йому виходило в процесі певною мірою імпровізованого виконання.

На перший погляд, ця пісня має характерну танцювальну козачкову форму та ще й в акцентно-динамічному ритмі $\bullet V43_4/R4^2\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2} :||$, принаймні в той спосіб вона викладена в друкованому оригіналі, хоча таке розуміння її єства суперечить заложенням у ній природженим і набутим властивостям. Притаманна їй реальна віршова структура відзначається чималою мобільністю – поряд з семискладниками як подільними V43, так і неподільними V7 тут присутні й двоякі восьмискладники V44~V8, і шестискладники V33~V6, ба навіть п'ятискладники V5. Постає вони аж ніяк не через недбалий запис поетичного тексту, скажімо, з диктування, а не співу – для подібних припущень немає резонних підстав⁶, а якщо отака перемінність складочислення є сповна органічною, то лишень завдяки *тонічному* або *звільнено-силабічному* віршуванню: у першому з них ритмотвірним чинником виступає постійне число акцентів та їхнє місцеположення у віршовому рядку, тоді як ненаголошені силиби між ними можуть бути або й не бути, через що розростається чи, навпаки, скорочується його обсяг; у другому ж – неначе в правдивих рецитаціях і склади, і наголоси не впорядковуються, за винятком римованих клаузул у кінці рядків, але при тому стабільну часовість окремих силябічних груп або піввіршів забезпечують незмінні тактові розміри відповідних їм музичних побудов⁷.

⁶ Єдине сумнівне місце – це несподіваний десятискладовий рядок з V64 („По Біді ‘Отче наш’ говорила”), який може вказувати на записування таки з проказування, хоч скоромовкою шістнадцятками і він дається втиснути у свою музичну фразу ($R4^1\frac{1}{4}\frac{1}{4}\frac{1}{4}\frac{1}{4}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}$).

⁷ Лекція 5, Тема 5, § 19, с. 146.

У даному разі про тонічну організацію вірша хіба говорити не доводиться – його, взятого самого по собі, неможливо проскандувати, насильно не нав'язуючи більшості слів штучних, переважно проти-природних наголосів¹. За своїми зовнішніми ознаками він радше нагадує звільнено-силабічне віршування, якого перемінні структури легко вкладаються в фрази на чотири одиниці числення за допомогою варіювання вихідних ритмічних малюнків. Тих варіацій збирач не відзначив і їх годі всюди реконструювати з належною достовірністю, хоч можна здогадуватися, що восьмикладники породжують дроблення останньої чвертки ($R^{4\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}$), а шестискладники, навпаки, злиття або третьої та четвертої вісімок ($R^{4\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}$), або п'ятої та шостої ($R^{4\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}$ 1 1) залежно від місцезнаходження головних словесних наголосів (приміром, перша відміна підходить рядкам на кшталт „В Хмільник за́ліміж пішла”, друга – „На зеленій і́гірці”), натомисть п'ятискладники, мабуть, скрізь викликають попарне стягнення всіх вісімок, крім двох перших ($R^{4\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}$ 1 1 1). А втім звільнено-силабічна версифікація нормально не парується з мелодіями приспівково-танцювального характеру (тобто ліро-драматичного жанру), тож, очевидно, лірник, привиклий до речитативної манери виконання, просто вельми розкуто поведився з прототипним силабічним віршем козачкової структури та відповідним їй базовим малюнком у часокількісному ритмі², згідно з вище зазначеною ритмічною формулою.

Чотирирядковість цієї мелодії вказує на дворацьке (чи близьке йому) походження³ і то з часів панування барокового стилю, адже її ладова організація лише позірно схожа на тональну (перше музичне речення начебто в мажорі, друге в паралельному мінорі), насправді вона – модальна, про що говорить зміна в ній імовірних гармоній суворо за чотиримірними фразами, а не за тактами на дві чверті, як це належалося б у пізнішому гомофонному складі⁴. До того ж при-

¹ Скажімо, найбільше вживане слово „Біда” часто виходило б з карикатурним наголосом на першому складі („Бі́да”).

² Відсутня в рукописній збірці мелодія могла б мати здогадно такий типізований ритмічний малюнок: *V4₂1:43₂4\R⁴ $\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}$ 1 :||4 ||: $\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}\frac{1}{2}$ 1 :||1 $\frac{1}{2}\frac{1}{2}$ ||, і виконувалася гуртом як застольна, „бесідна”. Не виключено, що в пізнішій своїй версії, співаній лірником для слухання, а навіть до танцю, рефрени мусили зникнути, будучи зайвими через свою очевидну недоречність.

³ Питомі фольклорні козачки – дворядкові, наприклад: Зразки 8б, 48в (3 строфа).

⁴ Інакше ці мелосинтаксичні одиниці треба було б вважати т. зв. великими (чи подвійними) мотивами на чотири чверті (в тактовому розмірі $\frac{4}{4}$ або C), але тоді

таманний їй октавний звукоряд має головну опору посередині, ділячись на пентахорд і субтони ($d''c''-b'-a'-g'-fis'-<...>-d''$), точніше – на два плагально злучені тетрахорди з початковим модуляційним відхиленням секундою вище від основного:

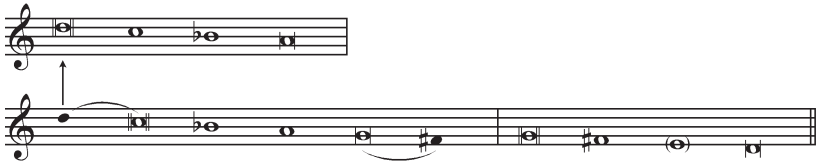


Рис. 23

у зв'язку з сольним відтворенням співцем у першому мелорядку тільки однієї верхньої партії первісного стрічкового голосоведення паралельними терціями навіть з можливим басуванням у типово кантовій фактурі (щоби переконатися в тому, варто уявити собі цей мелорядок з нижньотерцієвим дублюванням, підпертим основними тонами тоніки і домінанти).

Лірник супроводжував свій спів, згідно з даними П. Демуцького, начебто без будь-якого інструментального підголоска з одним лише бурдоном, настроєним у квінту й октаву (в авторському оригіналі запису: $A-e-a$), що невірогідне з огляду не тільки на загальновідому практику лірницького виконавства¹, а й на можливе використання тут особливої, вкрай рідко вживаної в культурі усної традиції чотириструнної ліри. У збірці фольклориста то не єдиний такий приклад, у № 27 потрійним органом пунктом, але настроєним квінтою нижче ($D-A-d$), також послужився Прохор (Гулька) Завертан², і це повинно би підтверджувати існування в околиці двох таких унікальних інструментів. Однак на диво з їхніх можливостей в інших випадках обидва музиканти не користали та обходилися йно звичайним двозвучним акомпанементом – октавним або квінтовым³, причому знову ж таки

вони лучилися б з цілими віршовими рядками, що для музики в акцентно-динамічному ритмі протиприродно.

¹ Прилоги, Коментар 50а.

² Його колоритне фото (з лірою в руках і проводирем) П. Демуцький вмістив на початку своєї збірки.

³ Або обходилися без нього взагалі (№ 31), або ставали учасниками ансамблю солістів чи гурту хористів (№ 2, 15, 19, 40, 43, 48).

на різних висотностях, а саме: *G-g* (№ 1, Г. Слюсар), *G-d* (№ 5, П. Завертан, № 11, Г. Слюсар), *A-e* (№ 25, П. Завертан), *e-h* (№ 41, П. Завертан). Якщо здатися, так би мовити, на слово збирача, то, значить, лірники хіба час від часу мали би або міняти свої інструменти, або перенастроювати їх на різні інтервали – і то досить-таки віддалені. Та ще дивніше виглядає те, що Г. Слюсар одного разу тягнув бурдон *g'-d''*, виписаний на верхній лінійці понад співом (№ 26), а іншого разу в його потроєному супроводі між нижнім звуком і верхньою квартою виник інтервал дуодеціми (*C-g'-c'*) в № 51А. Правда, завершується отакий начебто інструментальний супровід заключною реплікою чотириголосного хору, і це хіба пояснює, звідкіля взялися подібні дивацтва, включно з тризвучним затактом (*G-d-g*) та його квінтовым продовженням (*G-d*) в № 9, квартовий (!?) бурдон (*A-d*) у № 29 і, врешті, супровід ліри (*G-d*) до пісні, яку наспівала „дівчина Килина” (№ 34): напевно, *всі вони становлять не партії інструментальних акомпанементів, а власне їхні вокальні імітації – ансамблеві чи гуртові, ви-фантазовані збирачем в дусі його пресловутих ужиткових підробок для „народного” Охматівського хору*. Цим він власне звів свою багатолітню подвижницьку працю музичного етнографа нінащо, бо „раз збрехавши, хто тобі повірить?”¹. І як би К. Квітка не оправдував діяння П. Демуцького², котрий „сам краще від нас знав, якою дорогою йому йти”³, досвід його надумуваного фольклоризму в історичній перспективі виявився гірким і повчальним...

¹ Сочинения Козьмы Пруткова. Москва 1955, с. 130 № 74 („Единажды солгавши, кто тебе поверит?”). Нині, щоправда, ця одвічна сентенція, здається, цілковито втратила свою актуальність.

² Про фольклористичну діяльність П. Демуцького див. Прилоги, Коментар 50а, с. 464 (виноска 1).

³ Квітка Климент. Порфирій Демуцький. < Етнографічний вісник Української Академії Наук, кн. 6. 1928, с. LXVI.

Зразок 52a інтересний тим, що він репрезентує не тільки виконання бандуристом танцювальної музики, неодмінної складової його репертуару¹, але й одну з перших фонограм українського інструментального фольклору, яку можна послухати й нині². Хоч в Україні О. Бородай не був піонером у цій справі – до нього порівняно недавно винайдений звукозаписувальний пристрій (1877) встигли вже випробувати 1898 року Ф. Штейнгель (Штайнгайль) разом з своїм спілником В. Мошковим на Волині³, потім О. Роздольський 1900 року в Галичині⁴ й Є. Линева 1903 року на Полтавщині⁵, все ж фонозапис сольної гри народно-професіонального співця – визначного майстра свого діла, котрий, за словами Лесі Українки, „грав краще, ніж співав – в музиці він віртуоз межи простими бандуристами”⁶, потрібно вважати безпрецедентним чином в історії вітчизняної фольклористики та зарахувати до надзвичайно цінних історичних пам’яток національної ваги.

Ф. Колесса, характеризуючи діяльність О. Бородая на ниві музичної етнографії, особливо підкреслював, що він, закупивши свого часу фонографи, з допомогою яких були схоплені на валики всі думи, пісні й танці, в нотних транскрипціях опубліковані Науковим товариством імені Т. Шевченка, й „у такий спосіб дуже прислужився для справи збереження останків давньої музичної культури в Україні <...> та й сам почав ще 1904 року схоплювати на валики фонографа кобзарську музику”⁷, з чого можна зробити хибний висновок, ніби той і далі систематично займався збиранням фольклору, та це роз-

¹ Лекція 13, тема 17, § 51, с. 372-374.

² Аудіозаписи кобзарів і лірників з приватного архіву Філарета Колесси. 1904–1910. CD: Wikimedia [2014], № 1.

³ Луканюк Богдан. Найперші фонографічні записи в Україні: Городоцький музей. < Етнокультурна спадщина Рівненського Полісся, вип. IV. Рівне 2003, с. 19-45.

⁴ Довгалюк Ірина. Осип Роздольський: Музично-етнографічний доробок. Львів 2000.

⁵ Линева Евгения. Опыт записи фонографом украинских народных песен: Из музыкально-этнографической поездки в Полтавскую губернию в 1903 г. С приложением 18-ти песен. < Труды музыкально-этнографической комиссии, т. 1. Москва 1905, с. 219-266. = Линева Евгения. Опыт записи фонографом украинских народных песен. Киев 1991.

⁶ Українка Леся. Зібрання праць: У 12 т., т. 12. Київ 1979, с. 267.

⁷ Колесса Філарет. Мелодії українських народних дум: У 2 серіях, серія 1. Львів 1910, с. VII.

миналося б з правдою, бо весь його внесок у дану галузь обмежився вказаним одним-єдиним, радше випадковим фонозаписом любителя кобзарського мистецтва. Як цей фонозапис був зроблений, за яких обставин, у зв'язку з чим і як дістався Ф. Колессі для перенесення на папір – чи безпосередньо під час імовірної зустрічі з О. Бородаєм у Києві, чи за посередництвом О. Сластіона, який активно контактував з ним свого часу¹, на жаль, історія про то мовчить і ледве чи вона колись підніме бодай край завіси. Ще одним свідком тієї події, крім уцілілого понині воскового циліндра, лишилося пам'ятне студійне фото, де О. Бородай зображений з Г. Гончаренком і його проводирем, а також з виставленим напоказ торбаном і бандурою в руках кобзаря, чим задокументований наочно автентичний спосіб її тримання, що так само має своє наукове значення². Цю бандуру Г. Гончаренко либонь тоді ж продав О. Бородаю, а собі замовив нову іншу, описану Лесею Українкою та К. Квіткою³, а от що собою являла віддана стара, на якій власне був виконаний зарекований танець, відомо мало⁴. В усякому разі, згідно з указаним фото та Колессиною транскрипцією вона мала чотири басові струни *A-d-e-a* та шістнадцять мелодичних приструнків, з яких у „Полянці” використовувалися тільки десять: *d'-e'-fis'-gis'-a'-h'-cis"-d"-e"-fis"*, решта ж можливих шість *gis"-a"-h"-cis"-d"-e"* залишалася незадіяною (пор. з строем нової Гончаренкової бандури в згаданому описі Лесі Українки).

Жанровий різновид даного твору Ф. Колесса визначив як „козачок” і додав, що „це варіант попереднього козачка”⁵, в чому треба сумніватися, оскільки в Україні подібний танець під назвою „Полян-

¹ Довгалюк І. Ibid., с. 312-321.

² Колесса Ф. Ibid., між с. 96-97. = Колесса Філарет. Мелодії українських народних дум. Київ 1969, між с. 400-401. Це фото з відповідним надписом Ф. Колессі подарував сам О. Бородай 28 жовтня 1908 року в Києві (Довгалюк Ірина. Фонографування народної музики в Україні. Львів 2016, ілюстрація 38).

³ Леся Українка. До 75-річчя з дня народження: Збірник. Львів 1946, с. 50-52. Див. також Прилоги, Коментар 49, с. 456-457 (виноска 1).

⁴ Можливо, вона збереглася, але достеменно невідомо де саме, чи в Будинку-музеї Миколи Лисенка (колись її О. Бігдай подарував композиторові для його школи), чи в Музеї кобзарства Національного історико-етнографічного заповідника „Переяслав” (інвентарний № 2024), оскільки опис її строю більше скидається на автентичний, однак тиражована фотографія цієї начебто Гончаренкової бандури на неї аж ніяк несхожа через надто мізерну кількість своїх приструнків.

⁵ Колесса Ф. Ibid., с. VII (виноска), а також В. Додаток, с. 31 (окремої пагінації).

ка” зовсім невідомий, принаймні про нього не згадують такі знавці вітчизняної етнохореографії як В. Верховинець, В. Авраменко, А. Гуменюк та ін., зате він поширений у російському фольклорі¹ й у своєму чи не найпростішому („скелетному”) вигляді, по-шкільному аранжованому для баяна (до речі, названий в українському перекладі буквально „Галявинкою”), викладений ось таким чином²:

92

[Allegro con brio]
divertento

Чому кобзар виконав саме цей танець, а не будь-який інший з свого доволі обширного репертуару³, тільки можна гадати, що О. Бородай справив на нього враження великого російського панюги, тож професіонал, звиклий належно обслуговувати вельмишановного клієнта, подав йому підходящу річ; коли ж Г. Гончаренко також для фонозапису грав танці

¹ Смирнов Борис. 100 русских народных песен и наиграшей для баяна, аккордеона и гармоники „хромки”. Москва 1971, с. 66-67 № 85. Див. сценічне втілення даного танцю московським ансамблем І. Мойсеєва в кінозапису середини минулого століття: <https://www.youtube.com/watch?v=Y94VRPqvAjs> (15.08.2021).

² Баян. 1 клас: Учбовий репертуар дитячих музичних шкіл, 14 вид. Редактори-упорядники І. Алексєєв, М. Корєцький. Київ 1987, с. 51 № 63. Тут темп не зазначений, тільки характер музики, маючи на гадці стандартну кореляцію „весело – швидко” (на противагу „сумно – повільно”), хоч релятивне „швидко” в цифрах метроному може хитатися від 120 до 208 ударів на хвилину (в указаному збірнику Б. Смірнова зазначений темп даного танцю з прискоренням: $\text{♩} = 120-168$).

³ Через чотири роки Л. Українка та К. Квітка зафонографували від Г. Гончаренка дев’ять танців, що ледве чи вичерпували всі відомі йому твори цього жанру.

на прохання Лесі Українки і К. Квітки – своїх людей, то про „Полянку” вже не згадав...

Зіставивши звуковисотні лінії обох аранжацій танцю – для бандури та баяна, легко запримітити їхню принципову тематичну схожість, відмінності між ними зводяться до варіаційного обігрування кобзарем основи мелодії („нарощування м’яса на скелет”), але тільки спочатку, далі ж замість звичної транспозиції на кварту вниз (з нижньої ладової опори *A* на *E*) в кобзарській версії відбулося зміщення на квінту вниз (з *A* в *D*) й зовсім змінилася лінійність з доданими терцевими потовщеннями, що схематично можна передати отак:



Рис. 24

Квінтове переміщення вниз підкреслюється, як всюди, гармонічними ходами в басу (тут *A-D*), однак первісний звукоряд при тому залишився тим же, в результаті чого колишній VII ступінь (*gis'*) став IV підвищеним, відповідно малі мажорні септакорди – великими з підвищеною септимою, незвично розв’язуваною в квінту тризвуку, а лад – схожим на церковний „лідійський” гексахорд (без VII ступеню): ...-*h'-a'-gis'-fis'-e'-d'*. На це свого часу звернув увагу Ф. Колесса, вказавши на точно таке ж співвідношення основних тонів у рекордованому Лесею Українкою та К. Квіткою „Козачку № 2” та на його спорідненість з Гончаренковою „Полянкою”¹, очевидно, маючи на гадці властиво тільки з ряду другу козачкову тему (4-6 такти):

93a



як в подальших проведеннях виявляється практично тотожною другої половині тієї ж „Полянки” (пор. з її тактами 9-16 і 25-32):

¹ Колесса Філарет. Варіанти мелодій українських народних дум, їх характеристика і групування. < Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка, т. 116 кн. 4. Львів 1913, с. 154.

б)

Musical score for example б). It consists of a short melodic fragment at the top and a piano accompaniment below. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The piano part features a steady bass line in the left hand and a more active right hand with chords and moving lines.

в)

Musical score for example в). It consists of a short melodic fragment at the top and a piano accompaniment below. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The piano part features a steady bass line in the left hand and a more active right hand with chords and moving lines.

Перше, найпростіше проведення другої козачкової теми (властиво, не так теми, як лише ритмізованого одного її гармонічного супроводу) пояснює подальшу появу в ній псевдолідійського ладозвукоряду: кобзар не чув тут модуляційного переходу на квінту вниз, а далі залишався в тім же ладі, використовуючи потактову пульсацію гармонічних функцій T–S замість рівнозначних D–T (T–S=D–T). Чудернацькі, здавалося б, гостро дисонуючі великі мажорні септакорди (ба навіть нонакорди!) виникали у нього цілком органічно завдяки по-вокальному звичним вторинним верхньотерцієвим нарощенням над первинною тризвучністю: *A-cis'-e'+gis' (+h')*, і таке полігармонічне накладання двох акордів на відстані квінти („домінанти на тоніку”), напевно, ніскільки не різало слух, а тільки додавало звучанню феноменального колориту.

Людині, вихованій на академічній музиці, зазвичай буває складно збагнути логіку мислення народного митця та гідно оцінити його

художні інтенції, часто основані на значною мірою відмінних культурних традиціях. Теперішні музиканти здебільшого сприймають етнотанцювальні твори в ладотональній системі мажор-мінор (Dur-moll) та належно гармонізують їх, хоч музика ця, не раз будучи прямо пов'язаною з пісенною, вокальною, часто-густо базується на зовсім інших принципах звуковисотної організації. У своєму вище наведеному чи не найпростішому викладі російська „Полянка” з усією очевидністю спирається на чисту пентатоніку з характерними для неї ангемітонними трихордними зворотами в межах кварта і терції та елементарними транспозиційними способами розвитку¹:



Рис. 25аb

що може засвідчувати східне, євразійське (фіно-угорське чи тюркське) походження мелодії...

З усього сказаного виходило б, що Г. Гончаренко з російської „Полянки” перейшов на український козачок – і то з однієї причини: його бандура з указаним вище набором басів не дозволяла опуститися на кварту нижче (як у баянній версії *H-e*), і він знайшов несподівано оригінальний вихід зі скрути – замінив продовження твору підходящим рідним музично-танцювальним матеріалом. Такий хитрий трюк, звісно, припустимий винятково в розкутій для видумки культурі усної традиції.

Від кобзарів в супроводженні танців хіба ніскільки не відставали лірники, а також і дударі², хоч їхні інструменти, позбавлені можли-

¹ Докладніше про особливості пентатонічної ладовості див.: Луканюк Богдан. Думовий лад. < Родина Колессів – спадкоємність науково-мистецьких традицій: Збірник наукових праць та матеріалів. Львів 2013, с. 472-476.

² Мацієвський Ігор. Музичні інструменти гуцулів. Вінниця 2012, с. 275-281 № 84-89 (наведені записи, очевидно, представляють всього лиш окремі фрагменти гуцулок – великих народотанцювальних форм на кшталт Зразка 54, що

вості ясного динамічного акцентування через специфіку свого тягло-го звуковидобування, ніби не зовсім надавалися до скочної гри, все ж етнопрофесіональні музиканти якось примудрялися давати собі раду, не раз застосовуючи надзвичайні способи виконання (як наприклад, штрихове staccato, яке досягалося короткотривалими зупинками коліщатка ліри¹, або різкий натиск рукою на міх дуди тощо). Це вишукане мистецтво зосталося, на жаль, практично невивченим, а особливо лірницьке, якщо чи не єдиним у всій музично-етнографічній літературі його більш-менш вдалим виявом є наведений Зразок 52б – т. зв. *крутаки* (локальні західно-поліські танці хороводного походження)², на прохання фольклориста продемонстровані лірником у вигляді випадкової послідовності з трьох доволі характерних традиційних мелодій³ як неспростовний довід дійсного існування подібної сольної інструментальної практики в українській етномузиці.

в реальності входили в склад тих же самих вельми розгорнутих композицій, що нормально виконувалися трійстими музикантами).

¹ Ошуркевич Олекса, Рибак Юрій. Лірницькі пісні з Полісся. Рівне 2002, с. 17.

² В їхній основі лежить обрядовий пісенний мелотип V66₂/R⁶1 1 1 1 1 1 :|| з третьою („діямбічною”) внутрішньою організацією (⁰R⁶1 2 |1 2 :||), яка мутувала в паристу (R⁶1 1 |1 1 |1 1 :||) під явним впливом новітніх побутових танців, зокрема загальнопоширеної польки. Про цей танець і його музику докладніше див.: Ярмола Вікторія. Скрипкова традиція Рівненсько-Волинського Полісся. Львів 2014, с. 51-53, 60-61 (№ 11-13), 88-96 (№ 27-34).

³ Хоча перша та третя нібито кореспондують собі репризно за стилем і позірно утворюють щось схоже на органічну тричастинність з різко контрастною серединою, що однак не існує в реальному виконавстві (на відміну, скажімо, від Зразка 6в).

Правдива програмна музика, призначена виключно для слухання, загалом мало характерна для українського фольклору, щонайбільше в ньому водяться різноманітні інструментальні забавлянки як для дітей, так і для дорослих¹, а ще також хіба порівняно віднедавна модні, явно повсталі під впливом фестивально-концертного фольклоризму, в'язанки пісенних мелодій, загально знані слова яких здатні викликати в слухачів певні ідейно-змістові асоціації². Наведена сольна сопілкова програмна п'еса (Зразок 53), як і її відміни, популярні головно в південно-карпатському регіоні, є насправді волоськими за своїм родоводом³ і навіть, може, її задемонстрував спеціально для запису фактично румунський музикант, хоча й хіба українського походження⁴. На жаль, обставини цього запису залишаються неясними, жодних відомостей про нього в біографії збирача немає, через те не знати, де все відбулося, чи сопілкар тільки виводився з центральної Румунії (Трансільванії), а далі проживав уже в іншій місцевості, скільки мав літ, який з нього був музикант і до якого він належав середовища (сам С. Людкевич одного разу називає його вівчарем⁵, що цілком ймовірно, однак ця інформація вимагає перевірки, наскільки вона достеменна в українському перекладі з німецької)⁶. Також неясно, чи був якимось причетний до цієї історії згаданий у примітці до другої частини твору доктор філософії Гядор Стрипський (1875–1946~1949), відомий закарпатський діяч, філолог, етнограф, дійсний член Наукового товариства імені Т. Шевченка у Львові та Румунської академії наук. Він доб-

¹ Наприклад: Зразок 56; Гуменюк Андрій. Інструментальна музика. Київ 1972, с. 408-411 № 46-47; Мацієвський Ігор. Гуцульські музичні інструменти. Вінниця 2012, с. 174-182 (тут с. 179 зайва) № 23.

² Мацієвський І. *Ibid.*, с. 163-167 № 21, с. 197-203 № 35-40 тощо; Яремко Богдан. Сопілкова музика гуцулів. Львів 2014, с. 47-64 тощо.

³ Це принаймні авторитетно стверджував великий знавець своєї справи В. Грималюк „Могур” (Лекція 14, тема 18, § 54, с. 390-391).

⁴ За словами збирача програмні репліки частково на його просьбу, а частково сам подавав виконавець, значить, він мусив би знати українську мову та її в центральній Румунії міг навчитися хіба тільки вдома, а втім при тому за перекладача міг бути Г. Стрипський, якщо він був присутній на збирацькому сеансі.

⁵ Людкевич Станіслав. Дослідження, статті, рецензії, виступи: У 2 т., т. 1. Львів 1999, с. 135.

⁶ Оригінальний текст докторської дисертації С. Людкевича, на жаль, є недоступним.

ре знався з С. Людкевичем, позаяк студіював разом з ним філологію один осінній семестр 1897/1898 навчального року в Львівському університеті¹, але потім до 1908 року проживав у м. Коложвар (нині Клуж-Напока) на півночі Румунії, де зокрема збирав тамтешній фольклор і де, мабуть, підмітив указаний різновид програми даної п'єси, а не виніс його з рідного Закарпаття, де хоч і побутує схожий твір, проте іншого змісту². Цілком можливо, що власне Г. Стрипський організував зустріч з відомим йому трансільванським сопілкарем, коли С. Людкевич призибував етномузичні матеріали для своєї майбутньої докторської дисертації.

Усі ці дрібні документальні деталі можуть видатися малозначними і зайвими³, та як стане зрозуміло з подальшого, вони могли б мати ключове значення для розкриття суті форми, змісту й, головне, походження даного твору, а так усе це доведеться з'ясовувати в міру допустимого бодай почасти, виходячи виключно з його стильових особливостей. Так, передовсім кидається у вічі властива йому словесна програма, докорінно відмінна від решти відомих її аналогів, де йдеться про пастуха (чи пастушку), котрий спочатку згубив товар і „тужив” за ним, а потому довго шукав і нарешті знайшов його, чим дуже втішився, пустившись у скоки, натомість у версії сопілکارя Т. Софрона представлена зовсім інша пригода – тут вівчар, просто сидячи собі біля вогнища, „тужив” либонь з нудьги, аж допоки не з'явився хижак, ладний поласувати овечиною, і його чабанові довелося відганяти разом з покликаними до помочі побратимами, вдалому завершенню чого він також зрадів та й собі загопкав щосил (очевидно, разом з товаришами).

¹ Штундер Зиновія. Станіслав Людкевич. Життя і творчість: У 2 т., т. 1 (1879–1939). Львів 2005, с. 107.

² Луканюк Богдан, Яцків Юрій. Зібрання Бели Бартока на Закарпатті. < Шоста конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Матеріали. Львів 1995, с. 65 (п'єсу „Коли дівчина загубила вівці та коли їх знайшла”, заграну парубком на трембіті (!), Б. Барток зафонографував 1912 року в мармороському с. Довге, нині г. = р. Хуст, о. Ужгород). Цей запис Б. Бартока, наскільки відомо, залишається неопублікованим.

³ Як підкреслював К. Квітка, „власне для естетичної аналізи дрібниць, які можна було б занедбати, немає; іноді саме дрібниці визначають характер утвору, часто тільки дрібниці відділяють геніальне виконання від тривіального” (Квітка Климент. Вступні уваги до музично-етнографічних студій. < Записки Етнографічного товариства. 1925 кн. 1, с. 14).

Ці сюжетно розбіжні програми відповідно отримують різне музичне оформлення, яке в південно-карпатському регіоні зазвичай зводиться до основоположної антитези: „загубив–сумує” та „знайшов–тішитися”, причому радість пастуха неодмінно виражає швидкий танець, журбу ж – повільна *рубатна мелодія пісенного характеру* (чиєї навіть деколи вдається визначити ритмічний малюнок з співвідносною віршовою структурою) або *свобідна рецитація* і то либонь не випадково, якщо музиканти, розповідаючи зміст першого розділу твору, завжди використовують виключно одне й те ж, надзвичайно точне слово „тужить”, що означає не тільки дуже сумувати, журитися, але й голосити¹, явно маючи на гадці саме це його друге значення та як треба подаючи інструментальну версію вокального голосіння в належній речитативній формі, добре зрозумілій знающим слухачам. Приміром, гуцул, показуючи даний твір Ф. Колессі й анітрохи не мудруючи, елементарно зіставив дві коломийки – співану в темпі Moderato (може, навіть rubato) і танцювальну². Подібно поступив верховинський скрипаль В. Грималюк „Могур”³, який після двічі

¹ Словник української мови: У 11 т., т. 10. Київ 1979, с. 312.

² Шухевич Володимир. Гуцульщина: В 5 т., т. 3. Львів 1902, с. 93 № 2-3. Цей запис С. Людкевич навів у своїй дисертації, покликаючись чомусь на V том даної серії, до того ж з суттєвими відмінностями від першоджерела, що не можуть не викликати питання, звідки вони взялися – хіба ж він їх не вигадав сам, а либонь знав в іншому викладі, скажімо, ще в авторському рукописі, що його видали не зовсім доладно – принаймні одна явна друкарська помилка є в співаній коломийці, яка вийшла аномально семитактовою, без сумніву, через пропущений фактично її п'ятий такт (хіба тотожний другому), у версії С. Людкевича цей такт також відсутній, зате долучена ще кінцева (?) фраза, зліплена з першого та четвертого тактів та, за його приміткою, „повторювана з деякими змінами”, що не входить в жодні рамки. Крім того, у нього темп першого розділу „Lento”, тоді як у публікації „Moderato”; в другому ж розділі Людкевичевої цитати немає відмін п'ятого та шостого тактів, наведених Ф. Колессою, зате знайшлися ще дві заключні вольти раз з шумковим, а раз козачковим закінченнями замість звичного коломийкового. Чи ж би не маючи під руками потрібного джерела, С. Людкевич процитував мелодії з пам'яті й елементарно отак напам'ялявся? У кожному разі наявні різночитання потребують додаткового вивчення, проте не дають підстав брати на підозру достовірність Колессової транскрипції.

³ Гуменюк А. Ibid., с. 374-375 № 3 (у паспортизації цього запису вказане тільки прізвище з ініціалом імені виконавця та місцевість – село Верховина, нині селище та районний центр Івано-Франківської області, але немає ніяких сумнівів в тому, що цим виконавцем був саме видатний гуцульський скрипаль В. Грималюк „Могур”).

ний контраст двох пісенних мелодій, як у записі С. Мерчиньського¹, де співана коломийка зображає сценку „Баба кози пасла”, а вже її продовження „Як загубила, загушила” передає зовсім відмінний повільний наспів типу $V55;445/R^{4\frac{1}{2}/2\frac{1}{2}/2\frac{1}{2}} \quad 1\frac{1}{2}/2\frac{1}{2}/2\frac{1}{2} \quad \parallel 2\frac{1}{2}/2\frac{1}{2}/2\frac{1}{2}/2\frac{1}{2}/2\frac{1}{2}/2\frac{1}{2}/2\frac{1}{2} \parallel$ (на жаль, невідомо, з якими словами, можливо, певним чином пов’язаними з даним епізодом сюжету)², і нарешті, „Радість від знайдення кіз” належно показує швидкий танець. Натомість покутський музикант почав свою версію історії про пропалі вівці, опубліковану О. Кольбергом³, зразу з короткої рецитації – голосільного тужіння („Вівці пропали”), навіть у формі уступу з притаганими складовими – зав’язком, двофразовою співомовою та співним розв’язком. Далі ж для змалювання пошуків, спершу невдалих і успішних лише в кін-

¹ Mierczyński Stanisław. Muzyka Huculszczyzny. Kraków 1965, № 174-176. Збирач у своєму польовому записі вказав тільки побутову функцію твору – „полонинська гра”, програмні примітки та виконавця, яким виступив Іван Курелюк „Гавець” з с. Ільці (г.=р. Верховина, о. Івано-Франківськ), а що він грав на флюері, то це відсебеньки редактора збірки, який зле зрозумів нотатку в рукописі: „на фуярку” (ibid., с. 190 № 174), адже це все ж різні інструменти (флюера – довга відкрита флейта, а фуярка – коротка, властиво сопілка), по-перше, а по-друге, зазначений музикант був знаменитим скрипалем і, безумовно, саме на скрипці ілюстрував те, що нормально мало звучати на фуярці-сопілці, бо ж хіба не випадково в танцювальній мелодії на початку четвертого такту записувач відмітив цифрами „0” і „4” унісонне взяття звуку *e*’ одночасно на відкритій однойменній струні та четвертим пальцем на сусідній струні *a*’ (при тому неймовірно, щоби ще якимось чином вдавалося виконати мордент, зазначений в редакторських дужках). До першої мелодії в рукописному оригіналі вказаний темп: „досить вільно”, до другої – „вільно” (тобто в обох – *poco rubato* та *rubato*), а до третьої – „швидко (як до танцю)” (ibid., с. 190 № 175-176).

² Відміну цієї мелодії під назвою „Чабан” С. Мерчиньські записав іще раз, на жаль, невідомо де та від кого, до того ж ще й не зовсім доладно (Mierczyński S. Ibid., с. 108 № 145). Даний пісенний тип загалом чужий музичному світові Гуцульщини й, очевидно, є напливовим, занесеним хіба з Покуття, де точно така ж мелодія znana з поетичним текстом про смерть чумака в дорозі (Зразок 46a).

³ Kolberg Oskar. Pokucie: W 4 cz., cz. 3. Kraków 1888, с. 70-71 № 723 (84). Редакції цього запису див. у дисертації С. Людкевича (ibid., с. 136-137 № 55; і тут, до речі, в своїй географічній паспортизації С. Людкевич, безумовно, схибив, помістивши покутське с. Ясенів Пільний – сьогодні г.=р. Городенка, о. Івано-Франківськ – десь над р. Черемош, мабуть, через простий недогляд сплутавши його з гуцульським с. Верхній Ясенів – сьогодні г.=р. Верховина, о. Івано-Франківськ) та в роб.: Луканюк Богдан. Диференціальний принцип тактування: Методичні рекомендації до курсу „Музично-етнографічна документація”. Львів 1994, с. 38.

сично співвідносяться між собою, як перше й друге речення”¹. І дійсно, за її позірно експромтними ланцюжками нібито невимушено видозмінюваних фраз криється строфічний наспів з очевидною „ямбічною” внутрішньою організацією (тобто з періодичною пульсацією коротких і довгих тактових часток) часокількісних ритмічних малюнків на шість лічильних одиниць у кожній побудові, що цілком легко зводяться сумуваннями довгостей у залігованих „розспівах” до моделі: ${}^0R^6 1 \ 2 \ 1 \ 2 \ \cdot \parallel$. Тільки от сопілкар якимось музикував у доволі-таки своєрідній манері, немовби не зовсім впевнено: першу побудову він узагалі зіжмакав (напевно, зденерований виступом для запису), поминувши в ній два звороти порівняно з аналогічними місцями в наступній строфі², а далі в других неповних рядках обох перших мелостроф ($A_{1,2}$) хіба випустив початкові побудови і тому ці мелострофи уподібнилися до фіктивних трифразових. Ті пропуски несподівано з’явилися щойно в третій мелострофі (A_3), та цього разу чомусь з тією ж мелодією також і в першому рядку, в результаті чого цілий початковий розділ отримав химерну мелотематичну форму: $A_1(\alpha\beta;<...>\gamma)$. $A_2(\alpha\beta;<...>\gamma)$. $A_3(\delta\beta;\delta\gamma)$ ³. Словом, вівчар грав либонь не так, як належалося б, а лишень натужно фантазував, пригадуючи собі тему якоїсь сумовитої пісні...

Наскільки йому вдалося достеменно проілюструвати другу *речитативну* частину, судити важко з огляду на її правдиву імпровізаційну композицію, котрою він, певно, як міг, намагався передати на сопілці спершу просторове відлуння закликів пастуха до колег (A), потім відлякування вовка коротенькими пасажами з рефреноподібними зупинками, значить, розмахуваннями смолоскипами та приглядуваннями, чи той є ще десь у лісових хащах (B)⁴, і на кінець після



¹ Людкевич С. Ibid., с. 142, виноска 1 (усі виділення автора).

² При тому в повноцінній версії основоположний другий „ямб” змінився „хореем”, що не раз трапляється в фольклорі, тому це ж саме двічі сталося на початках обох мелорядків у третій строфі. А поза тим, нота *e*” в пунктованій групі на початку другої мелострофи (A_2) виглядає на описку, адже в усіх аналогічних моментах на її місці стоїть виключно нота *d*”.

³ Щоби унаочнити це, в наведеній тут редакції застосовано т. зв. аналітичний виклад ранжиром (якого, звісно, не могло бути в тогочасному авторському оригіналі).

⁴ Не зрозумілими залишаються зазначені С. Людкевичем павзи в дужках і накладені одні на одні відміни ритмічних малюнків: чи ж би він не зумів схопити їх належним чином і сумнівався в точності запису, чи сопілкар виконував твір

схожих коротких пасажів, але виконуваних на тон вище та довільну кількість разів (*ad libitum*) з не зовсім зрозумілими сюжетними інтенціями¹, відобразив загальне заспокоєння кадансовою фразою, взятою з першого розділу (мовляв, пастух вернувся до своїх звичних справ). Нічого подібного, наскільки відомо, не зафіксовано ніде в південно-карпатському регіоні й, очевидно, таке особливе живописання драматизму засобами по-справжньому імпровізованої інструментальної рецитації, побутувало в тих краях, звідки походив виконавець даної програмної п'єси, і це хіба аж ніяк не був екстраординарний випадок чи штучний захід, улаштований для потреб дисертанта, якщо Г. Стрипський знав її принаймні ще одну відміну, напевно, в місцевостях свого тодішнього проживання.

У третьому розділі (як звичайно, танцювальному) С. Людкевич угледів особливості, що ніби „заслужують на увагу”, а саме „нерегулярні тактові репризи: (4+4)+(2+2+2), та раптова зміна закінчення:  [на .2. Ці ритмічні перемінності виглядають вельми імпозантно та завдяки повторюваності можуть справляти враження цілковито закономірних, біда лише в тому, що неясно як під отакі *неквадратні* шеститакти мало би даватися лиха закаблукам, адже даний вид рухового мистецтва, коли це не хоровод, вимагає музичного супроводу, базованого на нормальній восьмитактовій квадратності? Очевидно, й тут музикант напартолив, за звичкою блукаючи манівцями, в кожному разі почав він правдоподібно з недоладної мелодії, шукаючи в ній спосіб перебратися з невідповідного мінору в необхідний мажор³, а потім не зовсім пригадавши належний мотив, про-

принаймні двічі по-різному (що навряд) і в такому разі транскрипцію потрібно сприймати як орієнтовну, узагальнену певною мірою?

¹ Може, двічі не знайшовши хижака, за третім разом вдалося його прогнати, і пастухи, приглядаючись усе ближче (ритмічно вкорочені „рефрени”), переконуються, що небезпека врешті минула, звір утік.

² Людкевич С. Ibid., с. 142, виноска 1.

³ Причому не однойменний, а чомусь несподівано великою секундою нижче. Ладовий аналіз перших двох розділів здійснив С. Людкевич, фактично встановивши притаманну їм тетрахордову модальність: $a'' \cap \underline{G}'' \cap f'' - e'' \cap D'' \cap cis'' \mid \underline{D}'' - \langle \dots \rangle - (h'?)$. Оце сумнівне h' (помічене знаком питання) тут радше заміняло в кадансах звичайну субкварту A' – фінальну опору неповного тетрахорду: $\underline{D}'' \cap c'' - h'' \cap A'$, що не знати чому просто не виходило на інструменті. Танець сопілок почав також у все тій же модальності, незвичайно модулюючи в тетрахорд великою секундою нижче в пошуках бажаної тональності C-dur. Та мелодія була настільки невід-

пускав його початковий двотакт, наслідком чого ординарний період з двох речень ставав аморфним трифразовим – це виявляє звичайне порівняння другої з ряду мелодії (B_3^v) з її наступним поправним повним викладом (і, до речі, ще й з правильним „козачковим” притупуванням на місці попередніх „м’яких” коломийкових закінчень, хіба чужих румунській музиці). А далі знову ж замість того, щоб звично продублювати з такими трудами віднайдену мелодію, партач відразу взявся нащупувати завершення твору, з пропусками переставляючи її фрази¹, поки не видумав на схожому матеріалі простеньку тритактову кодетту.

Що ж, трохи не поталанило С. Людкевичу з інформантом, який виявився не зовсім на висоті свого завдання головно в деталях, але загалом завдяки йому вчений спізнав особливий зразок *сольної великої інструментальної форми* у фольклорі, заснованої на контрастному зіставленні трьох головних музичних жанрів – речитативного, співного (кантиленного) й танцювального, і на її підставі спробував пролити промінчик світла на музичний зміст і склад загадкового *давньогрецького нома* про перемогу Аполлона над драконом – спочатку вокально-інструментального, а згодом інструментального твору, імпровізованого в ході змагальних виступів професіональних музикантів на спеціально організованих для того Піфійських іграх, починаючи правдоподібно аж від VII століття до н. е. Це засвідчує високий рівень розвитку тогочасної античної музичної культури, втім про тамте видатне мистецтво, крім загальних хвалебних описів, залишилося занадто мало відомостей, щоби можна було його не те, що предметно реконструювати тією чи іншою мірою, а навіть уявити собі бодай приблизно², все ж С. Людкевич відважився, керуючись порів-

повідною, що грач навіть не став її повторяти (дублювати), хоч він загалом дотримувався цього неписаного канону традиційного музикування.

¹ Якщо такти в B_3 позначити буквами грецького алфавіту посліпль $M^T\alpha\beta\gamma\delta\epsilon\zeta\eta\theta$, то в B_3^w вийде їхня така вкорочена послідовність з вставленим новим четвертим тактом: $M^T\alpha\beta\eta\eta\theta$. Крім того, транскриптор знову подав не зовсім зрозумілі відміни у п’ятому такті, неначебто сопілкар грав це місце по-різному принаймні двічі, але кожен раз при тому зовсім однаково плутовався в формі мелодій цілого розділу, що видається абсолютно неймовірним і ставить під сумнів вірогідність запису, може, не так у цілому, як саме в подібних дрібниціях.

² Напевно, це був вид музикування, типологічно схожий з азійськими рагами, дастягами, макомами тощо.

няльно-історичним методом¹, встановити типологічну схожість між програмними засадами названого ному та чабанської п'єси з південно-карпатських сторін і запропонувати належно обґрунтовану гіпотезу про безумовне використання давніми греками для відображення драматизму боротьби контрастного протиставлення трьох способів художнього вираження (а значить, потрібно би ще додати, і трьох типів мелоритму), доволі широке культивування яких у такому разі мало би сягати глибокої прадавнини – факт величезної історичної ваги, що змушує переглянути поширені дуже спрощені погляди не тільки на музичну культуру античного світу, а й на саме поняття мелоритму та його різномірні вияви.

¹ Такий музикознавчий метод сформувався в другій половині ХІХ століття й основним його покликанням було здогадне відтворення незафіксованих виявів музичної культури доісторичної Західної Європи на підставі аналогій з художньою, культовою й т. ін. творчістю передовсім т. зв. примітивних народів, а ще також встановлення найзагальніших закономірностей розвитку музичного мислення (Żerańska-Kominek Sławomira. *Muzyka w kulturze: Wprowadzenie do etnomuzykologii*. Warszawa 1995, с. 56-119). Як учень Г. Адлера, С. Людкевич-фольклорист належав до числа послідовників австрійської школи музикознавчої компаративістики на українському ґрунті (на російському такими ж прибічниками, але вже німецького порівняльного музикознавства, виступили Б. Асаф'єв-Глебов та його учень Є. Гіппіус, а на польському – Л. Каменські та Ю. Пуліківські), що слід особливо підкреслити, оскільки в європейській етномузикології коли заходить мова про східнослов'янську музичну фольклористику, зазвичай не добачається жодних в ній внутрішніх відмінностей у дослідницьких методологіях і напрямках, що не стільки спрощує реальну картину, скільки виставляє її в цілковито облудному наświetленні.

Велика інструментально-танцювальна форма – це розгорнута *в'язанка* багатьох відмінних, здебільшого двох протиставлених собі жанрових різновидів мелодій „до танцю”, кількість яких буває доволі різною, в залежності від прийнятих у тій чи іншій місцевості традицій: десь полюбляють погуляти більше, десь менше, навіть протягом одного весілля танець може тривати інколи довше або коротше, і музикам доводиться весь час пристосовуватися до вимог хореографії, що для справжніх професіональних музикантів не становить жодних проблем – в їхньому арсеналі завжди є подостатком тематичного матеріалу та засобів його видозмінюваного опрацювання, аби задовольнити найвибагливіші запити своєї клієнтури.

На всій Гуцульщині та правобережному Покутті такий музично-хореографічний твір, званий загально „Гуцулкою”, складається, як вважається, з двох низок танців – *коломишок* і *козачків*, число яких сумарно сягає переважно за тридцять, рідко більше¹. У наведеному тут космацькому взірці налічується аж шістьдесят дві самостійні теми, до того ж ще й, як правило, повторюваних двічі, і це, мабуть, чи не той майже максимум, що його здатний був продемонструвати лідер капели, немовбито дещо хизуючись своєю неабиякою умілістю в присутності збирача, бо за іншим разом, граючи для ілюстрації, він обійшовся тільки шістьнадцятьма (включно з вступом і закінченням)². Очевидно, в наступних виконаннях ця цифра напевно була б у нього ще інакшою, тож з такого роду свobodною композиційною мінливістю кожної конкретної реалізації Гуцулки потрібно обов'язково рахуватися при сприйнятті й аналізі її музичної архітекtonіки.

Усе ж поряд з характерними для фольклору видозмінюваннями як на формальному, так і тематичному рівнях у ній присутні й стабільні, закономірні компоненти, без яких вона властиво перестає бути самою собою. Передовсім це стосується її *тонального плану*, що його в принципі зобов'язані дотримуватися народнопрофесіональні інструмен-

¹ Тимофіїв Михайло. Гуцулка. < Енциклопедія Коломищини, зшиток 4 (Г, Ґ). Коломия 2006, с. 177.

² Космацькі музики: Микола Сіреджук (скрипка), Михайло Рибчук (цимбали), Іван Ісайчук (сопілка) та Василь Рижук (бубен). Київ 2004, № 12. CD/магнітофонна касета (Серія: Етнічна музика України). За можливість скористатися транскрипцією скрипкової партії М. Сіреджука в даному виконанні подяка належить дослідникові гуцульської інструментальної культури Я. Павліву.

талісти. У ньому космацькі музики використовують десять найходовіших тональностей – шість мажорних і чотири однойменних мінорних: *Dd–Ee–F–Gg–Aa–(H)–C*, котрі навіть отримали відповідні сленгові назви. Так, головні з них, вихідні та заключні *D-dur* і *d-moll* зветься „На міру” – так же само, як і короткий атематичний вступ до танцю з чотирьох (рідше тільки з двох) тактів, де здебільш у той чи інший спосіб обігрується тоніко-домінантова кварта (*d''-a'*)¹; наступні тональності *E-dur* та *e-moll* називаються „Буковинками”, *F-dur* – „Козаком”, *G-dur* і *g-moll* – „Гамай, кицю” (мабуть, через те, що в цих тональностях підіграють „до співу” гостям за столами), *A-dur* та *a-moll* – „Волошками”, а *C-dur* – „Сильним (Моцним) козаком”². Отже, тоніки застосовуваних у Гуцулці тональностей вишиковуються, так би мовити, в натуральний звукоряд (т. зв. „дорійський”) виключно „білими клавішами”, але виступають вони в ній завжди в зовсім іншому, досить твердо усталеному порядку, покликаному виконувати покладені на них визначальні композиційно-конструктивні та навіть семантичні функції.

Кожна Гуцулка в своєму повному обсязі, як сказано, складається з двох основних розділів, і перший з них творять самі коломийки, що йдуть виключно в двох головних однойменних тональностях „На міру” (*D-dur* – *d-moll*) і чергуються залежно від правил хореографії, тепер уже призабутих, проте давніше дотримуваних доконечно. Коли після інструментального вступу танцювати зачинали тільки самі чоловіки, тримаючись за рамена чи „гребінцем”³ та крутячись у колі, і це називалося „Розводити данец”. За якийсь час до них долучалися

¹ Десяток прикладів подібних вступів подав Р.В. Гарасимчук (Harasymczuk Roman Włodzimierz. *Tańce huculskie*. Lwów 1939, *Melodje taneczne*, s. 1), з яких їхня космацька відміна (№ 5) є дещо інакшою, ніж показав М. Сіреджук у наведеному тут зразку, та зрештою, в своїй пізнішій версії виконання Гуцулки і він також загравав зовсім не так, з чого треба висновувати, що конкретному тематичному оформленню таких вступів не надавалося особливого значення (принагідно варто відзначити неясний спосіб їхньої транскрипції у викладі Р.В. Гарасимчука, де акорди *d'-a'-d''* в № 4, 6 і 8 практично неможливі у виконанні народного скрипача, а № 1 і 10 на сопілці, ще також № 3 або був заграний на скрипці, настроєній тоном нижче, аніж звичайно, або згідно з своєю тональністю *C-dur* мав би застосовуватися у відповідному місці вже другого розділу Гуцулки).

² Яремко Богдан. *Сопілкова музика гуцулів*. Львів 2014, с. 136-137 (крім того, ще вкрай рідко живвану тональність *H-dur* загадково охрестили „Тонкою брехачкою”).

³ Тобто танцюристи тримаються за руки, схрещені за плечима свого сусіда, цей спосіб тримання зайшов на Гуцульщину з Буковини на початку ХХ століття (Harasymczuk R.W. *Ibid.*, s. 19).

жінки, котрі ставали поміж чоловіками та разом з ними, міцно тримаючись за талії чи за „кептарі” (кожушки), кружляли, переставляючи ногу за ногу (кроком „рівна”). У цей момент музиканти зазвичай переходили в однойменний мінор, а коли мужчини вдавалися до тропотів та гайдуків, верталися до мажору – і так почергово підкреслювали раз жіночу, а раз чоловічу домінанту в танцюванні згідно з словесними командами провідника аж до тієї миті, коли належалося вже закінчувати перший розділ на мажорній ноті та братися за другий.

Сигналом до того служила остання коломийкова мелодія в d-moll, покликана цього разу забезпечити плавний, логічний з музичного погляду перехід від головного D-dur до F-dur, з якого неодмінно починався наступний розділ з самих козачків. Цей перехід називався „Догори”, можливо, тому що відбувалася модуляція на малу терцію вверх – у тональність третього *низького* ступеня (!)¹, а можливо, тому що при цьому чоловікам дозволялося приспівувати до танцю на межі крику, не раз на одному високому звуці², сильно акцентовані, різноманітні задиристі коротенькі (дворядкові) строфи, переважно веселого, жартівливого, гумористичного й особливо любовно-сороміцького змісту³, до того ж зчаста супроводжувані більш-менш ритмізованими вигуками. Далі йдуть також козачкові мелодії як „довгі” на вісім тактів, так і „короткі” на чотири⁴ у тональностях кварто-квінтового співвідношення – в „Сильному козаку” C-dur і застольних („Гамай, кицю”) G-dur і g-moll, у яких приспівувати вже не дозволялося⁵, зате чоловікам можна було досхочу „сипати гайдуків”⁶, „крутитися” чи

¹ Тобто в т. зв. *третьій* чи *мажоро-мінорний* ступінь споріднення тональностей (Луканюк Богдан. Про ступені тонального споріднення. < Пам’яті Яреми Якуб’яка (1942–2002). Львів 2007, с. 207-215), широко уживаний шойно в західноєвропейській артифіційній музиці романтичного стилю десь від двадцятих років XIX століття.

² Зразок 48б.

³ В одній з таких пританцівок зустрічається слово „догори”, можливо, в значенні вищевказаного терміну „Догори”, а саме: „Ану, хлопці, догори (=„Догори”) – Мете (=Будете) їсти пироги!”

⁴ Див. у наведеному Зразку 54 теми 35-38, 43-50, 61. Через поєднання таких „коротких” козачків по три не раз постають вельми оригінальні шеститактові композиційні перебої.

⁵ Нині це правило вже неактуальне, за бажанням співають чоловіки і жінки коли тільки собі захочуть.

⁶ Присядки з викиданням перед собою по черзі то правої ноги, то лівої – і так разів з двадцять, показуючи їх неабияку силу.

„трястися” в гурті, парами або соло, особливо перед музикантами („На вигоду”), злегка тримаючись за руку своєї партнерки, котрій тільки те й лишалося, що дріботити поряд, хоч і для неї з часом наставала нагода „пописатися”, коли тримаючись за підняту руку партнера, вона на пальцях однієї ноги швидко оберталася цілим тілом то в один бік, то в другий¹ (а музика хіба мала би тоді пригравати їй у *g-moll*?).

Врешті, настає ще одна радикальна зміна тональності з *G-dur* через проміжну паралельну *e-moll* на її однойменну *E-dur*, стосовно якої попередній мажор знову таки виступає третім низьким ступенем², щоби за допомогою подальших модуляцій кварто-квінтового співвідношення вийти на головну (репризну) „Міру” (тобто: *eE-AaA-dD*) та завершити Гуцулку стандартною кінцівкою з неодмінною маєстатичною аугментацією заключної козачкової фігури³ (в чому можна добачати вплив академічної творчості). Лади з тоніками *E* й *A* хіба не дарма звуться „Буковинкою” та „Волошкою” – ці танці (вкупі подекуди хибно звані по-сучасному „Румунками”) напевно зайшли з волоського боку (з правобережжя р. Черемош), але мелодично вони сливе нічим не відрізняються від типової гуцульської танцювальної музики.

У результаті, капела М. Сіреджука в даному конкретному виконанні реалізувала ось такий тональний план композиції⁴:

- 1) Вступ: $D^{(1)=1}$
- I. 2) Коломийки: $D^{(2-6)=5} - d^{(7-11)=5} - D^{(12-15)=4} - d^{(16-18)=3} - D^{(19-21)=3} - (d^{(22)=1}) //$
- II. 3) Коза(ч)ки: $F^{(23-31)=9} - C^{(32-34)=2} - \{ G^{(35-36)=2} - g^{(37-41)=4} - G^{(42-44)=2} \} /$
- 4) Волошки: $e^{(45)=1} - E^{(46-47)=2} - \{ A^{(48-53)=6} - a^{(54)=1} - A^{(55-56)=2} \} /$
- 5) Закінчення з кодою: $d^{(57-58)=2} - D^{(59-61)=3} / D^{(62)=1}$.

¹ Крок, званий в народі „Попід ручку голубчак” (Narasymczuk R.W. Ibid., s. 128).

² Тобто тепер уже начебто „Згори” (вниз). До речі, так колись на лівобережному Покутті називалася третя частина аналогічного великого танцю (перша частина – „Передок”, а друга – також „Догори”).

³ Mierczyński Stanisław. Muzyka Huculszczyzny. Kraków 1965, s. 54 № 36 (2 вольта), s. 135 № 170; Яремко Б. Ibid., с. 101 № 13; Мацієвський Ігор. Музичні інструменти Гуцульщини. Вінниця 2012, с. 332.

⁴ Щоби мати уявлення про радіуси дії кожної з тональностей і також відносні пропорції між розділами і частинами етномузичної форми, в дужках вказуються присвоєні їй темам порядкові номери, а після знаку дорівнює – їх сумарна кількість.

З цього загалом типового викладу Гуцулки¹ виходило б, що „Волошки” повинні би рахуватися таким же окремим розділом, як і „Коломийки” та „Коза(ч)ки”, і тоді Гуцулка виявляється схожою на практикований ще в ХІХ столітті на Покуття великий коловий танець під різноманітними локальними назвами², де перший коломийковий розділ називався „Передок”³, другий козачковий – „Догори”, а третій шумковий – „Згори”, імовірно, тотожний „Волошкам”. На жаль, цей танець зійшов з історичної арени практично незафіксованим і нині відомий він лишень у побіжних описах і фрагментах⁴, тож стверджувати його спорідненість з Гуцулкою категорично не доводиться, хоч наведені паралелі між ними видаються очевидними.

¹ Етномузичний професіонал з великим виконавським досвідом М. Тимофіїв наводить такий орієнтовний тональний план Гуцулки, практикований на підгірському, правобережному Покутті (Тимофіїв М. Ibid., с. 177; в дужки взято відзначені тональні зв'язки):

D–d / F–G–(C)–a–e–a–E–(A) / d–D.

Як видно, в головному він збігається з космацькою традицією, усталеність якої дозволяє бодай певною мірою реконструювати імовірний порядок аналогічних записів С. Мерчинського, безладно порозкиданих у його збірці. Так, їхні № 25, 140, 150 (а можливо, й № 126, визначений як „Микуличинський”, тобто з с. Микуличин, г. Яремче, р. Надвірна, о. Івано-Франківськ), викладені саме в тональностях „На міру” (D–dur), повинні би входити до першого, коломийкового розділу Гуцулки, а завершував його хіба № 72 в однойменному мінорі (d–moll) з двома відмінами в тій же тональності під № 73 і 133, призначеними, за вказівками збирача, власне для закінчення коломийок і приготування наступного розділу, початок якого (з власним коротким вступом) демонструє ціла низка козачків № 160 у належній тональності „Догори” (F–dur), потім мало би наступати вельми характерне „тональне блукання” № 164 і 162 в C–dur з кінцевим зіставленням a–moll–A–dur у другій вольті останнього з них для переходу до низки „Волошок” під № 179. Завершував усі наведені С. Мерчинським фрагменти космацької Гуцулки № 36 у репризній тональності „На міру” (D–dur) з типовою кодою. Мелодії ж, подані Р.В. Гарасимчуком, у більшості відносилися до коломийкового розділу в тональності D–dur (№ 25, 95 „Микуличенка”, 102 та 126, хоча якісь з останніх могли виступати вже в репризному закінченні) та d–moll (№ 34) і тільки один № 155 у тональностях C– та G–dur, міг належати до першої частини козачкового розділу (після F–dur „Догори”).

² За дослідженнями Р.В. Гарасимчука найдавніші Гуцулки були також головно коловими танцями.

³ Вступ до нього, як і в Гуцулці, мав назву „Заводити танець”.

⁴ Kolberg Oskar. Obrazy etnograficzne. Pokucie: W 4 t., t. 3. Kraków 1888, s. 2–6, 10–78.

Настільки розгорнутий, ладотонально складний і тематично багатий етномузичний твір¹, виконання якого вимагає неабияких професіональних знань, умінь і навичок, ще й помножених на довготривалу виконавську практику, гостро ставить питання про його генезу й еволюцію в порівнянні з сусідськими танцювальними культурами, і не тільки покутською, а й румуно-молдовською (з подальшим виходом на балканські), угорською та словацькою з неодмінним урахуванням особливої ролі в них ромських (циганських) музикантів. Та перш ніж впритул підійти до розв'язання всіх цих надскладних проблем етномузикознавчої компаративістики, потрібно найперше попідквалитися про належне нагромадження дослідницьких матеріалів, високоякісних комплексних транскрипцій (пам'ятаючи, що голий музичний запис танцю поза його хореографічною складовою, позбавлений необхідної інформативної повноцінності) та їхнє аналітико-синтетичне типологічне вивчення з подальшою класифікацією, систематизацією та каталогізацією, без чого годі сподіватися на успіх в розкритті наразі малозведаних секретів настільки унікально визначного явища вітчизняного музичного фольклору, як Гуцулка – його велика інструментально-танцювальна форма.

¹ Його тривання збільшує майже обов'язкове дублювання кожної проведеної теми, переважно варійоване бодай мелізматично, що в наведеному Зразку 54 не знайшло свого відображення в зв'язку з поставленим основним завданням – показати за допомогою суто типологічної транскрипції композиційні засади твору, а також притаманне йому тематичне багатство задля виявлення його паралелей як в існуючій музично-етнографічній літературі, так і доступних архівних колекціях з подальшим відповідним упорядкуванням і картографуванням.

Цю *закличку* зазвичай співають малі діти, коли їм хочеться гуляти, а надворі стоїть сльота й доводиться сидіти дома, а якщо дуже хмуρο, то холоднуvато й на волі також не набутися досхочу – про це прямо говориться в подібних словесних текстах: „Сонечко, сонечко, Виглянь у віконечко, Дітки гуляють, Тебе виглядають” або „Прийди, прийди, сонечко, Під моє віконечко, Будемо ся гріти, Як маленькі діти”. Те ж саме мається на гадці й у наведеному Зразку 55, хоча потреба сонця в ньому з четвертого віршового рядка в’яжеться уже з сільськогосподарською працею, конкретно – з косовицею, для якої несподівана злива рівнозначна катастрофі, з чого, може, справедливо висновують, що такого роду замовляння, а почасти й дії, з щирою вірою в їх магічну силу дісталися малечі в спадок від практикованих давніми людьми ритуалів – не випадково ж тут під кінець знайшло своє відображення народне повір’я, нібито грозові хмари можна (та й треба) розігнати, вдаряючи у церковні дзвони¹. Побутувала й відповідна рудиментарна гра: коли надходила темна грозова туча, то діти нагортали з піску чи землі „дзвоницю” та, б’ючи по ній паличками, приспівували (див. нижче приклад 94б на с. 524)²:

94а

Бий, в дзвони, бий!
Хмари розвій!
Нехай хмари – на татари,
А сонечко – на хрестяни!³
Бий, в дзвони, бий!
Хмару розвій!

¹ Біляковський Петро. „Бий, дзвоне, бий, хмару розбий!”: Використання церковних дзвонів в ритуальних практиках відвернення градової хмари в українців Карпат. < Молодь і ринок. 2012 № 8 (91), с. 156-160.

² Максимович Михаил. Собрание сочинений: У 3 т., т. 2. Киев 1877, с. 471.

³ В одній з відмін наявна дещо інша антитеза: „А та хмара – на татара, А сонечко – на бояра” (див. нижче приклад 94б). Це останнє слово, що прийшло на Русь з Болгарії водночас з християнством (в кінці X століття), стало вже віддавна незрозумілим дітям і вони самі ніяк не могли включити його в поетичний текст гри – тим більше, що така первісна форма однини, як „бояр”, також не вживається від якогось часу (замість неї прижився по суті російський субстантивований присвійний прикметник „боярин” – потомок бояра), що спроможне вказувати, в якому середовищі якщо не постало, то принаймні спершу культивувалося таке сакральне дійство власне ще в пору бояр і татар.

Та ледве чи доречно було б добавчати в даній мелодії звуконаслідувальну імітацію музики кількох дзвонів, що теж базується на двох-трьох повторюваних тонах¹. Як уже відзначалося², більшість дитинних пісеньок незалежно від функції та словесного змісту має однотипну оліготонну меліку в обсязі секунди або терції, рідше кварта, причому в реальності ці інтервали мало коли бувають стало відтворюваними: іншого разу вони можуть змінюватися – розширюватися або, навпаки, звужуватися – залежно від сили звучання, настрою виконавця чи виконавців, а то й узагалі без видимих на то причин³. При сукупному співанні кожний такий „хорист” переважно уперто тримається обраної звуковисотної лінії, не оглядаючись на товаришів, не дбаючи про ансамбль і гармонію консонансів, наслідком чого може поставати дисонуюча гетерофонія, немилосердна для стороннього слуху, а втім зовсім непомітна, нормальна для безпосередніх учасників такого невимушеного музичення, які подібно традиційним носіям фольклору (особливо позаєвропейського) в багатоголосці мислять відрубними горизонталями без будь-якої їх вертикальної координації. До того ж водночас інтонування таких мелодій найчастіше буває *атональним* у найточнішому розумінні цього терміну⁴ – без визначеної музичної висоти, не достатньо стійкою, приблизною, що з чималими труднощами передається загальноприйнятою європейською нотацією⁵ і через що чи не кожний запис дитячого вико-

¹ Таку асоціацію, приміром, викликала у М. Леонтовича тризвучна мелодія „Щедрика” (звісно, якщо її виконувати легко, швидко, граючись, під диригування на „раз”, як в американській версії, не просто так названій саме „Carol of the Bells”, а не тягнути kota за хвоста, як це у нас недолуго взято за традицію).

² Лекція 14, тема 19, § 56, с. 403-405.

³ Мишанич Михайло. Народна вокальна творчість Львівщини. Львів 2017, № 661, 663.

⁴ В музикознавстві атональною називають музику без ладового центру, що неправомірно, бо в ній наявні *музичні тони* з стійкими ознаками висоти, тобто вона насправді є *тональною*, але в неї відсутня тоніка, через те А. Шенберг справедливо вважав правильним називати таку музику *атонікальною*. Натомість атональним слід вважати твір, де застосовуються немuzичні звуки, як у Зразках 29, 40б, 48б; Лекції, приклад 67; Прилоги, приклад 72а (див. також: Алексеев Эдуард. Раннефольклорное интонирование: Звуковысотный аспект. Москва 1986).

⁵ Для позначення відхилень від канонічної музичної висоти прийнято застосовувати додаткові спеціальні символи, що по-різному та різною мірою вказують на характер таких відхилень (їх побіжний огляд див.: Алексеев Эдуард. Нотная запись народной музыки: Теория и практика. Москва 1990, с. 65-74). У своєму

нання (навіть у передачі дорослих інформантів) слід відчитувати як орієнтовний, лишень тією чи іншою мірою наближений до істинного. Меліка закличок до сонечка здебільшого обмежується двома атональними звуками приблизно на відстані великої секунди¹ і їхня ладовість виявляється практично не визначеною, *атонікальною* (знову ж таки у найточнішому розумінні цього терміну – позбавленою однозначної тоніки), бо фактично кожен з них може трактуватися як опорний, а інший – відповідно як верхній чи нижній ввідний. Наведений тут наспів є трихордним в амбітусі великої терції уже з виразною ладовою опорою g' , хоча й далі з неясною звуковисотною організацією – не то тональною (неповний $G\text{-dur}$), не то модальною (з тетрахордом $[\underline{C''}]_J h'-a' \cap G'$), міг би прийматися в дусі старої теорії еволюціонізму за результат розвитку своїх двозвучних прародичів, якби не вказана вище цілком імовірна хисткість його фольклорної меліки, спосібної і в даному випадку постати випадково трихордною за допомогою секундових перевищень її початкових трьох звуків ($h'-a'-h'-g'$ замість $a'-g'-a'-g'$).

Так же само в дитячих пісеньках такого роду значною перемінністю відзначаються ритмічні малюнки, що варіюються роздробленнями більших довгостей на менші чи, навпаки, стягненнями менших у більші відповідно до конкретних потреб поетичного тексту, віршованого в *тонічній* системі, в якій константною, стабільною величиною виступає однакова кількість динамічних акцентів, а варіабельною, мобільною – різне число словесних складів як наголошених, переважно збіжних з ритмічними акцентами, так і ненаголошених – по одному між наголошеними. У даній закличці застосований вид *чотиристопного* тонічного вірша, що в його рядках нормально міститься *чотири* ритмічні акценти і максимум *вісім* складів (по чотири наголошених і ненаголошених), які в реальності здатні випадати, пропускатися (ніби заступатися павзами) залежно від позиції найміцнішого (*генерального*) акцента в рядках, граматичних наголосів у

крайньому вираженні така меліка зводиться до позбавленого будь-якої звуковисотності скандованого вигукування, яке може записуватися єдино лежачими хрестиками замість нотних головок на нитці як у нотуванні ударних інструментів (Пісні Тернопільщини: Пісенник у 2 вип., вип. 1: Календарно-обрядова та родинно-побутова лірика. Київ, с. 278-279. Пор. майже те саме у виконанні дорослих для дітей – *ibid.*, с. 274-275).

¹ Квітка Климент. Українські народні мелодії. Київ 1922, № 505, 555, 566.

словах, їхнього відношення до сильнішого та слабшого акцентів у стопах. Через пропущення ненаголошених силаб тут перші чотири рядки стали семискладовими, п'ятий і шостий – чотирискладовими, сьомий і восьмий – шестискладовими, а в кінці – п'ятискладовими та ще й з відсутньою (порожньою) останньою стопою – її ритмічним акцентом і двома складами.

Чому повинні випадати, павзувати ті, а не інші склади, визначається передовсім місцезнаходженнями генерального рядкового притиску, з яким обов'язково повинен сходитися словесний динамічний (силовий, експіраторний) наголос, посилюваний його протяганням (довготним, квантитативним наголошуванням) власне коштом пропуску (павзування) наступного ненаголошеного складу: „Вийди, / вийди, / со[∇]/нечко”, „На на/ше под/ві[∇]/рячко”. З черговим зменшенням числа силаб після генерального притиску ненаголошений склад займає місце пропущеного наголошеного під стопним акцентом: „Хмару / розби/ва[∇]/є[∇]”, чи взагалі постає порожня (каталектична) стопа (див. подальші приклади). При скороченні кількості складів *перед* генеральним притиском вирішальне значення має взаємне узгодження стопних акцентів та словесних наголосів, у зв'язку з чим випадає якийсь з ненаголошених складів, як у заключних рядках заклички всюди другий: „Бий,[∇]/ дзвоне, / бій,[∇]/ ÷ //, Хма[∇]/ру роз/бій![∇]/ ÷ //”, або й відразу обидва, як-от: „Гам [∇]/ дід [∇]/ ко[∇]/сит [∇]//, Сон[∇]/ця [∇]/ про[∇]/сит[∇]//”.

Відповідно змушений видозмінюватися ритмічний малюнок постійно повторюваної мелодичної побудови, довгості якої *бінарно* то розпадаються на менші, то стягуються в більші чи залишаються цілими залежно від кількості складів, місцеположення та сили граматичних наголосів у словах і їхнього відношення до стопних акцентів у віршовому тексті: сильніше виділювані з них переважно вимагають для себе більших довгостей, а слабше чи ніяким чином зазвичай задовольняються меншими. При тому стопи своїми межами і наголошуваннями завжди збігаються з тактовими частками (півтактами) і їм притаманною системою акцентів, тому семискладники з рядковим притиском у третій стопі генерують $R_3^1 \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} | 1 \frac{1}{2} \frac{1}{2}$, шестискладники – $R_4^1 \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} | 1 |$, чотирискладники – $R_4^1 1 | 1 | 1 |$ і заключні чотирискладники з своєю особливою акцентуацією – $R^4 1 \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \parallel$. Звісно, щоразу враховувати усі ці евентуальні переінакшення в типологічному аналізі немає сенсу, логічно й раціонально привести їх у цілях систематизації до *архетипної* моделі, як звичайно, сформовану з одна-

кових ритмічних довгостей, рівних чотирьом лічильним одиницям мелодичної *фрази*, й умовно прийнятої співвідносної структури віршового рядка з тотожною кількістю складів, а саме: ${}^0V4/R_1^2 1 1 \parallel 1 1$.

Ця архетипна побудова відтворюється з практично незмінною мелікою в різних конкретних ритмічних варіаціях, скільки того потребує виклад поетичного змісту. Хоч у вірші виразно виокремлюються відносно самостійні дворядковості (а за сюжетними єдностями і чотирирядковості), скріплені парними (суміжними) римуваннями (проте з різними клаузулами – спочатку дактилічними: „сонечко – віконечко”, потім жіночими: „косит – просит”, нарешті чоловічими: „бий – розбий”), лексико-синтаксичними та ритмічними паралелізмами (з схожими послідовностями слів й тотожними віршовими структурами), він не розпадається на справжні однорідні пісенні строфи, а становить собою суцільну *тираду*, збіжну за обсягом з цілим твором, що є показовим для тонічної версифікації взагалі.

Сприяє тому остигатність розвитку тематичного утворення, що в принципі здатна продовжуватися нескінченно й обриватися щойно з повним вичерпанням словесного тексту – такі *мікроформи* відносяться до розряду *відкритих*¹ на відміну від *замкнених* за допомогою введення нової побудови з контрастним мелосом (або й речитативом)², яка своїм характерним завершальним типом викладу однозначно вказує на закінчення всієї композиції. Ця заличка власне має таке замикання хай мінімальне однофразове, все ж інакше за мелічною лінією та ритмічним малюнком своїх чотирискладників, які після акцентно-динамічної моторики звучать (незважаючи на вельми енергійні словесні гукання) дещо м’якше, а навіть певною мірою кантиленно, виказуючи їхню глибинну генетичну належність до іншого типу ритму – *часокількісного*. В такому разі уточнена прототипна схема даного твору повинна виглядати отак: ${}^*V4_n; 4_2/R_1^2 1 1 \parallel 1 1 : \#1 \frac{1}{2} \frac{1}{2} : \#1$, з огляду на що він належним чином і потактований у наведеній тут редакції.

Поява часокількісного замикання в дитячій заличці після акцентно-динамічного остинато видається не випадковою – аналогічне контрастне протиставлення ритмічних організацій *ходу* та *кінцівки* зустрічається в *неповних* великих кільцевих формах (ВКФ) з випуще-

¹ Зразок 31б (або загальновідомі „Щедрик”, „Дударик” тощо).

² Зразок 40б, пор. також: Квітка К. Українські народні мелодії, № 501, 566 і 555.

ними в процесі своєї інволюції *зачинами* (тобто <...>-XX-КК або <...>- XX-<...>К), зокрема у гаївках, які зберегли також первісні *повні* конструкції репризного виду, де початкові та заключні фрази є однаковими, якщо не цілковито, то принаймні за своїми мелоритмічними малюнками ($V4_{2-n}; 4_n; 4_{2-n}/R^4 1 \frac{1}{2} \frac{1}{2} 2 :||^2 1 1 || 1 :||^4 1 \frac{1}{2} \frac{1}{2} 2 :||$)¹. Цим хіба засвідчується хороводно-ігрова, а в минулому й обрядова природа закличок до сонця. Хоча точно такі повні ВКФ (саме з фразовим ходом) серед них відшукати не вдалося, проте вони напевно існували, коли нарівні з ними побутували їхні аналоги з мотивною серединою – неповні² та повні (* $V4_2; 4_2; 4<...>/R^4 1 \frac{1}{2} \frac{1}{2} 2 :||^2 \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} 2 :||^4 1 \frac{1}{2} \frac{1}{2} 2 ||$)³:

94б

Moderato

Бий, в дзво_ни, бий, Хма_ ру роз_ бий!

А та хма_ ра – Вдар – та ті_ кай!
 на та_ та_ ра,
 А со_ неч_ ко –
 на бо_ я_ ра.

властиво зовсім так же само, як і серед деяких гаївок⁴, що сливе не випадково.

¹ Возняк Оксана, Луканюк Богдан. Гаївки: Спроба мелогенотипної класифікації. Львів 2015, тип I^a (№ 1-4, 17-18).

² Квітка К. Ibid., № 555.

³ Дитячі пісні та речитативи. Київ 1991, с. 59 № 73.

⁴ Возняк О., Луканюк Б. Ibid., тип I^b (№ 24-28).

делі – оберненим, ломбардським пунктуванням)¹, а до вже добре засвоєного ходу, але тепер у зворотному, висхідному напрямі, додаються всього-на-всього два нові тони зверху – f'' та es'' , з яких останній, знову таки дякуючи відмінній пальцівці ($2\frac{1}{2}$ і $2\frac{3}{4}$), також виступає у двоякій іпостасі – діатонічній та мікроальтераційно завищеній (es'' та $\uparrow es''$). Того все ж виявляється достатньо, аби отримати зрілу мелодію, складену з трьох майже тотожних фраз і заключного замикання: $M^T aa'; a\beta$ (що, зі свого боку, виразно засвідчує вторинне її пристосування до коломийкової структури). Подібно як у цілком дорослому музикуванні, викладена тема повторюється ще раз (дублюється) з деякими відміннями, котрі тільки час від часу нагадують про занижений тон $\downarrow c''$, його пальцівку та привносять місцями колористичне відтінювання.

Третя частина (С) після необхідного переходу-зв'язки з належним прискоренням („розгоном”) від попереднього *помірного* співаного темпу до *швидкого* танцювального представляє подобу *козачка* з обов'язковим притоптуванням на третіх довгостях, також традиційно продубльованого щонайменше двічі. В ньому, крім зміни брахістохрони на вполовину коротшу шістнадцятку, той же *лейтінтервал* доповнюється ще одним іншим тоном – $\uparrow des''$, і таким чином урешті засвоюється повний робочий звукоряд інструмента й уся притаманна йому аплікатура. Невигадлива мелічна лінія – оригінальна варіація на тему все того ж зозулиного кукання – дозволяє зосередитися тут головню на виробленні необхідної пальцевої віртуозерії, а й також, як то загально прийнято, на іскрометному завершенні твору.

Старанно зазначена аплікатура (що, на жаль, вкрай рідко трапляється в нашій та й не тільки нашій джерельній етномузичній літературі) в даній транскрипції, як і нотний запис сопілкового виконання „Верховини” (Зразок № 6б₁), наочно засвідчує об'єктивне існування мікроальтерацій в нашому музичному фольклорі, адже відміни одних і тих же тонів зовсім не випадково видобуваються різними аплікатурними комбінаціями і до того сталими, не раз навіть не дуже вигідними, значить, цілком свідомо застосовуються народним музикантом власне в конкретно потрібних місцях. На це свого часу звертав увагу

¹ Роздольський Йосиф, Людкевич Станіслав. Галицько-руські народні мелодії: В 2 ч., ч. 2. Львів 1907 (1908), № 1188-1194; Гошовський Владимир. Украинские песни Закарпатья. Москва 1968, № 11, 15, 20, 24, 27.

П. Бажанський¹, та був люто розкритикований С. Людкевичем, який категорично стверджував, що „ніхто з наших музик сих „дробів” не в силі на практиці перевірити, ні вказати їх певного місця в поодиноких піснях, співаних народом”, тож „не може бути й бесіди про те, щоб вухо народне було чутке на тонкі різниці ¼-тонів, а вухо інтелігента, яке „заражене температурацією”, не в силі було їх розрізнити. Такі і тому подібні теревені належать до ряду темних містерій, недоступних нікому, хто хоче справу брати на розум”². При тому він покликався на оцінку Ф. Колесси, який і собі дійшов висновку, начебто теорії П. Бажанського про дробі в народній музиці „усуваються з-під научної критики”³. Згодом Ф. Колесса мікроальтерації таки почув у лемківському фольклорі⁴, а ще задовго до нього запримітив і відзначив їх в своїх транскрипціях М. Лисенко⁵, про що С. Людкевич напевно мусив знати, але хіба призабув або не запримітив ті епохальні історичні прецеденти з позаминутого століття, достойні найвищої уваги, та й з висоти свого незаперечного авторитету сам нагородив бозна-що, бо ж вухо інтелігента, навіть освіченого фольклориста завжди добре чує оті „дробі”, але попросту пускає їх повз слух.

Уся ця злосчасна полеміка, яка виставила в незavidному світлі не тільки першого галицького етномузикознавця, але й його молодих і загонистих критиків, зайшла через просте понятійне непорозуміння.

¹ Бажанський Порфирій. Малоруський музикальний народний тон. Львів 1891, с. 41 і далі.

² Людкевич Станіслав. Кілька заміток про так звані „дробі” в наших піснях. < Ілюстрований музичний календар. Львів 1907, с. 61, 63. = Людкевич Станіслав. Дослідження, статті, рецензії, виступи: У 2 т., т. 2. Львів 2000, с. 200-202, а також: Роздольський Йосиф, Людкевич Станіслав. Галицько-руські народні мелодії: В 2ч., ч. 1. Львів 1906, с. VI (виноска 2).

³ Людкевич С. Кілька заміток про так звані „дробі” в наших піснях, с. 61 (Колесса Філарет. Кілька слів про збирання і гармонізацію українських народних пісень. < Артистичний вісник. 1905 № 5, с. 52. = Колесса Філарет. Музикознавчі праці. Київ 1970, с. 454).

⁴ Колесса Філарет. Народні пісні з галицької Лемківщини. Львів 1929, с. LIX; Колесса Філарет. Народні пісні з Підкарпатської Русі (мелодії й тексти). < Науковий збірник товариства „Просвіта” в Ужгороді, річник XIII-XIV. Ужгород 1938, с. 52.

⁵ Зразок 50б; Лисенко Николай. Характеристика музыкальных особенностей малорусских дум и песен, исполняемых кобзарем Вересаем. < Записки Юго-западного отделения Императорского географического общества, т. 1 (за 1873 год). Киев 1874, с. 9-10. Нотний додаток: Думи, № 2 тощо.

Беззаперечно наявні в нашій традиційній етномузиці мікроальтерації ніяк не можна вважати виявом притаманного їй системного звукового *строю*, а далі специфіки ладової організації того чи іншого твору зокрема чи музичного мислення взагалі, тобто однієї з основоположних засад її *граматичної* структури; наша традиційна етномузика виразно базується на мінімальних півтонових співвідношеннях, внутрішні поділи яких на чверть- і третьтонові тощо належать уже виключно до виявів музичної *фонетики*, обумовлених головню особливостями виконавського трактування твору – індивідуального чи загальноприйнятого, традиційного, без чого він видається неправильним, неточним. Фольклорний слухач, інструменталіст чи вокаліст, зрештою, так же само як і академічний, звісно, не чує, не усвідомлює достоту всі можливі дрібні відхилення від нормального строю, без особливих на то причин не застановлюється над їхньою сутністю – зонна природа людського слуху дозволяє ототожнювати натуральні й темперовані музичні звуки, однак завжди відчуває необхідність у певному місці саме такої, а не іншої їхньої тембрової барви, що добувається певним, визначеним способом (у даному разі належною пальцівкою, відповідним укладом губ, язика тощо). Брак такої потрібної окраски неодмінно сприймається як досадна неточність, як варта осуду порча ідеалу, подібно як у живій мові ледь помітний відступ від тонкощів говору локального діалекту, що відразу болісно разить досвідчене вухо його носіїв. Лінгвісти намагаються відобразити такі тонкощі на папері за допомогою спеціальних транскрипційних знаків, так чи інакше доданих до граматичних букв алфавіту¹, те ж роблять етномузикознавці в свій спосіб, збагачуючи європейське нотне письмо різними діакритичними символами, що, правда, далеко не завжди розуміючи їх належності виключно до сфери музичної фонетики, а не граматики, не раз привносячи в свої „теорії” одіозні плутаниці.

Для традиційного фольклору фонетика має немаловажне значення, ба навіть часом ключове. Щоби переконатися в тому, досить порівняти хоч би діалектологічний запис народнопісенного вірша з його літературною версією в прикладах 28а-в та Зразку 16 чи наведену тут транскрипцію гри на окарині-зозулі з її виданнями без позначення темпів, аплікатури і мікроальтерацій (у другому та третьому

¹ Зразки 11б, 16.

розділах)¹, через що представлена на письмі етномузика цілковито затратила свій унікальний колорит, стала скелетом без шкіри і м'язів, своєю блідою тінню, плоскою, тривіальною, позбавленою неповторної індивідуальності, свого специфічного художнього задуму, неначе відтворена без будь-яких висотно-тембрових нюансувань на добре темперованому фортепіано чи баяні².

Більше того, обшкребаний у той спосіб кістяк твору не дозволяє з'ясувати властиву йому ладову організацію, оскільки його доволі химерна основна гама $as'-c''-d''-es''-f''$ (з збільшеною квартою від основної опори!) ніяк не вписується в канони тетракордової модальності, безумовно присутньої в ньому, й узагалі суперечить природі духового інструменту, що як-не-як базується на закономірностях *натурального звукоряду*, а йому якраз не відповідає наявна нотна транскрипція, а тому й потребує серйозних поправок. Брак другого ступеню (b') в основній гамі може вказувати на характерний інтервал між шостим і сьомим обертонами, але в такому разі останній мав би відстояти від опори as' приблизно на *малу* терцію та записуватися як ces'' . У оригіналі транскрипції твору є занижений звук c'' , тобто такий, що знаходиться десь посередині між діатонічними c'' та альте-

¹ Мацієвський Ігор. Жанрові угруповання в традиційній українській інструментальній музиці. Львів 2000, с. 16 № 3б; Мацієвський Ігор. Музичні інструменти гуцулів. Вінниця 2012, с. 259-260 № 77.

² Про інший вельми показовий у цьому відношенні випадок оповіла на одній з конференцій дослідниця латиноамериканської корінної музики. Щоби ансамблева гра місцевих виконавців не так різала слух непомірними „фальшами” доморобних інструментів, американський етномузиколог виготовив акустично правні їхні аналоги, на яких музики неохоче таки спробували заграги, але від пропозиції взяти їх собі категорично відмовилися, обізвавши ті „поліпшені” знаряддя гівном. І не дивно, адже їхнє звучання ніяк не відповідало традиційному ідеалові краси енергійно потужної в своїй різкості дисгармонії. Так же само гостро дисонансно звучить японська імператорська придворна музика гагаку, яка залишається до сьогодні незмінною з часів середньовіччя і назва якої перекладається як „вишукана, витончена музика” (Сисаури Владислав. Церемоніальна музика Китаю і Японії: Исследования. Санкт-Петербург 2008). Показовий випадок притрапився визначному московському музикознавцеві, який евакуювався під час війни до м. Баку й одного разу в консерваторії зі сцени почув спів гурту азербайджанських студентів та високо оцінив якості місцевого фольклорного багатоголосся, чим немало подивував співбесідників, бо ті хлопці на свій лад виконували... твір Й.С. Баха.

рованим *ces*¹¹, а значить, він цілком може тлумачитися і як завищений *ces*¹¹, тим більше, що саме таким цей тон зазвичай і буває в натуральному звукоряді. За тим же принципом завищене *c*¹¹ в авторській транскрипції потрібно би вважати пониженим восьмим обертоном *des*¹¹ й відповідно завищене *d*¹¹ – пониженим дев'ятим обертоном *es*¹¹. У підсумку робоча гама даної окарини згідно з своїм натуральним звукорядом від *Des* (великої октави) й ігровою аплікатурою мусила б виглядати інакше:

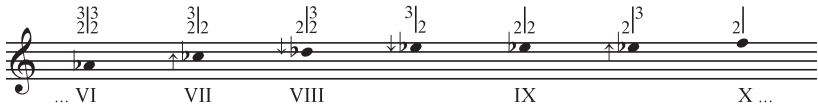


Рис. 26

У зв'язку з цим дещо по-новому виходило б транскрибувати мелічні звороти кожної частини контрастно-складеної форми:

A



B



C



Рис. 27абв

на підставі чого щойно тепер, абстрагуючись від мікроальтераційних відхилень, можна визначити особливості звуковисотної орга-

¹¹ Такі звуки інколи називають *нейтральними*, тобто ні діатонічними, ні альтерованими (хроматичними), а власне такими, що знаходяться десь невизначено поміж ними.

нізації твору – притаманний йому модальний ладозвукоряд з двох плагально сполучених тетраходів:

$$[\text{Ges}''] \cup f'' - \text{es}'' \wedge \text{Des}'' \mid \text{es}'' \wedge \underline{\text{Des}}'' - \text{ces}'' - \langle \dots \rangle - \text{As}'$$

або ж, як звичайно, в мелічній транспозиції до генеральної опори g' :

$$[\underline{\text{C}}''] \cup h' - a' \wedge G' \mid a' \wedge \underline{G}' - f' - \langle \dots \rangle - D'$$

Його особливість полягає в поєднанні верхнього *лідійського* („мажорного“) тетраходу з нижнім *фригійським* („мінорним“), що трапляється вкрай рідко, а тут зумовленому виразно специфічним ладовим використанням іманентних можливостей натурального звукоряду.

Такими є правдоподібні результати розгляду дійсного ладомелодичного устрою задемонстрованої початкової науки гри на малій окарині (зозульці). Незважаючи на вказані ймовірні хиби витлумачення її звучання в авторському нотному записі, він становить собою видатний здобуток етноінструментознавства, абсолютно унікальний для вітчизняної музичної фольклористики і вже саме через те так же само абсолютно безцінний, за що безумовно низький уклін і пошанування належиться пильному в своїй самовідданій праці Збирачеві¹.

¹ Інші приклади засвоєння учнем перших мотивів на скрипці з докладно описаною етнопедагогічною методикою їх поетапної подачі див.: Ярмола Вікторія. Скрипкова традиція Рівненсько-Волинського Полісся. Львів 2014, с. 28-34.

Авторство надзвичайно популярної народної пісні про отруєння Гриця довгий час приписувалося напівлегендарній чи міфічній полтавці Марусі Чурай (1625~1628~1629–1652~1653), яка начебто оспівувала в ній свою відплату коханому за зраду. Детально всю подію на підставі фольклорних переказів, зібраних головно письменником Г. Квіткою-Основ'яненком (1778–1843), описав російський літератор, князь А. Шаховській (1777–1846) у повісті „Маруся, малоросійська Сафо” (1837), що стала основоположною для подальших, передовсім літературно-газетярських доводів істинності усїєї тієї пригоди та біографії її героїні. Науковці ж подібні докази і доводи називають містифікаціями, оскільки будь-які достовірні історичні джерела з згадками про М. Чурай залишаються невідомими¹, включно з нібито існуючими автентичними текстами судового вироку їй та універсалу Б. Хмельницького про її помилування, вказуваними по-дилетантськи без зазначення архівних одиниць їхнього зберігання (мовляв, хтось їх там бачив, але вони кудись таємничо зникли). Та й музично-поетичний аналіз твору дає досить приводів сумніватися в причетності до нього прославленої глухими чутками піснярки.

Перш за все в його *сюжеті* немає очевидних ознак автобіографічності, оповідь у ньому ведеться не від першої особи, а наратором², який представляє хід подій та радше переказує діалоги і моно-

¹ Возняк Михайло. Історія української літератури: У 2 кн., кн. 2. Львів 1994, с. 346-347; Нудьга Григорій. Баладні пісні. Київ 1969; Енциклопедія історії України: У 10 т., т. 10. Київ 2013, с. 584.

² Цікаво, що в одній з перших публікацій даного твору (Sowiński Albert. Chants polonais nationaux et populaires. Paris 1830, s. 8-9 № 3) є ще одна – власне *початкова* – строфа (у її першому рядку, мабуть, помилка виконання, мало би бути: де я мешкаю, див. приклад 96):

95

Чи ти не знаєш, де моя хатинка?

Моя хатинка – з самого краю,

З самого краю, коло криниці,

Де ходят дівки на вечорниці.

в якій представляється оповідач подальшої драматичної історії та з якої неначебно впливає, що ним є властиво та „паніматка” (зазвичай старша за віком жінка, вдова), котра за плату приймала в своєму достатньо просторому домі вечорниці – осінньо-зимові посиденьки молоді (в період від Покрови до Великого посту).

логи персонажів (героїні та її матері, в деяких варіантах також героя), ніж вони виступають власними персонами, бо це не лірична сповідь, а епічна чи, точніше, ліро-епічна притча про надзвичайний випадок, у зв'язку з чим за поетичним жанром пісню зазвичай відносять до балад. Це знову ж таки не зовсім точно стосовно їх фольклористичного розуміння, адже в народній творчості вони відзначаються високим суспільним моралізмом – злочин так чи інакше, але неодмінно має каратися для науки іншим. Тут же осуджується не отруйниця, а отруєний і то не без злорадства: „Най ся Гриць наїсть сирої землі”, чи в дещо іншій відміні: „Оце тобі, Грицю, така заплата – із чотирьох дощок теменькая хата”¹, подібно як у ліричній пісні про вбитого козака, за яким заплакали дві дівчини, а третя стала казати: „Було тобі, вражий сину, нас трьох не любити, Тепер будеш, вражий сину, в сирій землі гнити!”². Крім того, взагалі не зовсім ясно, чи отруєння Гриця – то була цілком свідомо жорстока помста за невірність, чи тільки фатальний збіг обставин – чарівниця згубила його нехотючи, давши йому замість любовного напитку смертельний: „Не знала-м того, що зілля вміє, Що Гриць сконає, ніж когут запіє”. Можливо, тому що в правдивих баладах з подібними історіями отруту на замовлення готує стара баба чи хоча б мати³, коли ж приворотне дання варить сама дівчина, то в народних піснях воно спрацьовує негайно й без летальних наслідків: „<...> Чарувала хлопці[в] всі[х]. А ще корінь не вкипів, А вже один прилетів <...> До дівчини на постіль”⁴. Словом, у пісні про Гриця традиційні фольклорні стереотипи поєднані в доволі особливий, можна сказати, навіть індивідуальний спосіб, питомений якщо не для більш-менш освічених кіл, то принаймні близького до них оточення; натомість простолюдне середовище, до якого мала би належати звичайнісінька невчена козачка з полтавського посаду – селища, де жили ремісники, торговці та міська бід-

Пор.: Доленга-Ходаковський Зоріан. Українські народні пісні. Київ 1974, с. 546 (в Зразку 57б₁₉ вступна строфа, яка хіба традиційно відчувалася як необхідний початок, проте вже замінена либонь чужим текстом).

¹ Танцюра Гнат. Пісні Явдохи Зуїхи. Київ 1965, с. 566.

² Б[акалінський] Арсень. Український співаник: 100 пісень з нотами. Одеса 1904, с. 65.

³ У запису З. Доленги-Ходаковського (ibid.) чим зчарувати Гриця дівок (напевно, мало би бути: дівку) дораджує все ж якась молодиця (тобто заміжня жінка).

⁴ Мишанич Михайло. Народновокальна творчість Львівщини: В 2 кн., кн. 2. Львів 2017, № 52, 254.

нота, на щось подібне ледве чи було спроможне. Тим більше, що в деяких текстових відмінах виразно проглядають такі фантастичні елементи, характерні вже для літературної романтичної балади, як могильна містика, нереальний діалог з покійником (5-6 строфи Зразка 57a₂), цілковито чужі народному світосприйняттю, тому й немилосердно спотворювані при усному поширенні (петрушка не росте в саду та й у ньому взагалі не прийнято ховати небіжчиків).

Такою ж невластивою для українського традиційного фольклору є *чотирирядкова* строфіка пісні, цю форму мають, як правило, напливові твори, запозичені від західних сусідів, або чисто писемного (літературного) походження, а також танцювальні шумки і козачки, які виводяться з дворацького середовища на відміну від автентичних народних дворяткових. Хоча вважається, що тетрастих застосовувався чи не всіма народами і чи не в усі віки, у Польщу він прийшов з Західної Європи в середні віки, а далі поступово рушив на схід та, щойно починаючи від А. Пушкіна, став панівним у російській поезії. В Україні навіть за часів Г. Сковороди така строфа належала до порівняно рідкісних (як наприклад, його вірші „Гей ти, пташко жовтобока”, „Гей поля, поля зелені”)¹, тож щоб її могла використати в середині XVII століття піснярка з поспільства, немислимо собі уявити навіть за дуже великого бажання. Не випадково ж усі інші твори, приписувані М. Чурай, є дворятковими (здебільшого коломийкової форми)², звичайно, за винятком типово дворацької чотирирядкової шумки „Грицю, Грицю, до роботи”.

¹ І. Франко в імовірно історичних піснях за змістом (Франко Іван. Проба систематики українських пісень XVII в. < Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка, т. 83 кн. 3, с. 5-11) і Ф. Колесса у віршах з рукописних пісенників XVII–XVIII століть (Колесса Філарет. Українська народна пісня на переломі XVII–XVIII вв. < Україна. 1928, кн. 2, с. 47-82), аналізуючи їхню ритмічну будову, взяли до уваги лише властиві їм силабічні розміри, строфіка ж при тому, на жаль, залишилася не розглянутою та й пізніше жодного з етнофілологів дана історична тема надзвичайної наукової ваги чомусь не зацікавила...

² А саме: „Болить моя головонька від самого чола”, „Віють вітри”, „В кінці греблі шумлять верби”, „В огороді хмелинонька”, „Зелененький барвіночку”, „Засвистали козаченьки”, „Ішов милий горонькою”, „Котилися вози з гори”, „Летить галка через балку”, „Над мою хатиною”, „Прилетіла зозуленька”, „Сидить голуб на березі”, „Чи ти, милий, пилом припав”, „Чого ж вода каламутна”, більшість з яких, варто відзначити, має виразні прикмети дворацької (барокової) думки. Покликаючись на ці пісні, ніхто не взяв на себе труд проаналізувати їх на предмет єдності стилю, яким повинна би відзначатися творчість одного автора,

Вірш про отруєння Гриця складений *силабічною* версифікацією, і це засвідчує його безумовну належність до часів ще перед появою силаботоніки в українській авторській поезії під кінець XVIII століття. Практично в усіх відомих записах віршова структура є більше чи менше хисткою між V55₄, V56₄ і V66₄ не тільки через переважне фіксування слів поза співом, з проказування та пов'язаними з цим замінами, вставками чи, навпаки, вилученнями тих чи інших виразів¹, а й через явну еволюцію первісних п'ятискладових силабічних груп у пізніші шестискладові², чому чимало посприяла мелодія з паристими ритмічними малюнками, більші довгості яких зазвичай легко піддаються дробленням на дві менші при появі доданих складів. Та хіба куди більшу роль при тому відіграла доволі рідкісна особливість цих п'ятискладників, де генеральний акцент приходить на передостанній склад, а не на останній, як зазвичай. Таке акцентування притаманне колядкам і весільним пісням, що лучаться як з вторинними паристими R⁶1 ½½1 1 |, так і первинними третніми, „ямбічно” організованими R⁶1 1 1 | 2 | чи, рідше, „хореїчно” R⁶1 1 1 | 2 1 |. У необрядовій сфері подібні п'ятискладники трапляються вкрай рідко й до того ж з діаметрально протилежною частотністю своїх мелоритмічних малюнків – мало коли в поєднанні з „ямбічними”, а частіше з „хореїчними”, як у дуже популярній квазібаладі про голубку та голуба³,

що могло б послужити вагомим доказом на користь гіпотези про їхню належність власне М. Чурай.

¹ Як наприклад, уже в самих інципітах: „Не ходи, Грицю, на вечорниці” ⇒ „*Ой* не ходи, Грицю, *та* й на вечорниці” тощо.

² Це з усією очевидністю демонструє пізніший запис (Зразок 57a₂), де V56 і V66 уже явно превалюють над спорадичними *V55.

³ Див.: Гошовский Владимир. Украинские песни Закарпатья. Москва 1968, № 45 (а також коментарі на с. 132); Kolberg Oskar. Pokucie. Obraz etnograficzny: W 4 cz., cz. 2. Kraków 1883, s. 129-130 № 211 (пор. з s. 128 № 208, що означений збирачем як “Dworska”, тобто дворацька); Роздольський Йосиф, Людкевич Станіслав. Галицько-руські народні мелодії: У 2 ч., ч. 1. Львів 1906, с. 63-65 № 217 і 220-225; Мишанич Михайло. Народногокальна творчість Львівщини: У 2 кн. Львів 2017, № 465-472; Грица Софія. Мелос української епіки. Київ 1979, с. 136-140. Рідко цей сюжет лучиться з наспівами іншого мелотипу: V55₂/R⁷1 2 1 1 2 | 2 1 1 2 :|| (Лисенко Микола. Збірник українських пісень: У 7 вип., вип. 6. Київ 1895, с. 60 № 29; Українське народне багатоголосся. Київ 1963, с. 223), винятково теж з V55₂/R⁴1 ½½1 1 | ½½1 1 || (Присяжнюк Настя. Пісні Поділля. Київ 1976, с. 395-396), а в російській версії: V55₂/R⁹2 1 2 1 3 | 2 1 2 1 3 :|| (Трутовский Василий. Собрание русских простых песен с нотами: В 4 ч., ч. 1. Санкт-Петербург 1776,

котра на Прикарпатті у кінці XIX століття либонь не випадково йшла на однакову мелодію з такою ж квазібаладою про отруєння Гриця (Зразок 57б_{1аф}).

Обидві квазібалади співаються не тільки з дворядковою, але й з *чотирирядковою*, безперечно, первісною своєю мелодією (Зразок 57б₂), під якою нормальна дворядкова строфа постає двічі (V^TАБАБ)¹:

96

Vivace

1. Ой ти, ко_ за_ че, з чу_ жо_ го кра_ ю,

Чи ти не зна_ єш, де я меш_ ка_ ю?

Ой ти, ко_ за_ че, з чу_ жо_ го кра_ ю,

Чи ти не зна_ єш, де я меш_ ка_ ю?

Такий спосіб викладу мотивований передовсім характерним антифонним виконанням, коли поетичний текст за першим разом подається солістом (або дуєтом, тріо, можливо, з поступовим підключенням голосів), а за другим – повторюється вже усім гуртом. У традиційному, зокрема в обрядовому фольклорі подібна фактура – явище доволі часте², та в даному разі вона застосовувалася в піснях авторського походження³, і це дає ключ до пізнання історичного осередку та

с. 11 № 10; перша публікація її русифікованого поетичного тексту: Чулков Михайл. Собрание разных песен: В 3 ч., ч. 1. Санкт-Петербург 1770, с. 155).

¹ Роздольський Й., Людкевич С. Ibid., с. 65 № 225 (пор. з наведеним вище прикладом 96). Див. також: Мишанич М. Ibid., № 471.

² Луканюк Богдан. Про музичну форму пісні „Дунаю, дунаю, чому смутен те чеш?”. Львів 1918, с. 11-14.

³ На нього вказує, за словами С. Людкевича, „не лише текст, але й незугарна мелодія, яка подекуди виказує навіть явно школярсько-дяківські лади” (Роздольський Й., Людкевич С. Ibid., примітки, с. 181), тобто модальну, тетрахордову звуковисотну організацію.

часу їх витворення: *це, безумовно, була творчість староукраїнських вагантів* – мандрівних бурсаків братських шкіл, які з кінця XVII та протягом всього XVIII століть широко практикували своєрідні концертно-видовищні виступи спеціально організованих похідних груп (артілей) для збору пожертв на своє утримання, демонструючи публіці власні мистецькі досягнення, здобрені новомодними західноєвропейськими впливами, що власне тоді вельми активно проникали в навчальні програми освітніх закладів, а через них і в культурно-побутове життя суспільства епохи Просвітництва¹. Звідси – „хореїчність” організації мелоритмічних малюнків, абсолютно чужа українському традиційному фольклорові, така ж загалом невластива його ліриці музична чотирирядковість з напіврепрізністю $M^T A B G B (= a a \beta \gamma; \delta \delta \beta \gamma)$, секвенціювання на початку другої половини форми, схожої на просту двочастинну, проникнення елементів акцентно-динамічної ритміки і мажор-мінорної ладовості. Для того, щоби втнути щось подібного, необхідна була ученість, а де ж її було набратися простій козацькій дівчині тих часів, коли для жіноцтва будь-яке понадпочаткове навчання було заказане мало що не до самого кінця XIX століття?

Як переконують давні рукописні співаники і пізніші фольклористичні публікації, маси не тільки щиро захоплювалися творчістю бурсаків, а й радо переймали її, однак при тому переважно адаптуючи притаманні їй особливості до корінних засад власного художнього мислення: антифонність замінювалася суцільним сольним або гуртовим виконанням, задовга чотирирядковість зводилася пропусками різних побудов до звичної дворядковості², варіантністю приховувалася секвенційність, акцентність згладжувалася співністю, що можна прослідкувати, зіставляючи бодай наведені тут Зразки³. У зв’язку з цим було б хіба не зайвим звести разом усі відомі записи словесних текстів обидвох пісень⁴ та спробувати реконструювати за порівняльною

¹ Микитась Василь. Давньоукраїнські студенти і професори. Київ 1994, с. 240-261 (розділ: Українські ваганти. „Мандрівні дяки”).

² Історично чи не вперше пісня про отруєння Гриця явними дистихами (з повторенням парних рядків!) зафіксована в збірнику: Максимович Михайло. Малороссийские песни. Москва 1827, с. 407-408 № 66.

³ Скорочення чотирьох мелорядків до трьох шляхом вилучення шостого та сьомого тактів демонструє запис: Мишанич М. Ibid., № 472.

⁴ Особливу увагу при тому варто звернути на найпершу публікацію пісні про отруєння Гриця у виданні (на жаль, мені недоступному): Всеобщий новоизбранный песенник всех лучших российских авторов, содержащий в себе песни, арии

методикою І. Франка¹ їхні ймовірні „уртексти” (що, розуміється, вже виходить за рамки суто етномузикознавчого коментування). Децю інший шлях подолання нелогічності щоразу повторюваних строф полягав у переході на суцільний, наскрізний їхній виклад, де кожний віршовий рядок отримував свою мелодичну фразу², й у такій формі майже класичного катрена, більш-менш твердо освоєній в кінці XVIII століття, драматичний сюжет про отруєння Гриця несподівано отримав зовсім свіжу мелодію (Зразок 57a₁₋₂), скомпоновану невідомо ким у манері дворацької думки – з паристими ритмічними малюнками, елементами мажор-мінору, рутинними кадансовими переходами з квінти через ввідний тон на тоніку³ та й правдивою репризністю тощо, хоч і композиційно загалом виразно взоровану на свою неначебно перефразовану попередницю. Ледве чи творець цієї новішої мелодії пережив подібну трагедію випадкової втрати близької людини, радше йому до серця прикипіла почута отака розповідь про неї, проте оспівана на його смаківщину не зовсім доладно, по-старому, то й він замінив її музику, як йому здавалося (і небезпідставно), на кращу, сучаснішу.

и хоры: нежные, любовные, пастушеские, простонародные, веселые, плясовые, цыганские, театральные, застольные, сатирические, шуточные, военные, малороссийские, анакреонтические и проч., положенные на голоса и разделенные по новейшему вкусу на 13 отделений: У 4 ч., ч. 4. Москва 1805, с. 54 № 21. Якщо ту четверту частину підготував бодай в чернетці упорядник цього пісенника Михайл Попов (1742–біля 1790), то дана пісня була записана ще за його життя, тобто перед 1790 роком, значить, загалом беручи, у кінці XVIII століття вона вже оберталася в освічених (українських?) колах Санкт-Петербурга (як і пісня про голуба та голубку). Деякі інші публікації увійшли до академічного зводу „Балади: У 2 т., т. 1 (Київ 1978, с. 63-68)”, однак ще далеко не всі з них, зокрема й З. Доленги-Ходаковського (1814), М. Максимовича (1827), М. Совіньського (1830), М. Арандаренка (1846), М. Маркевича (1857), М. Закревського (1860), А. Єдлічки (1861), А. Коцілінського (1862), Д. Лавренка (1864), Марка Вовчка (1866), П. Чубинського (1874), В. Александрова (1887) і багато інших, а також ті, що наведені тут (Зразки 57a₁₋₂_{ар}).

¹ Франко Іван. Студії над українськими народними піснями. Львів 1913.

² Kolberg O. Ibid., № 210 (за вказівкою збирача це „пісня з дворів, а також знана й серед люду”).

³ Зворот, задокументований записом В. Трутовського з XVIII століття (див. виноску 3 на с. 535-536) та стало вживаний аж по пісню А. Кос-Анатольського „Ой ти, дівчино з горіха зерня” на вірш І. Франка (до речі, написаний п’ятискладниками з акцентами на передостанньому складі, до яких композитор влучно добрав „хореїчні” ритмічні малюнки R⁶1 1 2 1 | у точній відповідності з традиціями дворацької пісенності).

...Звісно, немає диму без вогню – десь така подія мусила відбутися реально, нехай навіть у житті М. Чурай, та ледве чи дійсно вона склала цілу серію різних пісень про свого Гриця. В них може йтися і про зовсім іншого Гриця, котрий зумів прогрімити на всю Україну, як хоч би той недолугий колега бурсаків (!), що був родом „із Коломиї, Вчився він довго фільозопії” (тут також є головню ті ж п’ятискладники з акцентами на передостанньому складі!), а може, ще якийсь інший (чи той таки бурсак?) Коломийчин-Коломійченко – запорозький отаман Григорій Зборовський з думи про Олексія Поповича та бурю на Чорному морі¹ (його дарма дехто ідентифікує з самим гетьманом Самуїлом Зборовським, родом з м. Золочів (о. Львів), шостим сином краківського каштеляна; радше той отаман мав предка – батька чи діда – коломийця, тобто або шляхтича родом з Коломиї, або чумака, який возив на схід сіль з коломийської округи). Та то ж тільки коломийські Гриці, а так хто його там зна, котрого саме з багатьох їхніх фольклорних тезків спіткала така зла доля, що аж настільки сколихнула жалісний люд?...

У кожному разі, треба гадати, бурсацька „шкільна вірша”, підхоплена народом, напевно змінила свій первісний наспів на новіший, таки достеменно гарніший, бо саме вже з ним їй судилося помандрувати у світ широкий, незмінно хвилюючи творчі уми протягом двох століть (від початку ХІХ до сьогодення)², щоби врешті здобути славу одного з трьох найвідоміших українських фольклорних шедеврів (поряд з „Щедриком” та „Їхав козак за дунай”). А тому й абсолютно немисливо навіть перерахувати усіх творців її багаточисленних та найрізноманітніших художніх, літературних, сценічних (включно з кінематографічними) і музичних опрацювань – досить сказати, що серед авторів цих останніх значаться такої величини знакові фігури, як „король фортепіано” Ф. Ліст („Колоски з Воронівців”)³

¹ Зразок 49.

² Див., наприклад, далеко неповний огляд літературних і сценічних опрацювань пісні в Польщі, Росії та Україні: Филипович Павло. Історія одного сюжету. < Кобилянська Ольга. У неділю рано зілля копала. Буенос-Айрес 1954, с. V-LXIV. З числа останніх надбань можна відзначити: Костенко Ліна. Маруся Чурай: Історичний роман у віршах (1979); Чемерис Валентин. „Засвіт встали козаченьки...”: Історична повість (1990).

³ Цей цикл складається з трьох п’єс: „Українська балада” (на тему „Ой не ходи, Грицю”), „Польські мелодії” (перша невідомого походження, а друга – солоспів „Бажання дівчини”, написаний Ф. Шопеном 1830 року на вірші уродженця По-

і „король свінгу”, джазмен Бені Гудмен (1909–1986)¹. І так же само абсолютно неможливо пояснити, чим же причарувала всіх і вся настільки тривіальна історійка зведення чарами зі світу парубка дівчиною² та доволі простенька мелодійка на вісім тактів, з яких перший-другий, третій-четвертий і сьомий-восьмий цілковито однакові, а до того ж п'ятий є терцієвим перевищенням першого чи третього ($M\Gamma AAA'A = a\beta; a\beta; a^3\gamma; a\beta$), тобто, можна сказати, монотематична, створена за принципом мультиплікації – формування мелосинтаксичного цілого шляхом множення (тотожного чи збагаченого деякими видозмінами) одного ендотематичного засновку, як і, зрештою, чимало інших загальнознаних народних наспівів³. Усе геніальне – просте, от тільки годі збагнути сповна, в чому полягає таємнича сила такої простоти.

ділля, польського поета Стефана Вітвіцького та „Скарга” (дворацька пісня „Віють вітри”, що також хіба безпідставно приписується М. Чурай). Правдоподібно, дані теми Ф. Ліст почув у подільському селі Воронівці (г. Уланів, р. Хмільник, о. Вінниця; у нашій музикознавчій літературі це село хибно зветься „Воронинці”, бо так його чомусь охрестив сам композитор у заголовку триптиху „Glanes de Woroninci”, однак такого населеного пункту немає у Вінницькій області) під час других відвідин (від початку жовтня 1847 до кінця січня 1848 років) маестку своєї майбутньої близької подруги („духовної близнючки”), відомої польської релігійниці, письменниці та композиторки, в шлюбі російської княгині Кароліни Сайн-Віттенштайн (1819–1887) з дому Івановських, імовірно, білорусько-українського шляхетського гербу „Рогаля”. Так каже загальноприйнята історія, але цілком можливо, що з українськими піснями Ф. Ліст міг познайомитися ще в Парижі зі вищезгаданого збірника А. Совінського, а у Воронівцях лишень опрацював як дарунок коханій.

¹ Варто знати, що хоча офіційно він числиться уродженцем м. Чікаго (штат Іллінойс, США), бо так захотів його батько з чисто юридичних причин, сам Б. Гудмен заявив привселюдно під час концерту в Києві про свій прихід на світ в українському місті Біла Церква.

² Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-русский край, собранные П. Чубинским: В 7 т., т. 5. Санкт-Петербург 1874, с. 404-424, 429-436 № 803-814, 819-827; Балади: Кохання та дошлюбні взаємини. Київ 1987, с. 36-76; Мишанич Степан. З гір карпатських: Українські народні пісні-балади. Київ 1981, с. 242-255 № 190-199.

³ Луканюк Богдан. Про будову народнопісенних тем Миколи Леонтовича. < Українська музика. Традиції та сучасність: Збірник статей. Львів 1993, с. 94-117.

„Дзюба” згідно з поясненням видавця „Львівського пілігрима” – це „повіспована дівчина”¹, тобто з рябим лицем, поритим шрами, ямками, наче подзюбаним після перенесеної віспи. Узагалі в слов’янських мовах немає такого слова, хоча Б. Грінченко подав його в своєму словнику, однак з єдиним наведеним прикладом вживання, узятим саме з коментованої пісні², зазвичай у цьому сенсі в українській мові застосовуються форми *дзюбата* чи *дзюбатий*³ (як в 11 строфі поетичного тексту Зразка 58а₁: „Того я хлопця люблю, що дзюбатий трошка”)⁴. Значить, поза даним твором подібна лексична одиниця просто не існує, в ньому ж застосована вона виключно в особливому значенні власного прізвиська, обумовленого відповідною рисою зовнішності⁵, тож либонь мають рацію ті, хто пише його з великої букви (а не з малої, як це зробив видавець календаря й услід за ним чимало інших збирачів).

Найімовірніше, і в даному випадку, подібно як з отруєнням Гриця, також дим пішов не без вогню: що козак заспівав, а Дзюба заплакала, може означати любовну підмову та зраду, відображену в численних ліричних текстах, часом з баладним відтінком, де саме козак, звівши дівчину, посміявся з неї та покинув її, часто з приблудною дитиною⁶. У пісні про Дзюбу явно проглядають ті ж типові для них стійкі об-

¹ Гютнер Карл Йозеф. Народні пісні. < Етномузика, число 9. Львів 2013, с. 113.

² Грінченко Борис. Словарь української мови: В 4 т., т. 1. Київ 1958, с. 380.

³ Словник української мови: В 11 т., т. 2. Київ 1971, с. 267. Навіть такі слова цілком відсутні в польській та російській мові й це певною мірою свідчить про суто українське походження пісні про Дзюбу.

⁴ Мабуть, у цьому версі текст поданий дещо неточно з зіпсованою віршовою структурою, мало би бути: „Того хлопця я люблю...”.

⁵ Звідси напевно пішли широковідомі в Україні прізвища Дзюба, Дзюбенко, Дзюбишин та ін., а від них і назви *лівобережних* сіл Дзюбівка (г. Ічня, р. Прилуки, о. Чернігів; мікрорайон м. Обухів та г. Яготин, р. Бориспіль, о. Київ) і Дзюбіщина (г. Білоцерківка, р. Миргород, о. Полтава), що побічно можуть указувати на діалектне походження цього слова, а заодне й пісні: те, що козак „виїде на Вкраїну”, тобто в давньому значенні на Середнє Придніпров’я (загалом беручи, південніше від м. Київ), звукує ймовірну територію її постановня саме до корінної Чернігівщини, де місцевий люд ще в XIX столітті не мав себе за українців та в побуті гостро зазвичай засуджував „лихих запорожців”. Водночас чи ж би вказані села не належали тій Дзюбі, а вона сама через те – до панівної верстви (шляхти) бодай якоюсь мірою?

⁶ Див., наприклад: Танцюра Гнат. Пісні Явдохи Зуїхи. Київ 1965, с. 333-364.

рази, мотиви і ситуації (τόπος κοινός, *locus communis*), як зустріч біля криниці, обманні зальоти, зваблювання, перестороги перед обманом, заповідь розлуки, невірність, втеча козака на коні, заклики вернутися тощо; тут навіть знайшовся фрагмент історії про вороття зрадці з дороги до вмираючої покинутої милої, замість якої до нього вийшла її мати. Та в цьому разі всі ті темки фактично ніяк не складаються в більш-менш зв'язну фабулу, вони перемішані в довільному порядку, що зазвичай має місце в монострофних приспівках, імпровізовано й асоціативно злучуваних по дві-три в короткі сюжетні одиниці. Можливо, в процесі їхнього творення елементарно запозичувалися широківідомі загальники (фольклорні топоси)¹, але тоді важко пояснити, чим ці, здавалося б, випадкові перемішки настільки зачепили народ за живе, щоби стало хвилювати його понині, хоч і меншою мірою, ніж отруєний Гриць, та все ж доволі значно, зокрема знайшовши багатократне відбиття в живопису (Ю. Коссак, Ю. Брант, А. Манастирський та ін.). Напевно, вже й двісті літ тому, відколи з'явилися перші публікації пісні², ніхто не відав достоту, хто та Дзюба й що з нею приключилося насправді – так собі, за інерцією співалися (та й по

¹ Характерно, що останніх строф 24-32 в публікації К.Й. Гюттнера, вже ніяк не пов'язаних з Дзюбою та долучених припадком, немає в усіх інших записках (звісно, за винятком прямих передруків з альманаха).

² Поетичний текст першодруку К.Й. Гюттнера з деякими незначними змінами та доповненнями відразу через кілька років перевидав М. Максимович (Максимович Михаил. Малорусские песни. Москва 1827, с. 149-155 № XCIX), а потім також з наспівом В. Залескі та К. Ліпінські (Zaleski Waclaw. Piesni polskie i ruskie ludu galicyjskiego: W 2 cz., cz. 1. Lwów 1833, s. 390 № 245; Zaleski Waclaw, Lipinski Karol. Muzyka do pieśni polskich i ruskich ludu galicyjskiego, cz. 2, s. № 142), яких записи, включно з думкою про Гриця, майже тотожні Гюттнеровому, тому складається враження, що вони здійснювалися або в якомусь одному осередку, або й, можливо, навіть від однієї і тієї ж особи, котрою цілком міг бути сам В. Залескі (Вацлав з Олеська, Олеський, 1799–1849), тоді студент Львівського університету (1818–1825), де власне в той час викладав К.Й. Гюттнер, тільки за першим разом мелодії, заспівані збирачем, занотував Й.П. Мороньські, а за другим – уже К. Ліпінські (хоча від 1818 року він переважно гастролював Європою, та все ж інколи навідувався до рідного Львова). Інший етнографічний запис з п'ятистрофовим фрагментом тексту та дуже близькою відміною наспіву півстоліття потому подав О. Кольберг (Kolberg Oskar. Pokucie: Obraz etnograficzny: [W 4 cz], cz. 2. Kraków 1882, s. 27 № 28b) без указанного точного місця походження, бо ця пісня, за словами збирача, відома повсюдно („powszechnie znana”). Такою ж вона залишається понині, як це демонструють її сучасні записи та публікації (Зразок 58a₂ чи, наприклад: Українські народні пісні: В 2 т., т. 1. Київ 1954, с. 235).

сей день співаються) головню чоловічою статтю веселі приспівки про козацькі зальоти...

Найправдоподібніше, десь-колись таки була нещасна ганджовита й упосліджена дівчина, котру „ладною” можна назвати тільки злорадно в лапках (той, хто бачив бодай на фотографії, що чинила віспа, інакше тлумачити це слово не зможе) і котра в безнадії стала легкою здобиччю облудного ловеласа та його обітницям (згідно з однією з відмін другої строфи пісні): „Не плач, Дзюба, не плач, любя, не тужи за мною, Я[к] поїду на Україну, возьму тя з собою”¹. Власне про такий аморальний злочин мала би постати балада з необхідним повчальним висновком, ясно викладеним в іншому, тематично близько спорідненому, а місцями і зовсім словесно однаковому творі того ж гатунку²:

97

1. Поспускали верби гілля, а береза – пруття...
Не вір, дівко, козакові, що каже: „Візьму тя”.
2. Як він „вірно тебе любить”, коло тебе сяде,
Як він тебе розпитає, – то й другий розкаже.
3. Він з тобою вечір стоїть, підківками креше,
Де найбільше челядини³, він тебе обреше.
4. А він тебе „вірно любить”, він тебе цілує,
Де найбільше челядини, він з тебе глузує.
*
5. Не вір, паво, павичеві, що пір’ячко губить...
Не вір, дівко, козакові, що „вірненько любить”.
6. Не вір, дівко, козакові, як тому катюзі⁴, –
Повір, дівко, гадинонці, що в темному лузі.
7. Як гадина з куща вкусить, то найдуться ліки;
Як він тебе з ума зведе, – неслава навіки!

Для науки іншим Дзюбину драму закарбували в пісні, яку й собі підхопило дворацтво⁵, та вельми неоковирно й у легковажному тоні обернуло на свій лад, роблячи з ганебного кривдника мало що не шляхетного ласкавця, і лишень уцілілі її рудименти повчального характеру вказують на вірогідне існування первотвору зовсім відмінного змісту.

¹ Kolberg O. Ibid.

² Танцюра Г. Ibid., с. 337-338.

³ Тут – молодь або дворові люди в поміщицькій садибі.

⁴ Точніше: котюзі, тобто собаці.

⁵ Свідченням чому є вживані численні полонізми та словесні покручі старолітературного язичія: „себе”, „засьпеваў”, „еще”, „хмура”, „просити о тебе”, „просити тати”, „конечина”, „явур”, „мовил”, „нещасливе конє”, „які-такі”, „кто”, „взди-хаю”, „юш”, „блоті”.

У своїй першій публікації пісня про Дзюбу названа „козаком”, тобто танцем на той час переважно чоловічим, який мав би йти в швидкому темпі. Нині вона так зазвичай і звучить¹, але обидва піонери її нотування Й.П. Мороньські та К. Ліпінські однотайно виставили поміркований темп „Moderato” – і либонь не випадково. Очевидно, колись ця мелодія подібно всім іншим приспівкам виконувалася дво-яко – як скочно в акцентно-динамічній ритмічній інтерпретації, так і співно в часокільсній², тому під неї в першому випадку могли підкладатися слова про гіркий дівочий талан³, що хіба ніяк не пасують до веселого гопкання козачка. Як пісню няньки („*pieśń piastunki*”) з типово рубатними „ямбізаціями” первісно рівних довгостей⁴, О. Кольберг помістив її у розділі „Побутові думки” („*Dumy obyczajowe*”)⁵. Все це дає певні підстави здогадуватися, що первобутній наспів балади про Дзюбу зберігся в процесі поширення твору, та поступово ніби змінив свої ліричні жанрові прикмети на танцювальноподібні.

Автентичні козачкові приспівки і пританцівки – як „довгі” на вісім тактів, так і „короткі” на чотири, у типових мелоритмічних малюнках яких характерно виділяється кінцеве танцювальне при-тупування, поєднуються з чотири- або ж дворядковими строфами: $V43_{2-4}/R_1^2 \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} 1$ †, часом близькими до тонічного віршування, притаманних йому синкопованих зміщень граматичних наголосів супроти версифікаційних акцентів і перемінностей числа складів версах, що породжують більші чи менші пертурбації в музичній ритміці. Тут же наявна характерна пісенна дворядкова форма з основним тринадцятискладовим $V436_2$, досить популярним у літературній поезії XVII–XVIII століть як перехідним від старого силабізму до новішої силабо-тоніки, а саме – чотиристопного „хорея” з одно- та дво-складовими каталектиками в своїх клаузулах. У першій строфі навіть з’явилася унікальна в фольклорній версифікації перехресна рима (за

¹ Зразок 58б.

² Докладніше про це див.: Луканюк Богдан. Бойківські коломийки в записах Климента Квітки. < Вісник Львівського університету: Мистецтвознавча серія, вип. 9. Львів 2010, с. 71-78.

³ Власне контаміновані до основного тексту строфи 25-32 (вони відсутні в запису В. Залеского, отже, напевно запозичені з цілком іншого джерела).

⁴ Ті „ямбізації” виходили, звісно, не настільки гостро пунктованими в співвідношенні 1:3 (*alla zopra*), як їх хибно відобразив на письмі фольклорист, а значно м’якшими тріольними (1:2) чи навіть квінтольними (2:3).

⁵ Kolberg O. Ibid.

схемою: *абаб*), але не продовжувана далі, мабуть, через свою незвичність для носіїв пісні. Переходячи з співного жанру в танцювальний такий силабічний вірш набуває деяких рис тонічного, кількість складів у ньому стає дещо змінною, завдяки чому він уподібнюється різним ходовим структурам, передовсім коломиїковій формі (V446)¹. Це запримітив записувач пісні про Дзюбу та чи не вперше в історії музичної фольклористики під основною мелодією виклав її іншу відміну, пояснивши, що „спів, відзначений у нотах як *Variation*², не друга [його] частина, тільки переінакшення, яке вживається, якщо віршові міри [подальших строф] не узгоджуються з початковими”³, але хіба належно не доглянувши, як то виглядало насправді, оскільки основна форма в поданому поетичному тексті виступає всього лише двічі (в 1 та 31 строфах), а в 4, 11 та 19 строфах⁴ присутні відразу обидві віршові структури. Відповідно, чвертки в других тактах кожного мелорядка часом можуть роздроблюватися на дві вісімки (подібно як у Зразку 58a₂).

¹ Так само малій кільцевій V66;446/R₄² 1/2 1/2 1/2 1/2 1 1 : 1/2 1/2 1/2 1/2 1/2 1/2 1/2 1/2 1/2 1 1 1 1, як в одній з версій даної мелодії (Зразок 58b), що, до речі, також нерідко співається в двояких темпах – не тільки швидкому (приміром, ♩=120), а й помірному (♩=66). Позатим хіба варто відзначити, що вельми примітне в її поетичному тексті слово „моторний” демонструє, як в українську мову напряду заходили латинізми (поряд із знаменитою „оковитою”) завдяки місцевому вченому людові без звичайних пізніше калькувань з польської та російської. У цих останніх всі схожі лексеми виступають похідними від суто технічного терміну „мотор”, витвореного теж на латинській основі (*motor* – той, що рухається) та запозиченого з французької (*moteur*) чи німецької (*Motor*) щойно в першій половині XIX століття, в той час як в Україні прикметник „моторний”, до того в дещо відмінному сенсі („моторна музика”) мусив з’явитися зовсім незалежно від цього загального тренду та значно швидше, якщо далекого 1798 року І. Котляревський міг дозволити собі написати без найменшого ризику бути незрозумілим: „Неей був парубок моторний”. Ще необхідного пояснення тут потребує слово „чорний”, що в даному контексті означає „брудний, покритий брудом, сажею, кіптявою і т. ін.; який не викликає схвалення; поганий, негативний, ганебний” (Словник української мови: В 11 т., т. 11. Київ 1980, с. 352). Так кляють з парубка та дівчини, котрі обоє негожі й одне одного варті („яке їхало, таке й здибало”), це слід тямити, бо ляпані до цієї приспівки убогі лубочні ілюстрації не відповідають її справжньому змістові.

² Варіація.

³ Гюттнер К. Й. *Ibid.*, с. 121 № 3. Ні К. Ліпінські, ні О. Кольберг та й більшість пізніших записувачів не зауважили того, і це робить честь незнаному піонерові Й.П. Мороньському.

⁴ А вітм у строфу 19 могла закрастися помилка, позаяк другий рядок В. Залескі подав так: „Який-такий йде до Дзюби...”.

Переважання коломийкових віршів навіть у поетичному тексті першої публікації пісні, а в сучаснім записі майже повний перехід на них (окрім першої рудиментальної строфи!), напевно, пояснюється особливостями його жанрової еволюції від ліро-епічної балади до приспівок, які врешті почали притягувати відповідні собі сторонні мелодії танцювального характеру, в той спосіб цілковито затираючи сліди свого дворацького походження, особливо ж у тих випадках, коли й оригінальне ім'я героїні заступається нейтральним словом „люба” (це власне відбилося в назві картини Ю. Коссака „Козак коня напував, любя (= Люба?) воду брала”, намальованій 1889 року).

Дворацьке походження первородного наспіву видає також його меліка, яка поєднує прикмети традиційної модальності з новішою тональністю. З одного боку, звукоряд Зразка 58б (аналогічно як і мелічно тотожної їй приспівкової версії Зразка 58а) явно складений з двох плагально поєднаних тетраходів: $C'' \cup h' - a' \cap G' \mid G' \cup fis' - e' \cap D'$, в основній же формі на початку другого мелорядка (5-6 такти) нібито намічається доволі звична модуляція в тетраход верхньосекундового співвідношення, тобто: $e'' \cap D'' \cup c'' - h' \cap (A')$, а насправді то всього лишень є варіантним збагаченням лінеарностей мотивів терцієвими перевищеннями звуків C'' та h' з метою позбутися в процесі традиційної фольклоризації чужої етномузичному мисленню низхідної секвенції, уже практично зовсім відсутньої в згадуваній публікації О. Кольберга. З іншого боку, тричі повторені ходи від субкварти до тоніки ($d' - d' - e' - fis' - g'$), виказуючи постійні для всієї мелодії гармонічні тяжіння D–T, належать, безумовно, до зародкових виявів нового ладотонального мислення.

Так же само її очевидна мотивна будова, притаманна акцентно-динамічній ритміці, накладається на типову малу кільцеву форму з чотирьох фраз, з яких дві початкові та заключна є мелодично тотожними, складаючи вельми характерну репризну композицію $M^T a a \beta a$. Такі співні (часокількісні) форми, як показують деякі коляди, напевно зайшли в Україну з заходу ще за часів пізнього Середньовіччя та й, утвердившись повсюдно в побуті, стали ґрунтом для творення деяких жанрових різновидів танцювальної музики. А те, що К.Й. Гюттнер назвав пісню про Дзюбу „козаком”, а А. Коціпінський її аналог – „шумкою”, засвідчує повну невизначеність подібних народних термінів, вживаних уже в XIX столітті тільки загально до всіх рухливих приспівок такого роду, незалежно від конкретних кшталтів їхніх мелоритмічних малюнків та й танцювальних кроків також.

Поет і драматург М. Петренко (1817?–1862) належав до когорти українських раних романтиків – гуртка викладачів та випускників Харківського університету тридцятих–сорокових років XIX століття¹, діяльність яких пов’язана з пробудженням національної свідомості, відродженням та утвердженням рідної мови в літературі й освіченій верстві нації передовсім на основі вітчизняного фольклору. У своїй художній творчості вони розробляли, подібно іншим виразникам цієї суспільної течії, теми незадоволення митця реальною дійсністю з протиставленням їй бажаного життя, витвореного в мріях. Ці ідеї чи не найвиразніше втілював власне молодий М. Петренко в елегії „Дивлюсь я на небо”, опублікованій вперше під показовою назвою „Недоля”² в альманасі „Сніп, український новорочник, зкрутив Александр Корсун. Рік первий” (Харків 1841, с. 175), а пізніше перевиданий з деякими, місцями суттєвими відмінностями і з новим заголовком „Небо” в першій книжці „Южно-русского сборника” (Харків 1848), випущеного А. Метлинським з коротким життєписом поета, який 1841 року покинув Харків назавжди та, яскраво блиснучи на його літературному небозводі, зник у безвісті, лишивши по собі загадки біографії, неясні відомості про подальші спроби письменництва, а навіть брак портрету чи світлини – і неоднозначні оцінки свого доробку. Суворий І. Франко стверджував, що „вірші Михайла Пе-

¹ Серед них, крім М. Петренка, такі славні імена, як І. Срезневський, А. Метлинський, М. Костомаров, Л. Боровиковський, Я. Щоголів та ін.

² З отаким епіграфом:

В минуту жизни трудную
Теснится ль в сердце грусть...

М. Лермонтов. Молитва.

в якому часто добачають нібито прямі впливи на твір М. Петренка, що вельми аргументовано спростував Ю. Шерех-Шевельов (Шевельов Юрій. Михайло Петренко. < Україна: Українознавство і французьке культурне життя. 1950 № 1, с. 246-249; Шевельов Юрій. Інший романтик, інший романтизм. < Шевельов Юрій. Третя сторожа: Література. Мистецтво. Ідеології. Балтимор, Торонто 1991, с. 17-31. = Шевельов Юрій. Вибрані праці: У 2 т., т. 2: Літературознавство. Київ 2009, с. 45-57). Цей вельми популярний вірш М. Лермонтова, писаний „ямбами”, також покладений на музику, доволі часто співану дотепер, завдяки чому легко можна відчутися різницю в жанрових настроях обох творів.

тренка мають дуже малу поетичну, а ще меншу мовну вартість”¹, та більшість трималася та й досі тримається протилежного погляду. Думка „Дивлюсь я на небо” знайшлася в альбомі Т. Шевченка, через те довгий час йому приписувалося її авторство², а це важить немало. Вона дуже швидко прикипіла до душі українців, відразу пішла світами і власне як Шевченкове творіння уже 1861 року стала відома й у Західній Україні, друкована латинкою та фольклоризована вкрапленими галицизмами (приміром: *Šukaty sy doli*)³. Найкращу й найоб’єктивнішу оцінку творчості М. Петренка дав видатний український філолог сучасності Ю. Шерех-Шевельов⁴.

Даний вірш, написаний, як здогадуються, за кілька років перед публікацією, був не з перших у манері романтичної думки, та саме в ньому чи не найяскравіше відбилися притаманні цьому різновиду поетичної лірики змістові особливості – настрої зажуреної елегійності, безконечної споглядальності, схвильованої замріяності, високих душевних поривів, витання в емпіреях між небом і землею в пошуках недосяжних кращик світів. Його інципітні слова „Дивлюсь я на небо та й думку гадаю”, що витіснили авторський заголовок, стали своєрідною квінтесенцією, ба й афористичною емблемою такого сорту художньої романтики. Треба також подивляти, наскільки вправно студент юридичного факультету склав свого вірша стало витриманим чотиристопним „амфібрахієм”⁵, якого в українській поезії з десятків літ раніше першим застосував Є. Гребінка (в Петербурзі либонь під російським впливом) і який надалі лишився в ній порівняно рідковживаним. Певною особливістю версифікації Петренкової думки є стала цезура після другої стопи (медіана, середник), підсилена неодмінним словоподілом, що членує всі віршові рядки навпіл

¹ Франко Іван. Нарис історії українсько-руської літератури (до 1890 р.). < Франко Іван. Зібрання творів: У 50 т., т. 41. Київ 1984, с. 268.

² З недрукованих ще поезій Тараса Шевченка. < Правда: Письмо літературно-політичне, рік IX. 1876 № 4 (лютий), с. 127.

³ *Holos na holos dlia Halyčyny*. Černivci 1861, s. 14-15.

⁴ Див. праці Ю. Шевельова, вказані вище у виносі 3 на с. 547. Зразково укладений показчик літератури про М. Петренка за 1841–2015 роки див.: <http://www.divlyosyjananebo.com/ru/pro-tvorchist-poeta-v-stattakh-ta-literaturi> (14.08.2021).

⁵ Єдина неладність пригадалася в сьомому віршовому рядку, де граматичний наголос у слові „зір’ок” суперечить ритмічному „зірок”, але саме так, можливо, тоді говорилося на Харківщині (в кожному разі, цей недолік легко усувається переведенням множини в однину: „у сонця, у зірки” („у сонця й у зірки”).

та надає їм виразних ознак фольклорної силабіки, чим, як відомо, відзначається т. зв. співана поезія Т. Шевченка, І. Франка й ін., здебільшого створювана під якусь мелодію, як правило, улюблену народну¹. Напевно, тим же методом мусив користатися й М. Петренко, komponуючи вельми оригінальні чотирирядкові строфи, де попарно римовані (за схемою: *аабб*) початкові два віршові рядки акателектичні, тобто повні, й одночасно ізосилабічні V66₂, а два наступні кателектичні, неповні, з усиченою кінцевою стопою, або ж гетеросилабічні V65₂:

$$\begin{array}{l} / - \acute{ } - / - \acute{ } - / - \acute{ } - / - \acute{ } - : // \\ / - \acute{ } - / - \acute{ } - / - \acute{ } - / - \acute{ } - \check{ } : // \end{array}$$

Імовірно, такою була форма якоїсь заново перетекстованої поетом дворацької пісні, близьких аналогів котрої наразі не вдалося віднайти в літературі.

Які мотиви спонукали Л. Александрову звернутися до Петренового вірша, оповите мороком минулого: першою українською композиторкою, до того фаховою піаністкою, музичним педагогом і навіть громадським діячем настільки мало цікавилися сучасники, а пізніше й музикознавці з фольклористами вкупі, що невідомими залишилися дати її життя, а з можливого творчого доробку збереглися тільки в усній традиції принаймні дві славні „народні” пісні – „Дивлюсь я на небо” та „Повій вітре на Україну” (на слова С. Руданського). Щоправда обидві з’явилися друком в укладеному батьком їх авторки В. Александровим² „Народному пісеннику з найкращих українських пісень, які тепер найчастіш співаються. З нотами особно” (Харків 1887, с. 96-97, 102 № 73, 77), проте ширилися вони в народі безіменними. Власне такою першу з них 1907 року записала на пла-

¹ Людкевич Станіслав. Дослідження, статті, рецензії, виступи: У 2 т., т. 1. Львів 1999, с. 218-269; Колеса Філарет. Фольклористичні праці. Київ 1970, с. 172-363. Цей простий метод взагалі був дуже поширеним у поетичній творчості XIX століття.

² Александров Володимир (1825–1894), військовий лікар (доктор медицини), поет, перекладач, музикант, фольклорист, краєзнавець, колекціонер, автор численних художніх творів, зокрема слів думки „Я бачив як вітер берізку зламав” (переспів німецького вірша) з музикою А. Рубінштейна (1829–1894, піаніста, композитора, засновника Санкт-Петербурзької консерваторії, вихідця з м. Бердичів на Житомирщині).

тівку фірма „The Gramophone Company Ltd.” (каталожний № 322715) в інтерпретації відомого російського баритону Н. Северського¹, а 1909 року – „Pathe Records” (№ 28297) у виконанні визначного українського оперного співака (тенора) та драматичного актора Тимофія Піддубного (≈1880–?), він же на іншому диску (№ 28293) представив і другу. Творчий успіх на ті часи феноменальний, та чи про це відала авторка – хто його там зна?...

За існуючими куцими біографічними відомостями вона народилася в м. Ізюм на Харківщині в сім’ї тоді початкуючого військового лікаря, що згодом дослужився до генерала, й аматора мистецтв В. Александрова², дістала прекрасне домашнє виховання, зокрема й музичне (певно, свою роль відіграла мати, але й батько закінчив Харківську духовну семінарію³, тож був музично грамотним), а професійну освіту – величезна рідкість серед тогочасного жіноцтва – здобула у Варшавському музичному інституті⁴, після повернення до Харкова працювала вчителькою, побралася з Пантелеймоновим⁵, врешті дожила віку десь на Донщині. Оце майже все; а ще про час створення одного з пісенних шедеврів Л. Александрової, а саме „Повій вітре на Україну”, докладно відомо, що вперше він прозвучав у постановці батькової співогри „За Немань іду” 1872 року й авторство талановитої молоді композиторки (їй тоді могло сповнитися 18-19 літ) було під-

¹ Северській (Прокоф’єв) Ніколай (1870–1941), артист оперети, режисер, композитор, модний виконавець циганських романсів, один з перших російських лютнів-аматорів, учасник Першої світової війни. Після більшовицької революції емігрував в Туреччину, а потім у Францію.

² На цій підставі можна бодай наближено встановити рік її народження, адже після закінчення медичного факультету 1853 року В. Александров почав службу кар’єру лікарем ізюмського полку, а через рік він опинився вже у Варшаві, отже, найправдоподібніше саме в цей час (1853–1854) мала би прийти на світ його старша дочка.

³ У літературі хибно вказується Харківський колегіум, який 1840 року був перейменований у Харківську духовну семінарію з шестилітнім терміном навчання. Очевидно, В. Александров (хіба так само як і його подільський собрат С. Руданський і галицький І. Колесса), не захотів піти стопами свого батька й діда, а подався на медицину, та не маючи ж засобів для здобуття світської освіти, пов’язав свою долю з армією.

⁴ У літературі зазвичай говориться про Варшавську консерваторію, але до 1918 року такого навчального закладу не існувало.

⁵ Особу встановити не вдалося, як і виявити бодай якісь відомості про долю композиторки уже під новим прізвищем.

тверджено публікацією цієї співогри з ремаркою: „Пісні на фортепіано положила Людмила Ал-ова”¹. Очевидно, дочка брала діяльну участь і в усіх інших тогочасних аналогічних починаннях батька та для якогось з них написала і пісню „Дивлюсь я на небо”, тільки ті опуси залишилися недрукowanими і всі фактичні обставини її створення канули в Лету...²

Імовірно призначення твору саме для сцени посередньо підтверджує його музична жанровість типової монологічної *арієти* або радше *каватини* споглядального плану в помірно-повільному темпі та з щирою, задушевною пісенно-кантиленною мелодикою, покликаною дати портретну характеристику ліричного героя та його емоційного стану журби зворотами кадансових „зітхань” і зростаючою напругою гамоподібного підходу до загальної висотної кульмінації, залюбки ферматованої голосистими вокалістами, які транспонують наспів в обсязі ундеціми з таким розрахунком, щоби триматися головно верхньої теситури і в кульмінаційний момент вийти на вирашну для свого діапазону високу ноту (як наприклад, знамените тенорове „до”) й утримувати її якомога довше, демонструючи вишкіл голосу та вміння подальшим максимально плавним дімінуендо зійти з *forte fortissimo* на *piano pianissimo*. Причому неодноразово завдяки тому, що належно розгорнута мелодія (на 32 такти) скомпонована в оригінальній дво-частинній *складній* формі, де звичайна *проста* двочастинна форма з двох періодів повторюється, починаючись уже з другого речення задля підтримання досягнутого тону (ба навіть з бажаним деяким агогічним прискоренням-зрушенням) і завершуючись після третього кульмінаційного речення тематично дещо оновленим матеріалом – плавним виходом на заключну верхню тоніку, чим провокується поява ще одного кінцевого речення з функцією доданої коди. Схематично все це можна представити таким чином:

ABCD
BCD'D

¹ Значить, на той момент ще незаміжня.

² До спільних з батьком видавничих заходів, мабуть, слід зарахувати збірку „Песни, бывшие наиболее в ходу между студентами Харьковского университета в 1840-х годах, русские и латинские, последние с русским переводом в стихах, с нотами для пения и аккомпанементом на рояле” (Харьков 1891), поязак сам В. Александров ледве чи настільки володів цим інструментом, щоби писати бодай щось для нього, а звертатися до когось постороннього не було жодного резону, маючи під боком рідного фахівця високої кваліфікації.


Цільність такої розгорнутої музичної форми зміцнює переосмислена віршова структура оригіналу, шість строф якого об'єднані попарно в три здвоені за поетичним змістом, що начебто і дійсно ділиться на три частини та ще й з своєрідною динамічною репрізою: „Небо” – „Сирота” – „Небо”. Отакий собі маленький кунштштюк!

Хоч невідомо достеменно, відколи він зазвучав, але напевно швидко пішов у народ, співаний, наскільки відомо, спершу по панських господах, а згодом великим та дрібним міщанством і, врешті, простолюду. Свою лепту в поширення пісні вніс В. Заремба¹, якого вдале опрацювання для голосу з фортепіано (Зразок 59a₂)² розглядається як мало не її оригінал, кладений в основу безлічі інших перелицьовань для найрізноманітніших виконавських складів – вокальних ансамблевих і хорових, інструментальних сольних, ансамблевих та оркестрових, академічних і т. зв. „народних”. Тому її аранжувальника варто вважати справжнім співавтором і неодмінно писати його ім'я після авторки через тире (на кшталт Й. С. Бах–Ш. Гуно), тим паче, що здійснене ним насправді переростає функцію елементарної підтримки мелодії, виступаючи майже рівноправною партією в ансамблі соліста й акомпаніатора, бо ж саме супровід визначає в даному разі основний жанровий зміст всього твору, можливо, трохи інший, ніж задуманий композиторкою. Драматичний, дещо театральньо-оркестровий, тема-

¹ Заремба Владислав (1833–1902), український композитор, піаніст і педагог, поляк за походженням, учень братів Й. та А. Коціпінських у Кам'янці-Подільському, з 1856 року вчителював у м. Житомир, а з 1862 року викладав фортепіано та спів у київських жіночих пансіонах, автор фортепіанних п'єс („Думка-шумка”, „Прощання з Україною” та ін.), солоспівів та пісень на вірші польських та українських поетів (понад тридцять на слова Т. Шевченка), музики до драми „Назар Стодоля” Т. Шевченка, опрацювань для голосу та фортепіано популярних пісень (зокрема, також „Повій вітре на Україну”, „Де ти бродиш, моя доле”, „Ні, мамо, не можна нелюба любити”), музично-педагогічних збірників для дітей – „Пісник для наших дітей (Śpiewnik dla naszych dzieci)” і фортепіанного „Малий Падеревський (Mały Paderewski)”.

² В Інтернеті гуляє ніяк не аргументована відомість (як це прийнято в українській журналістиці, славній своєю малограмотною безвідповідальністю), що автором даного опрацювання є не то сам Яків Степовий (Якименко), не то його рідний брат, професор Петербурзької консерваторії та російський композитор Фьодор Акіменко. До цього начебто десь-там „докопалися в обласному архіві харківські пошуківці”, звісно, не названі, а результати пошуків ніяк не задокументовані посиланням на одиницю збергання, без чого подібні сенсації – це всього лиш, як нині мовиться, звичайний фейк.

тично контрастний вступ (до речі, зчаста відтворюваний між обома строфами не тільки задля перепочинку соліста, але й уможливлення публіці глибше пережити шойно почуте) й очевидна імітація ходової гітарної фактури надають пісні характер ноктюрна чи серенади, лишень співаної не під вікном на знак поваги до певної особи або на честь коханої, а виключно собі самому на самоті під настрій темної туги на серці.

В опрацюванні В. Заремби думка „Дивлюсь я на небо” звучить принаймні від кінця XIX століття ще й з суттєвими змінами, зробленими ледве чи ним самим, а хіба радше фольклорним середовищем, яке насамперед задовольнилося першими двома строфами, відкинувши зайву решту, далі ж скоротило мелодію до одного періоду, надавши цілому канонічній пісенній формі. Також пришвидшення темпу до рівня повільного вальсу та заміни авторських епізодичних пунктувань, вкраплюваних де-не-де в рух переважно рівномірними довгостями, що наділяв наспів прикметами розповідності, на беззастанне повторювання шаблонної фігури  принесли той наліт салонної манірності, котра безпомилково вказує на суспільну верству, де мали би зайти подібні зміни – В. Заремба ж тільки пропечатав їх либонь назавжди. Усі такі звичайні для культури усної традиції спрощення, можливо, пішли на користь первотворові, він безумовно став доступнішим для виконання та сприйняття, звідси й надзвичайно популярним, зате втратив первісну глибоко індивідуальну самобутність.

Нині пісня Л. Александрової znana виключно в своїй фольклорній версії¹ та лишень у такому Зарембовому опрацюванні вона постійно лине з концертних підмостків. До її виконавців належать дуже знамениті, добре відомі в світі співаки, щоправда, передусім самі українці (Борис Гмиря, Іван Козловський, Іван Жадан, Дмитро Гнатюк, Анатолій Солов'яненко й ін.) чи вихідці з України (Марк Рейзен, Ярослав Євдокимов), або ж так чи інакше пов'язані з нею (Юрій Гуляєв), за винятком хіба що, наприклад, Мусліма Магомаєва, який либонь спеціально вивчив її для концерту в Києві й ефектно виконав, підіграючи собі на фортепіано все той же акомпанемент В. Заремби. Усіх цих співаків можна послухати (і побачити) в записах, викладених в Інтернеті, порівняти найдрібніші нюанси інтерпретації, зрештою, не

¹ Саме так її заспівав П. Попович у космосі 12 серпня 1962 року, як кажуть, на прохання іншого українця С. Корольова: <https://www.youtube.com/watch?v=JbsfBjms-SZQ> (15.08.2021).

надто вже радикально відмінні, хоч цей безсмертний класичний твір, безумовно, чекає на свої якнайгрунтовніші та – основне – новітні в усіх відношеннях, так би мовити, римейки. Сам же Петренків вірш перекладено більше ніж двадцятьма мовами¹, але чи співається він на тих же мовах у їхніх країнах, відомостей якось немає. Попри те ні ця, ні жодна інша українська романтична думка світовою так і не стала, незважаючи на старання вітчизняних гастролерів та діаспорних поширювачів рідної культури. Може, несправедливо, адже вона хіба має для того всі достоїнства, ба навіть щоби скласти нехай якусь конкуренцію знаменитій неаполітанській пісні, в чому легко можна переконатися, зіставивши творіння Л. Александрової–В. Заремби хоча б з таким шедевром як загальновідома канцона „Повернись у Сорренто” (Зразок 59б), а чи ще з шісткою найзнаменитіших подібних творінь, що в кожного на слуху:

1. “Te voglio bene assaie” (1839, музика Г. Доніцетті ~ Ф. Кампанелли);
2. “Santa Lucia” (1848, Т. Коттрау / Е. Коссовича);
3. “Marechiaro” (1885, Ф. П. Тості / С. ді Джакомо);
4. “O sole mio” (1898, Е. ді Капуа / Д. Капурро);
5. “’O surdato ‘nnammurato” (1915, Е. Канніо / А. Каліфано);
6. “Dicitencello vuje” (1930, Р. Фальво / Е. Фуско),

з відповідним „рейтингом” славної української уснописемної романтики, наведеним у Лекціях².

Неаполітанській пісні не просто поталанило більше, до її світового розквіту італійці доклали титанічних зусиль, зумівши максимально „розкрутити” її, почавши з далекого вже 1830 (!) року, відколи проводяться щорічні масові фестивалі задля демонстрації досягнень цього божественного мистецтва вкупі з високо премійованими конкурсами на ліпше виконання загально знаних творів та кращу нову композицію, а з двадцятих років минулого століття у кар’єрі неаполітанської пісні наступив принципово новий етап – її взялися пропагувати такі найвидатніші італійські оперні голоси, як Енріко Карузо, Маріо Лянца, Тіто Гоббі, Лучіано Паваротті, Джузеппе Ді Стефано й багато-багато інших, які надали переважно бардівській пісенності блиску пишноти оперного бельканто та посприяли виробленню не-

¹ <http://www.дивлюсьянанебо.com/translations> (14.08.2021).

² Лекція 15, тема 20, § 58, с. 418-419.

повторного стилю її симфонічної аранжації – ці тріумфальні виступи можна дивитися та слухати до безконечності. Ми ж того не зуміли зробити колись та й понині не вміємо ані організувати такі ж постійні виконавські та композиторські фестивалі з конкурсами, ані створити бодай один зразковий творчий колектив, який спромігся би популяризувати на найвищому концертному рівні наші колишні та й також сьогоднішні чималі досягнення в плеканні з будь-якого погляду унікального жанру романтичної та постромантичної думки, тоді як колосальні успіхи в публіки окремих таких номерів у програмах висококласних співаків підказують, що це цілком реально, аби тільки знайшовся кмітливий імпресаріо.

Автор (чи автори), час створення і т. ін. *старогалицької пісні* „Як ніч м'я покриє” лишаються невідомими, за твердженнями С. Людкевича її слова вже є в неназваних рукописних збірках, датованих 1829 роком, а наспів був використаний у „народній опері” (власливо зінгшпілі-співогрі) о. Софрона Васькевича-Витвицького (1819–1879) „Два голуби воду пили”, поставленій 1863 року у Львові¹. Отже, даний твір потрібно вважати одним з найдавніших у своєму роді та й достатньо поширеним принаймні від самого початку XIX століття, виявляючи музичні уподобання тодішнього письменного рутенського суспільства, з одного боку, а з іншого – засвідчуючи наявність у ньому творчих сил, здатних (попри, здавалося б, їх цілковиту відсутність у тодішній Галичині) на мистецький подвиг такої міри. Пісню ж С. Людкевич характеризував так: „Її текст вирізняється, незважаючи на макаронічну мову, високою поетичною дистинкцією², а мажорна мелодія надихана трохи італійським гарячим сентиментом чи німецькою інтимністю”, хоча якогось для неї явного первовзору йому так і не вдалося віднайти в чужій літературі³.

Напевно, завдяки цим своїм кращим якостям пісня здобула собі визнання не тільки спершу в галицькому інтелігентському та міщанському середовищах, але й згодом у селянському, свідченням чому може бути зацитований тут фольклористичний запис (Зразок 60а). Нині найчастіше вона звучить в академічних опрацюваннях С. Людкевича для різноманітних виконавських складів – мішаного, жіночого та чоловічого хорів як акапельних, так і з супроводом фортепіано, врешті спеціально для жіночого тріо сестер Байко⁴, очевидно, таким чином він хотів на ділі показати, що в доброму аранжуванні на грані

¹ При тому С. Людкевич дарма назвав С. Васькевича-Витвицького „поляком”, у дійсності він служив греко-католицьким парохом на Гуцульщині, де помер, і похований у присілку Ільїнці (сц Верховина, о. Івано-Франківськ).

² Тобто: вишуканою елегантністю, добрим смаком.

³ Людкевич Станіслав. Дослідження, статті, рецензії, виступи: У 2 т., т. 2. Львів 2000, с. 401.

⁴ Людкевич Станіслав. Як ніч м'я покриє. < Ще не вмерла Україна: 200 патріотичних і народних українських пісень на фортеп'яні, вид. 2. Станіславів, Львів 1918, № 97; Людкевич Станіслав. Українські народні пісні в обробці для хору. Київ 1968, с. 65-68; Людкевич Станіслав. Українські народні пісні. Упорядник М. Байко. Київ 1980, с. 40-41 тощо.

композиторської „характеристики”¹ та виконанні, за його словами, старогалицькі пісні сповна заслуговують на ширшу увагу, признання та репертуарність (Зразок 60б₂). Усе ж мелодична відміна пісні „Як ніч м’я покриє”, опрацьовувана С. Людкевичем, і це потрібно особливо підкреслити, не пішла в народ навіть за допомогою засобів масової інформації², вона далі культивується головним чином у своєму простішому викладі, знаним передовсім з найстарішої хорової гармонізації В. Матюка (Зразок 60б₁); тієї ж фольклорної версії тримаються й усі сучасні естрадні колективи, щоправда, не занадто вибагливі в доборі виразових фасонів, за винятком хіба вельми симпатичної розкладки у доволі модерновому звучанні вокально-інструментального гурту „Веселі музики” при Національній філармонії України³.

Дивно лишень те, як практично всі аранжувальники і виконавці пісні один за одним інтерпретують її тільки багатоголосно, демонструючи до неї підхід чисто музичний чи навіть музикантський. Зачаровані ніжно-тужливим наспівом вони начебто не зважають на її поетичний зміст та історичну жанровість, адже в ній монологічне звертання до втраченої коханої передбачає передовсім камерний *сольний* чоловічий спів, можливо, як первісно задуманий у супроводі гітари (тому С. Людкевич стилізує її за допомогою арпеджіо в хоровій редакції з фортепіанним супроводом)⁴ або й цитри, яка в Галичині аж до початку ХХ століття заміняла клавіри у скромніших за достатком сім’ях⁵. Проте чути власне таке автентичне звучання твору якось не доводилося ніколи, напевно, воно видається солістам не надто виграшним, а дарма: його ніжна, щиросердна мажорна зі світлим смутком мелодія в невеликому обсязі дуодецими проситься в ходовий

¹ Лекція 1, тема 1, § 4, с. 35-37; див. також Прилоги, Коментарі 4 і 47.

² Свого часу принаймні репертуар тріо сестер Байко користувався неабиякою популярністю, часто звучав на радіо, протягом 1965–1989 років він був зарекований на багатьох платівках, де знаходилася й пісня „Як ніч м’я покриє”.

³ <https://www.youtube.com/watch?v=bjR-juLQ514> (17.08.2021).

⁴ Людкевич Станіслав. Українські народні пісні в обробці для хору. Київ 1968, с. 65-69.

⁵ А втім цитра не раз звучала також з концертної естради, зокрема в руках таких знаменитих свого часу віртуозів-цитристів як М. Кумановський (1846–1924) та Є. Купчинський (1867–1938), творчість яких (а також і молодого Д. Січинського) для цього оригінального інструмента, колись вельми поширеного в Австрії та Німеччині, нині незаслужено забута й практично не згадується в працях з історії української музичної культури.

репертуар ліричного тенора, де блискітиме незгірше, ніж славетна мажорна італійська арія Орфея „*Che farò senza Euridice?*” з опери К.В. Глюка „*Orfeo ed Euridice*” (1762), це вже точно.

Одна з основних причин, що класична старогалицька пісня „Як ніч м'я покриє” не користується належним визнанням (вона навіть не попала в доволі повний академічний звід „Пісні літературного походження” з серії „Українська народна творчість”), явно криється в її поетичному тексті, не так уже засміченому макаронізмами – недоладними чужомовними словами, – як гойному на корінні галицькі вирази і наголоси, історично оправдані та колоритні, але застарілі, сьогодні дещо дивні, а то й просто незрозумілі широкій аудиторії, і через те потребують деякої літературної косметики. Оригінальна неаполітанська пісня своїм слухачам також співається місцевим діалектом, натомість іншим пропонується загальнонаціональні підрядники; наприклад, достеменні початкові вірші відомого шедевру „*O sole mio*”: „*Che bella cosa na jurnata 'e sole, n'aria serena doppo na tempesta*”, підправляються на: „*Che bella cosa una giornata di sole, un'aria serena doro la tempesta*”, хоч це часом псує їхній віршовий розмір. Не йдучи настільки далеко та не претендуючи на будь-яку остаточність, також можна спробувати модернізувати мову старогалицької поезії, користаючи в тому числі з висловів, вироблених її багатолітньою фольклорною „обкаткою”, бодай отак ради пробного експерименту¹:

98

1. Як ніч все покриє, а зірка затліє, тоді ти сказала прийдеш.
А зорі сяють, тебе виглядають, коли ж ти, коли надійдеш? |2
2. В долині чудесній, при зірці небесній щаслива була ти – і я.
Тодішній хвилі² й тепер мені милі, ах любко-голубко моя! |2
3. Ах де ж ти поділась, ти, доле щаслива, подруго моїх давніх літ?
Не вернеш ніколи, пропала по волі³, пропала в захмарний той світ! |2
4. Судьба розлучила з тобою нас, мила, натхнула бажання святе:
Де зорі яскраві, ген в небо синяве, з собою візьми ти мене! |2

¹ За основу взято найповніший з відомих текст, наявний в Зразку 60б₁.

² Це порівняно маловживане слово вже незрозуміле майже настільки, що один із естрадних ансамблів по-фольклорному вставив нібито потрібне йому додаткове уточнення, про що власне має йтися тут, а саме про „дунайські (!) хвилі”. Це слово дається замінити на синонімічно тотожне: „миті”, однак тоді вийде не настільки виразною обов'язкова внутрішня рима між обома першими віршовими одиницями.

³ Вельми дивним виглядає цей вираз „пропала по волі”, який невідомо що має означати – чи ж би подруга пропала нешвидко, не поспішаючи, поступово, не відразу, з плином часу? У контексті віршового рядка він видається абсурдним;


У приблизно такому чи ще кращому варіанті пісенний текст, певно, стане доступнішим виконавцям і слухачам; для фольклористів ж, звісно, суто науковий інтерес представляє його достеменно колишнє та подальше природне життя в культурі усної традиції.

Вірш складений оригінальним семистопним „амфібрахієм” з каталектиками в кінці обох віршових рядків – силабо-тонічним розміром, який тоді тільки щойно входив у поетичну моду, значить, трудився над ним далеко не пересічний віршомаз, а знавець свого діла, котрий цілком пристойно зумів опанувати нову техніку версифікації. Проте в строфіці він явно орієнтувався на традиції дворацької творчості, звідки й виводиться використана доволі штудерна пісенна дворядковість з очевидними ознаками силабічної структури V668₂ та ще й з постійними внутрішніми римами між першими і другими силабічними групами поряд з нормальними суміжними у кінці рядків за такою доволі вигадливою схемою¹:

a-a-б,

в-в-б.

Щоби унаочнити ці виняткові особливості поезики пісні, в окремих викладах її слів під наспівами застосовані „драбинки”, які, крім того, увиразнюють „фразовість”, відносну інтонаційно-смыслову самодостатність усіх ритмосинтаксичних побудов.

Та ж таки стильова новаторсько-традиційна двоякість позначилася й на мелодії, заснованій на повторі однакового, співвідносного „амфібрахієм” затактового малюнку в акцентно-динамічному ритмі:  з належними зупинками в кінці обох музичних речень, що разом складають форму однотонального періоду в ясно вираженій системі Dur-moll та ще й з кількаразовим низхідним секвенційним покиданням кульмінації, досягнутої на початку його другої половини – композиційний прийом, зчаста банально вживаний понині в естрадній пісенності, але тоді вельми революційний, незнаний ні в

очевидно, його треба розуміти, як такий, що насправді складається з двох слів „по волі”, тобто – пропала за власним бажанням, без примусу (Словник української мови: В 11 т., т. 1. Київ 1970, с. 735), хоч автор хіба мав на думці якраз протилежне – „пропала по неволі” (всупереч власній волі, мимоволі), тоді краще буде застосувати тут задля збереження віршового розміру зворот „з неволі”.

¹ Схожі постійні внутрішні рими пізніше знайшлися і в знаменитій пісні „Іхав стрілець на війноньку”.

традиційній фольклорній, ні в дворацькій творчості. Все ж основний гармонічний план: T–S–T(K_{6/4})–TIS–T–D–II, конститутивний для становлення всієї лінеарності, тактує дану старогалицьку мелодію за властивими їй великими мотивами¹ саме в розмірі $\frac{4}{4}$, а це ріднить її з фразовістю часокількісної ритміки народного мелосу та схиляє до думки, що творцем настільки самобутнього сплаву новаторства й узвичасності міг бути лише місцевий талант, добре обізнаний як з надбаннями минулого, так і з новітніми віяннями європейської музичної культури, кольпортованої головно австрійцями, котрі в ті часи заповзято взялися освічувати віднедавна здобутий край, цілком занедбаний попереднім пануванням польського королівства².

Яким властиво міг бути авторський оригінал, невідомо, за майже двісті літ свого усного побутування він ледве чи дійшов до нас у первозданному виді. Вже в його змісті можна помітити протиріччя між першими двома та наступними строфами: на початку йдеться про любовне побачення, а в кінці либонь уже про загибель коханої, яка пішла на небо й слідом за нею туди хотів би полинати ліричний герой (словом, „за здоров'є” звелось на „за упокій”), мабуть, через те, що отаке завершення дописав хтось інший, швидше всього, духівник, котрому довелося пережити справжню трагедію передчасної смерті дружини і залишитися навік самотнім³. Свої основні опрацювання пісні „Як ніч м'я покриє” С. Людкевич скомпонував у 1922 та 1936 роках⁴, використавши мелодію (Зразок 60б₂) значно відмінну від аранжованої ним же 1918 року, цілковито тотожної тій, що її роз-

¹ Вищевказані повторювані в них „амфібрахічні” мелоритмічні фігури являють собою *субмотиви*, які не раз хибно приймаються за такти в розмірі $\frac{2}{4}$ (при вдвічі більших довгостях – у розмірах *alla breve*), що на письмі хибно представляють восьмитактовий період, неначе рівний масштабами шістнадцятитактовій простій двочастинній формі.

² Про стан галицько-руської музичної культури в другій половині XVIII – першій чверті XIX століть див.: Лисько Зиновій. Піонери музичного мистецтва в Галичині. Львів, Нью-Йорк 1994, с. 22-33; Кияновська Любов. Сильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст. Тернопіль 2000, с. 18-53.

³ Цю особливу меморіальну тематику елегій XIX століття окремо виділяв С. Людкевич, підкреслюючи, що саме вони „якраз, може, одині в своєму роді, ставали ще найціннішими зразками у старогалицькій музичній літературі” (Людкевич С. *Ibid.*, с. 401).

⁴ Штундер Зиновій. Станіслав Людкевич. Життя і творчість: У 2 т., т. 1. Львів 2005, с. 505.

клав на чоловічий квартет з хором В. Матюк (Зразок 60б₁), у зв'язку з чим виникає закономірне питання: чи С. Людкевич пізніше отримав від когось новий запис, чи зробив його сам, чи просто на цей раз скористався добре йому званою версією з дитинства, яку „він чув і в домі своїх батьків, і в священничих домах, де не раз бував”¹. Останнє видається найімовірнішим, напевно саме так, дещо манірно виконувалися в міщанському середовищі другі половини кожного її музичного речення – з ритмічними розширеннями (аугментаціями), що витісняють три останні склади з їхніми довгостями в заключні такти, змінюючи фольклорні ритмічні малюнки до невпізнання²:

$$R^4 \langle \dots \rangle \frac{1}{2} | 1. \frac{1}{2} | 1. \frac{1}{2} | 1. \frac{1}{2} | \quad | \quad i \quad R^4 \langle \dots \rangle \frac{1}{2} | 1 \frac{1}{2} \frac{1}{2} | 1 \quad 1 \quad 1.$$

замість:

$$R^4 \langle \dots \rangle \frac{1}{2} | \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} | 1. \frac{1}{2} | 3 \quad | \quad i \quad R \frac{1}{2} | 1 \frac{1}{2} \frac{1}{2} | 1. \frac{1}{2} | 3$$

де початок також виступає пізнішою модифікацією первісної послідовно витриманої ізоритмічності для всього твору:

99



Певних, більших чи менших переінакшень зазнали і мелічні лінії, особливо в кадансі першого речення запису С. Людкевича, що з стійкого повного (тонічного) зробився нестійким половинним (домінантовим) уже цілковито в згоді з нормами класичного періоду. Крім того, в цьому ж записі заслуговують на увагу суто виконавські варіантні переведення ритмічних груп з принципово рівних довгостей (♩ ♩) у пунктовані (♩. ♩) та тріольні (♩ ♩ ♩), чим зокрема підтверджується природність правила зведення цих двох останніх при їх моделюванні до праформи перших.

Старогалицька пісня „Як ніч м'я покриє”, будучи однією з найстарших, демонструє початковий етап зародження особливої *побутової* музичної культури, продовжений і значною мірою розвинутий у численних інших творах такого роду (їх два з половиною десятка

¹ Штундер З. Ibid., с. 496-497.

² Дещо подібне аугментування має закінчення відміни в обробці В. Матюка ($R^4 \langle \dots \rangle \frac{1}{2} | 1 \frac{1}{2} \frac{1}{2} | 1. \frac{1}{2} | 1. | \mathbb{D}$), що можна розглядати як перехідний момент в еволюції мелоритмічної форми даної пісні.

назвав С. Людкевич у своїй розвідці, але це ще далеко не повний їхній реєстр)¹, всі вони, безумовно, сповна заслуговують якнай докладнішого студювання насамперед з погляду своєї музично-поетичної стильової еволюції, уснописемних взаємовпливів, місця та ролі в історії вітчизняної музики, громадському житті колись і тепер. Адже ця „пісенна, наполовину анонімна та самодіяльна творчість, при всій своїй обмеженості змісту та форми, при всій невиробленості, а навіть засміченні мови, виявляє подекуди симпатичні культурні риси і має деяке значення у розвою української музичної культури. Вона є інтегральною частиною цієї культури і становила духовну поживу нашої суспільності майже через ціле століття”² (і потрібно би додати, продовжуючи донині побутувати в народі та звучати з усіх усюд).

¹ А саме (за алфавітом): „Бувай ми здорова”, „В далекий край відходжу”, „Гей, гей, мій милий Боже! Де ся наші літа діли”, „Заспіваю, що минуло”, „Коби мені крила”, „Мир вам, браття, всім приносим”, „Мово рідна, слово рідне”, „На чужині погибаю”, „Ой нависли чорні хмари”, „Ой орле, орле”, „Отдайте ми спокій душі, небесні кріпкі сили”, „Поїхав милий”, „Пропала надія”, „Прощай, подруго”, „Руська мати нас родила”, „Сумно, марно по долині”, „Там, де Чорногора сумно угрів край вітає”, „Ти дівчино із Подоля”, „Щоб я крила мав”, „Якби-м була я зозулев”, „Як ніч мя покріє”, „Я русин з роду, чим ся величаю”. З них лишень дві потрапили до академічного зводу „Пісні літературного походження”, зате в ньому знайшлося чимало старогалицьких пісень, не згаданих С. Людкевичем, що либонь зайвий раз показує, наскільки мало досліджена ця музикознавча й етномузикознавча тема, безумовно, архіважлива для повноцінного розуміння історичних процесів становлення не тільки галицької, але й усїєї української музичної культури в подальших часах.

² Людкевич С. Ibid., с. 403.

З М І С Т

1. Словесний:	
а) інципіти та умовні назви творів.....	565
б) ключові слова інципітів.....	569
2. Культуро-жанровий.....	571
3. Географічний:	
а) аналітичний	575
б) алфавітний (населених пунктів).....	580
4. Іменний:	
а) виконавці:.....	581
б) збирачі та записувачі	585
5. Джерельний	588

На заставці *Покажчиків* –
початкова (львівська) версія Аналітичної карти В. Гошовського
(Гошовский Владимир. Фольклор и кибернетика.
< Советская музыка. 1964 № 12, с. 83-89;
Hoshovs'kyj Volodymyr. The Experiment of Systematizing
and Cataloguing Folk Tunes
Following the Principles of Musical Dialectology and Cybernetics)

1. СЛОВЕСНИЙ

а) інципіти та умовні назви творів¹

А в садочку – дві квіточки – 21*a*

А гоя, гоя! Калино зелененька! – 39*a*

А хто, хто Николая любить („Миколаю”) – 50*b*₃

А ми просо сіяли („Просо”) – 35*a*

А мы просу сеяли („Просо”) – 35*b*

А парубська краса – 18*в*

А я ж піду в полонинку – 43

Берегом, берегом – 32*a*

„Біда” (Ой у ярі глибокім) – 51*b*

„Братки” (У Києві на ринку) – 47*a*

„Буря на Чорному морі” (Ой по Чорному морю, „Олексій Попович”) – 49

В неділю рано – 25*a*

Василева мати – 31*a*

Вернись до Сорренто! (Torna a Surriento!) – 59*b*

Верховино, світку ти наш – 6*b*_{1,2}

Вигрій, вигрій, сонечко – 55

„Вівці” („Перемога над хижаком”) – 53

Віддаєш *ня, моя мамко – 20*в*₁

Во поле беріза стояла – 24*b*₂

Гаю, гаю – 45*a*₁

Гей був в Січі старий козак – 9*a*

Гей, гей! Кілько в плоті коликів – 29*a*

Гей на хаті, на вершечку – 48*в*

Гей у полі червона калина – 1*b*

Голубе, голубе – 27*a*

„Голуб і голубка” (Ой там за лісом) – 57*b*

Голубка буркоче – 19*a*

Гоя, гоя, Марись моя – 39*b*

„Гуцулка” – 54

Да нащо ж ти мене кидаєш? – 42*a*

„Дзюба” (Козак коня напував) – 58*a*_{1,2}

Дивлюсь я на небо („Недоля”) – 59*a*_{1,2}

Добрий вечір, пане господарю – 29*b*

¹ Умовні назви даються в лапках.

Ей люляй м•і, люляй – 40а

„Жук” (По дорозі жук, жук) – 58б

„Жук” (По дорозі жучку) – 32г

„Журавель” (Занадився журавель) – 24а

Загороджу річку („Зайко”) – 36в

Зажурилася, засмутилася бідненькая вдова – 20б₁

Зайньку, та за головоньку („Зайко”) – 36б

„Зайко” – 36а-г

Занадився журавель („Журавель”) – 24а

Запрягайте, хлопці, коні – 48а

Зелене листя, білі каштани – 45б

Іване, Йвашеньку! – 38

Ішли молодці – 12а

Їхав козаченько з України – 2а_{1,2}

Й а в садоньку голубок гуде – 22б

Йордан вода студененька – 18а₁

Кажут люди, що я умру – 25б₂, 27б_{1,2}

Кед м•і прийшла карта – 11а

Козак коня напував („Дзюба”) – 58а_{1,2}

„Козачок” – 6а

„Крутак” – 52б

„Лазар” (Ой не один то багатий чоловік бував) – 50а

Летить ворон – 48б

„Мак” (Ой на горі мак) – 34а

„Мак” (При долині мак) – 34б

„Миколаю” (Ой хто, хто Миколая любить) – 50б_{1,2}

Мила Марі (Kallis Mari) – 4

Небо і земля – 12б₁

„Недоля” (Дивлюсь я на небо) – 59а_{1,2}

Не наступай, Литво – 21а

Не стій, сосно – 23а

Не ходи, Грицю – 57а_{1,2}

Ой біда, біда мн•і, чайці небозі („Чайка”) – 46в_{1,2}

Ой (Гей) був собі старий козак – 9б_{1,2}

Ой весна, весна – 33аб₁

Ой вже минула петрівочка – 14
 Ой вирву я з рожі квітку („Чужина”) – 20a
 Ой гаєм, гаєм – 45a₂
 [Ой] гаю, гаю – 45a₁
 Ой гаю мій, гаю – 21б
 Ой горе тій чайці („Чайка”) – 46б_{1,2}
 Ой гостив чумака („Смерть чумака”) – 46a
 Ой засвіти, місяць – 11в
 Ой зійшла зоря („Почаївська Божа Матір”) – 51a_{1,2}
 Ой казала Таньочка – 8a₃
 Ой крикну я, гукну – 2б_{1,2}
 Ой летіла чорна галочка – 23б
 Ой мамуненько – 13
 Ой матінко й моя вутінко – 42б
 Ой матінко моя – 22в
 Ой на горі мак („Мак”) – 34a
 Ой на горі монастир – 32в
 Ой на горі овес білий – 10б_{1,2}
 Ой не знав козак („Супрун”) – 44
 Ой не один то багатий чоловік бував („Лазар”) – 50a
 (Ой) не ходи, Грицю – 57a_{1,2}
 Ой пила Лимариха – 17в
 Ой під вербою – 33б₃
 Ой під гаєм – 8б
 Ой по Чорному морю („Олексій Попович”, „Буря на Чорному морі”) – 49
 Ой половина саду цвіте – 5б
 Ой попід гай зелененький („Смерть Довбуша”) – 3аб_{1,2}, 42
 Ой стоїт сон – 20б₂
 Ой там в городці – 17a
 Ой там в садочку – 18a₄
 Ой там за лісом („Голуб і голубка”) – 57б
 Ой там у Львові – 30б₃
 Ой у лузі червона калина – 1a_{1,2}
 Ой у полі є долина – 18a₃
 Ой у ярі глибокім („Біда”) – 51б
 Ой учора із вечора – 18б
 Ой хто, хто Миколая любить („Миколаю”) – 50б_{1,3}
 Ой чи було літо – 33б₂
 Ой чий то косар найраніш вийшов? – 30б₄
 Ой як поїхав та пан Лебеденко – 10a_{1,2}
 „Олексій Попович” („Буря на Чорному морі”, Ой по Чорному морю) – 49

О[т]че наш, бардаш! – 32б

Ох і їде козак – 5а

Пасла Маруся воли в ялині – 30б₂

Пасла Маруся чотири воли – 30б₃

„Перемога над хижаком” („Вівці”, „Перші інструментальні мелодії”) – 53

Пішла Гандзуня хустоньки праги – 30а

Пішла Ганнуся рано по воду – 30б₁

По дорозі жук („Жук”) – 58б

По дорозі, жучку („Жук”) – 32г

Повій, буйний вітер – 11б

Позволь мені, мати („Удаваний мрець”) – 19б_{1,2}

„Полька” – 7

„Полянка” – 52а

Попри дунай стежечка – 22а

„Почаївська Божа Матір” (Ой зійшла зоря) – 51а_{1,2}

Прощай, душе – 27в

При долині мак („Мак”) – 34б

„Просо” (А ми просо сіяли) – 35а

„Просо” (А мы просо сеяли) – 35б

Сигнал (трембіти) – 6в

Симфонія № 2 Л. Ревуцького – 47б

Симфонія № 6 П. Чайковського – 4б

„Смерть Довбуша” (Ой попід гай зелененький) – 3аб_{1,2}, 42

„Смерть чумака” (Ой гостив Джуман) – 46а

Сорока-ворона – 40б

Сосновеньке дерев'ячко – 8а

Стоїть береза – 17б

„Супрун” (Ой не знав козак) – 44

Там до гаю доріженька – 18а₂

Тиха ніч (Stille Nacht) – 12в

Убираєм Куста – 37

„Удаваний мрець” (Позволь мені, мати) – 19б_{1,2}

У Києві на ринку („Братки”) – 47а

„Умерла” – 28аб

„Чайка” (Ой біда, біда мн'ї, чайці небозі) – 46в_{1,2}

„Чайка” (Ой горе тій чайці) – 46б_{1,2}

Червона калино – 20в₂

Чи це тії чоботи („Чоботи”) – 24б₁

„Чоботи” (Чи це тії чоботи) – 24б₁

Чорні хмари наступають – 25б₁
„Чужина” (Ой вирву я з рожі квітку) – 20а

Що в Петрівку після сонця – 15

Я в церков ішла дівкою – 8а₂
Як не даси пирога – 31б
Як ніч м'я покриє – 60аб_{1,2}

Aj dnes v Betlémě – 12б₂
Hola, hola! Malowane jablko! – 39в
Kallis Mari (Мила Марі) – 4
Na dole Michaś kopia roi – 16
Stille Nacht (Тиха ніч) – 12в
Torna a Surriento! (Вернись до Сорренто!) – 59б
W niedzielę rano – 25в

б) ключові слова інциптів

береза – 17б, 24б₂
беріг – 32а
брат – 36г
вдова – 20б₁
верба – 33б₃
верх – 48в
Верховина – 6б_{1,2}
весна – 33аб₁
вечір – 18б, 29б
Вифлеєм (Betlém) – 12б₂
віл – 30б_{2,5}
вітер – 11б
вода – 18а₁, 30б₁
ворон – 48б
ворона – 40б
вутка (качка) – 42б
гай – 3аб_{1,2}, 18а₂, 21б, 42, 45а_{1,2}, 8б
галка – 23б
Гандя – 30а
Ганна – 30б₁
голова – 36б
голуб – 22б, 27а
голубка – 19а

гора – 10б_{1,2}, 32в, 34а
город – 17а
господар – 29б
Гриць – 57а_{1,2}
дерево – 8а₁
дівка – 8а₂
долина – 18а₃, 34б
дорога – 18а₂, 32г, 58б
дунай – 22а
душа – 27в
жук – 32г, 58б
журавель – 24а
заяць – 36абг
земля – 12б₁
зоря – 51а_{1,2}
Іван – 38
Йордан – 18а₁
калина – 1а_{1,2}, 1б, 20в₂, 39а
карта (повістка) – 11а
каштан – 45б
квітка – 20а, 21а
Київ – 47а
кінь – 16, 48а, 58а_{1,2}

козак – 2a₁₋₂, 5a, 9a, 9б₁₋₂, 44, 58a₁₋₂
колик – 29a
косар – 30б₄
краса – 18в
Куст – 37
Лебеденко – 10a₁₋₂
Лимариха – 17е
лист – 45б
Литва – 21a
ліс – 57б
літо – 33б₂
луг – 1a₁₋₂
люди – 25б₂, 27б₁₋₂
Львів – 30б₃
мак – 34a
Марія (Маруся, Марися, Марі) – 4, 30б₅, 39б
мати – 13, 19б₁₋₂, 22в, 31a, 42б
мати, матір, мама – 20в₁
Миколай – 50б₁₋₃
Михайло (Michał) – 16
місяць – 11в
молодець – 12a
монастир – 32в
небо – 12б₁, 59a₁₋₂
небога – 46в₁₋₂
неділя, niedziela – 25ав
ніч, Nacht – 12в, 60аб₁₋₂
овес – 10б₁₋₂
Олексій – 49
отець – 32б
пан – 10a₁₋₂, 29б
Петрівка, петрівочка – 14-15
пиріг – 31б
пліт – 29a
поле – 1б, 24б₂, 18a₃
половина – 5б
полонина – 43
Попович – 49
просо – 35аб
ринок – 47a
ріка – 36в
рожа – 20a
сад – 5б, 18a₄, 21a, 22б
світ – 6б₁₋₂
Січ – 9a
сон – 20б₂
сонце – 15, 55
Сорренто (Sorrento) – 59б
сорока – 40б
сосна – 8a₁, 23a
стежка – 22a
Тетяна – 8a₃
Україна – 2a₁₋₂
хата – 48в
хлопець – 48a
хмара – 25б₁
хустка – 30a
церква – 8a₂
чайка – 46б₁₋₂, 46в₁₋₂
чобіт – 24б₁
чоловік – 50a
Чорне море – 49
чумац – 46a
яблуко (jabłko) – 39в
ялина (ялиник) – 30б₂
яр – 51б

2. КУЛЬТУРО-ЖАНРОВИЙ

Музичні культури	Жанрові цикли	Меложанри	Зразки
1	2	3	4
Вітчизняна (українська) Усна (фольклорна, етнографічна) Професіональна		Епічні (речитативні) Ліро-епічні (рубатні) Ліричні (кантиленні) Ліро-драматичні (приспівкові) Драматичні (танцювальні) Комбіновані	49, 50а 9б, 1-2, 50б 51а, 1-2 51б, 54 7, 52аб, 54 53
Аматорська Базисна (селянська) Дитинна	Обрядові Календарні та сезонні Зимовий Звичайний	Ліро-драматичні Ліро-драматичні (закличка) Комбіновані	31б 55 56

1	2	3	4
Доросла	Трудові		
	Материнство	Ліро-епічні (рубатні), коліскові Комбіновані (забавлянка)	20б ₂ , 40а 40б ₂
	Скотарство	Епічні (речитативні) Ліричні (кантиленні)	6в, 39а 39бв
	Дозвільні		
	Обрядові		
	Родинні		
	Народинний (хрестильний)		
	Весільний		
		Ліричні (кантиленні)	25а, 26аб
		Ліро-епічні (рубатні)	8а, 10б _{1,2} , 21аб, 22а
		Ліричні (кантиленні)	17б, (21аб), 22бв, 23аб
		Ліро-драматичні (хороводні)	24аб ₁
	Похоронний	Епічні (речитативні) Ліро-епічні (рубатні) Ліричні (кантиленні)	13, 28а, 41б 27а, 28б 25б ₂ , 27б ₁

1	2	3	4
	Календарні та сезонні	Ліричні (кантиленні)	51а
	Зимовий	Епічні (речитативні), гейкання Ліричні (кантиленні)	29аб 12а, 17а, 18а-г, 30аб, 31а, (32а), (32вг)
		Ліро-драматичні: Драматичні (танцювальні) Вистава	8б 32авг
	Весняний	Ліричні (кантиленні) – веснянки, ранцівки: Ліро-драматичні, гаївки	18д, 33аб 34аб, 35а,- 36абвг
		Ліричні (кантиленні) Ліро-драматичні, хороводні	14, 37 38
	Літній		
	Звичайний	Епічні (речитативні), голосіння Ліро-епічні (новини, дойни)	41а 3аб, 9а, 17в, 20б, (28б ₂), 42, 43

1	2	3	4
		Ліричні (кантиленні)	2а, 3в, 5аб, 10а ₁ , 2 ² 11абб, 19аб _{1,2} , 20а, 25б ₁ , 44, 45а _{1,2} , 46аб _{1,2} 47а, 57б ₂
Надбудовна (дворацька)		Ліро-драматичні (приспівки, приган- цівки) Драматичні (танцювальні) Комбіновані	15, 20в _{1,2} , 48ааб, 58б ₂ 6а, 7, (8б), 6б
Пісемна (артифіціальна) Професіональна Аматорська		Ліричні (кантиленні) Ліро-драматичні (приспівки)	1б, (33з), 57а _{1,2} б 58ааб ₁
Чужинна, напливова Пісемна (артифіціальна): Професіональна Аматорська		Ліричні (кантиленні)	47б, 60б _{1,2} 1а _{1,2} , 6б ₂ , 27б ₂ , 27в, 45б, 46в _{1,2} , 50в, 59а, 60а 4б 4а, 6б ₁ , 12бв, 16, 21б ₂ , 25в, 35б, 59б

3. Географічний

а) аналітичний

<i>Країна</i>	Область, воєводство	Район, повіт	Громада, гміна, комуна	Населений пункт	<i>Зразки</i>
1	2	3	4	5	6
Австрія					12 _в
Білорусь	Мінськ	Солігорськ	Хоростів	с. Хоростів	11 _б 4 _а
Естонія					59 _б
Італія					26 _б
Польща	Білосток Катовіце	Гайнівка	Дубичі Церковні Черемха	с. Гуринів Груд с. Черемха	26 _а 39 _в
	Краків	Пщина	Пщина	с. Лука	11 _а , 39 _б
	Перемішль	Горлиці	Горлиці	с. Розділля	40 _а
Росія	Санкт-Петербург	Ясло	Крампа	с. Крамна	35 _б
	Смоленск	Тихвін	Цвильово	с. Валя	6 _а
	Без міста	Сафонов	Іздешково	сщ. Іздешково	24 _б , 46 _{в2} , 50 _{б3}
Румунія		Прахова		м. Азуга	53
		Сучава	Белкеуць	с. Негостина	48 _в
Україна	Вінниця	Вінниця	Кушинці	с. Майдан	19 _{б1}
			Погребище	м. Погребище	35 _а

1	2	3	4	5	6
	Житомир	Гайсин	Гайсин	с. Дмитренки	55
	Івано-Франківськ	Тулчин	Тулчин	с. Білоусівка	45 _{а₁}
		Звягель	Ярунь	с. Ярунь	51 _{а₂}
		Верховина	Білоберізка	с. Барвінків	28б?
			Верховина	сщ Верховина	8а ₁ , 28б?, 42
				с. Буковець	28а
				с. Криворівня	8б
		Івано-Франківськ	Буршин	с. Діброва	18б
		Калуш	Болехів	с. Бубнище	18г
			Перегінське	с. Ясень	48а
		Коломия	Нижній Вербіж	с. Іспас=Спас	46а
			Коломия	м. Коломия?	18а
		Косів	Косів	с. Річка	56
				с. Яворів	28б?
			Яблунів	с. Уторопи	6б ₁
			Космач	с. Космач	54
		Надвірна	Надвірна	с. Молодків	22а
		Бориспіль	Бориспіль	м. Бориспіль	21аб, 33б ₃ , 34б, 41
Київ			Циблів	с. Хоцьки	11б
		Біла Церква	Біла Церква	≈ м. Біла Церква	58а ₂
			Сквира	м. Сквира	44а
			Ставище	с. Багатирка	51б
		Вишгород	Іванків	сщ Іванків	33б, 33б ₃
			?	с. Старосілля	40б

1	2	3	4	5	6
	Кропивницький	Київ	Київ	Київ (Гідропарк)	45б
		Обухів	Українка	с. Трипілля	31
		Кропивницький	Катеринівка	с. Обознівка	18г, 46б ₁
			Компаніївка	с. Сасівка	10а _{1,2}
		Новоукраїнка	Ганнівка	с. Громуха	20а
		Петрове	Петрове	с. Федорівка	2б _{1,2}
		Ковель	Вишнів	с. Висоцьк	22б
	Луцьк		Дубечне	с. Залоття	51а ₁ , 52б
			Колодяжне	с. Скулин	7
		Ратне	Велимче	с. Велимче	17в
			Ратне	с. Кортеліси	25б ₁ а, 58б
	Львів	Жовква	Жовква	с. Туринка	3а
		Золочів	Золочів	с. Жуличі	25б ₂
			Красне	с. Куткір	25б ₄ β
				с. Мармузовичі	18δ
		Львів	Городок	с. Повітно	30б ₄
			Жовганці	с. Колоденці	17а, 30б _{2,3}
			Куликів	с. Смереків	27в, 30а
			Львів	с. Рясне-Руське	30б ₅
			Перемишляни	с. Кореличі	30б ₁
				с. Лагодів	2а _{1,2}
			Солонка	с. Плетеничі	39а
		Самбір	Бориня	с. Кривка	13
			Новий Калинів	с. Містковичі	

1	2	3	4	5	6
		Стрий	Козьова	с. Плав'я	20 _в , ₂
			Стрий	с. Розгірче	18 _в
		Яворів	Мостиська	с. Ходовичі	12 _а , 27 _б , 57 _б
			Яворів	с. Корчунок	20 _б , ₃
				с. Чернилява	25 _а
	Полтава	Кременчук			34 _а
		Лубни	Лубни	с. Солонця	9 _а
		Миргород	Великі Сорочинці	с. Великі Сорочинці	9 _б , ₁₋₂
	Рівне	Березне	Березне	с. Ковалівка	5 _б
		Вараш	Зарічне	с. Князівка	23 _а
		Дубно	Ярославичі	с. Старі Коні	37
		Рівне	Острого	с. Чекно	36 _б
		Сарни	Дубровиця	с. Хорів	45 _а , ₂
			Клесів	с. Сваривечі	8 _а , ₂₋₃
	Суми	Лебедин	Рокитне	с. Карасин	5 _а
		Суми	Лебедин	с. Нетреба	24 _б , ₁
	Тернопіль	Тернопіль	Миколаївка	с. Михайлівка	15
			Біла	с. Миколаївка	19 _а
			Саранчуки	с. Біла	60 _а
		Чортків	Гримайлів	с. Мечисів	36 _а
	Ужгород	Берегове	Виноградів	с. Саджівка	1 _а , ₂
		Рахів	Ясіня	с. Онук	43
				сш Ясіня	3 _б

1	2	3	4	5	6
	Тячів	Тересва	Тересва	сщ Тересва	10б ¹⁻²
		Білки	Білки	с. Імстичово	27а
	Хуст	Колочава-Лази	Колочава-Лази	с. Колочава-Лази	20б ₁
Харків	Богодухів	Богодухів	Богодухів	с.=сл. Ріпки	49 ¹⁻² а, 52а
Хмельницький	Дунаївці	Краснокутськ	Краснокутськ	с. Каплунівка	46б ₂
	Кам'янець-Подільський	Кужелівка	Кужелівка	с. Кужелівка	36г
Черкаси	Звенигородка	Кам'янець-Подільський	Кам'янець-Подільський	с. Руські Фільварки	16
	Монастирище	Шевченкове	Шевченкове	с. Шевченкове	14, 23б
	Умань	Монастирище	Монастирище	м. Монастирище	22в
	Черкаси	Жашки	Жашки	с. Безпечна	32
		Сагунівка	Сагунівка	с. Боровиця	44б
		Баштечки	Баштечки	с. Охматів	50а
Чернівці	Вижниця	Берегомет	Берегомет	сщ Берегомет	20б ₂
	Чернівці	Юрківці	Юрківці	с. Горинівці	20б ₁
Чернігів	Корюківка	Сосниця	Сосниця	х. В'юнище	38
	Новгород-Сіверський	Короп	Короп	с. Будище	33а
Без місця	Прилуки	Срібне	Срібне	с. Каложинці	50б ₁
				1а, б, 4а, б, 6б ₂ , 6в,	
				12б ¹⁻⁶ , 19б ₂ , 24а, б ₂	
				25в, 29а, 36в, 46в, ¹⁻²	
				47а ₁ , 48б, 49, б, 50б ₁	
				57а ¹⁻² , 58а ₁ , 59а, б,	
				60б ¹⁻²	
				12б	

Чехія

б) алфавітний (населених пунктів)

Азуга	Кортеліси	Спас=Іспас
Багатирка	Корчунок	Старі Коні
Барвінків	Космач	Старосілля
Безпечна	Крампа	Тересва
Берегомет	Кривка	Трипілля
Біла	Криворівня	Туринка
Біла Церква	Кужелівка	Уторопи
Білоусівка	Куткір	Федорівка
Бориспіль	Лагодів	Ходовичі
Боровиця	Лука	Хорів
Бубнище	Майдан	Хоростів
Будище	Мармузовичі	Хоцьки
Буковець	Мечищів	Чекно
Валя	Миколаївка	Черемха
Великі Сорочинці	Михайлівка	Чернилява
Велимче	Містковичі	Шевченкове
Верховина	Молодків	Яворів
Висоцьк	Монастирище	Ярунь
В'юнище	Негостина	Ясень
Горишівці	Нетреба	Ясіня
Громуха	Обознівка	
Гуринів Груд	Оник	
Діброва	Охматів	
Дмитренки	Плав'я	
Жуличі	Плетеничі	
Залюття	Повітно	
Іванків	Погребище	
Іздешково	Ріпки	
Імстичово	Річка	
Іспас=Спас	Розгірче	
Калюжинці	Розділля	
Каплунівка	Руські Фільварки	
Карасин	Рясне-Руське	
Київ (Гідропарк)	Саджівка	
Князівка	Сасівка	
Ковалівка	Сварицевичі	
Колоденці	Сквира	
Коломия	Скулин	
Колочава-Лази	Смереків	
Кореличі	Солониця	

4. ІМЕННИЙ

а) виконавці

Амбросій Параска (1910) – 29а

Бабух Ірина (1937) – 24б₂

Баб'як Лідія (1957, освіта середня спеціальна, кондитер) – 23а

Баюка Ганна (1936) – 24б₁

Березюк Олімпія (1912) – 24б₂

Біляк Марія (1939) – 13

Біндас Онисія (61 рік, 4 класи) – 10б_{1,2}

Боровик Уляна (1916) – 23б

Бочковська Агафія (1927) – 27в, 30а

Братейко Поліна – 25б_{1β}

Ваньків Парасковія (1912) – 30б₄

Венгрин Петро (1939), бас-дримбар – 8б

Вересай „Лабза” Остап (1803–1890), кобзар – 50б

Вернер Петро – 32

Власюк Іван (1908–1991), лірник – 51а₁, 52б

Вовчук Євдокія (1923, 2 класи) – 22а

Гаврилюк Микола – 28б

Гаджук Михайло (спів) – 8б

Галушко Т. – 37_β

Ганна Куришко (1928, 2 класи, внучки скрипаля Романа Тишковця) – 5а

Гитик Теодозія (1936, колгоспниця, 6 класів) – 39а

Гнип Юстина (1890) – 3а

Гончаренко Гнат (1835~1837~≈1917), кобзар – 49, 52а

Грень Марія (1914) – 18δ

Гримайло Розалія (1928) – 18ε

Грицик Павліна (1924, колгоспниця з початковою освітою) – 17б

Грицюк Євдокії (1960, освіта вища, агроном)

Гутинок Михайло – 43

Гранас Анна – 12а_γ

Данилів Григорій (Гриць) – 57_β

Данилова Наці (19 років) – 12а_{αγ}

Данко Петро (50 літ, робітник, 5 класів) – 42

Дарчик Василь (1957), кларнетист – 7

Дарчик Микола (1954), ударник – 7

Дзвінчук Василь (1960), цимбаліст – 54

- Довгаль Катерина (1924) – 24б₁
 Довганюк Орина (літ 50, „грамотної, але з освітою, мабуть, не вище початкової шкільної”) – 19а
 Домбровський П. – 58а₂
 Драган Анна (1903–1986) – 11а, 39б
 Драк Марія (1928) – 18б
 Дроняк Василь – 28б
 Єремійчук Віра (1937) – 24б₁
 Єфимець Мокреня (1949) – 8а₂
 Жуган Марія (1926) – 2б₂
 Зайкевич Анастасій (1842–1931), студент Одеського університету – 9а
 Збирко Стефанія (1940) – 20б₃
 Зиль Віра (1953) – 8а₂, (37_{βγ})
 Зиль Ірина (1995) – 8а₂
 Зиль (Зиль?) В. (Віра?) – 37_{βγ}, (8а₂)
 Ібрагім (Ібрагімов) турок – 9а
 Іллюк Марія (1961, місцева, освіта середня спеціальна, агроном) – 23а
 Іщак Катерина (1906) – 30б₂
 Іщак Ольга (1916) – 17а, 30б₃
 Іщенко Агафія (Гапка, 1858–?) – 46б₂
 Кириченко Параска (1920) – 23б
 Кідеші Віоріка (1929) – 48в
 Кідещук Іван (1945) – 29б
 Коваленко Оксана (1910) – 14
 Коваль Галина (1924) – 24б₂
 Коваль Катерина (1937) – 24б₂
 Козак Марія (35 літ, 1 клас) – 10б_{1,2}
 Козел Антін (1928) – 24б₁
 Колисниченко Г. (1906) – 55
 Колцуняк Гнат – 18а
 Корж Теодозія (1903) – 11б
 Кравченко Адріан, лірник – 50а
 Кравченко Михайло (1858–1917), кобзар – 9б_{1,2}
 Кривчик Лариса (1976, освіта середня спеціальна, бібліотекар) – 23а
 Курделевич Ганна (1930) – 26а
 Курделевич Марія (1931) – 26а
 Курилова Катерина (Каська) – 57_а
 Курилюк „Гавиць” Іван (1889–1958), скрипаль – 8а₁
 Куришко Ганна (1928, 2 класи, внучки скрипаля Романа Тишковця) – 5а
 Летич Іван (1966), блок-флейтист – 7

Логвинова Парасковія (Параска, 77 років) – 41
Лозинська Марії (1919) – 30б₅
Магас Ольга (1918) – 48а
Малко Віра (1926) – 60
Мартиненко Пелагея (Палажка) – 40б
Матвіїв Ольга (1926) – 30б₁
Матвійчук Григорій (1918–1978), сопілкар і мультиінструменталіст – 56
Маяк Віра (1924) – 10а₁
Маяк Микола (1926) – 10а₂
Маяк Надія (1928) – 10а₁
Микусь Наталія (1932) – 27в, 30а
Мисюра (Місюра) Пелагія (1942) – 8а₂, 37_в
Міхаловська Надія (1923) – 26б
Мовчан Данило – 31
Мокан Ганна (18 літ, 7 класів) – 10б₂
Морквич Анастасія (≈ 60 літ) – 20в₂
Мороз Параскевія (1903) – 11б, 25б_{1а}
Муравський Семен (1906) – 58б
Нечай Михайло (1930–2011), дрімбар – 8б
Огерук Катерина (1930, 2 класи) – 22а
Олексюк Ганна (≈ 60 літ) – 25а
Орда Клеоника (сільська вчителька) – 20б_{1,2}
Осипчук Ганна (1920, колгоспниця з початковою освітою) – 17б
Павлюк Іван, флуєрист – 8б
Павлюк Микола (1925–1996), сопілкар – 6б₁
Панасюк Віра (1927) – 26а
Перепелиця Тетяна (1896) – 45а₂
Пилипенко Марія (1919) – 23б
Піндюк Анна (1934, колгоспниця, 4 класи) – 39а
Піндюк Юлія (1942, колгоспниця, 7 класів) – 39а
Пітищук Варвара (1900, колгоспниця, неписьменна) – 17б
Подолук Ганна (1911) – 24б₂
Полешко Ольга (1933) – 8а₂
Полюхович Марія-Христина (1930) – 8а₂
Полюхович Тетяна (1925) – 8а₂
Потоцька Онисія (понад 45 літ) – 16
Присяжнюк Настя – 35а
Реведжук „Шведик” Петро (1949–2005), сопілкар (флюєрист) – 54
Рибчук Дмитро (1967), бубніст – 54

Савчин Михайло – $12a_{\beta}$
Салінська Любов (1929) – $26a$
Світлик Петро, дяк – $27a$
Сідей Софія (Соня, 17 літ, колгоспниця, 7 класів) – $20v_1$
Сіреджук „Коць (Семенів)” Микола (1957), скрипаль – 54
Слюсар Григорій (Ридько), лірник – $51б$
Смоковська Софія (1925) – $27в$
Софрон Тома (Фома), сопілкар – 53
Сочинський В. – $36z$
Старинська Тетяна (1972, місцева, освіта вища, завклубом) – $23a$
Стахів Антоніна – $25б_{1\beta}$
Стахів Ксенія (1920) – $17a, 30б_3$
Степанович Лідія (1950) – $8a_2, 37_{\beta}$
Субтельна Стефанія (1933) – $1a_2$
Танашевич Надія (учениця жіночого спархіяльного училища) – $19б_1$
Тафійчук Михайло (1939), майстер етномузичних інструментів, дудар,
мультиінструменталіст, етнопедagog – $28a$
Тихович Катерина (1914) – $30б_1$
Ткаченко Ганна (1928) – $2б_2$
Тузниченко Євдокія (1929) – $2б_2$
Українка Леся (Косач, Квітка Лариса, 1871–1913) – $36б$
Федьорко Марія (1914) – 14
Філозоф Григорій (1940), скрипаль – 7
Філозоф Микола (1965), баяніст – 7
Холодна В. – 37_{γ}
Холодна Т. – 37_{γ}
Холодько Ганна (1940) – $8a_2$
Хруль Ліза (1929) – $2б_1$
Чекун Т. – 37_{γ}
Чудинович (Чудінович) Олена (1919) – $8a_2$
Чудинович (Чудінович) Тетяна (1946) – $8a_2, 37_{\beta}$
Чудна Марія (1915) – $2б_2$
Чудна Меланія (1915) – $2б_2$
Шеребуряк Олексій – $28б$
Щербина Ф.А., скрипаль – $6в$
Юскевич-Красковська Єлизавета – $47a_1$
Якимець Ганна (1925) – $18в$
Ярема Ярослава (1950) – $18z$

б) збирачі та записувачі

Бодак Ярослав – 11а, 39б

Бойко Юрій – 8б

Бородай Олександр – 52а

Василенко Зінаїда – 5б

Гайдай Михайло – 32, 40б, 41

Гапон Людмила – 24б₁, 37_а

Глушко Михайло – 48а

Гордійчук Микола – 5б

Городницький Володимир – 20б₃

Гошовський Володимир – 10б_{1,2}, 20в₁, 25а, 39а, 42

Демуцький Порфирій – 50а, 51б

Демченко Іван – 22в

Заглада Ніна (Леоніла) – 32, 40б

Задор Дезидерій – 3бв

Зеленчук Василь – 25а

Казанская Т. – 6в

Карапата Ольга – 28а

Квітка Климент – 16, 18а, 19а, 20б_{1,2}, 31, 36б₂, 38, 49_{1-2а}

Кідешук Іван – 29б, 48в

Коваль Василь – 22а

Ковальчук Віктор – 24б₁, 37_{а-г}

Колесса Іван – 12а, 27б, 57б

Колесса Філарет – 10б_{1,2}, 11б, 28б, 43, 49_{1-2а}, 52а

Кольберг Оскар (Kolberg Oskar) – 22б, 46а

Кондрацкі Міхал (Kondracki Michał) – 6а, 48б

Конощенко Андрій – 18г, 20а, 46б₁

Котюк Богдан – 54

Коціпінський Антін – 58а₂

Кузів Ігор – 18г

Кузьменко Оксана – 1а₂

Курило Олена – 16

Куришко Яна – 5а

Леонтович Микола – 19б₁, 45а₁

Лисенко Микола – 6б₂, 9а, 33аб_{1,3}, 34аб, 36в, 44б, 46б₂, 47а₁, 50б₁, 51а₂

Лігенза Юзеф (Ligeza Józef) – 39в

Луканюк Богдан – 25а
Лукашенко Лариса – 26аб
Людкевич Станіслав – 2а_{1,2}, 36а, 40а, 53

Мацієвський Ігор – 8б, 35б
Медведик Петро – 60а
Мерчиньскі Станіслав (Mierczyński Stanisław) – 8а₁
Михайлів Ігор – 18з
Мишанич Михайло – 3а, 13, 14, 17аб, 18б-г, 20б₃, 20в₂, 23б, 25аб_{1,2}, 27в,
30аб₁₋₅, 35а, 48а, 58б
Мороньскі Й.П. (Moroński J.P.) – 57а₁, 58а₁
Мошиньскі Казимир (Moszyński Kazimierz) – 11б

Нижнік Людмила – 8а₂
Ніщинський Петро – 44а

Ошуркевич Олексій (Олекса) – 14, 17б, 23б, 51а₁, 52б

Павлович Юрій – 32
Панькевич Іван – 27а
Пашковський Юрій – 20в₂
Похилевич Галина – 26аб
Присяжнюк Настя – 35а

Рибак Юрій – 23а, 51а₁
Роздольський Йосиф – 2а_{1,2}, 36а, 40а
Рошахівський Михайло – 36г

Сластїон Опанас – 10б₂
Смаль Кузьма – 29аб, 48в
Смоляк Олег – 60а
Стеценко Кирило – 24а
Стоїньскі Стефан Маріан (Stoiński Stefan Marian) – 39в
Ступницький Василь – 15
Стьожка О. – 11в

Терещенко Олександр – 2б_{1,2}, 10а_{1,2}
Тобілевич Софія – 57а₂
Тушіна М. – 6в

Українка Леся – 36б, 49_{1-2а}

Федун Ірина – 7

Хай Михайло – 28а
Харків Володимир – 6в

Цапун Раїса – 8а₂
Цехміструк Юрій – 17в, 45а₂

Чубинський Павло – 21а, 33б₁₋₃

Шевченко Тарас – 47а₂
Шухевич Володимир – 28б, 43

Яківчук Авксентій – 29а
Яремко Богдан – 6б₁, 56
Ярмола Вікторія – 52б
Ященко Леопольд – 11в

5. Джерельний

- Архів Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка (одиниця збереження НІ № 10). – 52б
- Архів Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка (одиниця збереження ФА 90.05.02 № 5). – 54
- Бодак Я. Лемківщина моя мила...: Пісні Анни Драган з галицької Лемківщини. – 11а, 39б
- Боян: Збірник малоруських квартетів для чоловічого хору. – 60б₁
- Васильєва Е. Рукописний песенник XVIII века. – 50б₃
- Гайдай М. Народні голосіння. – 41а
- Гошовський В. У истоков народной музыки славян: Очерки по музыкальному славяноведению. – 20в₁
- Гошовський В. Украинские песни Закарпатья (= Гошовський В. Українські пісні Закарпаття). – 10б_{1,2}, 20в₁, 39а, 43
- Гошовський В. Семиотика в помощь фольклористике. – 39а
- Демуцький П. Ліра і її мотиви. – 50а, 51б
- Демченко І. Українське весілля з голосами. – 22в
- Дитячі пісні та речитативи. Упорядники Г. Довженок, К. Луганська. – 55
- Електронна нотна бібліотека хорової капели „Дударик”. – 50б₂
- Заглада Н. Побут селянської дитини: Матеріали до монографії с. Старосілля. – 40б
- Заглада Ніна (Леоніла). Коза. – 32
- Задор Д., Костьо Ю., Милославський П. Народні пісні підкарпатських русинів – 36в
- Заремба В. http://194.44.11.130/cgi-bin/irbis_vfmf/cgiirbis_64.exe?Z21ID=&I21DBN=VFMF&P21DBN=VFMF&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=fullwebr&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=M&S21COLORTERMS=0&S21STR= Дивлосьь я на небо та й думку гадаю: До співу в супроводі фортепіана. – 59а₂
- Квитка К. Об областях распространения некоторых типов белорусских календарных и свадебных песен. – 38а
- Квітка К. Народні мелодії з голосу Лесі Українки. – 36б
- Квітка К. Українські народні мелодії. – 18а, 19а, 20б_{1,2}, 36г
- Квітка К., Курило О. Польський фольклор на Україні. – 16
- Коваль В. Генеза локальної типологічно гетерогенної народновокальної традиції (на матеріалах обрядових наспівів із околиць на північний захід від Горган): Дис. <...> кандидата мистецтвознавства. – 22а
- Ковальчук В. Народна музика Рівненського Полісся. – 24б₁
- Ковальчук В. Народна музика Рівненського Полісся: Обрядові пісні. – 37

- Колесса І. Галицько-руські народні пісні з мелодіями. – 12а, 27б, 57б
- Колесса Ф. Мелодії українських народних дум: У 2 серіях, серія 1. – 9б₁₋₂
- Колесса Ф. Мелодії українських народних дум: У 2 серіях, серія 2. – 49₁₋₂а, 52а
- Конощенко А. Українські пісні з нотами: У 3 сотнях, сотня 1. – 18r
- Конощенко А. Українські пісні з нотами: У 3 сотнях, сотня 2. – 20а, 46б₁
- Концевич Г. 30 малорусских песен. = Ященко Л. Українські народні романси. – 46в₂
- Коціпінський А. Думки і шумки руського народу на Подолі, Україні і в Малоросії, сотня 1. – 58а₂
- Кузьменко О. Стрілецькі пісні. – 1а₂
- Куришко Я. Пісні від Ганни Куришко. = Куришко-Шаргар Я. Народні пісні середнього та західного Полісся: Виконавський процес і репертуар. – 5а
- Курс чтения хоровых партитур. – 4а
- Леонтович М. Друга збірка пісень з Поділля. – 45а₁
- Леонтович М. Етнографічний запис (рукопис). – 18б₁
- Лисенко М. Збірник українських народних пісень для хору: В 12 десятках, десяток 7. – 6б₂
- Лисенко М. Збірник українських пісень для голосу в супроводі фортепіано: У 7 вип., вип. 1. – 51а₂
- Лисенко М. Збірник українських пісень для голосу в супроводі фортепіано: У 7 вип., вип. 2. – 9а, 47а₁
- Лисенко М. Збірник українських пісень для голосу в супроводі фортепіано: У 7 вип., вип. 3. – 46б₂
- Лисенко М. Збірник українських пісень для голосу в супроводі фортепіано: У 7 вип., вип. 5. – 44б
- Лисенко М. Молодощі: Збірник танків та веснянок (гри співи весняні: дитячі, дівочі, жіночі й мішані). – 33а, 34аб, 36в
- Лисенко Н. Характеристика музыкальных особенностей малорусских дум и песен, исполняемых кобзарем Вересаем. – 50б₁
- Лукашенко Л., Похилевич Г. Традиційні пісні українців Північного Підляшся: За матеріалами експедицій 1999–2001 років. – 26аб
- Людкевич С. Два причинки до питання розвитку звукообразності: [Докторська дисертація]. – 53
- Львов Н., Прач И. Собрание русских народных песен с их голосами. – 24б₁
- Мацієвський І. Питання документації народної інструментальної музики. – 35б
- Мацієвський І. Музичні інструменти гуцулів. – 8б
- Медведик П., Смоляк О. Народні пісні з села Соломі Крушельницької. – 60а
- Мишанич М. Музично-етнографічний архів: У 3 кн., кн. 1. – 18з, 20б₃, 48а
- Мишанич М. Музично-етнографічний архів: У 3 кн., кн. 2. – 17б, 25а
- Мишанич М. Музично-етнографічний архів: У 3 кн., кн. 3. – 20в₂
- Мишанич М. Народна вокальна творчість Львівщини. – 3а, 13, 17а, 18бвд, 25б₁₋₂, 27в, 30аб₁₋₅, 58б

- Музичний фольклор з Полісся в записах Ф. Колесси та К. Мошинського. – 11б
- Мушинка М. Голоси предків: Звукові записи фольклору Закарпаття із архіву Івана Панькевича. – 27а
- Ніщинський П. Козак Софрон: Українська пісня. – 44а
- Основа: Южно-русский литературно-ученый вестник. 1862, серпень. – 49₂β
- Ошуркевич О., Мишанич М. Народні співи Кирилівки та Моринців. – 23б
- Ошуркевич О., Мишанич М. Народнопісенні мелодії Моринців та Шевченкового. – 14
- Ошуркевич О., Рибак Ю. Лірницькі пісні з Полісся: Матеріали до вивчення лірницької традиції. – 51а₁
- Перетц В. Новые данные для истории старинной украинской лирики. – 46в₁
- Пісні літературного походження (Українська народна творчість). – 59а₁
- Присяжнюк Н. Пісні Поділля – 35а
- Ревуцький Л. Симфонія № 2 (ор. 12, E-dur). – 47б
- Рибак Ю. Народні пісні Березнівщини: За матеріалами експедиції 2013 року. – 23а
- Роздольський Й., Людкевич С. Галицько-руські народні мелодії: В 2 ч., ч. 1. – 36а
- Роздольський Й., Людкевич С. Галицько-руські народні мелодії: У 2 ч., ч. 2. – 2а₁₋₂, 40а
- Сім пісень для вояків: Гостинець для українських вояків від Союзу визволення України. = Кузьменко О. Стрільцькі пісні. – 1б
- Смаль К., Кідещук І. Буковина, рідний краю: Українські народні пісні Південної Буковини. – 29б, 48а
- Співаник українських січових стрільців. – 1а₁
- Стеценко К. Зібрання творів: У 5 т., т. 1, ч. 2: Хорові твори. – 24а
- Ступницький В. Пісні Слобідської України: Фонографічний запис. – 15
- Терещенко О. Слідами мандрівних музикантів. – 2б₁₋₂, 10а₁₋₂
- Українське народне багатоголосся: Збірка пісень. – 5б. = Правдюк О. Українське багатоголосся. – 11в
- Українські народні пісні в записах Софії Тобілевич. – 57а₁
- Федун І. Народноінструментальна ансамблева культура українських Карпат і Західного Полісся як вияв традиційного професіоналізму (XX – перші десятиліття XXI ст.): Дисертація <...> кандидата мистецтвознавства. – 7
- Хай М. Українська інструментальна музика усної традиції. – 28а
- Харьков В. Украинская народная музыка. – 6а
- Цапун Р. Весілля у Сварицевичах (Дубровицького р-ну Рівненської обл.): Етнографічний опис із народних уст. – 8а_{2,3}
- Цехміструк Ю. Народні пісні Волині: Фонографічні записи 1936–1937 років. – 17в, 45а₂
- Чайковский П. Полное собрание сочинений: В 63 т., т. 17А. – 4б
- Чубинский П. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-русский край: Материалы и исследования [в 7 т.], т. 3. – 33б_{1,3}

Чубинский П. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-русский край: Материалы и исследования [в 7 т.], т. 4: Родины, крестины, свадьба, похороны. – 21а_б

Шевченко Т. Повне зібрання творів: У 6 т., т. 5. – 47а₂

Шухевич В. Гуцульщина: В 5 ч., ч. 3. – 28б, 42

Яківчук Авксентій, Смаль Кузьма. Пісні Буковини: Пісенник. – 29а

Яремко Б. Сопілкова музика гуцулів: Монографія. – 56

Яремко Б. Уторопські сопілкові імпровізації. – 6б₁

Hüttner K.J. von. Volkslieder (Mit Bemerkungen begleitet vom Herausgeber). – 57а₁, 58а₁

Denkmäler der Musik in Salzburg, Band 4. – 11б

<https://homin.etnoua.info/novyny/pozvol-meni-maty-krynytcju-kopaty>
(18.01.2022). – 18б₂

<https://homin.etnoua.info/novyny/zelene-lystja-bili-kashtany> (15.02.2022). – 45б

https://www.cuspu.edu.ua/images/conferences/2019/m02/28-29-03_Stanislaw_Ludkevich/Ak_nich_ma_pokrie.pdf (17.08.2021). – 60б₂

Kolberg O. Obrazy etnograficzne: Pokucie, t. 2. – 46а

Kolberg O. Wołyń: Obrządy, melodie, pieśni. – 22б

Kondracki M. Muzyka Huculszczyzny. – 6в, 48а

Ligeża J., Stoiński S.M. Pieśni ludowe z polskiego Śląska. Pieśni balladowe o zalotach i miłości: W 2 t., т. 2. – 39в

Mierczyński S. Muzyka Huculszczyzny. – 8а₁

Wacholc M. Śpiewnik polski. – 25в

Загальнодоступне (без вихідних даних): Giambattista de Curtis, Ernesto De Curtis (transcrizione Udo Wessiepe). Torna a Surriento: Canzona napolitana. = Джамбаттіста де Куртіс, Ернесто де Куртіс (аранжування Удо Вессіпе). Поверніся до Сорренто: Неаполітанська пісня. – 59а

Навчальне видання

Луканюк Богдан Степанович

**КУРС
МУЗИЧНОГО ФОЛЬКЛОРУ**

У трьох книгах

Книга третя
ПРИЛОГИ

Набір словесних текстів, дизайн і редакція – Богдан Луканюк
Набір нот, схем, таблиць, рисунків і верстка – Ліна Добрянська
Коректура – Людмила Алієва
Відповідальний за випуск – Борис Мацько

Видання в авторському мовностилістичному викладі

Підписано до друку 25.12.2022
Формат 60x84/16. Папір офсетний.
Друк офсетний.
Ум. друк. арк. 34,41. Наклад 100 пр.
Зам. № 241/25-12

Видавництво „СПОЛОМ”. 79008 Україна,
м. Львів, вул. Краківська, 9. Тел.: (380-32) 297-55-47.
E-mail: spolom_lviv@ukr.net.
Свідоцтво суб'єкта видавничої діяльності:
серія ДК, № 2083 від 02.02.2005 р.

Друк ФОП Мацько Б.В.
м. Львів, вул. Гнатюка, 17
Ел. пошта: lvivprint@ukr.net. Тел. 096 59-88-924
Код ДРФО 2898910093
Виписка з ЄДР № 201035000000170709 від 05.07.2022