Климент Квітка
(1880–1953)

Климент Квітка

ЗІБРАННЯ ПРАЦЬ

Прижиттєві публікації (1902–1941)

Львів
2010

З М І С Т

● Передмова ... 4
● Принципи перевидання ... 6
● Учасники проекту ... 8

1. Дещо про вірменську музику ... 10
2. „Збирнык народних Украинських Писень для народних хорив П. Демуцького” ... 14
3. До уваги прихильників української музики ... 17
4. Новітня українська музична етнографія ... 18
5. Музыка ... 37
6. Ритмічна форма АВВА в будові строфи ... 42
7. Пісенні форми з удвоє збільшеними ритмічними групами ... 47
8. М. Лисенко як збірач народних пісень ... 55
9. Пояснення. Мелодії до гри сопілки в драмі-феерії Лесі Українки „Лісова пісня” ... 76
10. „Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft <…>” ... 81
11. „Ф. Лаговский. Народные песни Костромской, Вологодской, Новгородской, Нижегородской и Ярославской губ. <…>; Н. Каринский. Экскурс в область вятской народной песни” ... 83
12. „А.В.Финагин. Русская народная песня” ... 85
13. Професіональні народні співці й музиканти на Україні (Програма <…>) ... 92
14. Вступні уваги до музично-етнографічних студій ... 137
15. Композитор Шарль Лефлер і Україна ... 153
16. Музична етнографія на Заході ... 154
17. „Песни Крыма. Собраны и записаны певцов-этнографом А.К. Кончевским <…>” ... 159
18. Потреби в справі дослідження народної музики на Україні ... 172
19. 7 років музичної етнографії (доповідь) ... 183
20. Побажання на майбутнє ... 187
21. Філарет Колесса ... 188
22. Музыкальная этнография на Украине в послереволюционные годы ... 197
23. Первісні тоноряди ... 206
24. Українські пісні про дівчину, що помандрувала з зводителем ... 256
25. Українські пісні про дітозгубницю ... 288
26. „A.Chybiński. Instrumenty muzyczne ludu polskiego na Podhalu <…>” ... 355
27. Віддих у народних співах ... 363
28. Ангемітонні примітиви і теорія Сокальського ... 373
29. Порфирій Демуцький (некролог) ... 388
30. Григорій Ходоровський ... 389
31. До вивчення побуту лірників ... 393
32. До питання про тюркський вплив на українську народну мелодику ... 407
33. Максимович і Аляб’єв в історії збирання українських мелодій ... 415
34. Порфирій Демуцький ... 440
35. В справі досліду народної музики неукраїнських елементів людності УРСР ... 466
36. З записок до ритміки українських народних пісень (Амфібрахій) ... 470
37. „И. К. Зданович. Белорусские народные песни Гродненской обл <…>” ... 495
38. Ф. Колесса (До вибору нових академіків ВУАН) ... 501
39. Кабінет Музичної етнографії Всеукраїнської Академії Наук ... 503
40. Фольклористична спадщина Миколи Лисенка ... 519
41. La système anémitonique pentatonique chez les peuples Slaves ... 570
42. „Stoin Vasil: Bъlgarskata narodna musika. Metrika i ritmika” ... 575
43. „Hristov, Dobri: Techničeskaja stroež na bъlgarskata narodna musika” ... 576
44. „Kolessa, Filaret: Narodni pisni z halyc’koi Lemkivščyny” ... 578
45. Народное творчество Западной Украины ... 580
46. Об областях распространения некоторых типов белорусских календарных и свадебных песен ... 584

● Алфавітний список публікацій К. Квітки ... 595

_____o0o_____

ПЕРЕДМОВА

Пропоновані електронні версії прижиттєвих публікацій Климента Квітки – чільного українського дослідника музичної культури усної традиції – складають першу частину оголошеного Проекту комп'ютеризації його музично-фольклористичної спадщини[1]. За життя йому вдалося надрукувати 51 працю[2] і з них до цього перевидання увійшли всі, крім трьох збірочок народних пісень[3], матеріали яких згодом були включені ним до двох основних збірників[4] та які сьогодні мають лише історично-текстологічний інтерес.

Потреба в новій публікації праць К. Квітки обумовлена цілковитою недосяжністю першодруків (їх немає хіба в жодній бібліотеці світу), а здійснені їхні часткові, до того ж по суті науково-популярні перевидання[5] попри своє, безперечно, видатне суспільно-історичне значенні виявилися все ж певною мірою неточними (чимось посереднім між *editio purificata* й *editio castrata*, деякі навіть з ознаками *editio spuria*) й у зв'язку з цим малопридатними для серйозної наукової роботи.

Дане електронне видання прижиттєвих публікацій К. Квітки, хоча й уперше робить їх доступними фактично в повному обсязі для широкого загалу[6], адресоване передовсім достатньо кваліфікованим читачам, головно дослідникам народної музичної культури усної традиції взагалі та зокрема етномузикознавчого доробку Вченого. Тому-то воно максимально наближається до типу документальної реедиції (*editio stereotipa*), що має точно відтворювати автентичні тексти, видані за згодою та участю автора, практично без редакторського втручання та неодмінно мовою, якою вони вийшли в світ.

Звісно, для такого типу реедиції найвідповіднішим було б сканування першодруків, однак за теперішніх умов здійснити це здебільшого неможливо або через брак прямого доступу до оригіналів (деякі з них узагалі відсутні в Україні), або ж їхню непридатність для копіювання (нечіткий, затертий друк, низька якість, зношеність паперу, випуклість розвороту книги в твердій оправі тощо). З іншого боку, заведення в комп'ютер текстів як графічних репродукцій („картинок") дозволяє лише їх читати, але не опрацьовувати, що загалом суттєво звужує поле застосування подібних електронних копій (не тільки в подальшій видавничій роботі, але й виключає можливість їх уніфікувати, макетувати, фрагментувати для власних потреб, скажімо, при укладанні хрестоматій чи підручних цитатників, ба навіть користати з опції пошуку потрібних слів та виразів, яку не в стані заступити жоден найдетальніший предметно-тематичний покажчик).

---

[1] Луканюк Богдан. Електронне перевидання друкованих праць Климента Квітки // Етномузика. Львів, 2006. Число 1. С. 178-179. Наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка, вип. 12.

[2] До вказаного числа 51 праці, звичайно, не входять популяризаторські роботи юриста К. Квітки, а саме – дві книжечки „Права щодо виборів" (Санкт-Петербург, 1906. 36 + 29 с.) і стаття „Вільність віри" (Рідний край. 1906, № 9. С. 10-11; № 10. С. 3-4).

[3] Квітка Климент. Збірник українських пісень з нотами / Гармонізація Б. Яновського. Київ, 1902; Дитячі гри, пісні й казки. З Ковельщини, Лущини та Звягельщини на Волині / Зібрала Л. Косач. Голос записав К. Квітка. Київ, 1903; Народні пісні до танцю / З голосу І. Франка та Лариси Косач списав К. Квітка; редакція та вступна стаття Ф. Колесси // Леся Українка. До 75-річчя з дня народження: Збірник. Львів, 1946. С. 15-42.

[4] Народні мелодії. З голосу Лесі Українки записав і урядив Климент Квітка: У 2 ч. Київ, 1917/1918; Українські народні мелодії / Зібрав Климент Квітка. Київ, 1922.

[5] Квитка Климент. Избранные труды: В 2 т. Москва, 1971, 1973; Квітка Климент. Вибрані статті: У 2 ч. Київ, 1985, 1986; Квитка Климент. Музыкальный фольклор и музыкальная фольклористика на Кавказе (из рукописного наследия ученого). Ереван, 2001.

[6] Якщо не враховувати електроні препринти, оголошені для первісної апробації на компакт-дисках (CD) до щорічника „Етномузика" (Львів, 2006-2007. Ч. 1-3).

У майбутньому всі автентичні тексти К. Квітки неодмінно треба буде поступово, в міру віднайдення достатньо якісних екземплярів відсканувати (так само, як і всі його машинописи, рукописи й інші архівні матеріали) бодай для того, щоби розтиражувати їх, забезпечивши в такий спосіб перед випадковим знищенням, і мати завжди під рукою надійну електронну „базу" репродукцій („*дідів*"), ідентичних оригіналам („*прадідам*"), для вивірки сумнівних місць у перенабраних копіях („*синах*") та їхніх різноманітних редакціях, прочитаннях („*внуках*"), здійснених на основі таких копій. У пропонованому ж електронному виданні праць К. Квітки, як показала практика, виявилося доцільнішим набрати заново в достатньо уніфікованому форматі, задля чого довелося спеціально розробити правила рівнозначного електронного відтворення першодруків (див.: *Принципи перевидання*). Без знання цих правил повноцінне використання даного перевидання може бути утрудненим.

Електронні копії праць К. Квітки упорядковані не за їхнім змістом або жанрами, як це має місце в існуючих їхніх книжкових перевиданнях, а в прямому хронологічному порядку, строго за датами їхнього виходу в світ. Це зроблено не тільки тому, що саме такий виклад рекомендується для документального й академічного типів видань[7], бо він дає можливість при наскрізному читанні роботи за роботою простежувати крок за кроком творчу біографію автора, часову послідовність його звернень до певних питань, еволюцію його світогляду, поглядів на ту чи іншу проблематику і т. д., і т. п., але ще й через те, що мало не в кожній своїй розвідці чи навіть рецензії К. Квітка хіба як ніхто інший порушував по кілька вагомих проблем і до того в різних аспектах, не раз вельми віддалених, серед яких не завжди дається виокремити об'єктивно провідний мотив. У межах одного року публікації розкладені в порядку написання, а там, де почерговість їхнього написання залишається невідомою (її ще належить установити квіткознавцям), назви викладаються за алфавітом.

Для зручності пошуку та швидкого перегляду публікацій К. Квітки ще додатково наводиться їхній *Алфавітний список*.

Перша частина Проекту комп'ютеризації етномузикознавчої спадщини К. Квітки реалізувалася виключно на громадських засадах у 2003 – 2010 роках. Задіяні при тому були особи різного віку, фаху, рівня кваліфікації і суспільного положення, з різних міст України (Дрогобича, Києва, Львова, Рівного, Хмельницького) та зарубіжжя (Польщі, Росії, США). За свою безпрецедентну подвижницьку працю, що має послужити добрим прикладом для наслідування, вони не отримали жодної винагороди, окрім морального задоволення від участі в колективному заході надзвичайної ваги, тож, кажучи словами К. Квітки, для вдячної пам'яті громади їхні імена із зазначенням конкретно виконаної роботи виписані на віртуальній дошці пошани (див.: *Учасники Проекту*").

Хоча кожен із набраних текстів старанно вичитувався кілька разів, усе ж уникнути похибок, напевно, не вдалося – у цьому відношенні дане електронне перевидання ще потребуватиме подальшого колективного доопрацювання. Зауважені невідповідності першодрукам праць К. Квітки прохання повідомляти на е-пошту: cl.kvitka@ukr.net. У міру поступлення поправки будуть негайно вноситися в первісні комп'ютерні матриці та їхні інтернетні відтворення, що дозволить у майбутньому повністю усунути похибки й осягнути врешті бажаної довершеності.

Львів, 10.10.2010.

Богдан Луканюк.

[7] Рейсер Соломон. Палеография и текстология нового времени. Москва, 1970. С. 274.

ПРИНЦИПИ ПЕРЕВИДАННЯ

1.1. Перед початком праці посередині сторінки дається бібліографічний опис джерела, де була опублікована дана праця. Від її тексту бібліографічний опис відмежовується горизонтальною рискою.
1.2. Якщо це було окреме видання (брошура), то відповідно скопійовується вся його оригінальна титульна сторінка, зворотка, зміст і т. ін.

2.1. Щоби мати бодай деяке уявлення про формат оригіналу, а також аби можна було за бажанням покликатися безпосередньо на нього, в тексті електронної копії зазначається сторінкування першоджерела посередині в клямрах (квадратних скобках), дрібнішим потовщеним шрифтом і з підкресленням. Зазначена цифра вказує на початок сторінки (наприклад, **[с. 55]** означає, що далі йде текст 55-ої сторінки оригіналу). Це потрібно ще й тому, що автор (К. Квітка), відсилаючи читача до певних місць у даній праці чи в інших своїх працях, покликається, природно, на відповідні сторінки друкованих оригіналів (див. також пункт 6.1).
2.2. Аналогічно всі інші уваги, пояснення тощо від редактора (координатора проекту) беруться в клямри, як наприклад: **[вклейка між с. 64-65]** в статті „Фольклористична діяльність Миколи Лисенка".

3.0. Ім'я чи ініціали, прізвище автора та заголовок праці передається з максимальним наближенням до графіки оригіналу (включно з малоестетичними скороченнями чи переносами слів), що інколи може мати додаткове смислове навантаження; наприклад, викладений у такий спосіб заголовок статті „**МАКСИМОВИЧ і АЛЯБ'ЄВ в історії збирання українських мелодій**" цілком можна потрактувати як власне заголовок та підзаголовок.

4.0. Якщо праця друкувалася у дві шпальти (як це, скажімо, було прийнято в журналі „Музика"), то в електронній версії вони не відтворюються передовсім через незручність їх відчитування на стандартному комп'ютерному моніторі, а особливо – координування основного тексту з виносками.

5.1. Електронна версія кожної праці максимально точно передає друкований оригінал включно з особливостями його правопису та граматики (виправляються лише очевидні похибки друку, а неоднозначні залишаються без змін на розсуд читача, щоби ймовірно хибним їх трактуванням мимоволі не спотворити думку автора). Це може створювати певні незручності при автоматичному пошуку потрібних слів, оскільки деякі з них не раз пишуться по-різному – і то не тільки в працях, створених у „дореволюційний" та „післяреволюційний" періоди, але й у межах однієї і тієї ж праці. На жаль, українська граматика й понині залишається замало стандартизована, щоби в тому можна було раз і назавжди навести лад.

5.2. Виняток становлять російськомовні бібліографічні описи та цитати, викладені старим („дореволюційним") правописом та алфавітом: вони осучаснюються головно з огляду на те, що старослов'янська літера „ять" (ѣ) здебільшого відсутня в стандартних комп'ютерних наборах шрифтів, а запозичувана із спеціальних наборів при відтворенні на комп'ютері з бодай трохи відмінним програмним забезпеченням непередбачувано змінюється на інший знак, який важко щоразу ідентифікувати власне як первісне „ять". Це практично виключає можливість застосування автоматичного пошуку потрібного слова за допомогою відповідної

опції програми, бо вона не відчитує такого знаку; крім того, нині мало хто володіє старим російським правописом настільки, щоби самотужки вписати в діалогове віконце потрібне слово правильно, використовуючи не тільки „яті", прикінцеві тверді знаки чи уживані тоді „і" (з крапкою) поряд з „и", але й давно забуті закінчення в деяких словах тощо (наприклад, таке: „Изслѣдованіе П.П. Сокальскаго").

5.3. З тих же міркувань аналогічно підправляються всі старі болгарські, українські, галицькі та закарпатські написання, в яких "яті" та букви з діакритикою замінюються відповідними літерами згідно з теперішнім правописом, а також вилучаються всі зайві тверді знаки в кінці слів (наприклад, замість „Ом. Огоновскій. – Исторія литературы рускои, ч. II, 2 вôддѣлъ, Львôвъ..." пишеться „Ом. Огоновський. – Історія літератури руської, ч. II, 2 відділ, Львів..."; або замість „Руськŭ народнŭ пѣснѣ зъ Подкарпатскоѣ Руси. Зôбравъ и на мѣшаный хоръ уложивъ Ф. Колесса. (Збôрникъ нагородженый на конкурсѣ школьного реферату въ Ужгородѣ). Выдае комитетъ дѣловодчиковъ народопросв. радъ Подк. Руси" є „Руські народні пісні з Підкарпатської Русі. Зібрав і на мішаний хор уложив Ф. Колесса. (Збірник нагороджений на конкурсі шкільного реферату в Ужгороді). Видає комітет діловодчиків народопросв. рад Підк. Русі").

5.4. Проте тексти під нотами викладаються завжди в оригінальній граматичній версії, оскільки деякі з них наводяться К. Квіткою спеціально як факсиміле.

5.5. Усі оригінальні авторські скорочення зберігаються, включно із застосовуваними в бібліографічних описах (що слід також враховувати при автоматичному пошуку слів).

5.6. Лапки уніфікуються в той спосіб, що парні знаки «...» або "..." всюди замінюються на „...".

6.1. Виноски в електронних копіях, як і в оригіналах, нумеруються посторінково, хоча самі номери виносок при цьому можуть не співпадати, оскільки масштаби сторінок в оригіналах та їхніх електронних версіях (у цих останніх виноски з метою уникнення помилок нумеруються автоматично відповідною комп'ютерною програмою) можуть різнитися і то суттєво, а втім при потребі автентичний номер певної виноски дається легко встановити завдяки зазначеному в клямрах сторінкуванню оригіналу (для цього достатньо скопіювати потрібну сторінку в цілому та перенести її в новий, спеціально для неї відкритий документ-файл).

6.2. Якщо текст виноски в оригіналі не міститься на даній сторінці та переходить на наступну, то це відзначається вказанням номеру наступної сторінки, як звичайно, в клямрах (див. пункт 2.1), але не посередині сторінки, а в межах рядка.

6.3. В оригіналах згідно з тогочасними правилами до знаку-номера виноски додавалася ще кругла дужка, в електронних копіях вона не відтворюється (опускається) як зайвина, що інколи може бути навіть хибно потрактована як другий із парних розділових знаків при помилково в друку пропущеному першому.

УЧАСНИКИ ПРОЕКТУ

1. Участь у реалізації першої частини Проекту на громадських засадах взяли:

1. ***Ярослав Бодак***, викладач (Дрогобич, Музичне училище)
2. ***Ольга Гнатюк***, вчитель-мовник (Львів, Музична школа-інтернат)
3. ***Ліна Добрянська***, науковий співробітник (Львів, Музична академія)
4. ***Ірина Довгалюк***, доц., канд. мистецтвознавства (Львів, Університет)
5. ***Ірина Клименко*****,** кандидат мистецтвознавства (Київ, Музична академія)
6. ***Василь Коваль*****,** снс, канд. мистецтвознавства (Львів, Музична академія)
7. ***Ольга Коломиєць***, викладач (Львів, Університет)
8. ***Галина Курило***, мол. науковий співробітник (Львів, Музична академія)
9. ***Богдан Луканюк***, проф., канд. мистецтвознавства (Львів, Музична академія):
10. ***Лариса Лукашенко***, науковий співробітник (Львів, Музична академія)
11. ***Роман Нярба***, викладач (Рівне, Університет)
12. ***Володимир Пасічник***, науковий співробітник (Львів, Бібліотека НАНУ)
13. ***Антоній (Ентоні) Поточняк***, доктор філософії (США, Г'юстон, Університет)
14. ***Юрій Рибак***, доц., канд. мистецтвознавства (Рівне, Університет)
15. ***Олег Трофимчук***, доц., канд. мистецтвознавства (Рівне, Університет)
16. ***Ірина Федун***, викладач (Львів, Університет)
17. ***Вікторія Фримерштейн***, викладач (Хмельницький, Педагогічний інститут)
18. ***Маркіян Якубяк*****,** доц., канд. філологічних наук (Львів, Художня академія)
19. ***Вікторія Ярмола***, викладач (Рівне, Університет).

2. Кожним з учасників Проекту зокрема виконано:

	Назва праці К. Квітки	**Набір**	**Коректура**
1.	Дещо про вірменську музику	*Б. Луканюк*	*І. Довгалюк*
2.	Збирнык нар. укр. писень П. Демуцького	*Б. Луканюк*	*О. Коломиєць*
3.	До уваги прихильників укр. музики	*Б. Луканюк*	*В. Пасічник*
4.	Новітня українська музична етнографія	*Я. Бодак*	*Г. Курило*
5.	Музыка	*Б. Луканюк*	*Г. Курило*
6.	Ритмічна форма АВВА в будові строфи	*В. Коваль, Л. Добрянська*	*Ю. Рибак*
7.	Пісенні форми з удвоє збільшеними ритмічними групами	*В. Коваль, Л. Добрянська*	*Ю. Рибак*
8.	М. Лисенко як збірач народних пісень	*Б. Луканюк*	*Л. Лукашенко*
9.	Пояснення до драми-феерії „Лісова пісня"	*Б. Луканюк (текст), Л. Добрянська (ноти)*	–
10.	Sammelbände für vergl. Musikwissenschaft	*Б. Луканюк*	*В. Пасічник*
11.	Рец. на зб. Ф. Лаговского; Н. Карінского	*Б. Луканюк*	*В. Пасічник*
12.	„А.В. Финагин. Русская нар. песня"	*Б. Луканюк*	*В. Пасічник*
13.	Проф. нар. співці й муз-ти на Україні	*В. Ярмола*	*І. Федун*
14.	Вступні уваги до муз.-етнограф. студій	*В. Фримерштейн*	*І. Федун*
15.	Композитор Шарль Лефлер і Україна	*В. Пасічник*	*Б. Луканюк*
16.	Муз. етнографія на Заході	*Б. Луканюк*	*І. Довгалюк*
17.	„Песни Крыма <...>"	*Б. Луканюк*	*О. Коломиєць*
18.	Потреби в справі дослідження нар. муз.	*Б. Луканюк*	*Л. Добрянська*

19.	7 років муз. етнографії	*А. Поточняк*	*І. Довгалюк*
20.	Побажання на майбутнє	*А. Поточняк*	*І. Довгалюк*
21.	Філарет Колесса	*І. Довгалюк*	*Г. Курило*
22.	Муз. этнография на Украине	*І. Довгалюк*	*Ю. Рибак*
23.	Первісні тоноряди	*Л. Лукашенко(текст), Л. Добрянська (ноти)*	*Б. Луканюк*
24.	Українські пісні про дівчину, що помандрувала з зводителем	*О. Кулик (текст), Л. Добрянська (ноти)*	*О. Коломієць*
25.	Українські пісні про дітозгубницю	*Ю. Рибак*	*В. Коваль*
26.	„A. Chybiński. Inst-ty muz. na Podhalu”	*Б. Луканюк*	*В. Пасічник*
27.	Віддих у народних співах	*Ю. Рибак, В. Ярмола*	*Б. Луканюк*
28.	Порфирій Демуцький (некролог)	*В. Пасічник*	*Б. Луканюк*
29.	Ангемітонні примітиви і теорія Сокальського	*Б. Луканюк (текст), Л. Добрянська (ноти)*	*Л. Лукашенко*
30.	Григорій Ходоровський	*Б. Луканюк*	*Л. Добрянська*
31.	До вивчення побуту лірників	*І. Федун*	*І. Довгалюк*
32.	До питання про тюркський вплив	*І. Федун*	*Л. Лукашенко*
33.	Максимович і Аляб’єв	*Б. Луканюк*	*І. Довгалюк*
34.	Порфирій Демуцький	*О. Трофимчук*	*В. Пасічник*
35.	В справі досліду неукр. елементів	*Г. Курило*	*Л. Добрянська*
36.	З записок до ритміки (Амфібрахій)	*Ю. Рибак*	*Б. Луканюк*
37.	„И.К. Зданович. Белорус. нар. песни”	*Б. Луканюк*	*В. Ярмола*
38.	Ф. Колесса (до вибору академ. ВУАН)	*І. Клименко*	*Б. Луканюк*
39.	Кабінет Музичної етнографії ВУАН	*В. Пасічник*	*І. Довгалюк*
40.	Фольклористична спадщина М. Лисенка	*І. Довгалюк*	*Л. Добрянська*
41.	La système anémitonique pentatonique	*Г. Курило*	*М. Якубяк*
42.	„Stoin, Vasil: Vălgarskata nar. musika”	*Б. Луканюк*	*І. Довгалюк*
43.	„Hristov, Dobri: Techničeskaja stroež”	*Б. Луканюк*	*І. Довгалюк*
44.	„Kolessa, Filaret: Nar. pisni z Lemkivščyny”	*Б. Луканюк*	*В. Пасічник*
45.	Нар. творчество Западной Украины	*Ю. Рибак*	*Б. Луканюк*
46.	Об областях распространения типов белорус. календарніх и свадебніх песен	*Р. Нярба, В. Ярмола*	*Ю. Рибак*

3. Координував роботу ініціатор і керівник Проекту ***Богдан Луканюк***.
4. Остаточну коректуру та повне технічне опрацювання здійснила редактор Проекту ***Ліна Добрянська***.
5. Окрема подяка за допомогу в здобуванні оригіналів публікацій К. Квітки належиться:
Міхаілу Лобанову, професорові, доктору мистецтвознавства (Російський інститут історії мистецтв у Санкт-Петербурзі, Росія)
Божені Мушкальскій, професорові, доктору габілітованому (Познанський університет, Польща)
Володимирові Пасічнику, науковому співробітникові Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника НАН України
Алєксандру Пєрєслєїну, учасникові гуртів „Казачий круг” і „Русская музыка” (Москва, Росія).

Літературно-науковий вісник (Львів). – 1903. – Т. XXII (річник VI). – С. 32-37 (окр. паґ.)

[с. 32]

Дещо про вірменську нар. музику.

Д. 3 листопада ст. ст. мин. року менї довело ся бути на концертї вірменського аматорського хора під управою Павла Кара-Мурзи, урядженому в память орґанїзатора вірменських хорів Христофора Кара-Мурзи.

Покійний Христофор Кара-Мурза був єдиний дїяч на полї збирання та пропаґанди творів вірменської народньої музики, хоч між Вірменами є чимало людий, що скінчили консерваторії; його хорові концерти були єдиною проявою самостійного музикального життя вірменського народу (жадної постійної музикальної институції у росийських Вірмен, так само як і у росийських Українців нема, і навіть оцей Тіфлїський хор вербуєть ся всякий раз наново перед концертом подібно до того, як і Київський аматорський хор під упр. Лисенка). Через те на основі сього концерту можна зложити собі певне поняття про стан виучення вірменських народнїх пісень і їх обрібки, про стан самої співацької справи, про відносини публїки до сеї справи, загалом кажучи, про стан вірменської національної музики; через те-ж я хочу подїлити ся своїми вражіннями від сього концерту з читачами Л. Н. В. Але перше подам деякі відомости про життя і працю енерґічного дїяча, що вмер 27-го марця мин. року несподївано (від паралїза серця) серед широких поривань та плянів.

Христофор Кара-Мурза вродив ся в Карасубазарі (в Криму) 1853 р. Його прізвище вказує, що його рід татарського походження, але ближчі предки його були щирими Вірменами. Музичну осьвіту він відібрав поза школами. 1883 року він переїхав на Кавказ бажаючи віддати ся справі розвою вірменської національної музики і 1885 вже дав перший концерт з хором, який він сам з'орґанїзу-

[с. 33]

вав і вивчив. До того часу Вірмени не тямили співати на 4 голоси; їх хоровий спів був унїсонний. Мешкаючи переважно в Тіфлїсї та Баку, він багато разів їздив по ріжних городах та містечках, сполучуючи в тих поїздках дві мети: етноґрафічну та педаґоґічно-орґанїзаторську. В кожному такому провінціяльному пунктї він виучував та списував народні пісні і разом з тим орґанїзував місцевий хор (з собою він не возив хору). Попрацювавши з таким сьвіжо-навербованим хором 2–3 тижнї, він давав з ним концерт, і, полишаючи своїм ученикам дальше продовження справи, сам їхав далї, щоб повтаряти те саме в иньших сторонах. Таким чином протягом 17 років своєї працї він дав 248 таких концертів, зорґанїзував до 90 таких хорів (в тім числї 10 церковних) і зібрав 320 народнїх пісень (в тім числї коло половини розклав на хор і виконав публично). В той час, як з'орґанїзовані їм кавказькі хори були переважно простонародними, в його концертах в поза-кавказьких городах (в Москві, Одесї, Кишиньові, Ростові на Дону, Астраханї і и.) брала значну участь інтелїґенція. Крім того Кара-Мурза розклав на 4-голосний хор старинну вірменську лїтурґію, і се єдина праця його, що вже надрукована.

Власних композицій Кара-Мурза лїчить ся 67 і багато з них зробили ся дуже популярними в народї.

Ся незвичайно енергічна дїяльність не дала йому матеріяльної забезпеки. Його численні концерти дали в загальній сумі дефіцит. Він був певного часу учителем співу Ечміадзинської духовної академії, а остатнї два роки був вчителем співу в Тіфлїській коммерцийній школї. Його родина зостала ся після нього в убожестві. На видання його пісень і творів тілько після його смерти почали збирати фонд.

Переходячи до самого концерту 3 листопада м. р., я знов повторю, що на основі його можна зложити поняття про стан музикальної справи в вірменському товаристві; але не думаю, що на підставі сього концерту можна зложити поняття про самі вірменські пісні. Для того сей концерт показав за мало матеріялу: власне щиронароднїх пісень проспівано 4. Натурально, вибір їх може сьвідчити тілько про смак того, хто їх вибирав, але не про те, що вони справдї найтипічнїйші. Я держу ся сеї думки на основі того, що мельодичний склад усїх 4-х пісень позбавлений такої характерної ознаки східних мельодий, як збільшена секунда, і, загалом

кажучи, являєть ся досить ординарним. Можна думати, що роль Кара-Мурзи в справі збирання та популяризації народнїх пісень анальоґічна ролї нашого Коцїпінського, що вибирав з величезного розмаїтого народнього репертуару мельодії переважно банальнїйші, котрі про те більш до вподоби нерозвиненого музикально загалу нашої інтелїґенції і полу-інтелїґенції, бо її смак виховний на банальнїйших взірцях західноєвропейської музики. На основі дуже популярного збірника Коцїпінського і подібних сьому збірників багато людий зложило цїлком хибну думку, нїби-то збільшена секунда не властива українській народнїй мельодії.

Ритміка сих 4 пісень уже орігінальнїйша; ритм усїх їх – $^{6}/_{8}$, і часті гарні сінкопи ратують його від одноманїтности. Так само більш орігінальности виявляє куплєтний склад декотрих пісень, що характеризуєть ся чергуванням куплєта з повільнїйшим темпом і куплєта з швидчійшим темпом та з відмінною мельодією. Сказане про ритм та куплєтний склад демонстрованих на сьому концертї пісень могло-б характеризувати вірменські народнї пісні, як би не ті слова, якими окреслив у розмові зі мною ролю Христофора Кара-Мурзи сам упорядник і діріжер концерта: „Покійний брат мій, сказав він, обробив народню вірменську пісню не тільки розкладом на 4 голоси, але й тим, що придав правильнїйший ритм пісням, що часто співали ся в народї без усякого ритма, і тим, що придав їм знаки виконання”.

Аранжування пісень зовсїм ординарне та неінтересне. А в тім, се й краще, бо пориви до орігінальности у ділєтантів звичайно роблять саму шкоду. Тілько що вже зовсїм несмачне – се доточені до пісень фінали, що складать ся з таких приємів, як повторення кілька раз остатньої фрази, розбиті акорди, утровані силові та темпові контрасти, фермати і т. и. В обрібцї народнїх пісень доточування таких банальних фіналів виходить чимсь дуже бридким.

Виконання хору в цїлому було досить стрійне. Сей хор вишколив ще покійник. Брат покійника, Павел Кара-Мурза, що дірігував сим хором сей раз, – доктор фільозофії, по спеціяльности соціольоґ, і сам признає, що замало приготований до дірігування. Про те хор досить добре дісціплїнований. Я живо пригадав собі охматівський хор селян під упр. Демуцького, що дав концерт у Київі в минулому сезонї з великим успіхом і звернув на себе увагу й симпатії не тілько українського, але й иньших кругів київського

товариства. Як той хор, так і сей складаєть ся з людий без жадного музикального приготовання (вірменський хор складаєть ся з дуже розмаїтих елємептів, з значною участю простих ремісників); як там, так і тут голоси співаків за мало гнучкі, і, коли звучать нарізно, мають неприємний скрипучий тембр; солїсти через те особливої втїхи

слухачеви не постачають; про те в цїлому хор звучить незгірше, дякуючи добрій дісціплїнї та вишколенню. Поруч з сїєю анальоґією треба завважити – і зовсїм безсторонно, що рішуча перевага на боцї українського охматівського хора, що досягав часом великої майстерности виконання, дарма, що перемагав безмірно більші трудности партитури.

З виспіваних народнїх пісень три анальоґічні з нашими танками: се 1) Ой Назане, Назане, що співаєть ся мужеським та жіночим хором на антіфонний спосіб, 2) Лепо-ле-ле-ле, що вже має виразний танечний характер і 3) Гум-джан, що справляє ефект безконечним повторенням слова „джан" (по вірменськи – душа, в даному разї – душка, душечка), чим дуже нагадує той нехитрий ефект, що в нашій пісні:

Стели ся, барвінку, ще нижче,
присунь ся коза че ще ближче,
ой ще, ще, ще, ще, ще,
присунь ся ще ближче!

4) „Алаґез-Ечміадзин" має вже геть иньший характер: се туга матери і кликання до найбільшої народньої сьвятинї з приводу розлуки з сином, що йде до війська. Далї до народнїх таки пристає наївненька пісенька „Кізлик". Її склав живий ще народний співець („ашу́г", анальоґічний нашим бандуристам) Джівані. Хоч сей дїд пробуває в Тіфлїсї, де його частенько запрошують на весїля, бенкети, то-що, він про те ворог усякого новаторства і співає та складає пісні на старосьвітський лад.

З нумерів проґрами присьвячених новітним композиторам найбільш інтересна пісня, написана Чухачіяном, що жив у турецькій Вірменії, писав великі обємом твори европейського характеру і вмер не здобувши великої слави та виразів публичної подяки; про те названа пісня, зложена в народньому дусї, стала справдї народньою в цїлїй Вірменії. Далї йде ряд мало інтересних нумерів, як „Хвала Музї" скомпонована на слова вірменського поета Алїшана Італїянцем Бянкінї, що був реґентом у школї ве-

нецiянських Мехітаристів[1], „Вірменський марш" самого Хр. Кара-Мурзи, який можна було-б з рівним успіхом назвати і „голяндським" і „портуґальським", і „Сльози Аракса" – знамениті патріотичні вірші, відомі завдяки французському та росийському перекладам ширшій публицї поета Патканяна з музикою те-ж Хр. Кара-Мурзи. Власні композиції Кара-Мурзи показують в йому „доморощеного" композитора з даром мельодійної винахідности, але з досить неедукованою технїкою, що не йде далї банальних приємів. Не вважаючи на се (або, лучше сказати, дякуючи сьому) його легкі, доступні мало розвитому вухови композиції зробили ся дуже популярні і становлять для Вірмен той *новітний* народнїй репертуар, який має кожна нація (Українцї мають безчислений репертуар таких „Скажи менї правду", „За Нїмань іду", „Гуде вітер вельми в полї" і т. и.). Декотрі місця у його достоменно нагадують стиль „Наталки Полтавки". Чуючи щось такого в чужих мельодіях, наші земляки кажуть звичайно: „Ся мельодія має в собі щось українського". Тим часом сей стиль характеризує зовсїм не націю, а певний ступінь музикального розвою.

Натурально, щоб підвисшити рівень музикального розвою публїки й самих виконавцїв, а, значить, і тих композиторів, які можуть вийти з того осередка, музикальним дїячам нерозвитих націй зістаєть ся одно: добре дбати про ознайомлення того осередка з кращими взірцями, які дала музика високо-розвинених народів. З того погляду треба жалувати, що обидва не-вірменські нумери, які доповняли проґраму

[1] Мехітаристи – кольонїя Вірменів-монахів у Венецiї, що виявляє дуже широку видавничу діяльність.

даного концерта, не могли мати жадного виховового значіння. Се були власне 1) „Спи, младенец мой прекрасный” мельодія на слова Лєрмонтова, добре відома всїм дїтям росийського виховання, і 2) „Уж я золото хороню”, народня московська пісня, що вспіла дуже обриднути всїм Росиянам, бо тисячу разів повторяєть ся на ріжних „актах” народнїх шкіл, то-що.

Решта проґрами була присьвячена „юмористичним оповіданням на Шемахінському наріччі”, яке, очевидно, грає ролю сьмішного, простацького наріччя, і деклямаціям на росийській мові. Зміст тих юмористичних оповідань зовсїм анальоґічний знаменитим

оповіданням Раєвського, себ-то те саме глузування з народньої темноти; одно з них уже зовсїм було не до речі: офіцер назвав Вірменина „сольоний армяшка”. Той страшенно розгнївав ся, схопив пляшку з вином, замахнув ся нею і... наточив собі склянку вина. Цї оповідання, виконані з звичайною кривляцькою манєрою провінціяльних акторів, очевидно зовсїм не образили почуття слухачів. Вірменська публїка, що наповнила залу вщерть, однаково гучними оплесками похвалювала і патріотичні „Сльози Аракса”, і глузування з свого темного брата, і занадто добре відому росийським Українцям „Охоту”.

Такий характер мав вечір памяти національного дїяча. Мимохіть спадало на думку порівняння з українськими „роковинами”. На київських роковинах що року проривається щось подібне до „Охоти” або „оповідань з народнього побиту”. Добре хоч те, що в Київi се іменно „п р о р и в а є т ь с я”, і Кияне тямлять сей діссонанс. На петербурських-же роковинах реґулярно і незмінно раз-у-раз фіґурує „Гандзя-цяця молодичка”, викликаючи бурні оплески. Там се не вважаєть ся за скандал, навпаки, санкціоновано петербурською колонїєю старших Українців.

Очевидно Вірмени, так само як і Українцї, з иньшим настроєм ідуть у росийський театр або концерт, а з иньшим ідуть слухати „своє рідне”. Туди йдуть учитись, розвивати смак, цивілїзуватись, а до своїх ідуть, щоб догодити тому, що в їх смаку й естетичних потребах зістало ся некультурного, щоб послухати легкої до розуміння музики (бо як не буде легка, то кажуть зараз, що вона не народня), щоб посьміятись теж.

Бажаючи вірменській національній музиці як найскорійшого і як найпишнїйшого розцьвіту, не можна не завважити, що їй до того зістаєть ся ще дуже довга і трудна дорога. Не вважаючи на безмірно більшу сьвідомість і безмірно більші матеріяльні сили вірменського народу, в сьому напрямі у них справа стоїть безмірно гірше, нїж у Українців.

К. Квітка.

Рідний край (Полтава). – 1907, № 3. – С. 11-12

[с. 11]

„Збирнык народних Украинських Писень для народних хорив. П. Демуцького. 1-й десяток. Кыйив, 1906. Цина 10 коп.”

Давно, дуже давно почалися поміж нашим панством розмови про те, що простота забуває рідні прехороші пісні й переймає чужі, та ще й з тих чужих переймає не кращі, а новітні солдацькі та фабричні. І досі пани згадують про це і в книжках, і на словах, із сумом та ніби з докором супроти простоти, неначе-б то була повинність самої простоти – зоставатись вірною рідному хистові. Тим часом, хто перший одкаснувся од рідної пісні, як не панство? Чи не воно дало привід до того й простоті?.. Тільки в тому й одміна, що з панів которі заможніші та більш освічені, вчащаючи до великих городів, та слухаючи й заграницею концерти, пізнали й перейняли від чужих народів твори великих композіторів, а прості люде, тиняючись на чужині, по заробітках або в військовій службі, переймають пісень нудних, як життя казарми, де тії пісні складалися, одноманітних, як стуконява машин, що служать тим пісням замісць супроводу...

Хто винен, що старі пісні забуваються? Чи вже той неписьменний люд, який не має иньшого способу зберегти їх, як держати їх в своїй натомленій та заклопотаній голові? Чи скоріше винні тії, що могли б у свій час ті пісні в ноти завести і, надруковавши, від забуття врятувати? Що правда, малу часть із несчисленного скарбу українських народних мелодій списано; тільки видано великими, дорогими збірниками. З того вийшло, що й ті пісні, яким пощастило попасти у ті збірники, однаково забувалися в народі. Аж зовсім недавно спало на думку де-кому з інтеллігенції, що, може, народ наш не так цурається своїх старосвіцьких пісень, як просто позабував їх через неписьменність, а знову йому навчитися їх ніяк, бо хоча хто й навчився нот у школі або в церковному хорі, так не має звідки купувати дорогих панських збірників пісень. А здавалось би, що то така проста річ: як для того, щоб наш народ не зневажав рідної мови, треба дати йому гарних і дешевих книжок, писаних сією мовою, так і для того, щоб народ згадав і знову покохав свої мелодії, треба дати йому гарних і дешевих збірників пісень з нотами. Початок сьому ділу дав д. Олександер Хведорович. Він зложив збірничок на 100 українських пісень з нотами. Видав того збірничка купец Е. Хвесенко в Одесі. Збірничок той коштував 30 к., дуже хутко був розкуплений і вийшов другим виданням, вже по 20 коп. Се дуже гарний збірничок і дуже втішно, що він розійшовся поміж нашим людом у великому числі.

Та все-ж таки про сей збірник дуже часто приходилося чувати, що він не загожує потреб нашого люду, бо в нас уже звикли співати хором, а в йому ноти єсть тільки для одного голосу. Наш славний композітор Лисенко повидавав хорові збірнички по десяткові пісень у кожному, та знов і про сі збірнички приходилось усе чути, що вони не зовсім придатні для народних хорів, бо трохи дорогі; а дорогі вони почасті через те, що в них чимало місця займає фортепіанний супровід; фортепіанів же все одно у селян та робітників ніколи не буває... Ще до того часом кажуть, що хорові пісні в Лисенковому розкладі трохи трудно виспівати, коли співці не дуже знаються на нотах; особливо ж трудно буває з басовою партиєю. Одно слово, відчувається велика потреба

на *дешеві* та *легкі* збірники українських пісень для народних хорів. А надто забажалося мати такі збірники українських пісень з того часу, як пісенна комісія Імператорського Російського географічного товариства повидавала кілька збірників московських старосвіцьких народних пісень, по десяткові пісень у кожному, і ціна кожному десяткові 10 к.

Тим то ми дуже зраділи, як побачили на обгортці нового збірника д. Демуцького слова „для народніх хорів" і визначену ціну „10 к.".

Ім'я д. Демуцького повинно бути відоме тим, хто пильнує розвитку української музики. Бувши з-молоду старостою київського студентського хору, д. Демуцький призвичаївся до хорової справи і чимало навчився в тій справі від Лисенка. Потім, оселившися, яко лікар і дідич, в селі Охматові, Уманьского повіту, він узявся вчити селян хорового співу. Кілька раз він із своїм Охматівським селянським хором давав концерти в Київі, і на тих концертах завжди бувало повнісінько панства, – різних націй, – і всі дивувалися з того, як він добре навчив селян трудних, часом аж фокусно розложених співів. Опріч того хору, д. Демуцький чимало послужив розвиткові української музики ще й тим, що списував на ноти народні пісні. Частину зібраних пісень він видав у Київі 1905 року, завівши їх у ноти так, як чув їх від народу, – то б то з-де-більшого на один голос. Ще передніше він видав, теж у Київі, збірники лірницьких псальмів та кантів. Тепер, як бачимо, д. Демуцький намірився оцим посліднім своїм збірником стати до помочі тим, хто хотів би за його прикладом згуртувати селянський хор. У сьому збірнику замикається[1]: 3 псальми, один кант, 2 колядки (вкупі в одному номері), 2 чумацькі пісні (так само вкупі), 1 жіноча побутова, 1 вулишня і 2 жартливі. Що до сього вибору, можна багато зауважити. У нашого народу нема того звичаю, щоб видющі люде співали гуртом псальми та канти, – вважається, що се діло сліпих лірників. Коли-ж д. Демуцький хотів би такий звичай завести і для того сповнив цей дешевий збірник наполовину псальмами та кантами, то нам се здається трохи дивним, бо, здається, всі признають, що сі твори ченців–Базіліанців позбавлені великої поетичної краси і тепер здебільшого мають тільки історичну цікавість. Коли д. Демуцький хотів би розпросторити в народі псальми і канти з релігійних причин, то й в сьому разі він помиляється, бо такі слова, як „не во грісі первороднім не єсть ти зачатая" (про Богородицю) – можуть служити тільки до гіршого заплутування і без того заплутаного в народі релігійного розуміння. Далі, остані дві пісні в збірнику,

жартливі, (№№ 9 і 10), здаються нам на слова – вульгарними, грубими, а на музику не цікавими; вулишній пісні, що під № 8, на нашу думку, не місце в сьому збірникові, бо в йому повинні бути самі добірні пісні, які б можна було добре виспівати, а хіба ж можна добре виспівати цю пісню, коли на неї нема слов – більш як один „куплет"? Єсть у збірнику гарна й добре відома колядка „Нова радість стала", та в розкладі д. Демуцького її навряд чи будуть співати, через різкі параллельні квінти[2], – не дурно заборонені правилами гармонії. Добре вибрані до сього збірнику пісні, що під № 6 – чумацькі. В них і мелодія і розклад хороші – прості і легкі. Шкода тільки, що в початку посліднього такту пісні „Ой ходив чумак" трапилася шкодлива друкарська помилка; її не зразу поправить той, хто сам сеї пісні не знає. Та й загалом кажучи, помилок друкарських у збірнику надто багато. Коли ми додамо ще, що крім сих помилок є там чимало помилок і в голосоводі, та що розклад здебільшого занадто рідкий, бас занадто часто іде разом з другим тенором, то загальна думка про вартість збірника буде сама собою ясна: в руках досвідченого й тямущого музиканта він буде пожиточним і придасться до того діла, до якого його призначив автор, бо такий музикант знатиме, що і як треба виправити в збірнику.

[1] Лишаємо цей вираз, уважаючи на осібне бажання авторове. *Ред.*

[2] Кінець 1-го такту і початок 2-го.

А таким гуртам співаків, що не мають добре тямущого проводиря, ми-б не радили вчити пісень з сього збірника.

Завважимо ще на-прикінці, що д. Демуцький чомусь пише поясняючі вирази трьома мовами: італьянською, московською і українською, і то без якоісь певної сістеми. Наприклад у № 6 він пише „одынъ", „вси", а в № 1 – „Solo" і „tutti"; в № 5 він пише – „припев", а в № 10 – „прыспив".

Дьякуючи д. Демуцькому за добрий почин, будемо сподіватись, що незабаром у нас з'явиться не один гарний і дешевий збірник українських пісень для народніх хорів.

Юхим Бойко

Рідний край. – 1908, № 24 (7 липня). – С. 5-6.

[с. 5]

ДО УВАГИ ПРИХИЛЬНИКІВ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ

Відомий український знавець музики, др. Філарет Колесса, автор великої розвідки „Ритмика українських народних пісень" і професор Вищого музичного інституту у Львові, має сього літа виїхати в етнографічну подоріж на Лівобережну Україну для записування мелодій дум та історичних пісень від кобзарів (бандуристів). Усьпіх сеї екскурсії залежатиме в значній мірі від сподіваної допомоги д – ві Колессі з рук людей, що живуть в тих місцях, де є кобзарі. Допомога ся може бути виявлена у попередніх переговорах про те, щоб кобзарь був у такім-то місці в призначені дні (не раніше 15

[с. 5]

Іюля і не пізніш 15 Августа), а крім того, можна-б переговорити про розмір заплати кобзарям за співання дум і пісень.

Осіб, що бажають подати таку допомогу, просять про наслідки сих переговорів сповіщати Афанасія Георгіевича Сластіонова (адреса: м. Миргород, Полтавської губ., для Ф. Колесси). Дуже добре булоб, якби в тих листах було виявлено місцеві умови життя для приїздного чоловіка (особливо се важливо в селах і містечках, де немає гостинниць); та ще добре булоб, як би була докладно показана дорога до того місця, де живе кобзарь (особливо, коли туди треба їхати кіньми), і як би було написано, до кого саме треба вдаватися по приїзді до місця, кого просити показати, де живе кобзарь, і хто поміг-би з ним зпізнатися. Всякі поради і уваги місцевих людей що до екскурсії – буде прийнято з великою подякою.

Рідний край. – 1912. – № 12. – С. 13-16

[с. 13]

Новітня українська музична етнографія.

Коли думаєш про українську музичну етнографію XIX століття, то здається, що імья Миколи Лисенка обіймає її цілком, – так мало появилося в тім столітті такого, що не носило на собі сього високо шановного імени. І тілько з початком XX століття число робітників на ниві нашої музичної етнографії значно побільшало. Появилися нові знамениті праці в сьому обсягові, а разом з тим були опубліковані видання, котрі показали нам, що і в минулім столітті в незнаній тиші працювали ретельні робітники, – і їх імена від нині стануть незабутими.

Почнемо наш огляд з посмертного видання українських мелодій відомого теоретика-дослідника української народньої пісні, П. Сокальського, – „Малороссийские и белорусские песни, собранные П. П. Сокальским" (видання Бесселя, Петерб. 1903). Се видання містить в собі 33 українські народні мелодії з супроводами фортепьяна (білоруських пісень у збірнику тілько 2; є, крім того, необіщана заголовком одна великоруська). Мелодії здебільшого дуже інтересні. Поміж ними єсть кілька списаних від матері славутнього історика Костомарова: – сі мелодії мають подвійний інтерес: і той, що вони належать до значно давнього часу, і той, що вони походять з вороніжської губернії, а сей куток, здається, в нашій музичній етнографії не репрезентований жодним иншим виданням.

Музикальна фізіономія Сокальського, – блискучого теоретика з дуже невеличким композиторським талантом, ясно визначилася в сьому збірнику: найінтереснішу частину його становить передмова Сокальського; дарма, що ся передмова не скінчена, вона виявляє з себе незвичайну, найвищої вартости студію про народню мелодію, і її мусить конче прочитати кожний, хто, з того чи иншого боку, має до діла з народньою піснею взагалі. І разом з тим вражає, до якої міри не відповідає творчість Сокальського, виявлена в аккомпаніментах до мелодій сього збірника, тим високим завданням, які вияснив Сокальський в своїй передмові. Про те у нас так мало є проб оброблення пісень, проб хоча й би просто *грамотних,* — коли вже не талановитих, – що було-б дуже бажано, щоб наша інтелліґенція не лишала без уваги збірника Сокальського, як іґнорує досі, і щоб на наших концертах ча-

[с. 14]

сом можна було почути пісні в його обробленню, бо майстер хоч без особливого природного хисту – все майстер і все інтересніший від неука. Тим часом впорядчики наших концертів часом „для розмаїтости" ставлять у программу витвори до краю ділєтантські.

1900 року Одеська видавнича фірма Фесенка, – що видає найбільш ікони, а по-при тім „народню" макулатуру на взір звісних видань Губанова, – випустила під шпетною поверхнею твір незвичайної цінности. Його назва – „Українські пісні з нотами. Зібрав А. Конощенко". За сим виданням вийшло в 1902 р. видання другої сотні пісень того-ж Андрія Конощенка, під тою самою фірмою. І на-останку, в 1905 році – вийшла третя сотня, вже видана видавництвом „Вік" у Київі. На жаль, се видання підпало під той

настрій проводарів сього заслуженого видавництва, з яким вони почали підроблюватись ніби під смак сільського люду, і через те й ся третя сотня вийшла теж з „лубочною" обгорткою. Як коммерційне видавництво Фесенка, так і ідейне видавництво „Вік" – помилилися, пускаючи труд Андрія Конощенка в народ. Для розповсюдження в народі треба вибраних, стійких текстів і упрощено записаних мелодій: тих мелізматичних прикрас і підголосків, що багато знаходимо в Конощенка, – в нижчих кругах по нотах не розберуть. Упрощено записував пісні професор петербурської консерваторії Рубець; його цінна збірка „216 народных украинских напевов" (Москва, 1873 р.) вже стала рідкостю і недоступна не тілько народові, але й спеціалистам. Народ сам прикрасить схематично записані мелодії, звичними для нього способами. Тексти-ж Конощенка далеко не визначаються добірностю: в них багато плутаного, мішаного, сточеного недоладно, характерного – для упадку народньої творчости. Отже праця А. Конощенка (псевдонім) – праця строго етноґрафічна і вага її зовсім не в тім, у чому бачили видавці. Знавець і любитель української мелодії, поздиравши і викинувши „лубочні" обгортки, щоб не перешкоджали настроєві, що викликається змістом, дістане в збірниках Конощенка джерело великої насолоди. Конощенко – незвичайний майстер свого діла, він опанував технікою записування української пісні в досконалості, він прегарно зрозумів її рітмічну будову, з лехкостю занотовує деталі мелодії, і було-б превеликою шкодою, якби він спинився на записаних ним трьох сотнях мелодій. На величезнім просторі України стілько є таких кут-

ків, де ще не бував музикант-етноґраф, і так би хотілося надіятись на те, що такий майстер, як Конощенко, ще загляне в ті кутки, розкриє нам багато таємниць і збереже для віків потомних багато перел української пісні. По числу зібраних і опублікованих мелодій – Конощенко займає перше місце після Лисенка в російській Україні; але се почесне місце буде мабуть перейняте від нього П. Демуцьким, – до його ми й перейдем тепера, поминувши партацьку роботу Малашкина („50 українських пісень". Київ-Москва 1900 р. – з них ледве чи десята частина варта уваги).

Як появилася в свій час звістка в печаті про вихід труда Демуцького „Ліра і її мотиви" – то ся звістка викликала зрозумілу радість. Інструментальна музика народня так як і зовсім ще не зачеплена нашими етноґрафами (треба тілько зазначити прегарні записі в „Гуцульщині" Шухевича). Причина того – зрозуміла: се значно більша трудність записування інструментальної музики, в порівнянню з записуванням вокальної. І от, здавалось, трудність подолана, і архаїчний, інтересний супровід ліри – захований від непамьяти. Ознайомлення з названим збірником Демуцького викликало розчарування: виявилось, що зміст його не відповідає заголовку. Виявилося, що записано мелодії лірницького *співу,* а не самої ліри; супровід же дано в розкладі для фортепьяну. При тім подекуди почувається, що взято де-які елементи з правдивого супроводу ліри, а подекуди сього зовсім не чутно; в усякому разі не зазначено, щó саме взято з натури, а щó скомпоновано, і через те етноґрафічна вартість збірника сумнівна.

Не вважаючи на істнування сеї праці Демуцького, ліра ще дожидає того дослідника, що вратує її голос од вічного забуття, – так само як дожидають його і народні мелодії скрипки, троїстої музики, чарівний голос сопілки, драматичний брязк цимбалів... Дожидають, та чи діждуть? Чи не щезнуть на-віки, зоставивши по собі тілько спогад в літературі?..

Про виданий від Демуцького десяток пісень, положених від нього на хор, була вже в свій час згадка в „Рідному Краєві" і через те ми тепер сей збірник обминаємо, тим більше, що завдання оцієї замітки – не бібліоґрафічне вичерпання предмета, а занотування значніших появ, таких, на які в свій час або зовсім не було відгуку в нашій прессі, або не було відгуку належитого.

Отож розглянемо той труд Демуцького, що має дійсну

етноґрафічну ціну. Єсть то виданий у Київі 1905 року початок обширної збірки пісень переважно з Таращанського повіту („Народни Украинськи писни" ч. 1). В сій перший частині збірки міститься 125 пісень, – сливе всі з мелодіями. Чудна особливість сеї збірки се та, що автор відмовився від всякої класіфікації, містить пісні просто по альфабетному ряду, по початковому слову текста, хоча й би се слово було таке, як „гей!". Отож в опублікованій першій частині збірника доходиться до літери *з;* коли здумати, що найбільше пісень скрізь починається з „ой", то, певне, ціла збірка Демуцького матиме пісень з 500, і коли б він довів своє видання до кінця, – не зражаючись слабким успіхом опублікованої частини, – то, що до скількости пісень, переважив би Конощенка. Широкого успіху сей збірник і не може мати, через те, що як тексти, так і мелодії здебільшого мало інтересні; між ними занадто багато просто московських, та ще й нижчого розбору, тілько трохи перекручених на український лад. Може, автор мало дбав про вибір дійсних перлів з моря сьогочасного упадкового репертуару українського села, а може в тому кутку, що він досліджував, і зовсім занепав стародавній благородний стіль української мелодії, бо Таращанський повіт, – як відомо, – район великих бурякових плантацій; в тій великій кузні, з принесених робітниками звідусіль уривків їхніх місцевих пісень, що-дня виковуються мішані, безхарактерні і недоладні новотвори. Розуміється, сі безсмашні невдашки народньої творчости нікого не счарують і громада студіювати та переймати їх не буде; але для дослідника-спеціаліста і вони дадуть матеріал до де-яких спостережень і висновків. Ото-ж бажалось би, щоб д. Демуцький опублікував і остачу своїх мелодій, а коли дальше видавання пісень запиняється матеріальними причинами, то добре було б, як би воно було закінчене хоч в такому виді, в якому воно коштувало-б значно дешевше, – хоч літоґрафським способом, без текстів в малому числі примірників, для самих спеціалистів. Разом з тим є підстава надіятися, що хоч „під літерою О" („Ой") таращанський люд співає і де-які кращі пісні; в кожнім разі, маємо право від букви „О" сподіватися колядок, весільних пісень, веснянок, – а обрядові пісні менше підлягають зіпсуттю: вони або зовсім зникають, або зостаються вірнішими старовині. – Техніка в записуванні не така тонка, як техніка Конощенка, але може загóдити.

(Кінець буде)

Тиміш Борейко.

_____

Рідний край. – 1912. – № 13. – С. 16-18

[с. 16]

НОВІТНЯ УКРАЇНСЬКА МУЗИЧНА ЕТНОГРАФІЯ

Ів. Демченко, в невеличкому збірникові „Українське весілля”, видав в Одессі, 1905 року, мелодії, записані в селі Монастирищі Липовецького повіту. Видавець бездоганно виповнив своє скромне завдання. Бажаємо йому успіху в дальшій праці – в ширших рамцях.

Про збірник мелодій, записаних Квіткою і виданих у Київі 1902 року, можна було-б не згадувати, бо записати десяток мелодій не такій вже значний труд, – як би не те, що гармонізація сих мелодій дає збірникові виключне місце.

[с. 17]

Годиться сказати кілька слів про самого гармонізатора, – Бориса Яновського. Родом киянин, німецько-українського походження, син фахового музиканта, він, бувши студентом-юристом, пильно віддався музичним студіям, читав у київських музичних школах лекції по теорії й історії музики, постійно провадив відділ музичної критики в великих київських газетах, та відомий Києву і як композітор. Свою композіторську діяльність Яновський почав власне з захоплення національними й місцевими особливостями в музиці. Так, здається, першою його річчю, виконаною публично в Києві, були Кавказькі ескізи (сімфонічні); на Гоголівському святі київська публіка чула де що з його опери „Сорочинський ярмарок”. Ся опера викінчена, але досі не видрукована.

Сей період праці молодого автора був однак недовгий; Яновський незабаром круто повернув до течії, дуже сильної в сьогочасних російських музикальних кругах, до течії, що люто змагається проти всякої місцевої окраски, тієї „couleur locale”, в музиці. Як приклад крайности, до якої доходять заступники сього напряму, пригадується нам рецензія одного відомого московського музичного критика; в тій рецензії автор дуже *вихваляв* професора Моськовської філармонії Ільінскаго власне за те, в що його сімфонічній поемі „Наль і Дамаянті” нема й на́тяку на „couleur locale”; цікаво, між иншим, ща й сам Ільінскій перебув, очевидно, такий самий перехідний стан, як і наш Яновський, бо колись Ільінскій уважав для себе інтересним писати „Кроатские танцы”, а такої речі, розуміється, без „couleur locale” вже ніяк не можна написати.

До студентського періоду життя Яновського належить і його коротка гостина в убогій хаті української музичної етнографії. По укінченню університету, Яновський цілком віддався музичній діяльності і швидко звернув на себе увагу найвищих музикальних кругів Росії, яко здібний і інтеллігентний діяч. Цілком натуральним наслідком сього був переїзд його до Петербургу.

Отже Яновський тілько злехка торкнувся гармонізації української народної пісні, але полишив слід досить замітний. Яко гармонізатор згаданого збірника Яновський показав зразки тієї скромної простоти і безпретенційности, яку може дати тілько високий рівень артистичного й загального розвитку. Стіль Яновського – видержаний і

навіть здержаний; кількома майстерними, інтелліґентними штріхами він виясняє суть і ха-

[с. 18]

рактер кожної мелодії тому, кому важко те зрозуміти з самої голої мелодії, і таким чином дає те, що Сокальський хотів, але не міг дати, не вважаючи на його довгі й претенційні прелюдії.

Занотуємо ще „Опыт записи фонографом украинских народных песен" великоросіянки Ліньової (в I томі „трудов Музыкально-Этнографической комисии, состоящей при этнографическом отделе Императорского общества любителей естествознания, антропологии и этнографии", вид. в Москві, 1906 року; є окрема відбитка).

З зібраного Ліньовою матеріалу надруковано тілько 18 пісень. Маємо тут єдину спробу *точної* записі поліфонічного співу, розпростореного головно на Лівобережній Україні, і єдину точну запись супроводу ліри (№ 13); шкода, що пані Ліньова натрапила на лірника не дуже тямущого, і супровід вийшов блідий, мало интересний. Взагалі-ж свою роботу – пані Ліньова виконала старанно.

З передмови пані Ліньової (стор. 233) довідуємось, між иншим, що вона ще 1902 року записала від полтавського кобзаря Михайла Кравченка одну думу і пісню „Брат сестру запродає". Коли пані Ліньова досі не спромоглася видати сі перли, то слід би було Науковому товариству імени Шевченка попросити від неї сі записі (а коли вони ще на папір не переведені, то – валки фонографічні) і надрукувати в своїх виданнях. Порівняти сі записи з пізнішими записами Ф. Колесси, опублікованими товариством ім. Шевченка, було-б важно для вияснення питання про ступінь сталости кобзарських рецитацій.

Тиміш Борейко.

(Далі буде).

Рідний край. – 1912. – № 14. – С. 14-19

[с. 14]

НОВІТНЯ УКРАЇНСЬКА МУЗИЧНА ЕТНОГРАФІЯ.

(Далі).

(Буковина і Закарпатська Україна)

Зводячи річ на Австро-Угорщину, зазначимо насамперед, що на Буковині і в Закарпатській Україні не зроблено по музикальній етнографії зовсім нічого. Культурну відсталість сих двох країн звичайно обьясняють „умовами", „обставинами". В дійсності се не так – і се найкраще видно з того, що саме з сих двох країн Буковина з усіх українських сторін мається в найкращих умовах, що-до національної роботи. Ніяких утисків і перешкод тій роботі від уряду там нема; народна освіта стоїть краще, ніж де-инде на Україні; інтеллігенції, розмірно до загального числа людности, чимало, досить згадати, що маленька Буковинська Україна має три середні школи українські: дві гімназії і одну реальну школу; – (розмірно до сього на Галицьку Україну, або на яку-небудь губернію Російської України ма́ло-б припадати по 30 середніх шкіл, або й більше); учителі народних початкових шкіл дістають більшу плату, ніж де-инде на Україні, – значить, мають більшу змогу піддержувати в собі культурність. Отже самих педагогів скілько є на край, – *рівний числом людности одному середньому повітові* Російської України. І що ж ся інтел-

[с. 15]

лігенція зробила для досліду свого краю взагалі і з-окрема для етнографії? А етнографія-ж усюди й завжди була основою національного відродження й розвитку національного хисту. Пригадаємо, на сором сій інтеллігенції, що перша значка робота по етнографії Буковинської України появилася з-під пера *„москвофіла"* Купчанка і була надрукована у Київі ще 1874 року. Отож коли патріотична інтеллігенція в инших сторонах може похвалитися своєю близкостю до народу, то на Буковині ся інтеллігенція може похвалитися тільки своєю близкостю до уряду. Розуміється, ми говоримо про буковинську інтеллігенцію взагалі, виключаючи ті поважні одиниці, що чесно і ретельно виповняють свій повин, і жалуємо тільки, що сі одиниці – здебільшого люде практичної роботи і через те не виявляють своєї праці на полі науки й хисту (крім красного письменства).

В цілому-ж тип буковинського інтеллігента – се тип „благополучного обивателя" з дрібно буржуазною псіхологією, без поривань, без духа саможертви. Нащо пропадати над національною роботою, коли мене не переслідують, коли уряд дбає про народні школи, підвисшення хліборобської культури і спріяє розвиткові селянських касс ощадности та поспільної помочі? – Адже при таких умовах можна з спокійним духом піти в громадський сад послухати за кухлем пива румунську оркестру; рядом тут-же сидять німці, що загожені своїм урядом, так само як і уряд загожений ними, і їх національному „я" ніщо не загрожує.

Що до Закарпатської України, то правда, що угорський уряд не сприяє її національному розвиткові, що мадярський гніт взагалі тяжкий для всіх народів, котрі мали нещастя підлягти грубій силі сеї варварської сумішки гуннів, половців, печенігів і

всякої иншої дичі, що в XIX столітті з лютим завзяттям почала надолужати, коштом поневолених славян, недостачу власної культури, власних таланів і навіть просто слабкий зріст своєї людности. – Правда, що мадярський уряд в сімдесятих роках XIX віку вчинив акт, зовсім відповідаючий розбійницьким заповітам Аттіли, закривши словацьку Матицю – огнище словацької культури – і конфіскувавши музей, бібліотеку й капитал (коло 100,000 гульденів) теї Матиці. Але правда й те, що українці, живучи під угорським ярмом, і не пробували заложити ніякої своєї наукової, або иншої культурної інституції, – отже мадярам не було чого й грабувати

[с. 16]

та розбивати в українців. Правда і те, що на Угорщині ніколи не було такої заборони на українське друковане слово, яка велася в Росії від 1876 року, аж два десятиліття. Правда й те, що угорський уряд сам часом видає рільничі книжки українською мовою і постійно видає для українців часопись; а що ся часопись в руках москвофілів – тому виною зовсім не мадярський уряд. – Розуміється, тяжко розвиватися народові, що складається з самих „хлопів і попів", – але-ж такий самий був до недавнього часу склад української людности і в Галичині, – про-те вона через свою пильність та ретельність виросла до того, що вже має і таке громадянство, котре у всіх народів веде пе́ред в духовім життю. Має Галичина українських адвокатів, лікарів, журналістів; зміцняється між галичанами-українцями й стан торгово-промисловий.

Вертаючись до етнографії, зазначимо, що хоч яке невигідне становище Закарпатської України супроти Буковинської, закарпатські українці зробили для своєї етнографії далеко більше, ніж Буковинські; на музикальну етнографію, повторяємо, не заносилося ні там, ні там, але напр., записів народних пісень без мелодій – з Закарпаття опубліковано далеко більше, ніж з Буковини. Отже сим розбивається звичайно-висловлювана думка, що мала́ культурна продукція закарпатських і буковинських українців залежить ніби-то від „обставин": коли закарпатські українці не працюють через те, що їм ведеться не добре, а буковинські брати через те, що їм добре, то очевидно, що єдина „обставина", справді спільна для тих і других, – се лінощі, оспалість, недбайність до теї святої роботи, що не дає особистої користи й вигоди, а ще вимагає часом того, щоб доложити власного „гроша".

Записі галицькі.

Ведучи далї свій огляд української музичної етнографії, почуваємо велике задоволення, звертаючи зір на Галичину. Як на полі науки взагалі, так і на полі музикальної етнографії, вона веде перед, лишивши Російську Україну далеко позаду. Се виявляється власне, коли порівняємо число й ретельність *молодших* робітників по сей і по той бік границі, – і тим сумніше для Російської України.

Отже для музикальної етнографії Галичина дала трьох таких велетнів, як Іван Колесса, Станіслав Людкевич і Філярет Колесса. Двоє перших – то постаті межи собою зовсім

[с. 17]

протилежні. Іван Колесса виявив себе яко поет в своєму ділі, Людкевич – яко суворий учений, що замурувався по охоті в келію, щоб виконати великий подвиг, і його відрада й надгорода – більше свідомість аскетичної величности того подвигу, ніж безпосереднє замилування самою роботою.

Невимовний жаль бере при згадці про сумну долю такого незвичайного чоловіка, яким був Іван Колесса. Так любити і – головно – так глибоко розуміти свій народ, всю

красу, всі духові скарби його – і бути закинутим[1] в глухі, безвідрадні мадярські „пушти”!.. І вмерти на 34 році життя, навіть не побачивши надрукованим того твору, в який вложив свою душу!..

Чи може на такій роботі, як музично-етнографічні записі, що вимагають тільки точности, лежати печать індівідуальности? – Може. Не-музикантові, коли-б він у сьому сумнівався, дамо перший-ліпший приклад, що через випадкові обставини сам у сей момент пригадався нам. Чи ви бачили, як змальовує старі будинки молодий українець Лукомський, що вже прославився, яко російський маляр? – На малюнку самий будинок, більш нічого. Здавалось би, на чому тут виявити свою душу? Проте ви добре тямите, що́ саме думав і почував маляр, і його настрій передається вам. Придивіться до фотографій і побачите, що індивідуальність майстра може виявлятися навіть у фотографуванню. – Музикантові, коли-б він сумнівався в сій тезі, радимо простудіювати єдиний в своєму роді збірник пісень Івана Колесси, опублікований Науковим Товариством імени Шевченка у Львові, яко XI том Етнографічного Збірника. – „Nicht was, doch wie” – люблять говорити літературні критики про твори красного письменства. – Und *was*, und *wie* – покликнете ви, порівнявши труд Івана Колесси з збірниками усіх инших наших етнографів. Всі пісні в його збірнику – щиро *народні,* але він не захарастив свого чистого труда піснями *вульгарними*. Пісні, уміщені в його збірці, розуміється, співались і на *роздоріжжах і на майданах,* але вони не *тривіальні,* і хоча *опубліковані до загального відома*, ніколи не стануть через те *банальними.*

Читати нотні записи Івана Колесси в самотній тиші пізнього вечора – се висока інтімна втіха; читати самими очима

і серцем, – так, як ви читаєте вашого улюбленого поета, не кваплячись його деклямувати. Коли-ж ви так читати не можете, попробуйте заспівати, тільки без помочі інструмента; коли-ж ви без сеї помочі обійтись не можете і особливо коли вдастеся до улюбленого і найбільш розпростореного інструмента нашого часу – фортепьяна, то мені шкода вас, бо вам прийдеться не тільки доповняти уявою те, чого не чуєте, але ще й старатися перемогти грубість того, що чуєте, і що вам перешкоджає. Як тільки фортепьян поможе вам усвоїти зарис мелодії, зараз його покиньте і таки заспівайте мелодію без його і *конче* з словами. Згуки нашого „добре темперованого” фортепьяна відносяться до народного співу так, як похода муштрованого салдата – до лету метелика.

Всі до одної пісні в збірнику Івана Колесси списані в однім і тім самім селі, і через те збірник має рідку суцільність, його звязує в одно ціле не саме тільке імя автора і не саме зброшурування, а єдність стилю, єдність настрою. Дуже часто вживається речення, що пісня – то відбитка життя і долі народу; се речення зробилося загальником („lieu commun”), але ніщо в нашій етнографічній літературі не ілюструє сього твердження так добре, як збірник Івана Колесси. Сей збірник – характеристика не тілько галицького люду, але й спеціально того села, з котрим зрісся душею наш етнограф. Всі почуття, всі настрої мають тут один елегичний колорит; тонким сумом повиті й колискові пісні, – їх авторка, мати, знає, що зрощує дитину не для радісного і повного життя; здержаний, а не вакхічний характер мають весільні пісні і навіть ті мелодії, що мають характер жартливих інтерлюдій поміж урочистими, чисто рітуальними співами, не вільні від елегічного відтінку („Ой бий, мати, сукача з хати”, ст. 174), бо і в сей радісний момент життя не забувають за прийдешні турботи й горювання.

[1] І. Колесса служив військовим лікарем.

Незвичайно щирий характер, вільний від всякої театральности, – (властивої иншим країнам), – мають похоронні голосіння, (до речі, записані тілько в сьому збірникові, єдиному з усіх українських збірників)[1].

Тихий сум, що повиває мелодії села Ходович, часом переходить в роспачливий жаль.

На всіх записях знати інтеллігентну, артистичну руку. Вибраний автором спосіб розміщення пісень („від колиски до гробової дошки") дуже вдатний для того, щоб придати збірникові характер не сухого матеріалу, а живої естетичної цілости. Тому, хто не мав би змоги простудіювати цілий збірник, порадимо для побіжного ознайомленння переглянути хоча-б мелодії, уміщені на сторінках 15, 37-39, 171, 247, 276.

Збірник Івана Колесси – се не тілько поема колективної душі запокинутого, убогого, пригніченого галицького села, але разом з тим і поема серця одного з найкращих синів нашої отчизни.

Тиміш Борейко.

(Далі буде)

[1] Тут либонь говориться не про *слова* голосіння (*словних* записів є чимало), а про свого рода ритмичну мелодію, що чується в словах голосіння.

Ред.

Рідний край. – 1912. – № 15. – С. 15-20

[с. 15]

НОВІТНЯ УКРАЇНСЬКА МУЗИЧНА ЕТНОГРАФІЯ.

(Далі).

(Галичина. Збірник Людкевича).

Станіслав Людкевич, в XXI-XXII томах Етнографічного Збірника Наукового Товариства Імени Шевченка, виданих 1906 і 1907 р., дав нам монументальний збір українських мелодій з Галичини. Сей збір містить 1525 мелодій, зібраних на фонограф від Іосифа Роздольського. Сьому невтомному робітникові на полі української етнографії в Галичині зложимо насамперед найглибшу подяку за його труд і перейдем до оцінки роботи самого Людкевича, що списав мелодії з фонографа і впорядкував їх. Сю роботу неможна инакше назвати, як високим подвигом, зважаючи на те, яка се величезна робота і які величезні трудності мусили бути при її виконанню. Слово подвиг тут тим більше до речі, що робота ця має по своїх умовах усі прикмети келійно-аскетичних трудів. Мало того, що списування з фонографу незвичайно напружує й шарпає нерви, – робота в таких умовах, в які поставив себе Людкевич, позбавлена всього того, що скрашає етнографові працю, оживляє його і надає нової сили.

Коли етнограф списує пісні від живої людини, він має розмову з тими людьми, що йому співають, має зміну краєвидів і оточення, попутні спостереження по-за спеціяльностю етнографа і т. и.

Найбільша прикмета аскетизму в труді Людкевича, – се те, що Людкевич в значній мірі добровільно зробив свою роботу сухою та безвідрадною для себе, – а саме через приняту ним класіфікацію матеріялу. Головні відділи, що на їх розбив він мелодії, розділені безперечно правильно (перші 216 мелодій – обрядові, далі коло 800 „звичайних”[1], далі – коломийки, жартливі, карикатурні пісні, потім – набожні (дідівські), пісні пів-письменного походження, пісні польського, чеського, німецького й московського походження, і наостанку 90 пісень лемківських. Але в межах кожного відділу – пісні уміщені по ритмічних схемах. Таке розкладання матерьялу – по ритмічних схемах – певне найбільше змучило Людкевича; воно надало

[с. 16]

збірникові імпонуючо науковий і страшний для широкої публіки вигляд, але ми не вважаємо його конче потрібним, так само, як не вважаємо потрібним, щоб хто небудь трудився над складанням літературної хрестоматії, де-б були уміщені спочатку під-ряд десятки чи сотні віршів, писаних ямбом, потім таке-ж величезне число прикладів хорею і так далі, без огляду на зміст віршів. На нашу думку, для того, щоб легше було студіювати ритмику, зовсім досить того спільного схематичного показника, що Людкевич приложив до передмови другого тому; можна було сього показника зробити трохи докладнішим, але щоб самий матерьял містити по ритмічних схемах – не було

[1] Занотуємо між иншим, що пісня, уміщена поміж звичайними, під № 567, – повинна бути прилучена до гаївок.

потреби. Рітмична будова – се, так сказати, фізичний елемент пісні, її-ж душу становить мелодія; ті тонкі штріхи, якими наділяє широко розповсюжені мелодії кожне село, кожна людина, становлять індівідуальність пісні. Тим часом Людкевич раз-у-раз сполучує в одну купу пісні, що мають однакову рітмичну схему, але по своїй естетичній суті нічого спільного межи собою не мають, і се досадно обезличує пісні. Пізнавання народної пісні не повинно бути процесом, подібним до того, як студіює світ – натураліст, антрополог; пісня належить перш над усе до естетики, і через те процес досліджування народних пісень повинен наближатись до того, як досліджує світ беллетрист, або артист-маляр. Що було-б з того, якби беллетрист, або маляр-жанрист, чи історичний маляр, що шукає в сучасних обличчях одсліду дум, радощів і мук, пережитих предками, приїхав до Галичини, а йому хто-небудь зібрав би в одно місце 1500 галичан, живих, або в фотографичних знімках, і посортував-би їх так: тут кількадесят з короткими черепами, тут з довгими, тут з відкопірченими вусами, тут з прищуленими, і т. д.? Розуміється, перш над усе всі галичане здалися-б неінтересними в сій юрбі, де так багато подібних межи собою, і перехід від одного типу до другого зостався-б майже непомітним. Тим часом, як беллетрист, або маляр поїде в мандрівку і побачить людей в їх натуральнім оточенні, то в нього зостанеться вражіння естетичного порядку, вражіння плідне, що збогатить його естетичний досвід і дасть натхнення до творчости. Отож той, хто студіює збірник пісень, повинен так ніби мандрувати по країні за поміччу того збірника. Але Людкевич, неначе з досади, що не мав сих живих вражінь при роботі, дав і читачеві свою роботу в найсухішій формі, позбавленій життя.

[с. 17]

З превеликим трудом, відшукуючи, до якого повіту належать ті села, з яких поміщені пісні, та з географічною картою під рукою, ми зробили пробу переглянути пісні Людкевича не в тім порядку, в якому вони у його надруковані; зробивши пробу такої мандрівки по збірниках Людкевича, ми пізнали, що пісні Брідського повіту здебільшого нічим не відрізняються від пісень російської Волині; ми побачили, що характерна особливість галицького співу – нахил до сінкоп – різче виступає в міру того, як віддалятися від російської границі, хоча де-які окремі села становлять виняток; ми пізнали такі місцеві особливості, що їх неможна „ні в казці сказати, ні пером описати", а можна тільки відчути самому і дати відчути тим, хто знаходиться коло вас і здатний до відчування.

Тільки, що-до лемківських пісень, Людкевич ужив таки ґеоґрафічного прінціпу, бо мусів признати, що вони таки не йдуть до спільної купи. І справді, українське вухо чує в них щось зовсім відмінне, і в тих лемківських піснях, що не з'являються переспівами банальніших мелодій сусідніх народів, є своєрідна краса: (див., напр., усі колискові і №№ 1424,1434,1439,1463,1465, 1472, 1477, 1478, 1483, 1487,1500 та инші).

Траплялося читати в галицьких газетах, що українці Західної Галичини дуже схильні до теорії єдности їх з великорусами. Короткий начерк духовного життя Лемків, що знаходимо в збірці Людкевича, може нам трохи се пояснити. Розуміється, не може бути мови про спільність лемківських пісень з великоруськими, але треба признати, що вони і мелодіями і змістом досить далекі від загально-українських. Про зміст судимо по словах перших куплетів, бо тільки сі слова у Людкевича й наведено. Сі початкові куплети здебільшого дуже далекі від улюблених образів української народної поезії, і зостається вражіння, що лемківські пісні зовсім далекі від виробленої віками української народної культури; ся культура вилилася в пісню – спільну для всеї України, при всіх місцевих одмінах. Коли ми бачимо в збірнику Людкевича, поміж галицькими піснями (окрім лемківських), наддніпрянську „Чайку" (№ 844), 4 варіянти „Морозенка" № 775-878), „Нечая" (№ 612; 971), пісні про смерть чумака (884-887; 891),

„Бондарівну” (№ 676, 682, 683), навіть 8 варіянтів (№№ 558-565) „Лимерівни”, що вважалося щиро лівобереж-

[с. 18]

ною піснею, то поміж лемківськими піснями тих віх історічної дороги, котрою йшов розвиток культури нашого народу, – не видно. Лемкові не так лехко пізнати свою культурну єдність з Україною, як галичанинові з инших сторін, і коли так, коли ся єдність не є очевидною сама по собі для Лемка, коли йому треба підходити до ідеї сеї єдности зусиллям розуму, коли йому треба пристосовуватися і приставати до української культури, то він може собі зміркувати, що йому корисніше пристати чи до польської, чи до великоруської культури. Розуміється, се – помилка (наскілько річ іде про чесне, ідейне поступування), але така помилка, що побороти її одразу не так лехко. Але перевага української культури в тім, що вона і її духовий центр Львів – все ж близькі до Лемківщини.

Той факт, що лемківські мелодії вперше появилися в виданні *українського*, а не великоруського і не польського наукового товариства, мусить мати велику вагу для просвітлення думки лемківської інтелліґенції в сьому питанні, і коли-б львівське „Товариство Імені Шевченка” вирядило спеціальну експедіцію в Лемківщину, для глибшого й ширшого її досліду, то се мало-б рішити справу. А може-ж при глибшім досліді ми знайдемо там і „Чайку” і т. д.; коли-ж і тоді потвердиться, що духовий звязок Лемківщини з історичним життям, України був за-слабкий, то ще не пізно тепер його зміцнити і уважність наших наукових установищ до Лемківщини буде для того найкращим способом.

Вертаючи до нашої крітики класіфікації Людкевича, зазначуємо, що висловили ми те все не для того, щоб переконати самого п. Людкевича, що він помилився. Ми признаємо, що в ряді инших збірників інтересно мати один і з таким розкладом матерьялу. Але було-б сумно, якби суха науковість труда п. Людкевича так заполонила думку дальших робітників, що вони почали-б іти в слід Людкевичові, думаючи, що після його збірника вже конче всім треба так видавати, а як хто не може так опорати свого матерьялу, то ніби краще вже й зовсім його не видавати. Се тілько марно злякало-б тих людей, що могли-б внести свою пайку в нашу скарбівницю. Ми думаємо, що видавання мелодій по сістемі Людкевича мусить відбірати більше часу й сили, ніж саме записування, і коли так, то наші музиканти мають повне право лишити своїм наступникам, робітникам прийдешнім, таке сістематизування.

[с. 19]

Вічність буде досить довга для того сістематизування, завдання-ж нашого часу – заховати для вічности яко мога більше матеріалу. Далі, євангельське речення „жатва многа, ділателів мало” відноситься у нас до музичної етнографії в найбільшій мірі, бо ся паросль національної роботи потребує спеціальної освіти й звички, дуже рідких в нашій інтеллігенції, і через те ми думаємо, що немногі тямущі робітники на сій ниві мають право розглядатися в тому, що варто, а чого не варто записувати. Людкевич дуже боявся „суб’єктивизму” і становить собі за честь, що він подав матеріал, – мовляв він, – в індифферентній формі. Очевидно, з сеї боязні суб’єктивизму, він зважив за свій конечний обовязок списати без вибору все, що йому приніс Роздольський. Через те маємо в збірнику Людкевича, поміж нумерами найвищого інтересу і довгі нудні ряди безбарвних варіантів безбарвних мелодій. Тим часом витрачати силу на старанне регістрування всіх розповсюджених по Галичині пустяків, у той час, як, наприклад, з сусідньої Буковини записано так мало мелодій, було не економно. Очевидно, Людкевич вважав, що подавання великого числа варіянтів неінтересних пісень потрібно для характеристики рівня народного смаку в даний момент, бо річ відома, що більше число варіянтів показує на більшу розповсюдженість пісні. Для сього однак не варто

покладати стілько праці, бо і без того відомо і завжді буде відомо, що все лехке більш розпросторюється, ніж трудне, і все банальне – більш ніж ґеніальне.

Якби всі краї нашої отчизни мали по такому корпусові народніх мелодій, який має тепер Галичина, дякуючи Людкевичу, – наше покоління музикантів могло-б уважати себе вільним від обовязку вияснити археологічним способом підвалини для дальшого самостійного будування і з спокійною душею могли-б віддатися иншій музичній діяльності. Людкевич вніс вже свій величезний пай в спільне діло і дав нам такий пам'ятник, що йому рівного нема ні в нас, ні в сусідів; сей памятник буде нам предметом народньої гордости і, звертаючи до його свій зір, втомлений пустельною порожнечою наших неогладних просторів, ми все будемо віддавати хвалу і честь його будівничому.

Більшого вимагати від Людкевича ми не маємо морального права.

Вимагати – ні, але палко бажати – таки будем.

Ми чули, що по скінченню сього труда п. Людкевич

стратив охоту до продовження етнографічних студій[1]. Річ натуральна і мусить бути пояснена перш над усе – втомою. Але від укінчення труда п. Людкевича минуло вже пьять літ і вже в нас прокидається несміла надія, що зрозумілий пере́сит Людкевича минув і що набута ним величезна звичка і вміліть в записуванні народніх мелодій не зостанеться вже на завжді без ужитку. Працювати далі в такій формі, як раніш, було-б може для Людкевича самознищенням, але єсть друга форма, в якій робота може бути втіхою і розривкою – се екскурсії для записування без досадно дратуючої машини фонографа, при живім поєднанню з народом, і при тім – вибірання справжніх перел без спортивного захоплення коллекціонерством. Твердо віримо, що до *перел* народної творчости Людкевич ще вернеться і не з обовязку, а через те, що справедлива краса мусить притягати до себе того, хто так, як Людкевич, здатний розуміти її.

———

Тому, хто не має змоги простудіювати цілий збірник Людкевичовий, радимо у всякому разі переглянути всі весільні пісні, що виявляють в цілому блиску майстерність Людкевича в поборюванню технічних трудностів; з колядок: № 144, 152, – 162, 165, 166; з дальших пісень №№ 260, 281, 282, 284, **310**, 315, **327**, найкращий варіант баллади про Петруся в благородному стілю, 350, 388, 391, 197, 408, 424, 425, 447, **461**, 464, 480, 509, 512, 515, **539** – **540**, 581, 678, 748, 869, 965, 1094, 1160, 1507, 1514. Найкращі тут підчеркнуто. З Лемківських пісень, окрім зазначених вище, радимо звернути увагу, з погляду близкости до загально-українського стілю, на № 1445 (баллада про завезення дівчини *козаками*), дуже розпросторену по цілій Україні жартливу № 1498 балладу про кровосумішку, в тому варіанті, що поширений по цілій правобережній Україні („Мандрувало пахоля") – № 1442.

(Далі буде).

Тиміш Борейко.

[1] Про композіторську діяльність Людкевича ми маємо надію невдовзі поговорити з-окрема.

Рідний край. – 1912. – № 18. – С. 22-24

[с. 22]

НОВІТНЯ УКРАЇНСЬКА МУЗИЧНА ЕТНОГРАФІЯ.

(Далі).

(Галичина. Праця Ф. Колесси)

„Non multa, sed multum”[1], – так можна сказати про те, що дав українській музичній етноґрафії Філарет Колесса. Минаємо його давніші праці, – бо хоч він давніше вважав можливим займатися злажуванням виданнів такого типу, як „Наша дума”, але сподіваємося, що той погляд тепер вже для нього самого – єсть überwundenes Standpunkt[2]. Видання, що зветься „Наша дума”, не має нічого спільного з терміном „дума” – в значінні, прийнятім в нашій науці, і ся назва видання є тільки несвідомим пророцтвом того, що пізніше стало головною заслугою Філарета Колесси.

В третьому томі знаменитої етноґрафічної праці Шухевича „Гуцульщина” уміщено прегарні записі гуцульських мелодій, зроблені Філаретом Колессою. Маємо тут 28 мелодій, граних на скрипці; на де-яких з них знати чималий вплив цигансько-угорської музики, що так прославили Ліст і Брамс; далі 22 мелодії, граних на сопілці, і 8 – на „трембіті” (гірська предовга деревьяна труба); сі остатні мелодії дуже архаїчні і стоять осторонь від усього, що досі нам відомо з нашої народної музики. Оті 58 мелодій – то все такі перлини, що їм не можна ціни зложити; сі записі Філарета Колесси – єдина солідна екскурсія в таємну країну нашої народної інструментальної музики і екскурсія дуже вдатна. Вокальна музика гуцулів зосталася недослідженою, бо весільні мелодії, уміщені в „Гуцульщині”, взято з „Покуття” Оскара Кольберґа, але мелодії колядкові й весільні, уміщені в скрипковім і сопілчанім відділі, показують нам, що і в сій парості нашого народу, закинутій далеко в гори і багато де в чому одмінній, релігія наших предків мала до одправи ті самі ритуальні співи, що й по цілій Україні. Поміж химерними визерунками, властивими грі народних грачів на скрипці й сопілці, лехко дається піймати звичайну мелодічну ритмичну основу наших колядок та весільних співів, і так радісно ще раз зазначити дивну єдність нашої прадідівської культури від Карпатів до Дону!

[с. 23]

Спинимось трохи на мелодіях „гаївок”, схоплених на фоноґраф Роздольським, а списаних і впорядкованих Філаретом Колессою по сістемі прийнятій і в збірнику Людкевича. Мелодії ті, уміщені в числі 180 в XII томі „Матерьялів для української етнольоґії”, виданих Науков. Товариством імени Шевченка у Львові, становлять не тілько цінний вклад в нашу етноґрафічну літературу, але й можуть мати велике практичне значіння, бо мелодії сі здебільшого дуже лехкі, з виразним ритмом і бадьорим настроєм, дуже придатні для елементарного навчання дітей співу в

[1] „В невеликому – багато”. Вираз відомий, але може як-раз хтось із читачів його не знає, то й перекладаємо. Так робитимем і далі.

[2] „Перейдене становище”.

українськім дусі; при тім сі мелодії можна було-б поставити в строгому порядку, від найпростіших, як наприклад № 10, 88, до складніших; і коли подекуди тексти гаївок не надаються для дітей, то кожна українка-мати і кождий український учитель легко зможе підставити під ті мелодії які небудь вірші. В збірнику є однак досить матерьялу інтересного – і нетілько з погляду педагогічного, вкажемо для прикладу на №№ 46, 47, 60, 65, 83, 84, 85, 91, 94, 110, 143, 147, 148, 154, 155, 167, 175. Мелодії, уміщені в сій збірці, здебільшого не трудні до записування і не треба бути Філаретом Колессою, щоб сю роботу виконати.

Найбільша ж заслуга Ф. Колесси, така, що для вихвалення її нема й слів, се запис мелодій українських дум (*дум* в науковім значінні сього слова, – мусимо се зазначити через те, що наша публіка часто розуміє під сим словом звичайні, куплетної форми, пісні історичні і навіть неісторичні). Ми підходимо тут до видання, що красіє як мистецький фронтон на будові нашої етноґрафії. Єсть то книга під назвою „Мелодії українських народніх дум. Серія І. Списав по фоноґрафу і зредаґував Філярет Колесса". Видало ту книгу Наукове Товар. ім. Шевченка у Львові, 1910 року, яко XIII том матерьялів до української етнольоґії.

Трудно здумати яку небудь иншу роботу, щоб вимагала більшого напруження мозку і всієї нервової сили, як оця, що взяв Ф. Колесса на себе, з благородним посвяченням. Велитенську трудність сеї роботи може вповні зрозуміти тілько той, хто сам коли небудь пробував взятися до неї. Кобзарські співи – мінливі як хвиля, химерні як біг газелі. Треба зазначити, що Філарет Колесса з усіх спеціалістів цілого світа був теоретично найбільше підготований до сеї роботи. Сю підготованість йому дало довге і старанне вчіння рітміки українських народніх пісень; наслідком того пізнавання

був солідний трактат „Рітміка народніх українських пісень", що перевершив попередні труди Сокальського і коріфея великоруської музикальної етноґрафії, Мельгунова.

Тиміш Борейко.

(Кінець буде).

Рідний край. – 1912. – № 19. – С. 10-16

[с. 10]

НОВІТНЯ УКРАЇНСЬКА МУЗИЧНА ЕТНОГРАФІЯ.

(Кінець).

(Галичина. Праця Ф. Колесси; записи кобзарських дум на Україні).

Відомо, що кобзарські співи додержалися до сього часу на лівобережній Україні. І сьогочасна відсталість російської України, недостача людей здатних до витривалої фахової роботи – виявляється яскраво в тому, що на російській Україні не найшлося такої людини, щоб зняла з нас ту ганьбу, що тяжила над нами, не знайшлось такої людини, щоб виповни-

[с. 11]

ла довг нашого покоління перед історією нашої культури. Вийшло, що для сього довелось поїхати в Полтавщину людині з протилежного кінця України! Ми маєм дуже багато літературних описів кобзарського співу, в печаті дуже багато було висловлено уболівання над щезанням того співу, але для захования дум – було зроблено безконечно мало. Нам невідомо, з якої причини батько української музики, Микола Лисенко, списав не весь репертуар Остапа Вересая, дарма, що Вересая вважали за останнього кобзаря. В „Записках Юго-Западного Отдела И. Р. Геогр. Общ." надруковано тексти 6-ти дум, а музику *тільки одної думи вповні* і другої не вповні. Не знаючи тому причини, утримуємось від суду про те сумне явище.

В додаток до згадки Ф. Колесси про своїх предтеч в справі записування кобзарських мелодій – нагадаємо про п. Рубця, котрого Колесса проминув. Збірник п. Рубця „216 украинских народных напевов" закінчується записом думи про удову і трьох синів. Сим записом Рубець оправдав приказку „finis coronat opus"[1], проте і тут дуже дивно, що думу надруковано не вповні. Може, в рукопису той запис є в цілості – і було-б дуже добре, якби „Наукове Товариство Імени Шевченка" запитало згоди п. Рубця, – (він живе в Стародубі, або в Новгород-Сіверському), – і надрукувало-б сей запис. Може у п. Рубця єсть і не один такий запис... Се було-б прехороше доповнення до праці Ф. Колесси, бо в опублікованому першому томі сеї праці маємо тільки записи з Полтавщини; на другий том обіцяно записи, між иншим, від кобзарів Слобідської України; що-ж до Чернигівщини, то її в праці Ф. Колесси не буде показано зовсім. Неможна сказати, щоб сю прогалину заповнили записи від кобзаря Пархоменка, в праці проф. Сперанского (Сборник Нежинского Историко-филологического общества), бо Пархоменко в співах нерелігійних був кобзарь без традиції[2], почасти навчений вже з руки інтеллігенції, почасти грубий і недотепний композітор; з сієї причини ті мелодії, на которі він співав історічні думи, не мають ніякої ціни[3].

[1] „Кінець діло вінчає".

[2] Без науки від давніших кобзарів.

[3] Для охочих знати більше про Пархоменкове співання дум можемо вказати замітку в „Рід. Краю", за р. 1908, № 4.

[с. 12]

Згаданий запис п. Рубця – мабуть, з Чернигівщини, бо з сеї сторони записано більшість пісень його збірника, і сей запис одрізняється від инших більшою простістю й виразністю мелодії та рітму і меншим хроматичним окрашенням. А може – тут діло в загальнім схематичнім способі записування п. Рубця.

Записи Ф. Колесси – повна протилежність Рубцевим. Достотність, пильність в означуванню найменших дрібниць, у Колесси – не звичайна! Трудно здумати якусь иншу роботу, щоб дорівнювалась тій, що прийняв на себе Філарет Колесса, і в усіх роботах, що доси маємо по виявленню нашої дорогої старовини, трудно знайти таку працю, щоб вона дорівнювалася своєю вагою другій роботі Ф. Колесси.

Але при такій великій ціні записів Ф. Колесси, – тим більше шкода, що і він, так само, як попередні записувачі, дав нам все таки щось незакінчене.

Тим часом Колесса мав для своєї праці більше сприяючі умові: він мав до послуги фоноґраф, а попередні записувачі дум тієї помочи не мали; до того-ж, звичайно, з бігом часу – в естетичних, як і в наукових поглядах, повинен бути поступ; через все те ми мали право сподіватися, що в праці Ф. Колесси не буде тієї прикрої вади. Власне вада в тім, що Ф. Колесса не вважав потрібним записувати думи в цілості від инших кобзарів, окрім Михайла Кравченка. Опублікований том з записами дум чинить таке вражіння, ніби осередком його ваги автор ставив *свою теоретичну розвідку* про думи, а самі мелодії дум подав в уривках тілько для ілюстрації. Найшкодливіша помилка і гріх непростимий! Що сказав-би сам Філарет Колесса, як-би которийсь археолоґ під час якої подорожі натрапив на цілий збір прекрасних античних статуй, та й не привіз би їх у цілості до музею, а видав-би книгу приближно такого змісту: „В статуях того часу, до котрого приходиться найдена мною купа статуй, замітні такі й такі особливості: носи здебільшого бувають такі й такі, а вуха – ось які. Для наглядности я одломив од одної статуї носа, а від другої – вуха. Сього мені зовсім вистачає, щоб довести правдивість тих основних думок, що я в сій книзі викладаю. Везти-ж цілі статуї було загайно і марудно. Та й од того, що тубільці-селяне їх знищать, великої шкоди не буде, бо прошу вірити мені, як авторитетові, що я одломив саме те, що було типічне і інтересне для науки. Всяк же згодиться, що важна *наука* про хист, а не самі *твори* хисту”.

[с. 13]

Хоч би передмова Ф. Колесси була ще ширша і ґрунтовніша, ніж вона є, то вона не поможе реставрувати те, чого він не записав. Хоч би хто вивчив сю передмову на памьять, а в композіції був перший майстер нашого часу, він не зможе приробити кінці до записаних Ф. Колессою „початків”, а як і приро́бить, то се буде та сама хоткевичівщина, що її розвіяти, здавало-б ся, було завданням Ф. Колесси. Ви зараз пізнаєте, де скінчилось автентичне, власне-кобзарське, і де почалося прироблене, і коли добросовісний реставратор напише примітку: з сього пункта кінчиться те, що Колесса записав від кобзаря, а далі йде моє продовження”, то ви тілько всміхнетесь. Згадаєте того банкіра, що з подорожі прислав до дому жінці фотоґрафічну карточку, – зняту в музеї, – з таким поясненням: „Оце, голубонько, з лівого боку Аполлон Бельведерський, а з правого боку – я”.

Ото ж треба, щоб Ф. Колесса швидче поправив свою помилку і не тілько докінчив своє діло записями, обіцаними на другий том, а щоб закінчив і ті „початки” дум, що він умістив у першому томі. Се ще можливо зробити, для того не треба знов їхати в Полтавщину, – добрі люде схоплять, що треба, на фоноґраф і пришлють йому валкú. Треба тільки мати благородну одвагу признати свою помилку і треба мати щире бажання її поправити. Тілько тоді Філарет Колесса докаже, що в йому бере перевагу гаряче серце – артиста, таке серце, як було в його брата Івана, а не суха амбіція „ґелертера”, мудрого вченого, і що історія не помилилася, покликавши власне його до національної справи першорядного значіння. Ся справа – в тім, щоб наша дума ожила і

жила до віку в душі народній, а не в кабінетах учених людей. Ученим, на думку Ф. Колесси, досить його виводів і кількох уривків мелодій; але-ж треба, щоб ми і наші нащадки могли співати і чути нашу думу такою, як її співали і слухали наші предки. І се не тільки тим, що вони – предки, а тим, що їх душі знали те, чого ми не знаємо, не відгадаємо і перевершити не можемо. – Даремне оправдуватися тим, що музикальні фрази „повторяються" в думах і через те можна не подавати цілих мелодій. Вони повторяються так, як краєвиди в гірській стороні: котрого чоловік не бачив, то таки не знатиме, котрого не змалює, не зфотографує, то таки не затямить.

Матимете добру нагороду, коли будете Колессові записи не *переглядати*, а *учити,* стараючись *виконати* співи кобза-

[с. 14]

рів. Чарівну принадність їх можна пізнати тільки тоді, як при тім не відділяти мелодії від слів. Вповні зьясувати собі красу нашої думи можна тільки тоді, як добре вивчити й затямити і слова, і мелодію. Треба залишити той звиклий погляд, що „народні" мелодії дуже прості і не трудні. Треба мати готовність положити на вивчення, студіювання котроїсь думи не менше праці, ніж скілько наші музикально освічені люде завжди готові вживати на студіювання якого небудь нового твору Скрябина або Ребікова.

Годиться тут, між иншим, зазначити, що через одну дрібницю Ф. Колесса сам утруднив читання своїх нотних записів, а саме: – для того, щоб уникнути повторення діеза на *ре*, він завів сей діез у ключ. Тим часом усі здавен звикли, що не треба придивлятися, на яких саме лініях поставлено діези в ключі; всі звикли дивитися тільки на те, скільки діезів у ключі, і коли їх два, то всяк зна, що один з них припадає на *фа*, а другий – на *до*, а ні в якому разі не на *ре.* Примітку про постійний діез на *ре* надруковано дуже дрібно і в мало доступнім вислові. Зірочку, що відсилає до примітки, поставлено не коло діеза, і – поділимося з Ф. Колессою нашим досвідом – всі без винятку, кому ми показували збірник мелодій дум, бралися грати, або співати їх, з повною рішучістю і без ніякого вагання, – в мажорному тоні, починаючи першу думу про Озівських братів просто з *до діез*, і нікому на думку не спадало, що треба перше подивитися на примітку. Ми сами мусіли шукати сеї примітки, вражені невідповідністю того, що читали очі, з тим, що колись було чуте в натурі від кобзаря Кравченка. Через те ми і звертали увагу наших знайомих на сю примітку. А що як хто не має такого знайомого, щоб йому пояснив сеє? а що, як хто починає знайомитися з збірником не з першої думи по ряду, а з другої, – наприклад, через те, що він чув думу про Марусю Богуславку в натурі? – Вже ж при сій думі примітки нема. На останку – я́к можуть догадатися про постійний діез на *ре* тії, що не знають по українськи? – Для німців, правда, у німецькій передмові згадано про *ска́лю,* але знов таки не в доступному вислові, та й не всяке здумає, що перше, ніж заграти ноти, треба перечитати передмову, та ще й з такою уважністю, що до неї не кожна загально освічена в музиці людина здатна. Та й нащо мати на увазі самих німців, коли космополітична мова нотних знаків, як-би її не було затемнено, могла-б прославити мелодії наших дум поміж усіма народами?

[с. 15]

Чудова, незрівняна гнучкість мелодії, пристосованість її до логічних акцентів, до найтонших душевних рухів, висловлених змістом думи, – саме те, до чого так намагаються сучасні композитори, – ми теє мали давно, ми теє втратили!

Ніщо не може так помогти зрозуміти дух нації, дух часу, як хист тої нації і того часу; а наші думи – се вінець нашого стародавнього хисту; і те очарування, що обіймає вас при їх студіюванню, пізнаванню, не можна ні з чим порівняти! Се так, ніби якийсь дивний сон переніс вас одразу в глибінь віків, одкрив вам нерозгадані таємниці душ предків наших, одкрив той сум, що ховають могили наших степів, і показав вам те

естетичне сутево нашої благородної старовини, що його з таким тяжким трудом шукають історічні повістярі й малярі!

Так, характер величности має розпочата Ф. Колессою праця... але ж її треба, кóнче треба негайно закінчити. Ми дуже стурбовані довгою перервою в виданні дум. Цілих чотирі роки минуло від часу подорожі Ф. Колесси в Полтавщину і від часу надіслання йому валків з записами, що зробили инші люди. Валки – річ дуже ніжна, вони псуються від зміни температури і вохкости, вони найперше пропадуть в разі – крий Боже – пожежі. Відкладати сеї роботи ніяк не можна. Коли причина перерви в роботі – перетома і виснаженість нашого етноґрафа, то се перерва зрозуміла і вибачена; але якби се було з иншої причини, наприклад – з тієї, що робота його не справила такого ефекту, як вона мусіла б справити, то се було б не гідно людини, покликаної історією до великого діла.

Розуміється, тяжко по опублікованню наслідків такої довгої і напруженої праці не чути відгомону громади на ту працю, не бачити рецензій на неї[1], але ж се в значній мірі ознака не байдужности нашої громади до того діла, котрому посвятився Філарет Колесса, а ознака того, що наша громада не знається на поважніших речах з музичного обсягу. Не всякому під силу розібрати таку нотну лєктуру, – вищу за звичайну, – як та, що подав нам Колесса; а з тих, що її розбирали, не кожне буде мати одвагу критикувати Колессову

працю. Хтó може, після тієї теоретичної розвідки, що подав перед нотними записами Філарет Колесса, сказати про себе, що він в тій справі ознайомлений не то – більше, а хоч би так само, як Колесса? – Але такий стан річей хутній мусить заохочувати його до скінчення роботи, ніж знеохочувати.

Якийсь реферат на ювилейному зїзді може викликати оплески, яка-небудь ювилейна розвідка по літературі може викликати похвальні замітки в печаті, але щó значать такі дрібні тріумфи для людини, що її імя вписується золотими літерами на скрижалі нашої, а разом з тим і всесвітньої історії! Може ще пройде немало часу, поки світ пізнає, який скарб вніс Ф. Колесса в скарбівницю історії хисту, і оцінить вагу того скарбу, але вже як оцінить, то ніколи потім не обезцінить; на всі віки потомні, для справжніх знавців хисту, буде відома наша дума і буде памятне імя Філарета Колесси, від-нині нерозривно злучене з нашою думою.

„Pour avoir raison dans l'avenir, il faut avoir courage d'être quelque temps demodé"[2] – пригадується речення, що ним закінчив Драгоманов свій найбільш відомий політичний трактат. – Courage! хочеться гукнути до Філарета Колесси через границю, за сотні верстов, що нас одрізняють. І коли політичний змисленник може *сподіватись* для своєї думки й науки прийдешньої перемоги, то той, хто творить або ратує для потомних поколінь памятники дійсного, високого хисту, може бути *певний* свого прийдешнього тріумфу. Як тепер нема двох різних думок про ціну ґруппи Лаокоона і про ціну її знайдення, так колись в артистичнім всесвіті не буде двох різних думок про ціну наших дум і того труда, що положений на їх запись. І коли глибоко продуманим політичним доктринам належиться *прийдешність*, то найзначнішим творам людського духу в обсягові хисту – належиться *вічність*.

Тиміш Борейко.

До розправи вельмишановного автора, власне до слов його про „ганьбу" для українців, що думи „записав галичанин" Колесса, додамо в 20 № Рідн. Краю замітку від себе.

Ред.

[1] Дійсно, на скільки нам відомо, до сеї пори була одна-одним рецензія на працю Колесси, у „Рідному Краю" (за 1911 р. № 13), – і ту написав етноґраф, – та оце тепер іде друга. – Инші-ж мовчали і мовчать... *Ред.*

[2] „Щоб мати рацію в часі прийдешньому, треба мати одвагу бути якийсь час не в моді".

Украинский вопрос /Составлено сотрудниками журнала
„Украинская жизнь”. – Москва, 1917. – Изд. 3-е. – С. 110-118.

[с. 110]

Музыка.

Украинское искусство в музыкальной области имеет в народной песне такую же богатую почву для своего развития, как украинская литература – в народной поэзии. Музыкальные достоинства украинской песни достаточно известны. Народная песня малоруссов, как определяет ее С. Мирополький в своем исследовании „О музыкальном образовании народа”, – представляет нежные и задушевные мелодии, проникающие все существо наше. Они блещут красками теплого очаровательного юга, они все дышат негой и роскошной прелестью благодатной страны, где человек обвеян чарами природы. С другой стороны, это героическая эпопея о минувших делах, где сказываются идеалы народа; это его поэтическая история, живая, яркая, исполненная красоты, истины и силы. Еще выразительнее определяет украинскую песню Н. В. Гоголь в своей статье „О малороссийских песнях”. „Песня для Малороссии, – говорит он, – все: и поэзия, и история, и отцовская могила.... Трудно определить ее характер одним словом: она необыкновенно разнообразна. Во многих песнях она легка, грациозна, едва только касается земли, и кажется, шалит, резвится звуками. Иногда звуки ее принимают мужественную физиономию, становятся сильны, могучи, крепки; стоны тяжело ударяют в землю, и, кажется, как-будто под них можно плясать только одного гопака. Иногда же звуки ее становятся чрезвычайно вольны, широки; взмахи гигантские, силящиеся обхватить пространство, вслушиваясь в которые танцующий чувствует себя исполином: душа его и все существо раздвигается, расширяется до беспредельности... Что же касается музыки грусти, то она нигде не слышна так, как у них; звуки ее живут, жгут, раздирают души... По ним, по этим звукам, можно догадаться о ее минувших страданиях, так точно как о бывшей буре с градом и проливным дождем можно узнать по бриллиантовым слезам, унизывающим снизу до вершины освеженные деревья...”

[с. 111]

Музыкальные записи украинских песен начались еще в конце XVII века, к каковому времени акад. В. Перетц относит хранящийся в Имп. Публ. Библиотеке в Петрограде рукописный сборник Рудницкого и Гинтовта. В „Собрании Народных Русских Песен” Ивана Прача (Пет., 1790 года), находим отдел украинских песен с мелодиями. В 1833 году во Львове появился сборник мелодий польского и украинского населения Галиции, составленный знаменитым в свое время скрипачом-виртуозом К. Липинским, а в следующем, 1834 году, М. Максимовичем в Москве был издан первый сборник, посвященный специально украинским народным мелодиям, – с фортепианным аккомпанементом, написанным известным русским композитором Алябьевым. Впрочем почти все мелодии, содержащиеся в названных сборниках, а равно в пользующихся громадною популярностью сборниках Едлички (1861) и Коципинского (1862 г.), принадлежат к эпохе сильного влияния итальянской и немецкой искусственной музыки и, притом, представляют собою далеко не лучшие

образцы в этом роде; формы той же музыки всецело господствуют и в убогой гармонизации Прача и названных вслед за ним авторов. Понимание оригинальных красот мелодического и ритмического уклада украинской народной песни развивалось медленно и постепенно. В 1857 году одновременно появились два сборника, обнаруживающих больше вкуса у собирателей – Андрея Марковича (в Записках о Южной Руси Кулиша) и Галагана. Во втором из них мы встречаем первый опыт записи оригинальнейшей формы произведений украинского музыкального гения – дум (в узком, принятом в науке, значении этого термина). Шестидесятые годы дали отличные сборники Баллиной, О. Гулак-Артемовского и Марка Вовчка. В последнем из них фортепианные сопровождения написаны известным пианистом и композитором Эдуардом Мертке (проф. Кельнской консерватории). В 1869 году появился первый сборник Н. В. Лисенко, продолжительная и плодотворная деятельность которого составляет эпоху в деле исследования украинской народной музыки. Оставленные

Лисенком сборники песен для сольного пения с сопровождением фортепиано и для хорового пения составляют неоценимое сокровище по прекрасному выбору и художественной обработке. В его записи имеются 7 сборников народных песен по 40 №№ в каждом, 12 хоровых сборников по 10 №№ в каждом, сборник игр „Молодощі", два сборника обрядовых песен „Перший Вінок" и „Другий Вінок", „Веснянки", „Колядки і Щедрівки", „Купальська справа", „Весілля".

Интересную, но не столь выдержанную в национальном стиле гармонизацию находим также в сборниках проф. Петроградской консерватории Рубца и, в особенности, П. Сокальского (посмертное изд. Бесселя, 1903 г., к сожалению, весьма мало известное). Исследование народной мелодии непрерывно расширяется и углубляется, и в последнее время наиболее выдающимися деятелями в этой области явились Конощенко, обнаруживший тонкое понимание строения украинской народной мелодии, и галичане Иван Колесса (замечательное собрание песен с. Ходович), С. Людкевич (более 1500 галицких мелодий в старательных записях, научно классифицированных по ритмическим схемам) и Филарет Колесса. Последний дал нам „Гаївки" (род обрядовых весенних песен) и двухтомное издание мелодий кобзарских дум, для исследования которых он совершил экскурсию в Полтавскую губ. Записи этого рода произведений представляют необыкновенные трудности, преодоление которых следует поставить Ф. Колессе в особую заслугу. Сборники И. Колессы, Людкевича и Ф. Колессы изданы Научным Обществом имени Шевченка во Львове. – Ф. Колесса является также автором серьезного трактата „Рітмика українських народних пісень" (Львов, 1907 г.).

Таким образом с 50-х годов XIX столетия дело собирания и изучения памятников украинского музыкального творчества перешло в руки самих украинцев, которые и дали, как вполне естественно, наиболее старательные и вдумчивые труды в этой области. Однако и после этого украинская песня привлекала к себе внимание ино-

племенных исследователей, которым украинский народ обязан благодарностью за сохранение части своих памятников. На первом месте следует упомянуть о необыкновенно трудолюбивом польском этнографе Оскаре Кольберге, четвертую часть литературного наследства которого составляют материалы, собранные в украинских областях: Pokucie в 4 томах, Chełmskie в 2 томах, Wołyń i Pieśni ludu z Podola rosyjskiego; все эти собрания изданы в Кракове (последнее – в Zbiór wiadomości do antropologii krajowey, wyd. Akademii Umiejętności) и содержать громадное количество мелодий. Следует отметить также немногочисленные (18) напечатанные записи Линевой (урожденной Паприц), которая, как и Людкевич и Ф. Колесса, пользовалась

фонографом и дала научно-точный материал для ознакомления с народной полифонией левобережной Украины (в I томе трудов музыкально-этнографической комиссии Московского о-ва любителей естествознания, географии и антропологии).

Песенным творчеством не исчерпывается проявление музыкальности украинского народа; эта национальная его черта выразилась в высоком значении, которое приобрела на Украине церковная музыка, – сперва в форме культивирования церковных хоров, а затем и в развитии специальной композиции. В развитии церковного пения Украина всегда шла впереди Великороссии и служила для нее источником усовершенствования и готовой школой. По свидетельству Иоакимовской летописи еще Владимир Святой после своего крещения в Корсуне привел с собой в Киев церковных певцов, присланных ему царем и патриархом из Константинополя, и лишь через несколько лет, по словам ученого певца XVII века Мезенца, „сие пение некиими люборачители перенесеся до великого Новагорода". Первое духовно-музыкальное сочинение – стихира св. кн. Борису и Глебу – было составлено песнотворцами-киевлянами в 1072 году. Есть свидетельства о том, что на Украине во второй половине XVI века велось обучение пению в школах при церквах и монастырях, а в XVII веке каждое православное братство имело свою шко-

[с. 114]

лу и свой певческий хор. „Прирожденная певучесть и музыкальность южно-русского народа, красота и изящество старинных мелодий, преемственно издревле сохранившихся, не подвергавшихся искажению и порче ни в музыке, ни в тексте, усиленные заботы братств, легкость и доступность нотно-линейной системы, – все эти условия в своей совокупности создали то, что церковное пение в юго-западном крае в XVII и начале XVIII века достигло цветущего состояния, так что возбуждало удивление и вполне заслуженные похвалы даже иностранцев" – говорит проф. Металлов в „Очерке истории православного церковного пения", имея в виду восторженный отзыв Гербиния о пении в Киеве. – Линейная нотация была усвоена на Украине еще в начале XVII века и отсюда, под названием „киевского знамени", распространилась по Великой Руси, благодаря усилиям патриарха Никона. Первый нотно-линейный ирмолог, напечатанный во Львове в 1700 году, послужил примером для ирмолога, изданного в Москве лишь в 1772 году. Многоголосное пение также ранее развилось на Украине. В библиотеке луцкого братства уже в 1627 году хранились партесные ноты *„старыя"* – 5, 6 и 8-голосные, и лишь в 1652 году были вызваны в Москву по повелению царя Алексея Михайловича из Киева певчие для установления партесного пения. С теорией музыки великоруссы познакомились по объемистой книге киевлянина Дилецкого „Грамматика пения мусикийского". Лучшими духовными композиторами России в XVIII веке были киевлянин Ведель и уроженец города Глухова, Черниговской губернии, воспитанник Киевской духовной академии Березовский; украинцем же был знаменитый духовный композитор Бортнянский (1752 – 1825), и украинцу-протоерею Д. Разумовскому принадлежит капитальный историко-теоретический труд „Церковное пение в России" – „наиболее полный и добросовестный труд, составляющий фундамент всякого последующего исследования и изучения этой области" (Металлов).

Итак, в те века, когда во всей восточной Европе музыка существовала лишь в виде народной и церковной

[с. 115]

Украина занимала почетное место среди соседей. Развитие искусственной светской музыки в восточной Европе началось, собственно говоря, лишь в XIX веке, когда Украина была окончательно низведена на положение ассимилированной и заброшенной провинции, и в области искусства, как и в умственной жизни, доминировали всероссийские центры – Петербург и Москва. Неудивительно поэтому,

что при изменившихся условиях Украина не могла в развитии новой искусственной музыки достичь степени, соответствующей музыкальным дарованиям народа. Но и в это время появляется украинский композитор, который, оставшись верным своей родине, посвятил свои силы культивированию национальной музыки. Это – упомянутый выше Николай Лисенко (1842 – 1912), заслуживший имя „Кобзаря Украины" в сфере музыки, подобно тому, как Шевченко называется кобзарем в области слова. Лисенко в значительной части своих произведений (напр., фортепианные Suite in G, Chanson populaire ukraïnienne, composée en forme d'une gavotte) пользовался народными мелодиями, в других (напр., рапсодии, дума „У неділю вранці рано") дает высокие образцы свободного творчества в народном духе, в третьих обнаруживает яркую индивидуальность, вместе с тем органически сливающуюся с столь хорошо изученным им украинским народным творчеством (многочисленные вокальные произведения на слова Шевченко), в четвертых дает превосходные образцы иноземных стилей (напр., ряд романсов на слова Гейне, Capriccio для скрипки). Фортепианные произведения его отличаются разнообразием и изяществом (соната, полонезы, Chants sans paroles, Barcarolle, Fragment épique и т. д.). Он создал ряд превосходных романсов на слова Франка, Леси Украинки, Олеся и других украинских поэтов. Часть этих романсов остается, к сожалению, неизданной, как равно замечательный духовный квартет и оркестровая Шумка-думка. Из ныне живущих украинских композиторов укажем, как на наиболее выдающихся и плодовитых, на Сеницу, Стеценка, Кошица, Степового, а в Галиции – на Людкевича.

[с. 116]

Украинская оперная музыка появляется еще в первой половине XIX в., – когда была написана С. Артемовским оперетта „Запорожец за Дунаем". Лучшие оперы и оперетты написаны тем же незабвенным Лисенком („Різдвяна ніч", „Утоплена", „Тарас Бульба", „Nocturno", оперетты „Наталка Полтавка", „Чорноморці", „Енеїда", детские оперетки „Коза-Дереза", „Зіма", „Весна", „Пан Коцький"). Отметим еще в высшей степени талантливые, хотя и вышедшие из-под пера диллетанта, „Вечерниці" Нищинского, оперы „Катерина" Аркаса, „Бранка Роксолана" галицкого композитора Сичинского и отличающуюся хорошей фактурой „Купальска Искра" Подгорецкого.

Музыкальная жизнь Украины, в зависимости от общих условий ее жизни, не могла развиваться с надлежащей полнотой. Музыка в современных ее формах требует наличности у народа больших материальных средств, находящихся в распоряжении народных организаций. Особенно это относится к музыке оперной и симфонической, а также к учебно-музыкальному делу; развитие оперы даже у народов, не знающих таких стеснений в общественной самодеятельности, какие выпали на долю украинскому, находилось в зависимости от правительственных субсидий или субсидий органов местного самоуправления, и ныне прямо или косвенно находится в этой зависимости. Так, например, если теперь и существуют частные оперные театры в России, то не надо забывать, что самая привычка к русской опере создана в русском обществе казенными театрами, и, когда появились частные театры, то они имели уже подготовленную публику, готовые образцы постановки, готовые либретто, пользовались традициями и прецедентами казенных театров. Украина еще не имеет своего оперного театра, но все данные для этого имеются. О наличности национального оперного репертуара уже говорилось выше, что же касается исполнителей, то Украина дает много замечательных певцов для петроградских и московских казенных театров (Дейша-Сионицкая, Стравинский, Морской, Алчевский и др.). Из оперных певцов – уроженцев Галиции, Саломея Крушельницкая получила всемирную известность;

[c. 117]

Мышуга (Филиппи) пользуется громадным успехом на итальянской, русской и польской сценах, а Менцинский (выдающийся оперный тенор сначала в Стокгольме, а ныне в Кельне) считается одним из лучших в Германии исполнителей Вагнеровского репертуара. – При отсутствии специального оперного театра получает особое значение деятельность директора украинского драматического театра в Киеве Садовского, который в этом театре делает постоянные попытки к постановке опер. Кроме произведений украинских композиторов, им были поставлены в украинском переводе оперы „Галька" Монюшко, „Янко" Желенского, „Продана Наречена" Сметаны, „Пан Сотник" Козаченка и др.

Очагами музыкального образования являются: в Киеве музыкальное училище, основанное Лисенком и ныне находящееся под управлением его дочери, а во Львове – „Вищий музичний інститут ім. Лисенка", имевший несравненно большее национальное значение, благодаря украинскому языку преподавания. Директором института состоял упомянутый фольклорист и композитор Людкевич.

Организация хоров и концертов на российской Украине была связана, главным образом, с личной инициативой Лисенко, который неоднократно устраивал концерты и вне Киева, совершая с обученными им любительскими хорами поездки по городам Украины,– а также с многосторонней и полезной деятельностью закрытого администрациею в 1905 году Литературно-Артистического Общества в Киеве. После названного Общества украинская музыкальная жизнь сосредотачивалась в киевском филармоническом обществе „Боян", которое, однако, в своей деятельности было обставлено рядом стеснительных условий (напр., при разрешении действия общества администрация включила в его устав оговорку о том, что женщины не могут быть членами правления). Концерты устраивались также систематически возникшими после 1905 года в Киеве и многих других городах (и даже селах) Украины обществами под названием „Просвіта" и киевским украинским клубом. С закрытием этих обществ украинская музыкаль-

[c. 118]

ная жизнь в России была поставлена в исключительно неблагоприятные условия. Однако украинская музыка отвоевывает себе все больше и больше места в концертах, устраиваемых помимо инициативы украинских организаций. В особенности нужно отметить публичные выступления хоров слушателей и слушательниц высших учебных заведений Киева; эти хоры, достигшие высокой степени совершенства под управлением Кошица, всегда уделяют украинской музыке главное место, а иногда и исключительное (напр., пользующиеся громадным успехом вечера колядок и веснянок).

Музыкальная жизнь в Галиции, благодаря иным политическим условиям, была очень оживленной; страна была покрыта сетью певческих обществ; во Львове существовали союзы музыкальных обществ и много музыкальных издательств; концерты устраивались в самых глухих и незначительных местечках как местными силами, так и группами львовских музыкантов и певцов. Летописью галицкой музыкальной жизни является музыкальный альманах, издаваемый ежегодно во Львове Зарицким и содержащий, кроме текущего материала, также статьи по истории музыки, курсы элементарной теории музыки и гармонии на украинском языке.

„Музика”. – 1923, № 1. – С. 19-23

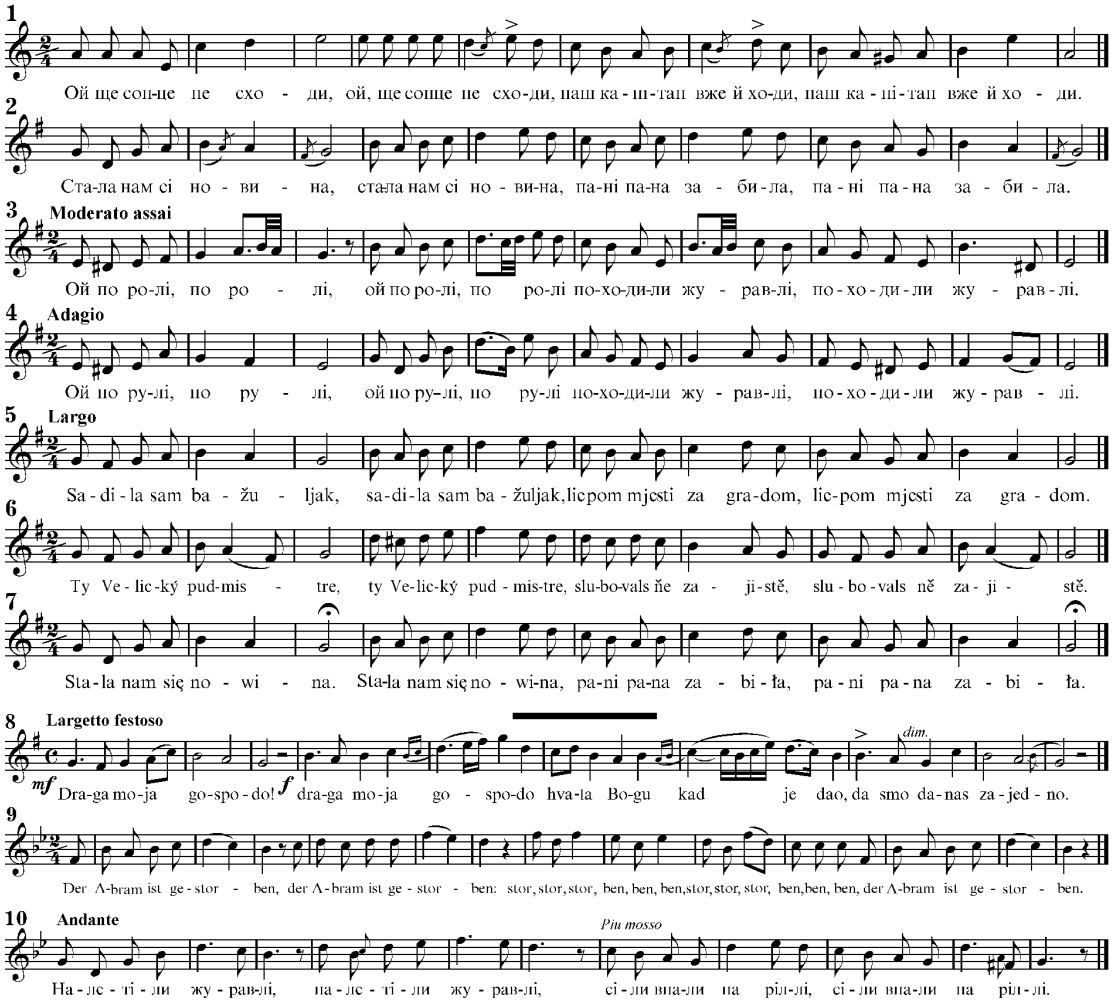
[с. 19]

К. КВІТКА.

Ритмичні паралелі в піснях слов’янських народів.

РИТМИЧНА ФОРМА A B B A В БУДУВАННІ СТРОФИ.

В числі форм, що зосталися незазначені в високоцінній праці Ф. Колесси „Ритміка укр. нар. пісень” (Львів 1907), бере на себе увагу дуже інтересна ритмична форма строфи, зложеної з двох пар семискладових віршів, що своєю вишуканою, мудрішою будовою відрізняється від звичайної форми такої строфи, окресленої в „Ритміці” на ст. 176–8, і виявляється в зразках, поданих нижче під №№ 1–7. З цих зразків перші 4 є українські (1 і 2 з Галичини, 3 – з Одеського пов. і 4 – з Борзенського), 5 – хорватський, 6 – моравський і 7 – польський. Для порівнання подаються також зразки подібного, але не однакового збудування: 8 – сербський (з Бачки), 9 – німецький і 10 – укр. з Лубенського пов.



Мелодії 1 і 2 взято з зб. Й. Роздольського – С. Людкевича: Етн. Зб. Наук. Т-ва ім. Шевченка у Львові т. XXI – XXII №№ 351 і 352 (я дозволив собі поділити їх на такти, бо сам С. Людкевич пізніше, редагуючи XVI т. Мат. до у. етнол., відмовився від принципу не тактувати пісень). 3. П. Сокальський. Малор. и белор.

[с. 20]

песни. СПБ, 1903, № 8. 4. К. Квітка. У. нар. мел. Етн. Зб. Укр. Наук. Т-ва в Київі т. II, № 576. 5. Fr. Kuhač. Južno-slov. nar. popievke. U Zagrebu 1878 – 1881, № 938. 6. Fr. Bartoš – L. Janaček. Nár. písnê moravské. V Praze 1901, № 1131. 7. O. Kolberg. Pieśni ludu polskiego. W. 1857. № 3-a (тут для вигіднішого порівнання транспоновано на 1½ тону нижче). 8. Kuhač № 1299. 9. З видання: Fr. Silcher Fr. Erk. Allgemeines deutsches Commersbuch навів Кухач у примітці до № 1298. 10. А. Конощенко. У. пісні II № 77 (тут для улегшення порівнання з попереднім прикладом транспоновано на 1 тон нижче; так зробив з иншою метою і Леонтович, узявши цю мелодію до хор. роскладу – д. III дес. № 2).

Перегляд дотичної літератури показує, як мало дослідники пісні одного слов'янського народу інтересувалися піснями инших народів. H. Windakiewiczowa (Rytmika ludowej pieśni polskiej, Wisła XI, 719) і Ad. Chybiński (O metodach zbierania i porządkowania melodyi ludowych, Kwartalnik etnograficzny „Lud" XIII, 201) спиняли свою увагу на ритмичній формі пісні „Stała nam się nowina" (див. вище приклад 7), але не зазначили, що вона не є виключною властивістю поляків, і що мелодія 7 збігається з хорватською. Також і Яначек не наводив паралелів до моравських пісень з музики инших народів. Кухач у збірнику півд. слов. пісень під № 938 і 1298 указав на віддалену подібність у німців і ще більш віддалену – у лужицьких сербів, а на польську аналогію не вказував: він ігнорував польські пісні навіть у своїм порівнавчім трактаті „Osobine nar. glazbe, naročito hrvatske"[1]. Людкевич зазначив польсько-укр. паралелі, але обминув хорв. і моравську.

Ю. Мельгунов, зложивши ритмичну клясифікацію коло 300 мелодій різних слов'янських народів, поставив пісню „Stała nam się nowina" в числі прикладів „дактиличного метаболичного ритму", але ізольовано, хоч збірник Кухача знав (д. Труды Муз.-Этн. Комиссии при О-ве Люб. Естеств. Антр. и Этн. III ч. I ст. 60)[2]. В тім, Мельгунов, скупчивши чималий матеріал, взагалі не дав порівнавчих студій над ним і обмежився увагою, що, не вважаючи на превелику розмаїтість, часто трапляються повторення тих самих ритмичних взірців у піснях різних народів, але причини цього треба шукати не в перейманні, а в психичній єдності людської природи. „Закони народньої творчости є закони нормальної дійсности, і їх можна рівняти до законів природи" (ст. 79 – 80).

Найхарактерніша особливість форми, що становить предмет нинішньої студії, є невідповідність між словесною і музично-ритмичною будовою строфи. В ній вірші йдуть в такій послідовності, що другий однаковий з першим, а четвертий однаковий з третім (AABB, инакше в пр. 8 – AABC), але музично-ритмичні форми віршів приходять в иншій послідовності: дві крайні музичні фрази тритактові, а дві середні – двотактові, і в музично-ритмичнім відношенні строфа утворена не за формулою AABB, а за формулою ABBA.

Деталізуючи розгляд, звернімо увагу на те, що кожний семискладовий вірш має цезуру після четвертого складу; визначаючи чотирискладову групу перших двох віршів („Ой ще сонце") через *a*, а трискладову („не сходи") – через *b*, а відповідні групи другої пари віршів – через *c* („наш капітан") і *d* („вже й ходи"), матимемо для словесного елементу пісні формулу ab-ab-cd-cd. В музично-ритмичнім елементі чотирискладовим словесним групам відповідає ритмичний мотив характеру прокелевзматика, то-б-то

[1] Rad Jugoslavenske Akademije Znanosti I Umjetnosti. Kn. 160, 174, 176.

[2] До речі, і у Віндакевичової, і у Хибінського, і у Мельгунова подається варіянт Кольберга № 3-а неточно.

зложений з чотирох однакових коротких ритмичних одиниць (такти 1, 4, 6 і 8), але трискладовим сло-

весним групам відповідають протилежні до себе ритмичні мотиви – анапест (такти 2 – 3, такти 9 – 10) і дактиль (такт 5, такт 7).

Хитрість фактури пісні полягає не тільки в цім протиставленні: анапест є тут не тільки перевернений дактиль (антидактиль), але щей побільшений, то-б-то виражений у подвоєних ритмичних довгостях, і власне через цю аугментацію перша і остання фрази мелодії є тритактові при двотактовости середніх фраз. Визначивши прокелевзматик через π, дактиль через δ і анапест через α, матимемо таку схему розгляданої пісенної форми:

Ритмично-музична будова строфи: πα-πδ-πδ-πα
Словесно-версифікаційна будова строфи: ab-ab-cd-cd.

Тому, що кожна з груп a, b, c і d не тільки в різних піснях цеї форми, але і різних строфах тої самої пісні, навіть у тій самій строфі може мати різні наголоси, вертикальні сполучення πa, πc, αb, δb, δd і αd творять розмаїті ефекти і з осібна що до трискладових груп b і d – надають мовним анапестам (новина́, по ролі́, журавлі́) один раз натуральний вид анапестичної стопи, другий раз – штучний вид стопи дактиличної, мовним дактилям (у дальших строфах укр. варіянтів „Лучче рілля *ра́нняя*”, „Лучче жінка *пе́рвая*”) за першим разом вид анапесту, а мовним амфібрахіям[1], як „не схо́ди” (= не сходить) – в обох разах штучний ритм. Правда, в 5 і 7 тактах прикладу 1 ця невідповідність по змозі виправляється: там слідне неначе намагання компенсувати наголошеному складові „схо” те, що він тратить через свою розмірну короткість в муз.-ритм. мотиві (і через своє положення на слабшій частці такту); компенсації осягається мелодичним підвищенням і спеціяльним, екстраординарним музичним акцентом; цим намаганням, мабуть, пояснюється і більше мелодичне підвищення на складі „хо” в передостаннім такті мелодії: в аналогичнім мотиві прикладу 4-го (передостанній такт) маємо звичайніший і скромніший крок на секунду. Але намагання погодити словесні наголоси з музичним ритмом в прикладі 1-м не є характеристична ознака для розгляданої пісенної форми і було, мабуть, виявом індвідуальности співака, що пристосував цю форму до слів „Ой ще сонце не сходи”. Незгідність словесного наголосу і ритмичного мотиву не завжди в народній пісні вказує на капітуляцію перед конечністю або на невміліcть; иноді це свідомий, задирливий виступ проти принципу погоджування. Коли нарід без ніякої конечности прив’язав до того самого слова, при його повторенні, протилежний ритмичний мотив, напр.

(ритм. схема всіх укр., рос. і білор. варіянтів)

то тут без сумніву був замір утворити контрастовий ефект, зразу була гра ритмичною техникою. Принцип р и т м и ч н о ї а н т и м е т а б о л и, що виявився тут у зіставленні дактилю та антидактилю, в еволюції ритмичних форм, звязаній з їх розширенням, був пристосований до розставлювання ритмичних фраз, узятих у цілості, і привів до утворення строфи, в якій муз.-ритмичні взірці віршів ідуть у послідовності ABBA, подібно до послідовности словесних фраз в укр. жартівливім прислів’ї „Або ви, тату, їдьте по дрова, а я буду дома, або я буду дома, а ви їдьте по дрова”, або в нім. пісні „Wie kommst du

[1] Прикладання цих термінів до нашої мови незалежно від співу є, розуміється, тільки умовне.

in den Wald hinein? du strahlenaugig Mägdelein! Du strahlenaugig Mägdelein! wie kommst du in den Wald hinein?". Очевидно, тільки такого роду „антиметабола" може бути естетично плідною в витворюванні довшої мелодії, бо дзеркалове перевертання, то-б-то повторення всіх окремих ритм. вартостів в зворотнім порядку, дає ефект тільки в тісніших границях (д. вище „сіяли, сіяли"), так само, як і дзеркалове перевертання в мелодиці (д., напр., білор. веснянку в зб. Радченко 1911 р. № 1, такт 2 і 6). Кухач, констатувавши, що антиметабола не трапляється в нар. музиці[1], не звернув уваги на антиметаболу чисто ритмичну, що виявляється в наведених тут мелодіях його збірника; але дійсно гідне найбільшої уваги є те, що, як у цих мелодіях антиметаболичному слідуванню ритмичних фраз не відповідає такий самий порядок у слідуванню фраз словесних, так у прикладах словесної антиметаболи, наведених у Кухача, їй не відповідає не тільки послідовність мелодичних фраз, але навіть і ритмичних. Очевидно, конгруенція музичних і словесних фраз не вважається за спосіб артистичний. Отже і ритмична антиметабола сама по собі, і сполучення її з иншим конструктивним принципом у словеснім елементі пісні є вияви свідомого творчого заміру, намагання внести контрастові ефекти як у горизонтальний музично-ритмичний ряд, так і в вертикальні сполучення музично-ритм. вартостів з звичайним наголошуванням складів.

Мелодичною стороною тільки пр. 2 піддержує форму ABBA, бо в цім галицькім прикладі третя фраза держиться на тім самім вищім мелод. рівні, що і друга фраза (динамичні кульмінаційні пункти в обох фразах на домінанті d″), і в цім важлива відміна від так близького польського варіянту, де мел. лінія починає спадати вже в 3 фразі (а в пр. 1 навіть у 2-й). Повну мелод. ідентичність крайніх фраз, отже досконалу музичну цикличність маємо в пр. 6, але ідентичність усіх елементів цих фраз (залучаючи і словесний) – тільки в німецькім пр. 9, збудованім, як і укр. пр. 10, за ритм. формулою AABA.

Мелодії 9 і 10 гостро розділяються на дві частини павзою, але самі ці частини ритмично нерівномірні. Навпаки, пр. 1 – 8 мають ідеальну рівномірність двох половин, але самий поділ на двоє не визначається навіть виразною муз. цезурою в пункті, що ділить словесну строфу на дві пари віршів. 3-я фраза як найтісніше прив'язується до 2-ї, і проти редакції Мельгунова, що завів пр. 7 у три такти (перший ¾ = 1 – 3 тактам Кольбергової редакції, другий $^{4}/_{4}$ = 4 – 7 т. т. і третій ¾ = 8 – 10 т. т.), отже товмачив мелодію, як тричленну, можна заперечити хіба тільки те, що 3 фраза так само тісно в'яжеться з 4-ю, як і з 2-ю, отже звязок фраз – не AB|BA (як би відповідало групуванню віршів) і не A|BB|A (як накреслює Мельгунов), а скоріше A|BBA. Опущена у Мельгунова фермата в кінці 1-ї фрази пр. 7 як найгостріше проводить такий оригінальний росподіл, доволі ясний, зрештою і в инших прикладах.

Тільки що до простіших ритмичних форм та росповсюднена, але не перевірена детальними порівнавчими студіями гадка, що я навів

вище, як цитату з Мельгунова, є неспірлива. Коли трапляються у різних народів паралельно мудрі форми, що виглядають, як геніяльний винахід, здогад про переймання буде вповні оправданий, і питання про пріоритет винаходу, шляхи і

[1] Rad Jugosl. Akad. 176, ст. 54. – Уживаючи за Кухачем терміну „антиметабола", треба застерегти, що в літературі під цим терміном розуміється переміщення не тільки формальне, але звязане з логичним протиставленням. У фразцузів частіше вживається рівнозначний термін „регресія" (літерат), але не одностайне розуміння останнього терміну (пор. Kuhač. ibid. ст. 33) утримує від того, щоб його використати. Так само призвело б до практичної незручности застосування терміну „симетрія" в тім слушно обмеженім розумінні, в якім він утвердився у молодшої генерації київських музикантів під впливом Б. Яворського, – бо у всесвітнє прийнятих муз. підручниках в цей термін вкладається ширший обсяг, і під ним розуміють не тільки порядок ABBA, але і AABB і инші.

хронологію міграції може служити до захоплюючих, хоч здебільшого безнадійних розвідувань. У всякім разі для того, щоб штудерна форма могла бути навіть перейнята і засвоєна, потрібно, щоб нарід, який переймає, мав до неї підготовання в своїй попередній музичній практиці, а коли всі елементи хитрої форми находяться в простіших тубільних формах, то не виключається можливість і самостійного її винайдення. Отже розглядові простіших форм, що підготовлюють до тут відзначеної, має бути присвячена наступна студія.

„Музика”. – 1923, №№ 2. – С. 16-18

[с. 16]

К. КВІТКА

Пісенні форми з удвоє збільшеними ритмичними групами

W.Wollner в Untersuchungen über den Versbau des südslavischen Volksliedes (Archiv für slav. Philologie IX) указав на розтягання, поширювання (Dehnung, Erweiterung) і подвоювання (Verdoppelung) „мотивів”, „рядів” (Reihe) і періодів у південно-слов’янських піснях. L. Zima спростовував, що в тих випадках, які зазначив Вольнер, „розтягається не мотив у мелодії, а метр у тексті” (Rad Jugosl. Akademije XCIII 223). Незалежно від неусталености ритмичної термінології конструктивний принцип, який я, уникаючи двозначних і спірних термінів[1], мусів не зовсім докладно визначити в заголовку цеї студії, стає ясний із згуртованих і систематизованих тут зразків.

Видання, з яких узято ці зразки, зазначаються такими скороченнями:

Bart.	–	Fr. Bartoš. Nové národni písně moravské. V Brně 1882.
B. Jan.	–	Nár. písně moravské. Ve zb. upravil Fr. Bartoš. Po strance hudebni poradal L. Janaček. V Praze 1901.
Č M S VI	–	Časopis Maćicy Serbskeje. Zv. VIII. Budyšin 1883 – 1887. Hudźbna priloha (M. Hornik a E. Muka).
Дютш.	–	Песни русск. нар. в губ. Арханг. и Олон. Записали: слова Ф.Истомин, напевы Г. Дютш. Спб. 1894.
І. Колесса.	–	Галицько-р. нар. пісні (Етноґраф. Збірник Наукового Товариства ім. Шевченка у Львові XI).
Kolb. Kuj.	–	O. Kolberg. Lud. Serya III – IV. Kujawy. Warsz. 1867.
Kolb. PL.	–	,, Pieśni ludu polskiego. W. 1857.
Kolb. Pok.	–	,, Pokucie I – III. Kraków 1882 – 8.
Kolb. Pozn.	–	,, Poznańskie. Kr. 1875 – 80.
Кон.	–	А. Конощенко. Українські пісні I – II Одеса 1900 і 1902. III Київ 1906.
Ф. Колесса	–	Ритміка укр. нар. пісень. Львів 1907.
Kuh.	–	Fr. Kuhač. Južno-slovjenske nar. popievke. U Zagrebu 1878 – 1881.
Кв. І.	–	К. Квітка. Нар. мелодії (з голосу Лесі Українки) К. 1917 – 8.
Кв. ІІ.	–	Укр. н. мел. (Етноґраф. Збірник Укр. Наук. Т-ва в Київі II).
Лис.	–	М. Лисенко. Зб. укр. п. I-VII.
Лис. Мол.	–	М. Лисенко. Молодощі. Збірник танків та веснянок. К. 1875.
Ляп.	–	Песни русск. народа в Вологодск., Вятск. и Костр. губ. Зап. слова Ф. Истомин, напевы С. Ляпунов. Спб. 1894.
Мельг.	–	Ю. Мельгунов. Русские песни. Москва 1879.
Пальч.	–	Н. Пальчиков. Крестьянские песни... Уфимской губ. Спб. 1888.

[1] Спеціяльно треба відзначити неодностайність в намаганнях ритмологів прикласти до с у ч а с н о ї поезії і музики поняття „метр”. Метр є поняття історичне, і сказати: „метр” є те саме, що сказати: „грецький метр” (П. Сокальський).

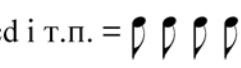
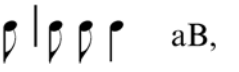
Радч. – З. Радченко. Сборн. малор. и белор. н. п. Гомельского у. Спб. 1911.
Розд.-Кол. – Мельодії гаївок, схопл. на фонограф. Й. Роздольським, списав і зред. Ф. Колесса. (Мат. до укр. етнол. Наук. Т-ва ім. Шевч. у Льв. XII).
Розд. Людк. – Галицько-р. н. мел., зібр. на фонограф Й.Роздольським, списав і зред. С. Людкевич. (Етногр. Зб. Наук. Т-ва ім. Шевч. у Льв. XXI – XXII).
Сок. – Сокальский. Малор. и белор. песни. Спб. 1903.
Сб. Умотв. – Сборник за народни умотворения. София.
Sušil. – Nár. písné moravské. V Brně 1872.
Zb. Wiad. – Zbiór wiadomości do antropologii krajowej… Akademii Umiejętności w Krakowie.

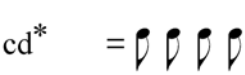
Римська цифра в цитатах визначає том, а арабська – № мелодії, коли перед цифрою не поставлено: „с" (то-б-то сторінка).

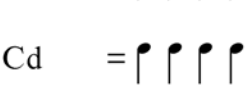
[с. 17]

В порівнанні з Вольнеровим дослідом ця студія ширша, бо я поставив собі за мету обняти вияви принципу подвоювання[1] в будуванні періоду і строфи у всіх слов'янських народів (оскільки виконання такого завдання можливе при убожестві і нинішнім стані київських бібліотек); з другої сторони моє розвідування вужче, бо обмежується тільки подвоюванням, а не розтяганням взагалі, і тільки піснями, зложеними з самих семискладових віршів; розглядаються тільки пісні з двочасовим муз. розміром, бо в піснях з розміром тричасовим, як завважив Вольнер, може бути поширення, але не в формі подвоєння.

Семискладовий вірш із цезурою після 4 складу я формулую двома лат. літерами (напр. ab, cd), з яких перша завжди визначає першу групу (чотироскладову), а друга – другу групу (трискладову), отже, напр., строфова форма з двох семискладових віршів „Ой по ріллі, | по ріллі || походили | журавлі" була б зображена як ab–cd. Однаковими літерами визначаються словесно однакові групи, хоч би вони різнилися в мелодії; отже строфова форма: „Ой по ріллі, | по ріллі || ой по ріллі, | по ріллі || походили | журавлі || походили | журавлі" = ab–ab–cd–cd. Повторення тих самих слів з тою самою мелодією визначається репризою „ :| ". В елементарних формах 7-складового віршу перша чотирискладова група (a, c, e, g) виявляється з ритмичною схемою ∪∪∪∪, а друга трискладова (b, d, f, h) – найчастіше з схемою ∪∪– і рідко – з схемою –∪∪. В останнім разі група відзначається зіркою (b*, d*). Групи з подвоєними (удвоє збільшеними) ритмичними схемами визначаються великими літерами, отже пісня „Ой по ріллі, | по ріллі || ой по ріллі, | по ріллі || походили | журавлі || походили | журавлі" в такій формі, яка була подана в моїй попередній студії (д. там пр. 3 і 4), визначається так: aB– ab*–cd*– cD. Для наочности виписуються всі головні схеми віршу, що реєструються в цій студії:

ab, також cd і т.п. =  aB, також cD = 

ab*, також cd* =  aB*, також cD*=

Ab, також Cd =  AB також CD = [2]

Коли в записі мелодії основний час визначено не вісімкою, а чверткою або шіснадцяткою, то всі схеми відповідно збільшуються або зменшуються. R визначає приспівку[3]; хоч ця літера мнемонично відсилає до рефрену, проте умовно пристосовується не тільки до рефрену, але й до приспівки, встановленої в віршову або стопову цезуру, або навіть поставлену на початку строфи.

Описування всіх індивідуальних форм не може бути завданням музично-фольклористичної морфології; систематизація звязується з установленням типових ознак;

[1] Подвоювання треба відрізняти від повторювання і від роздвійного дроблення.
[2] Не трапилися мені форми Ab* AB*, також не трапилося подвоєння синкопованої схеми (амфібрахія) ∪–∪.
[3] В цім визначуванні я підтримую традицію за Людкевичем, тільки беру латинську літеру замісць української.

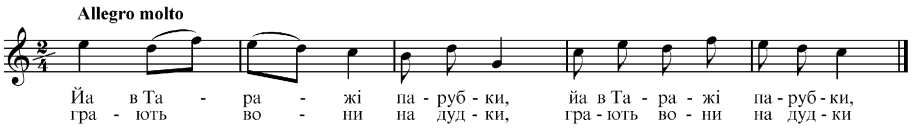
тому тут при схематизації застосовуються такі принципи: група тонів, звязаних з одним і тим самим словесним складом, трактується за одну ритмічну цілість, отже мелізматика

[с. 18]

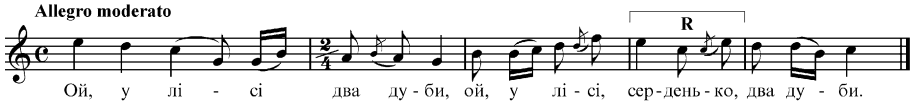
ігнорується; ігноруються модифікації, що належать не до істоти архитектоніки, а до оздоби, як пунктування і под., отже фігури прирівнюються до нормального . Подовжений (але не подвоєний) мотив прирівнюється до нормального ; взагалі ігноруються подовження в кінці фраз, звичайно визначувані ферматами, зарівно і другий спосіб музичної інтерпункції – павзи, що приходять в кінці муз. речень і стилізують фізіологичний віддих, иноді віднімаючи аж до половини ритмичної вартости останнього тону.

Не вважаючи на всі ці упрощення, формули виходять дуже розмаїті. Вони будуть розставлені групами в порядку поширення строфи або віршу–періоду.

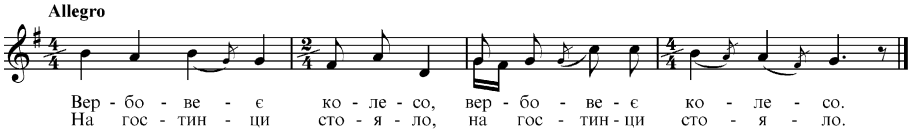
I.



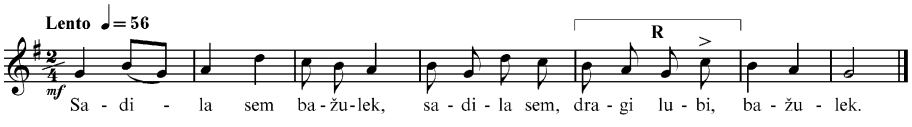
1. Ab-ab Кв. II 19. Також Кв. II 28, пор. Кв. II 72, 67, Лис. Мол. с. 28, Кон. III 87 Сок. 4-й.



2. Ab-aRbI. Колесса с. 281. (Ф. Колесса с. 122). Варіянти: Розд. Людк. 359 і 360.



3. Ab-aB Розд. Кол. 14. Також Розд. Кол. 15.



4. Ab-aRB Kuh. 940. Вар. Kuh. 941 – 943.

5. aB-aRB Kuh. 939.

6. Ab :|: aRb :|: R′b :| I. Колесса с. 287. (Ф. Колесса с. 122)

(Далі буде).

Музика. – 1923. – № 3. – С. 24-28

[с. 24]

К. КВІТКА.

Пісенні форми з удвоє збільшеними ритмичними групами.

(Докінчення)

Остання (I. 6) схема прив'язана до слів „Там на горі калина, :|: там на горі, *серденько*, калина :|: *Уг-га*, калина :| " (курсивом відзначено приспівки R і R') і є найширша з схем, в яких появилися укр. і рос. пісні з подібним словесним початком, напр.

7. Ab :|: aRb : Пальч. № 109.

8. Ab :| Rb – R' b Рус. нар. п. Вологод. г., собр. М. Куклиным и ред. Ю. Мельгуновым (Изв. И. О-ва люб. Естествозн. Антроп. и Этн. LXIX) № 10; пор. Ляп. с. 182.

9. Ab – Ab – aRb |: R' b :| Kolb. Pok. II № 128.

10. AB :| B*BRB Кв. II № 565. (Тут члени груп A і B удвоє довші за „основний час", що виявляється в R).

11. AB* – Ab** – aRB* Дютш. с. 143 (група b** тут – удовжена модифікація дактиля).

Наступною схемою закінчується перегляд пісенних форм, характеризованих тим, що строфа утворюється на основі тільки одного семискладового віршу способами його повторювання і приставлювання або вставлювання приспівок:

12. ab – Ab – aRb Kuh. № 499.

Далі йдуть форми строф, зложених з двох і більше семискладових віршів.

II.

1. Ab – cD Кв. II № 333.

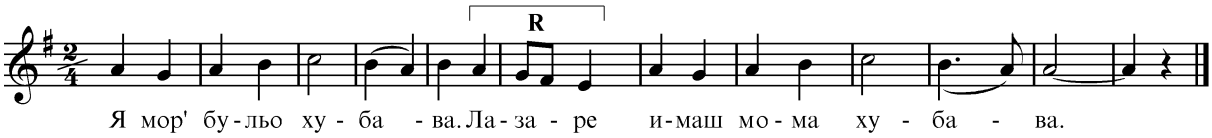
2. ab :|: Cd :| Sušil. № 106[1].

3. Ab-cRd Kolb. Pok. II № 421.

4. Ab :|: cRd :| Лис. VII № 21. (Ой на горі калина); пор. Мельг. № 26 (На горе-то калина).

5. aB*-cD* Сб. Умотв. XXI (Мошков) № 8

6. a⌒BR-cB[1] Сб. Умотв. XXVII (Янков-Христов) № 122:



[1] Чи тут у кожній строфі B, чи може бути й D, неясно, бо повного тексту пісні в Сб. Умотв. нема.

Тут приспівка R-„Лазаре” втискується в ритмичну протяглість, яка архітектонично належить до останнього члена групи B (склад „ва” в слові „хубава”) принципіяльно анапестичної (˘ ˘ –). Такий майстерний спосіб здибається не тільки в цій болгарській пісні: пор. ритмичне положення приспівки 4^{x} (схема ab–cd–$\overset{\frown}{DR}$–D).

III.

1. Ab-a-cD — Sušil. № 1741-3; Bart. I № 94; B. Jan. №№ 118, 120, 1466a-c.
2. ab- $\overset{\frown}{RA}$b-cD — B. Jan. № 1106^{d}
3. ab- $\overset{\frown}{RA}$b|:CD:| — Sušil. № 203 c. 23

} R втиснено в ритм. просторінь належну до A

4. aB-ab^{m}-cD — (d^{m} – модифікація молосса) Лис. VI № 21 (Ф. Колесса с. 123).

IV.

1. ab-cd-CD — Kolb. PL № 15^{4}; Sušil № 332^{2}; Č M S № 2; Kolb. Pok. II № 36 Розд. Людк. №№ 334-341, 344, 345.
2. ab-cd-cD — Sušil № 744; Розд. Людк. № 349; Лис. II № 18 (Ф. Колесса с. 123) Sb. slov. nar. piesni vyd. Matica Slovenská I № 10.
3. ab-cd |: cD — Kolb. Pok. II № 374.
4. ab-cd-CD — Розд. Людк. № 342, 346; Kuh. № 675.
5. ab-cd- |: CD :| — Zb. Wiad $VIII^{3}$, українська з Липовецького пов. № 128.
6. Ab-cd-Cd — B. Jan. № 937.
7. aB-CD-cD — B. Jan. № 502.
8. ab-cd-R-cD — Zb. Wiad VI c. 144 № 108.
9. ab*-cd*-cD — Kolb. PL. № 3^{y}.
10. ab*-cd*-R-cD — Радч. № 36.

V.

1. ab-cd-CD-cd — Розд. Людк. № 348.
2. ab-cD-Cd-cd — Розд. Людк. № 354.
3. ab-cD-cD-cD — Wisła XIX c. 384.

VI.

1. Ab-cd-cd-cD — Sušil. № 823.
2. Ab-ab-cD-cD — B. Jan. № 9.
3. ab-ab-cD-cD — Розд. Люд. № 350. Kuh. № 674, 1018.
4. ab-ab-Cd-cD — Sušil. 175^{1}.
5. aB-ab-Cd-CD — B. Jan. № 2054.
6. Ab-Ab-cd-cD — Sušil. № 8^{1}.
7. Ab-Ab-cd*-cD — Bart. I № 407

8. Ab-ab-cd-CD Bart. I № 351; B. Jan. № 633; пор. Kolb. PL № 20[c].

9. aB-ab-cb-cD Sušil. № 820', 192'.

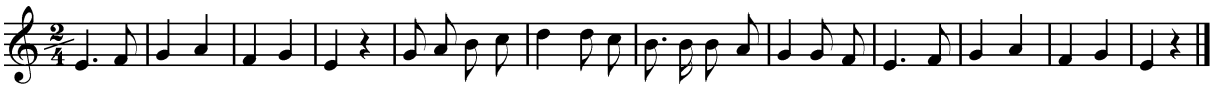
10. ab-ab-Cd-Cd B. Jan. № 1106[c]; Розд. Людк. № 347.

11. ab-aB-Cd-cD Sušil. № 96[1], 692[2].

12. aB-ab*-cd*-cD див. мою попередню студию в „Музиці" ч. I. приклади 1 – 7; польський приклад, окрім поданих там також відзначених у Chybińskiego і Людкевича (приписка до № 352 т. I ст. 183) ще: Kolb. PL. № 15[-c]; словацький приклад – Sb. Mat. Slov. I № 95.

13. ab-aB-cd*-cD Кон. II № 77 (див. мою попередню студію, 10-й з поданих там нотних прикладів).

14. aB-ab*-cd*-CD B. Jan. № 189;



VII.

1. ab-cd-ab-cD Zb. za nar. živ. Jugosl. Akad. XVIII[2] c. 338.

2. ab-cd-Ab-Cd B. Jan. № 116[c].

[c. 26]

VIII.

1. aB-ab*-cd*-eF Kuh. № 1298, 1299.

2. ab-ab-Cd-Ef Kolb. PL. № 17[b].

IX.

1. ab-cd-ef-gH Kolb. PL. № 14[d].

2. aB-cD :| eF-gH Роз. Люд. № 331.

3. ab*-cd*-eF-gH B. Jan. № 1537.

4. ab-cD-Ef-gH Kolb. PL. № 17[a]; B. Jan. № 1050, 1313.

5. ab-cd :| eF-gH B. Jan. № 1391

6. ab-cd :| Ef-gH B. Jan. № 1208.

7. R-Ab-Cd-Ef-Gh Klb Kuj II № 253.

8. ab-cd-eF-gH Sb Mat Sl I № 24, II[1] c. 31 № 3; Zb. Jug. Ak XVIII[2] c. 337 III[1].

9. ab-cD |: ef-gH :| Sb. Mat Sl II[1] c. 30 III № 1.

X. Ab[+]-Ab[+]-cd-cd-cD Wisła XIII c. 223 (b[+] тут – подовжений анапест).

XI. aB-cD-aB-cD-'D-cD Kuh № 1310 ('D = повторення двох останніх складів групи D).

XII. aB-cD-ef*-gh*-gH Kolb. Pozn. IV № 318.

XIII. aB-cD-ef-gH-Ij-kL B. Jan. № 1073.

Ця табеля певно не вичерпує не тільки всіх форм, які жили й живуть, але й усіх форм, які можна було б зазначити, як би в Києві було більше збірників слов'янських мелодій: зосібна пояснюю з жалем, що в Києві нема другої Bartoš'евої збірки моравських пісень з 1889 р., видання мелодії до Erben'ового збірника чеських пісень (Martinovsky), видання Slovenske spěvy і взагалі жадної більшої збірки властиво-чеських і словацьких пісень, також усіх серій Kolberg'ового Lud'у. Проте зроблена систематизація дає підстави для таких провізорних висновків. Найбільшу винахідливість у витворюванні пісенних форм семискладовим віршем з подвоюванням стопових ритм. схем виявили слов'яне Моравської землі: з зареєстрованих тут 65 форм у мораван є 26, в тім числі найскладніша форма строфи з 6 віршів (XIII). Чи мораване поділяють цю першість з властивими чехами і головною масою словаків, яка сидить на території, що належала до Угорської держави, я через брак матеріалів судити не можу, але той факт, що українцям належить друге місце після мораван що до багацтва студіованих тут форм (22 форми), вимагає припущення, що у словаків, осілих між Моравою й зах.-укр. землями, такі форми повинні бути також високо розвинені. Поляки, не вважаючи на безпосереднє сусідство з моравanами, виявляють меншу схильність до таких форм (всього 13), ніж українці; це пояснюється тим, що в сьогочасній польській нар. пісні тричасовий розмір багато більш улюблений над двочасовий. На четвертім місці треба поставити хорватів (10 форм). У инших слов'янських народів ритмичне подвоювання трапляється взагалі спорадично, а не як звиклий спосіб: форми болгарські (II. 5 і 6) і білоруська (IV. 10) високо оригинальні і не мають ближчих аналогій в піснетворчості инших слов'ян. В тім, що до ритміки білорусів, як і лужичан (у останніх мені вдалося знайти тільки одну форму – IV. 1), не можна робити узагальнень через крайню убогість матеріялів. Найдені 4 російські форми – прив'язуються виключно до слів „Как (тут) на горé калина" і т. п., отже коли зіставити цей факт із тим, що у українців форми пісень з словами „Ой на горі калина" і т. п. становлять тільки незначний вияв у ряді инших численних виявів загальної звички і схильности до подвоювання, то імовірним буде здогад, що росіяне перейняли принцип подвоювання від українців; але росіяне не встигли абстрагувати цей принцип від пісні „Как на горé калина" и пристосувати до инших

пісень, зложених 7-склад. віршем, хоч мають таких пісень доволі в елементарній формі ∪∪∪∪ | ∪∪–. Здогад, що російські варіянти пісні „Как на горé калина" розвилися на українській основі, погоджується з тим констатуванням, що схильність до ритм. подвоювання зменшується в мірі віддалення на схід від Моравської землі чи, може, взагалі від Чехо-Словацької етничної облади. З 22 форм, зафіксованих у українців, тільки одна спільна з моравanами, словаками, хорватами й поляками форма VI. 12 найдена як у Галичині, так на Великій Україні, Правобережній і Лівобережній; окрім цеї форми в Галичині констатується ще 14 форм, а поза Галичиною на Прав. і Лів. Україні тільки по 4. Ледві значний у росіян, принцип подвоювання зостався зовсім невідомий їх неслов'янським сусідам на крайнім сході Европи і в Азії.

Відмінність між моравanами й українцями що до абсолютної кількости форм незначна, і її, може, зовсім би не далося констатувати, як би галицьких мелодій було видано стільки, скільки моравських; але ця відмінність виступить гостріше, коли придивимося до характеру форм: в I групі, де згуртовано форми убогші, маємо 6 українських і жадної моравської; а в IX групі (багатші форми: строфи з 4 різних віршів) – 4 моравські і тільки одну українську; ще складніші форми X – XIII в українців зовсім не трапилися; навпаки, в мораван і поляків не трапилися форми елементарні. У хорватів здибаються як тісніші, і так і ширші форми, а в росіян і болгарів – тільки тісніші (групи I і II).

У своїй цілості подана тут табеля дає таке враження, ніби західні слов'яне, українці і хорвати спільною працею спорудили з'ображену систему, то-б-то в довгім творчім сполуванні винаходили форми, які взаємно себе доповнюють і разом складають цю систему. Як у межах облади одного народу постерігається, що складніша муз. форма є дальший розвиток простішої форми, яка збереглася не в тім самім місці, а в віддаленім, так і в спільних межах зах.-слов.-хорв.-укр. ритмичної облади ми бачимо, що форма I. 4, записана у хорватів, неначе виростає з елементарної форми I. 3, записаної у галицьких українців (подібна до хорватської галицька складніша форма 1. 2, виростає з простішої I. 1, яка не трапилася в Галичині, але трапляється на схід від неї аж на Полтавщині). Серби, болгаре і росіяне стояли далі від цеї спільної творчости, і їх ритмична винахідливість мала инші дороги.

Питання про генезу і міграцію спільних форм найкраще вирисовується при розгляді форми VI. 12, що находиться у п'ятьох народів-співпрацівників. Ця форма найбільше стала улюблена в поляків, як видно з великої кількости польських варіянтів; в українців занотовано 4 її варіянти, в той час, як у мораван – тільки один; проте в VI групі, до якої належить ця форма, мораване знають аж 11 взірців, тим часом, як поляки – тільки 3; у мораван форма VI. 12 зв'язується з подібними, зложеними з 6-складових віршів (Sušil. № 97) і з 8-складових (B. Jan. № 10[c], пор. № 498). Питання про походження даної форми не може бути відокремлене від питання про походження самих мелодій, зложених у цій формі, і тим ще більш ускладняється. Укр. пісня, наведена в попередній студії як приклад 2, мелодичною і словесною стороною сливе однакова з польською ibid. пр. 7, але українська ibid. пр. 4 мелодичним рисунком споріднена з *моравською*, наведеною в нинішній студії до форми VI. 14; отже можна припустити, що VI тип будування строфи прийшов на Україну двома дорогами. Проте українська мелодія форми VI. 12, наведена в попередній студії як пр. 1, незалежна від польсько-хорв.-словацької, ні від моравської, і можливість паралельного автохтонного постання цеї форми на українській грунті не може бути

відкинена, бо українцям властиві як обидві фразові її схеми – прокелевзматик + подвоєний анапест (див. особливо форму IX. 2) і прокелевзматик + дактиль (див. особливо архаїчну обрядову мелодію Kolb. Pok. № 81), так і конструктивний принцип протиставлення подвоєних груп одинарним, виявлений в низці укр. пісень простіших форм, в тім числі обрядових (I. 1 – I. 3), які нема жадних даних підозрівати в чужім походженні.

Коли предмет цеї студії заінтересує зах.-слов'янських дослідників, можна сподіватися, що між своїми численнішими писаними пам'ятниками старої нар. музики вони знайдуть зразки обговорених тут або подібних форм, і це буде промінь, щоб висвітлити, по змозі, питання про їх давність. Між старочеськими мелодіями, що подав O. Hostinsky в розвідці O naši světské písni lídové (Česky lid I 3) є мелодія пісні 16 віку з чотирох 7-складових віршів, але елементарного типу: прокелевзматик + анапест (с. 259 № 13), то-б-то ординарна форма ab-cd ... (див. „Музика" ч. 2 с. 17), звичайна і в неслов'янських народів Східної Европи, які не знають форм з подвоєнням, і відома навіть бурятам, – див. мелодію, передрук A. Руднєва в Зап. II. Рус. Геогр. О. отд. Этн. т. 34 під № 50 за C. Stumpt'ом: Mongolische Gesänge IX, Vierteljahrsschrift f. Musikwiss. 1887 III. Кухач у коментарі до пісні № 938 Sadila sam bažuljak (форма VI. 12, див. у моїй попередній студії пр. 5) відносить її до 16 віку на тій підставі, що в 17 віці Петретіч покликувався на неї, як на загально відому. Але Петретіч подав (без нот) слова: „Pojzeal izem bajulek, pojzeal izem draga lyuba bajulek" отже це може свідчити про існування в 17 віці не форми VI. 12, а простішої форми I. 4 або I. 5, з уставленою приспівкою „draga luba", подібної до української форми 1. 2[1].

[1] „Ой у лісі два дуби, / ой у лісі, серденько, / два дуби" – див. „Музика" ч. 2 ст. 18 (нотний приклад поставлено там помилково не під формулою Ab – aRb, а над нею).

УКРАЇНСЬКА АКАДЕМІЯ НАУК
ПОВІДОМЛЕННЯ МУЗИЧНО-ЕТНОГРАФІЧНОГО КАБІНЕТУ
ч. 1.

К. Квітка

М. ЛИСЕНКО

як

ЗБІРАЧ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ

(З реферату, читаного на публічнім сполученім зібранні Етнограф. Комісії і Муз.-Етн. Кабінету, що відбулося в неділю 12 листопаду 1923 року на ознаку 10 роковини смерти Лисенка)

КИЇВ
Друкарня Київської Філії Книгоспілки, вулиця Короленка (д. Велика Володимирська)
43
1923.

ДОЗВОЛЯЄТЬСЯ ВИПУСТИТИ В СВІТ

Неодмінний Секретар Академії *А. Кримський*

ДУД – Київ Друковано 1000 примірників

[с. 1]

Розмір нинішнього нарису не дозволяє робити тут детальний критичний перегляд усього, що дав Лисенко музичній етнографії, а замісць огляду побіжного і поверхового я вважаю за доцільніше зробити спробу докладніше вияснити ті основні питання, які виникають у літературі і в усній традиції в звязку з загальною оцінкою Лисенкових записів, і від з'ясування яких оцінка та залежить.

Найважніше поставити на належне місце ті судження, з яких складається гостро критична течія, що в формі переказів існує і в київських кругах поруч з безкритичним пієтетом, а в літературі виявилася найвиразніше в московських етнографів-музикантів. Насамперед треба згадати „Опыт руководства к изучению русской народной музыки" А. Маслова, що вийшов 1911 року в Москві. Ця праця явить собою огляд російської та української музичної етнографії, який дозволяє сподіватися кращого що-до повноти, вдумливости, послідовности і безсторонности, проте, як праця єдина в своїм роді і як праця найвизначнішого в XX віці дослідника російської народної музики, може мати вплив у цілім слов'янськім світі і по-за ним. Маслов заперечує наукову вартість Лисенкових збірників на таких підставах: по-перше, вони зроблені без помочі фонографу, тим часом українські співи мають у собі багато мелодичних особливостів, що ледве можуть бути вхоплені вухом; ці особливості – прикраски основної мелодії – ніяк не можуть бути вкладені в рамці темперованої системи. По-друге, записи зроблено иноді за особами „інтелігентними та напівінтелігентними". По-третє, „збірач з передузяттям ставився до своєї місії", тому в Лисенкових записах діятоничні мелодії приходять, як виняток, тим часом, як у Рубця постерігається, навпаки, перевага строгого діятонізму; Лисенкові записи „европеїзовані". Узагальнену вказівку про неточність українських записів, зроблених без фонографу, треба обговорити найперше. Зовсім несправедливо Маслов дав догану на цій підставі самим Лисенковим записам, не прикладаючи однакового критерія до укр. записів Рубця, яким визнає без застережень „особливу вартість", хоч вони зроблені так само без фонографу і не мають на собі ніяких ознак перемоги над тими труднощами, про які згадував Маслов: „прикрасок основної мелодії" (мелізмів) у Рубця зазначено менше, ніж у Лисенка, і нема жадних даних гадати, що Рубець вхоплював те, що ледве можна вхопити вухом, зарівно в його записах нема й сліду намагання якось розвязати питання про нотне зазначення тонів, які не вкладаються в рамці темперованої системи. Невловимі дрібні мелізми є особливість головно кобзарського співу і, почасти, лірницького; по-за цими продукціями вони в українців постерігаються не так часто, щоб можна було твердити, що українських пісень взагалі, в їх більшості, не можна було записувати без фонографу. Отже догану Маслова в пристосуванні до Лисенкових записів з певністю можна віднести тільки до записів кобзарських рецитацій, яких неточність признавав, очевидно, сам Лисенко, коли в своїм рефераті „Характеристика муз. особенностей малор. дум и песен, исполняемых кобзарем Вересаем" (Зап. Юго-Зап. О. И. Русск. Геогр. О-ва I і окроме, К., 1874) говорив про невловимість. Фонограф не розвязує питання про нотне зазначення інтервалів, яких бракує нашій системі. Такі інтервали властиві не тільки дрібним мелізмам і не тільки українським пісням. Правда, Лисенко відзначував їх тільки в

[с. 2]

в записах Вересаєвих співів (ст. 9, 10, 19); і в його „Збірнику укр. піс." бачимо винятково таке відзначення коло пісні № 16 в IV вип., але запис тої мелодії належить А. Грабенкові (Конощенкові). Втім, Лисенко цією стороною тільки стояв на однім рівні з російськими записувачами з того самого покоління, напр., з Балакіревим, якого Маслов найкраще атестував з погляду точности. Пильніше відношення до оригінальних

інтервалів як в українській, так і в російській муз. етнографії прийшло з пізнішим поколінням, але й найкращі новітні записувачі зазначають тільки грубші невідповідності до нинішньої системи; високості, що приблизно рівняються з ухваленими і усталеними в новітній европ. системі, індентифікуються з ними, і питання про зазначування всіх найдрібніших відмін від власне темперованих інтервалів не ставилося на порядок денний у росіян так само, як в українців, коли-ж це питання зачепити, то й у с і записи довелося-б „тільки умовно причислити до наукових матеріялів", як Маслов висловився загально про самі українські записи, зроблені без фонографу. Пишучи ці рядки в давно відрізанім від Західної Европи Київі, я не можу ручити, що так само стоїть справа досі й там, але те, що в записах, опублікованих 1918 року в 47 Повідомленні Комісії Архиву фонограм при Віденській Академії Наук, не слідно ні удосконалень нотного письма для більшої точности, ні точного вимірювання високости тонів – дає підставу думати, що і в Західній Европі справа далеко не посунулася. Провадячи, що „техничні маніри точного запису особливостів укр. пісень досі показуються нез'ясовані, і тільки фонографичні записи науково підготованих осіб здатні направити на правдивий метод студіювання укр. пісень", Маслов зазначив, що „Ліньова зробила першу, на жаль, незначну спробу записати фонографом у. пісні" і про зібрання Й. Роздольського і Ст. Людкевича не згадував. Через рік у статті „Укр. нар. музыка", надрукованій у місячнику „Украинская Жизнь" (Москва 1912 XII), Маслов, згадавши і про Й.Роздольського, ніби він повторив спроби Ліньової (в дійсності Й.Роздольський уже в 1900 – 1902 роках схопив на фонограф $1^1/_2$ тис. мелодій, а Ліньова їздила на Україну 1903 року), поінформував читачів про результати експедиції виряженої 1912 року на Україну від Московської Муз.-Етнограф. Комісії в складі А. Маслова, Б. Підгорецького і М. Янчука для записування мелодій фонографом, і подав зразки тих записів. „Зібраний у недавню нашу експедицію матеріял, писав там Маслов, у значній мірі повинен відрізнятися від того, що ми мали в більшості старих збірників укр. пісень. Завдяки фонографові більшість зібраних на цей раз пісень явить собою матеріял, цінний і для досліджування питання про звукову тканину укр. нар. мелодій, про вживані гами і про акустичну величінь інтервалів, за які відомо було тільки те, що вони далеко не відповідають інтервалам нашої культурної музики". Справді, коли московські фонограми зберігаються в ідеальних умовах, до того-ж у формі метальових пластинок, а не воскових валків (це сумнівно), то колись, може, вони послужать до точного вимірювання акустичної величіні інтервалів спеціяльними апаратами і їх графичного з'ображення, але досі опубліковані зразки записів як Ліньової, так і експедиції 1912 року не дали в цім нічого нового: ці записи зроблено звичайними нотами без якихось значків чи пояснень, що показували-б, які саме тональні високості, відмінні від прийнятих у культурній музиці, треба під цими нотами розуміти. Де-не-де в цих записах (у Ліньової в Трудах Моск. Муз. Етн. Ком. I. 266, у Маслова в „Укр. нар. муз." ст. 71) здибаємо дієз, узятий в дужки, але це таке саме грубе, недосконале зазначення, до якого удавався і Лисенко і инші записувачі, що не мали фонографу[1]. Сила тут не в незначній кількости поданих зразків: очевидно, звязуючи з фонографом грунтовні зміни в студіюванні нар. тональної системи, можна було-б вибрати на опублікування ті зразки, що найбільш навчають, нові техничні маніри зазначування можна було-б демонструвати і на однім зразку, а нові методи

студіювання – виложити хоч коротко. Тим часом подібні повідомлення чисто декларативного характеру, що походять від спеціялістів, піддержують те неясне уявлення про значіння фонографу, яке постерігається в масі неспеціялістів, і на зразок

[1] Ноти, які виробив Вернер для з'ображення „чверть-тонів" у співах малих дітей (43 Повідомлення Віденської Ком. Архиву фонограм) незграбні і не виявляють ніякої переваги перед уживанням знаків альтерації в дужках при звичайних нотах.

якого можна навести оце місце з книги академика М. Сумцова „Малюнки з життя укр. нар. слова” (Харків, 1910), власне з того розділу цеї книги, що має заголовок „Укр. співці і байкарі” і що дуже поширився в громаді завдяки окремому виданню Т-ва „Сіяч” у Черкасах: „Тепер для записів пісень прийшла на підмогу наука з графофоном. Першу спробу такого механичного запису пісень зробила в 1904 р. Ліньова. Шановній Ліньові пощастило вже знайти поміж укр. піснями дуже цікаві зразки старих співів, не понівечених сучасними чужоземними та чужомовними впливами”. Вираз „механичний запис” або свідчить про непорозуміння або, в усякім разі, може утворити непорозуміння у несвідомого читача. Той запис, що опублікувала Ліньова, є нотний, і не є „механичний”, а так само, як і всякий звичайний запис, зроблений за оригіналом безпосереднє, без помочі фонографу, є передання суб’єктивного вражіння від вислухування мелодії знаками нинішнього неточного і недосконалого письма. Те, що при записуванні з фонографу слухається не оригінал, а фонограма, само по собі є не плюс, а мінус. Фонограф сам не дає запису в розумінні графичного з’ображення мелодії, придатного до читання, і значіння фонограми для нотного запису зводиться до того, що за її поміччю записувач може вислухати мелодію багато разів в ідентичній формі, в цілості чи навіть частками[1], і тому краще її дочути і прибрати найдосконаліші в межах можливости знаки для її з’ображення. Коли-ж, говорячи про „механичний запис”, мати на увазі спроби аналізи фонографичних хвиль і їх графичного з’ображення в формі кривих ліній чи цифрових табелів[2], то навіть і в такім розумінні вираз „механичний” буде несправедливий, бо роля інтелекту людини в процесі цеї роботи надто велика. Зусилля в цім напрямі роблять психо- і фізіологи і лінгвісти; музиканти, як можна судити по виданнях Ком. Арх. фонограм при Віденській Акад. Наук, тим часом задовольняються тим, що заводять у ноти мелодії з фонограм на слух. У всякім разі в Росії ні Ліньова, ні хто инший ні в музичній літературі, ні (як запевнили мене спеціялісти) в математичній і природописній до нинішнього часу не опублікували фізико-математичних дослідів фонограм цілих пісень чи інструментальних п’єс. У наведеній тираді М. Сумцова вбачається рівночасно і другий приклад того, як логічний огріх спеціяліста може ширити неясні, сплутані і хибні представлення. Спеціялістка Ліньова в своїм повідомленні про екскурсію на Полтавщину допустила такі неясності викладу (Труды Моск. Муз. Етн. Ком. I, 221, 234, 235), які в істоті приводять до формули, що укр. пісні діляться на 1) европеїзовані і 2) такі, які записала вона, Ліньова, при допомозі фонографу. При тім різність між обома родами пісень полягає в ритмичнім укладі (навіть у довжині музичних періодів) і в голосоведенні. Перед своєю поїздкою на Полтавщину Ліньова „знала тільки европеїзовану укр. пісню і жадала почути її в чистій формі, таку, як її співає люд здавна”. І коли ми зацікавимося, відкіль Ліньова знала европеїзовану укр. пісню, то відповіддю буде перечислення відомих їй збірників на стор. 241, де називаються Лисенко, Чубинський, Головацький і Милорадович. Коли взяти на увагу, що в збірниках Головацького і Милорадовича мелодій нема, а в зібранні, що скорочено називається іменем Чубинського, є тільки мелодії, що

записав Лисенко, то очевидно, що европеїзована укр. пісня є та, що з музикою її познайомив нас Лисенко. Рефлексом реферату Ліньової була тирада неспеціяліста в

[1] Див. про Repetierphonograph (R. Pöch) в XXXII Mitteilung der Phonogramm-Archivs-Kommission der k. Akademie der Wissenschaften in Wien (Sitzungsberichte der Mathem.-Naturw. Klasse. Bd. 122. Abt II a. 1913).

[2] Fr. Hauzer. Eine Methode zur Aufzeichnung phonographischer Wellen.–H.Benndorf u. R. Pöch. Zur Darstellung phonographisch angenommener Wellen в 117 і 120 т. згаданих Sitzungsberichte, а також L. Réthi в 121 томі згад. Sitzungsber. і H. Pollak в 164 томі Sitzungsber. der Philos.-Hist. Kl. Нову літературу питання можна найти у G. Panconcelli-Calzia. Experimentelle Phonetik. Berlin und Leipzig (Göschen) 1921, а з рос. видань див. В. Богородицкий. Курс экспериментальной фонетики. Вып. 1–3. Казань, 1917–1922.

музиці Сумцова, що, очевидно, піддався її авторитетові і, рекомендуючи її записи, як зразки старих співів, не понівечених чужоземним впливьм, утримався від оцінки записів Лисенка (див. ibid. розділ „Діячі укр. фольклора" № 41). Наслідком цього рефлексу, очевидно, став і стилістичний огріх Сумцова, послідовність викладу, з якої мало-б випливати, що фонограф відіграв ролю компасу, що привів приїзну людину, не українку, до відкриття щиро народних українських старовинних скарбів, яких марно шукали перед нею місцеві люде, з осібна Лисенко. Не зредагована пильно увага Сумцова мусіла утворити в масі читачів, що підлягали його авторитетові, як знавця народної поезії, одну з тих неясних, нерозчленованих ідей, що не видержують навіть спроби точного формулування, проте мають обіг і часом панують у публіці. Зробивши екскурсію на Полтавщину, Ліньова не утворила ери в укр. муз. фольклорі в тім розумінні, як собі уявляла вона сама, а за нею Сумцов, проте безперечно вона принесла укр. фольклорові дуже цінні придбання і важливі зуповнення, які треба розглядати в зіставленні з спадщиною від Лисенка. Між увагами Ліньової є одна вповні поважна, тільки надто узагальнена. Константуючи, що в нар. укр. пісні нема „стереотипного повторення куплетів", що в ній „велику ролю грає імпровізація", Ліньова покликується на спостереження одної сільської вчительки, що „народні співаки ніколи не співають пісню однаково, завжди щось додадуть, чимсь несподівано її прикрасять". Тут тільки треба внести таку поправку: нахил до варіяцій при повторюванні тої самої мелодії в строфових піснях виявляється в українськім народі не в усіх співаків; а в тих, що роблять варіяції, виявляється не в однаковій мірі й иноді в того самого співака не в усіх піснях. Отже відкриття цього нахилу і зазначування самих варіяцій звязане не з пристосуванням фонографу, а з зростом скрупульозности в записуванні. Ліньова цю скрупульозність виявила, і в цім її велика заслуга, але напевне ця риса виступила-б у її записах і тоді, коли-б вона не мала фонографу. Адже-ж згаданій учительці не треба було фонографу, щоб цю особливість нар. співу постерегти. Збірач, що зважає на варіяції, може дати докладніший запис без фонографу, ніж збірач, узброєний фонографом, коли на них не зважає, бо цей останній збірач схопить на фонограф тільки одну першу строфу, або хоч і більше, то не всі, в яких чуються варіяції; знов, коли співець робить дуже багато варіяцій, то записувач без фонографу хоч може, прослухавши пісню кілька разів, вловити їх усі, проте не зможе зафіксувати порядку, в якім вони ідуть при одноразовім виконанні (бо вони не завжди приходять у тім самим порядкові, і не завжди та сама варіяція відповідає тій самій строфі). Отже збірач, що хоче зафіксувати одноразове виконання пісні з кінця до кінця, не обмежуючися мелодією до одної строфи, дістане в фонографі надійну поміч, що иноді просто обумовлює можливість такої фіксації. Що Лисенко не визначався тою скрупульозністю, про яку тут мова йде, видно з порівняння тої самої пісні в зб. Лисенка VI № 14 і в зб. А. Конощенка (Грабенка) III № 81. Мені відомо, що обидві редакції зроблені за співом тої самої особи (Л. Василевської); але після Лисенкової редакції опублікування Грабенкового запису було потрібне за-для зафіксованого в цім останнім записі багацтва варіяцій. І взагалі, хоч варіяції роблять не всі народні співаки і не в усіх піснях, тільки в де-яких, проте на таку велику кількість, яка міститься в Лисенковім збірнику, при пільнішім відношенні мусіло їх бути зазначено безумовно більше, ніж в дійсності зазначено. Але це саме можна сказати про фонографичні записи в зб. Роздольського – Людкевича; можна здогадуватися, що там иноді не схоплювалися дальші строфи з варіяціями за-для економії валиків. Оцінюючи цю сторону записів, треба мати на увазі, що в зах.-европейських збірниках принцип зазначувати варіяції ще не втвердився, а давніше навіть вважалося, що праця і заслуга музиканта полягає не в пильнім зазначуванні варіяцій і варіянтів (я вважаю за доцільне відрізняти умовно термін „варіяція"

[с. 5]

і „варіянт” приближно так, як вони вперше відрізнені у вступі до рос. зб. Лопатіна і Прокуніна, тільки не ідентифікую варіяцій з „підголосками”, бо не завжди варіяція сольового співу придається до співу сумісного), а в очищуванні від них і реставрації якоїсь „основної” мелодії[1].

Негативна сторона занедбування варіяцій виступає особливо наочно, коли варіяції звязуються з змінами числа складів у різних строфах пісні. Що до координації мелодії з текстом взагалі у Лисенка иноді постерігаються огріхи. Як показує розгляд рукописів, він иноді обмежувався записом одної строфи тексту, а повні тексти йому присилали пізніше поштою, і ті записи бували дуже недосконалі. З того виходить часом втрата не тільки для наукового студіювання, але і для практичної мети. Напр., співак не може знати, як треба співати з Лисенкового збірника, вип. II, пісню про Харька (№ 5), де текст не розділений на строфи, не показано, які вірші повторюються при співі (хоч такі повторювання тут без сумніву повинні бути), і мелодія подається тільки пристосована до складочислової схеми (5+6+8)+(5+6+8)2, а тим часом у дальшім тексті маємо у вірші і 6+6+8, і 5+6+10, і 5+4+7, і 4+6+8, і навіть 5+2+8. Цей останній вид віршу („Ой а вже-ж сотник Харько меду-горілки напився”) появився, очевидно, як хиба від того, що текст записувався за проказуванням, а не за співом; в співі було, мабуть, „Ой а вже-ж сотник, ой а вже-ж Харько меду-горілки напився”. Инші види віршу могли бути справді і в співі, але в таких випадках треба показувати у формі варіяцій всі способи пристосування слів до музики чи музики до слів в усіх строфах. Від таких манкаментів не забезпечує фонограф, і запис мелодії з таким манкаментом не є неточний, бо він може цілком точно передавати одну строфу, – він є просто неповний. Отже Ліньова не перша почала зазначати музичні відміни дальших строф від першої, проте безперечно виявила в цій справі взірцеву старанність.

До заслуг Ліньової треба віднести перший запис акомпаніменту ліри. В Лисенковім „Збірнику” є кілька пісень, записаних, як зазначено там, від лірників, але записів дійсного акомпаніменту ліри там нема, і замісць його подається звичайний скомпонований фортеп’яновий акомпанімент. У студії „Народні музичні струменти на Вкраїні” (Зоря 1894) Лисенко (псевд. „Боян”) пояснив, що музики ліри йому не вдалося записати через невловимість мелізматики. З тої самої причини нема записів інструментальної „перегри” і в виданні П. Демуцького „Ліра та її мотиви” (К. 1903), як пояснено в передмові. На жаль, Ліньовій трапився дуже нехитрий оригінал (акомп. без мелізматики), отже той зразок легко було-б записати і без помочі фонографу. Нарешті головна відзнака записів Ліньової від попередніх – відзнака, про яку вона сама мало сказала в передмові, є перший точний запис дво-, три- і чотириголосого укр. народного співу. Тільки коли як раз цим співом Ліньова думала задовольнити свою жадобу пізнати стару, неевропеїзовану укр. пісню „в чистій формі”, то це мабуть була помилка. Можна думати, що многоголосся в укр. нар. співі є явище не дуже давнє, бо воно навіть не обхопило ще цілої укр. території, в західній її частині ще мало розвинене, а в Галичині, як свідчить Людкевич, підголоски належать до винятків[2]. Також Ф.Колесса 1913 року констатував: „в Галичині до тепер бодай ніким не записано підголосків”[3]. Народне многоголосся у росіян і в українців, що жили під Російською державою, без сумніву, розвивалося під дужим впливом культи-

[1] Оскільки вважалося давніше за безсумнівне, що записувач чи видавець нар. мелодій повинен їх редагувати, при тім схематизувати їх, нормалізуючи і пристосовуючи до естетичних вподобань редактора чи публіки, видно з того, що D. Arbaud в передмові до Chants populaires de la Provence I Aix 1862 спеціально дякує в передмові (ст. XXXVI прим. 3) музикантові М. Жерарові за таку власне роботу: „люде, що працюють над нар.піснями, писав там Арбо, зрозуміють, скільки було потрібно терпіння, такту і смаку, щоб віднайти первісну мелодію під фіоритурами, якими її покривають часто нетям і поганий смак співаків”.

[2] Етн. Зб. Наук. т-ва ім. Шевченка XXI ст. XXII, прим.

[3] Літ. Наук. Вістник 1913, II, 260.

вованого в церкві, армії і школі хорового співу; ці джерела текли, через вищі верстви суспільности, з Західної Европи, проте в широких масах модифікувалися, можливо, зливалися з тубільною течією, що також мала натуральну тенденцію до многоголосся (через гетерофонію) і прискорювала цю течію[1].

Коли Маслов приписував кн.Одоєвському поширення неправдивого представлення про рос. нар. музику, як про одноголосу, а дотично української музики таке хибне представлення піддержувалося збірниками аж до експедиції 1912 року, що задокументувала укр. поліфонію (так писав А.Маслов у статті „Укр. нар. муз.", ігноруючи навіть пріоритет Ліньової і „Песни донских малороссов", що записав Листопадов 1904 року, д. Тр. Моск. Муз. Етн. Ком. II), то може він не задумався над можливістю того, що в перших десятиліттях 19 віку, коли вироблялися основні поняття в Одоєвського, многоголосся в рос. нар. співі ще й не було замітним і характеристичним явищем, а в старості він уже не міг уділити йому доволі уваги. Можливо, що воно на Україні в часи інтенсивнішої етнографичної діяльности Лисенка, коли він був молодий, не було так звичайне, як тепер. Тим, хто не знається на музиці, треба пояснити що „одноголосий" спів не те саме, що „сольовий", а „гуртовий" чи „хоровий" спів – не то саме, що „многоголосий" (під „многоголосим" розуміється і двоголосий). Гуртовий спів може бути одноголосий, тоб-то унісоновий, і такий він був, без сумніву, давніше на Україні скрізь. Від першого періоду Лисенкової діяльности, того періоду, коли він більше записував сам, не зосталося виявів його поглядів, в яких проглядало-б заінтересування народною гармонією; поміж неопублікованими записами того періоду є один оригінальний зразок двоголосої вулишної пісні, але не завівши його до видань, Лисенко тим показав, що тоді не надавав йому великого значіння. Хорові партії де-яких пісень у перших двох випусках його Збірника є його композиція; в самім записі ці пісні строго одноголосі. Пізніше в листах до Ф. Колесси, опублікованих у львівськім „Артистичнім Віснику" за 1905 рік, Лисенко з властивим йому ентузіязмом відзивався про наддніпрянський дво- і триголосий спів: „кращих контрапунктистів, як наш люд співаючий, не вигадаєте". Далі в тих листах читаємо: „Відчуваю я на превеликий, тяжкий жаль, що у вас у Галичині немає гуртового співу, що він давно вмер, зник. Гуртовий спів істнує, розвивається там, де жилося вільно, де сам народ жив по своїй волі, сам і правувавсь, і порядкував у себе (козацький стрій виборний – Запорожжя на Вкраїні, а в московській державі теж утікачі козаки і особливо розбої, ушкуйники). А сердечна Галичина нила в неволі лядській. Вільно було хиба мугикати собі самотньому під ніс, а гуртовому співові не вільно було лунати, розлягатися по степах, лугах, гаях, полонинах.... Нема гурту, нема й підголосків до основного мотиву, нема й зарідку гармонії, контрапункту". Можна думати, що прибільшена оцінка народного многоголосся не була тривким і глибоко продуманим складником Лисенкового наукового і артистичного світогляду; в усякім разі ентузіязм до підголосків не був плідним. Доданий до листа зразок пісні, записаної з підголоском, є єдиний, що Лисенко опублікував у такій формі (V вип. № 18; і в инших піснях його зб. трапляється місцями другий голос, але тільки в цій пісні пояснено, що він визначає партію другого співця, отже в инших випадках його треба розуміти, як варіяцію в сольовім співі), але й цей зразок Лисенко не сам записав; примітку, „од Стрижевського" треба в данім разі розуміти так, що готовий запис одержано від Стрижевського, що був записувачем. Так свідчать сучасники – П. Демуцький і В. Раєвський, що близько знали Стрижевського, повідомляючи, що Стрижевський записав також усі вміщені в

[1] Що в розвитку укр. і рос. нар. гармонії переважав зах.-европ. вплив, слідно з того, що в ній велику ролю грає терція, отже це пізніше досягнення Зах. Европи, мабуть, було перенесене до нас готовим; треба згадати, що, напр., киргизові консонують не тільки квінти і кварти, але навіть секунди і септими, але терції не консонують (Рус. Муз Газ. 1916, 483; свідоцтво 1870 рр.; пізніше постережено й терції, але „не часто", ib. 1912, 509).

Лисенковім збірнику пісні з повітів Черкаського, Чигиринського і Олександрійського (с. Колонтаїв), і що взагалі Ли-

[с. 7]

сенко в старшім віці рідко записував сам, а гармонізував мелодії, що йому постачали инші. Поданий зразок не оправдовує ідеї про вищість українського народного контрапункту, а що до міркувань про умови його розвитку, то вони були мабуть більше рефлексом загального козакофільства тодішньої української інтелігенції, ніж результатом досліду, до того-ж вони й не вилилися в виразну формулу. Гуртовий спів не зник в Галичині, а існує в давнім унісоновім способі; нема даних покладати, що давнішим був там спосіб многоголосий. Здóгадові про політичні причини нерозвитку гуртового співу в Галичині можна протипоставити масу фактів заборони, що чинили адміністрація та духовенство на Російській Україні, звязаних із співами обрядів, вечорниць і „улиці". Коли широке проникнення многоголосся в українську людність відносити не до 19 віку, а до давніших часів, коли ще існувало Запоріжжа, то більшим правом можна було-б приписувати ролю розсадника не Запоріжжу, – бо про многоголосість співу запорожців у нас нема ніяких свідчень, – а старій Київській Академії і петербурзьким хорам 18 віку (бо з українців, взятих до тих хорів, не всі зоставалися в Петербурзі назавжди і втрачали звязок з своїми селами). Українські пісні в штучній европ. гармонізації виконувалися і на Україні в двірських хорах у панів. Тільки навряд, щоб уже в 18 віці многоголосся стало у нас явищем масовим. Далі, як повна воля співати гуртом не приводить сама по собі до многоголосся, так і інтимний спів не конче мусить бути одноголосий. Історія не знає такого поневолення народів, в якім уявляв собі Лисенко галичан, до того-ж контрапункт може культивуватися, і справді культивувався на Заході і у нас, також у хатнім співі двох-трьох людей; сам Лисенко в тих самих листах завважив: „у нас дівчата, молодці, коли часом у-двох співають, ніколи не ведуть в унісон, а завжди у два голоси, то розходячись, то зіходячись" (проте в цім твердженні, що унісонового співу ніколи не буває по Наддніпрянській Україні, виявився нахил до крайніх висновків, взагалі характеристичний для цитованих листів). Якби ідея про вищу вартість многоголосової форми наших пісень була не часовою, а сталою, вона мусіла-б спонукати Лисенка до ревізії цілого його попереднього надбання і до шукання многоголосих паралелів до пісень, що він умістив у своїм „Збірнику" в одноголосій формі. Але нема сумніву, що до значної їх частини таких паралелів зовсім не вдалося-б найти – бо є пісні, що живуть і вмірають виключно в одноголосій формі. Инші, коли їх пристосовують до двоголосого співу, втрачають свої прикмети, напр. діятонізуються, як що люд не вміє згармонізувати дану хроматизовану мелодію, особливо з того роду, що характеризується уживанням інтервалу збільшеної секунди. Між одноголосою і многоголосою формою є ще загальна істотна відміна в експресії. Народний многоголосий спів, не виключаючи його найскромнішого виду – сумісного співу двох людей (дуету), не дає такого багацтва і тонкости експресії, як спів доброго соліста, та й при суміснім співі наші люде неначе зразу беруться співати грубше, неначе й не ставлять собі такого ідеалу виконання, який ставить добрий соліст. Що правда, є пісні, зложені зразу в двоголосій формі (їх фактура і текст виявляють пізнішу епоху), і коли таку пісню виконує одинокий співак, то ця продукція є дійсно деградація. Що-ж до пісень, які були первісно зложені в одноголосій формі і пізніше стали в народі гармонізовані, то бажано-б було, розуміється, мати їх записи в обох формах, але коли у збірачів не було часу і снаги на таку повноту досліду, то не треба жалувати, що вони зберегли більшу кількість пісень в одноголосій формі в той час, як, прагнучи многоголосої, могли-б зберегти далеко меншу кількість. Дослід многоголосого співу вимагає екскурсій або довгого життя в однім селі при близькім сполуванні з селянами, для цього досліду треба ходити на „вулицю", або скликати людей. Тим часом власне з

погляду відшукування найстаринніших пам'ятників втрата часу і сили на подолання труднощів організаційних, також музично-техничних труднощів самого запису, здебільшого, неоплачується, бо в гуртовім співі, особливо на „вулиці", переважає новітній репертуар, а дійсно старинна пісня доживає в пам'яті окремих знавців і любителів

[с. 8]

(бо і в народній масі не всі мають однаковий репертуар і вподобання) і виконується в інтимній обстанові. Записати стару многоголосу пісню, забуту в нинішнім молодім поколінні, здебільшого просто неможливо, бо для цього треба зібрати саме старих людей, які колись в молоді літа співали в купі, а це не вдається, бо той уже помер, той відсутний, тому нема часу, тому – охоти, а той забув пісню. Що правда, иноді в новітній гармонізації доживає і дуже стара обрядова пісня, але часто обрядову пісню неминуче треба записувати від поодиноких старих людей, бо молодь уже її не співає, а коли такий обряд, як напр., колядування довше держиться, то записати многоголосий спів колядників можна тільки на селі і тільки на Різдвяних святках, тим часом записувати колядки від селян в одноголосій формі можна при всякій нагоді, до того-ж ця форма є старіша. Я думаю, що більшими практичними, а також музично-техничними труднощами пояснюється занедбання гармонії в муз.-фольклористичній роботі, поруч з тою причиною, яку виставляв Маслов, – нерозуміння ваги народного многоголосся для науки і мистецтва. Вага для мистецтва є річ суб'єктивна, не абсолютна, і її обговорення не входить в рамці нинішнього нарису, а що до інтересів науки, то я думаю, що ті збірачі, які, не маючи змоги цілком віддатися дослідові нар. музики і обхопити всі явища її, свідомо уділяли присвячений на записування час пісні сольовій, мало згрішили проти цих інтересів, бо при загальній тенденції до поліфонії кожний записувач міг думати, що многоголоса форма довше житиме, і її встигнуть записати инші, а в одноголосій формі, як признає й Маслов, розвилися за давніших епох оригінальні і розмаїті мелодичні і ритмічні типи, отже схоплення їх можна вважати за більш невідкладне, негайне завдання музичної археології. Так чи инакше, треба згодитися, що Лисенко не лишив по собі точних записів народного многоголосого співу, розвиненого в такій мірі, яка постерігається нині в практиці народного співу і почасти задокументована в записах Ліньової, але це не значить, що він представив укр. пісню в неправдивім освітленні, подаючи в одноголосій формі ті пісні, які в дійсності були многоголосі. Він просто уділив у своїй практиці збірання дуже мало місця тому родові укр. нар. співу, якому принципіяльно надавав надто велике значіння. Хоч Лисенко приписав цьому родові глибоку давність, проте об'єктивно йому повинен бути присвячений тільки останній розділ у книзі життя укр. нар. пісні, і те, що Лисенко для цього розділу майже не дав матеріялу, не зменшує ваги його роботи для попередніх розділів. Той факт, що в епоху розцвіту сил і етнографичної діяльности Лисенка фонографу ще не було, можливо, мав тут зважливе значіння. Хоч з одного боку в багатьох випадках можна дати задовольняючий запис дво- і навіть триголосої пісні без фонографу, а з другого боку фонограф не розвязує вповні труднощів записування співів з більшим числом голосів (див. у Маслова „Укр. Жизнь" 1912 XII ст. 65) і зостається зовсім безсилий, щоб схопити координовані продукції кількох віддалених від себе хорів (див. опис таких продукцій на ярмарку в Криниці Лубенськ. пов. у Ліньової в Тр. Моск. Муз.-Етн. Ком. I, ст. 229), проте треба признати, що в даній справі поміч фонографу є неоцінéнна, і коли оригінал окрім многоголосости визначається ще й багатством варіацій, то записувачеві, не одарованому якимсь феноменальним хистом, краще зовсім не братися записування, ніж братися без помочі фонографу.

Етнографічна Комісія Наукового товариства ім. Шевченка у Львові, видавши монументальні зібрання укр. мелодій, записаних при допомозі фонографу, не взяла за принцип, що наукову вартість мають тільки такі записи, і після таких видань

опублікувала також зроблені без фонографу записи Плосайкевича і Сєнчика з Поділля і Холмщини. В передмові до цеї найновішої (1916 року) музичної публікації Комісії найбільший дослідник укр. нар. музики Філярет Колесса, підкреслюючи цінність цих збірок, їх наукову перевагу над давнішими збірками записувачів з Російської України, зовсім ігнорує те, що фонограф при цих нових рекомендованих записах не уживався, і це тим більше навчає, що Ф. Колесса багато попрацював з фонографом і добре знає його вагу. Недосконалість давніх

записів Ф. Колесса приписує не техничним причинам, а иншим, які він визначає в істоті одностайно з Масловим. „На російській Україні, говориться в тій передмові, по значнім оживленню на полі музичної етнографії в 1860-тих і 1870-тих роках наступило замітне занедбання у призбируванню пісенного матеріялу пригідного для наукових цілий. Давні збірники Лисенка, Рубця, Коціпінського, Мертке, Єдлічки і др. містять пісні в значній части списані не безпосередно від народних співаків, але від інтелігентів, та ще до того змінені подекуди для артистичних вимогів, подані найчастіше в чотириголоснім укладі або із супроводом фортепяну. Хиба лише збірка весільних мелодій із Подніпровя, видана Укр. Наук. Товариством в Києві 1914 р., вказувала-б на свіжий почин призбирування вірно записаного, зовсім певного матеріялу, пригідного до наукового зужиткованя". Обхоплюючи Лисенкові збірники одною спільною характеристикою з збірниками Коціпінського і Єдлічки, що мають без заперечення невисоку етнографичну репутацію, шановний дослідник виявив зміну свого давнішого погляду, яким керувався, складаючи свій клясичний трактат „Ритміка укр. на. пісень" (Льв. 1907). Тоді він залучив збірник Лисенка (одноголосих пісень з фортеп'яновим акомпаніментом) до тих трьох, якими обмежив узятий до розгляду матеріял (два инші збірники – Кольберґа і Івана Колесси), мотивуючи це обмеження так: „За основу наших дослідів беремо лиш такі збірники, які мають незаперечну наукову вартість і дають нам певність, що текст і мелодія записані вірно, без накидування якого небудь шабльону і що пісні не є змінені для артистичних або яких инших цілий". Ще й пізніше Ф.Колесса писав: „Лисенкові збірники мають передусім першорядну наукову вартість.... Зводячи в ноти укр. нар. пісні, Лисенко передає як найвірніше їх свобідну ритмічну будову і всі особливости їх мельодичного строю аж до найдрібніших мелізматичних відтінків" (Літ.-Наук. Вістник, 1913, II, ст. 250). Безперестанна переоцінка є істотна властивість справжньої наукової роботи, і дуже можливо, що нині кваліфікація, дана в 1916 році, застаріла вже для самого автора, уступивши місце якійсь середній, проте з цею кваліфікацією, як з останнім дотичним нашого питання словом у науковій літературі, словом, що походить від високого авторитету і не могло бути виявом хвилевого настрою, то того-ж погоджується з згаданою течією в усній традиції, – треба найбільше рахуватися. Розбіраючися в цитованих закидах, перш над все розрізнімо строго один від другого. Невдатний з наукової сторони вибір предмету до опису і неточність самого опису не звязані з собою: можна неточно описати річ важливу і точно описати річ неважливу, або таку, що не відноситься власне до тої праці, до якої збіраються матеріяли. При тім на пісню, яка масово поширилася усною традицією без нот між сільськими учителями, фельдшерами, прив'язаним до землі панством, а в селянстві переважно між елементом, що має якусь освіту, – не можна дивитися як на матеріял н е п е в н и й, бо нема принципіяльної різности між народними піснями, що нині виконує переважно сільська інтелігенція, і піснями чумацькими, або історичними, або релігійними, що творилися спочатку і поширювалися теж в окремих соціяльних групах народу і не завжди навіть пізніше усвоювалися хліборобською верствою в цілості. А що до пісень, які зложилися власне в хліборобській верстві, то в числі завдань етнографії є простежити, чи вони трансформувалися і як саме трансформувалися, попадаючи в инші групи, тож і з цього погляду ті групи не повинні бути вилучені з досліду. Хто

держиться иншого погляду і відкидає ці матеріяли зовсім з етнографії, той повинен пояснити, до якої саме науки їх треба приписати. Ціла маса фактів і явищ, що стосуються традиціональної музичної творчости значної частини народу, не може зостатися по-за увагою наукового дослідника на тій єдиній підставі, що ця частина народу пройшла через школу. Чи вже в Чехії, де навіть музична освіта є загальною в народі, нема народної музики і певного музично-етнографичного матеріялу? Далі, коли подібні матеріяли вилучати, то критика не може в тій підставі, збірач їх не вилучив, відкидати заразом і весь инший матеріял, що він зберіг. Инша річ – ставити вимогу, щоб записувач подавав біо-

графію і характеристику співця і тим давав змогу детальніше розібратися в масі фактів і явищ, що загально обхоплюються поняттям „народна музика", і кожний з цих фактів і явищ поставити на відповідне місце з увагою на те, в якій саме групі народу він був спостережений. І коли підходити з такими вимогами деталізації, то критичне студіювання Лисенкової етнографичної спадщини, як і всякого иншого історичного і етнографичного джерела, повинно на підставі розгляду Лисенкових рукописів і инших даних зуповнити ті відомості, яких бракує в самих друкованих Лисенкових збірниках. Треба зауважити, що Маслов в цім пункті не видержав однакового критерія відносно праці різних збірачів: даючи догану більшості українських записів [через] те, що вони и н о д і робляться від осіб інтелігентних і пів-інтелігентних, він не дав цеї догани тому збірникові Рімського-Корсакова, що в е с ь списаний з голосу історика, критика і публіциста Т. Філіпова, а як рівняти до такого великого столичного пана (він мав пост державного контролера, рівний міністерському) скромненьку чернігівську провінціялку Загорську, що продиктувала Лисенкові багато найцінніших нар. мелодій і дарма, що титулується в його збірниках „панею", ледве вміла писати, як видно з захованого її листа, то вираз „півінтелігент" не придається – тут треба було-б ужити якогось меншого дробу. Маслов нічого не закидав збірникові Лопатіна і Прокуніна, хоч там не тільки не вилучаються мелодії, записані за інтелігентами до професора хемії Лясковського включно, але і принципіяльно заперечувалося традиційне надто вузьке розуміння поняття народної пісні. У вступі до цього збірника (1889 року) на стор. 30-31 говориться: „Из наших стариков и пожилых интеллигентных людей каждый хранит в своей памяти целый запас песен… Нар. песня в эпоху расцвета нар. творчества создавалась не исключительно простонародием. В иных нар. песнях видны следы образования их в высших классах народа, в среде боярской, в среде военно-служилых людей. Они ж создавались и пелись в наших теремах… «Голос точно из терема» еще недавно говорил народ, когда хотел похвалить песню и певца". І нарешті рекомендовані у Маслова збірники Балакірева і український – Рубця не мають у собі жадних доказів того, що в них нема пісень, записаних від інтелігентів: що там зовсім не визначено, від кого записані пісні, це є тільки мінус в порівнянні з Лисенковим „Збірником", де ймення співців здебільшого зазначаються, а також титулом „пан" або „пані" зазначалося, коли співець був не „простого стану". Цитована увага Ф. Колесси що-до Лисенка і инших збірачів з російської України висловлена, як згадано, в передмові до збірок Плосайкевича і Сєнчика, для підкреслення більшої наукової вартости цих останніх збірок, але Д. Баранюк, за яким Плосайкевич записав усі 168 пісень його збірки, був помішник бібліотекаря Варшавського університету, і записи зроблені у Варшаві (так свідчив відомий муз. діяч Олекса Приходько, що жив тоді в Варшаві і знав Плосайкевича і Баранюка). Той факт, що Ф. Колесса по самих матеріялах не пізнав, що їх постачив інтелігент, і протиставив їх матеріялам, записаним за співом інтелігентів, свідчить, що об'єктивних відзнак матеріяли цього останнього розбору не виявляють, і відмовляти їм наукову вартість не можна. У всякім разі риск користуватися такими матеріялами далеко менший, ніж той, що взяв на себе, напр.,

німець Мазінґ, коли зложив лінгвістичну студію про форми сербо-хорватського акценту, не їздивши в місця, залюднені сербами і хорватами, на підставі лише вимови двох студентів лейпцігського університету, одного сербина й одного хорвата, а ця студія[1] і инші, зложені подібним способом, не вилучаються з науки. Вищенаведений погляд Маслова можна зрозуміти так, що власне в царині української музики записи, зроблені за інтелігентами, є сумнівні, бо український спів має мелізми, що не вкладаються в рамці темперованої системи, але нічим не доведено, що ці мелізми властиві як раз неграмотним селянам і зникають у співі тої самої людини, коли вона робиться інтелігентною. Мелізматика є річ індиві-

дуального стилю, і здебільшого вважається за ознаку особливої вмілости і хисту співця; як бувають прості хлібороби, що співають майже без мелізмів, так бувають шляхтичі та інтелігенти, що визначаються незвичайною філігранністю мелізматики; до них належить нині Оп. Сластіон, а в давні часи до таких належала згадана Загорська, що постачала Лисенкові зразки народного співу. П. Демуцький, що близько стояв до Лисенка, переказує з слів самого Лисенка, що у Загорської власне були мелізми, яких неможна було віддати нотними знаками. Невідомо, який саме рівень матеріяльного добробуту чи освіти мав-би бути демаркаційним для вилучення людини з круга музично-етнографичного студіювання. Але, думаю, всі згодяться, що дійсно важливий тут не рівень загальної освіти, а більша чи менша підлеглість людини впливам чужої і культурної музики. Властиво, тепер вже не можна найти селянина, який був-би вповні ізольований від тих впливів; коли він не був сам в армії, не був в місті, не чув військової оркестри, катеринки і т.д., то вже в усякім разі чув у себе на селі салдатські пісні, що приносяться з армії, і шляхтянка-землевласниця, що весь вік жила на своїм хуторі, зналася головно з поважнішими сільським жінками і переймала від них старинні статечні пісні, могла мати більш незайманий народний стиль, ніж невчена селянка, що гуляла з парубками й виспівувала з ними новітніх макароничних і салдатських пісень. Інтелігент не тільки може бути наївним несвідомим і пасивним носителем музично-етногр. матеріялу, чи характеристичного головно для тої соціяльної групи, до якої він належить, чи властивого масі простолюду, але може бути і свідомим зберігачем народних утворів і, не знаючи нот, допомагати дослідові народної музики, як заслужений Шейн, що запам'ятовував мелодії і потім диктував їх музикантам. Високий рівень освіти з цього погляду буде не мінусом, а плюсом; взагалі інтелігент часто зберігає пісню, усвоєну змалку від матері або няні з особливою пошаною і сумлінністю; коли-ж це інтелігент такого рівня, що заховує таке саме відношення до всякого археологичного пам'ятника, незалежно від суб'єктивного ліричного чи естетичного відношення до нього, то він скоріше може десятки літ держати незмінно в пам'яті перейняту колись від простолюду пісню, ніж инша зовсім неосвічена людина, коли ця остання не має поняття про цінність старовини, а инорідні впливи абсорбує в себе так, що вони зливаються з його первісним надбанням до нероз'єднання. Цим я не хочу твердити, що всякий інтелігент, що знає пісні, є добре джерело, але є й такі селяне, від яких варто записувати тільки тоді, коли записувач виразно ставить собі за мету збірання матеріялів для досліду чужих впливів або збірання зразків утворів індивідуальної неодарованости. Критичне відношення до співака потрібне і тоді, коли він інтелігент, і тоді, коли він не є інтелігент. Записувач повинен мати досвід і загальну знайомість з народним стилем і вироблені своїм досвідом критерії прикладати до кожного співака індивідуально, без упередження, мотивованого належністю співака до тої чи иншої суспільної групи. Те саме стосується й до критика, і коли критик не індивідуалізує свого сумніву, не наводить фактів і даних, що мусять викликати сумнів у

[1] Надрукована в „Mémoires" Петербурзької Академії Наук, серія VII т. 23 № 5.

вартості матеріялу, добутого від того чи иншого співака з-осібна, то такого генералізованого сумніву ми не будемо поділяти.

Перейдімо до найважнішого закиду – в свідомій неточності записів, спричиненій теоретичними чи артистичними тенденціями. Підставою для таких закидів могли-б бути свідоцтва людей, які сами диктували Лисенкові мелодії і потім в їх друкованій формі находили невідповідності, або критика тих чи инших місць музичного тексту, основана на зіставленні з законами народної композиції, установленими на підставі инших певніших матеріялів. Хоч у писаних увагах нема покликів на свідоцтва, проте дуже можливо, що до недовірливого відношення критиків чимало спричинилася усна традиція, що приписувала Лисенкові надмірний суб'єктивізм, бо така традиція здавна існує і походить почасти від людей, що досить близько стояли до Лисенка. Конкретних прикладів неточности в тім або иншім пункті записів тепер уже нема змоги відшукати з тої традиції,

бо з того покоління, в якім вона народилася, мало хто зостався живий, коли-ж вона продовжується в узагальненій формі, то тільки в такій самій формі можлива і її оцінка. Отже для розпросторення цеї традиції, без сумніву, мало значіння те, що Лисенко був найбільш відомий широким масам записувач, і в його збірниках містяться, між иншим, широко відомі пісні, що гуляють по величезних просторах в незчисленній кількості варіянтів. Нема сумніву, що якби ці пісні записав і видав хтось инший, так само найшлося-б багато людей, що говорили-б про неточність запису на тій підставі, що запис не згоджується достоту з тим місцевим варіянтом, який є єдиний відомий даній людині.

В моїй етнографичній практиці, коли траплялися варіянти або й геть відмінні мелодії до тої самої пісні в тім самім селі (напр. Етн. Зб. Укр. Наук. Т-ва в Київі, т. II, №№ 257, 258 і 259), то иноді односільці мирно погоджувалися на тім, що в однім кутку села співають так, а в другім инакше, а иноді навіть члени тої самої родини, не сходячися в своїх редакціях, з нетолеранцією і запеклістю сперечалися за те, чия редакція справедлива. Далі, буває, що та сама людина навіть по близькім відступі часу співає ту саму пісню відмінно; ця риса задокументована в зб. Роздольського-Людкевича (див. передмову до XXI т. Етн. Зб. Наук. Т-ва ім. Шевченка, ст. IV, прим. 2). З другої сторони є люди, які, запам'ятавши мелодію, держать її в пам'яті незвичайно пунктуально і ставляться до почутої редакції, як до догмату. Коли людина з такою властивістю чула пісню навіть від того самого співця, за яким записана опублікована редакція, тільки чула раніше або пізніше, ніж записувалося, і сконстатує різність, то припише її конче неточності запису, тим часом, як в дійсності тут з мелодією відбулося звичайне біологічне явище. Далі, несправедливий відзив про неточність запису можна почути иноді зараз по записанні від тої самої людини, що співала; це буває тоді, коли ця людина належить до тих, що неспроможні розрізняти елементів свого музичного сприймання, не в стані абстрагувати істотні його елементи – мелодію і ритм – від тембру і експресії; коли-ж повторювати записану пісню не голосом, а на фортеп'яні, то незадоволення співака є річ доволі звичайна і угрунтована, бо репродукція на фортеп'яні дає не точнісінько такі інтервали, а мелізми і сполучні ноти, що в співі виходять легко і воздушно, на фортеп'яні грубшають і важніють, отже й сам записувач тямить, що віддання мелодії на фортеп'яні є тільки умовне. Коли-ж мелодії гармонізують, то-б-то здебільшого, як висловився П. Сокальський у передмові до „Мал. и Бел. песен" (СПБ 1903) прироблюють акорди, неначе привішують до них тягарі, що від них легка, граціозна мелодія обертається в щось до краю незграбне, ляпане, то співак зовсім може не пізнати в такій формі своєї пісні, і не може бути такого геніяльного гармонізатора, який-би не викликав у натурального, невченого співака враження, що його пісню змінено. Тож значну частину відзивів про неточність запису

треба віднести на карб тих вражінь, які дає штучна гармонізація тій людині, що чула пісню в натурі одноголосою або в народній гармонізації. Коли українська у с н а традиція про неточність Лисенкових записів походить від людей зовсім некомпетентних в музиці, або далеко менш тямущих, ніж Лисенко, то російська такого самого роду усна традиція, з якою мене познайомив відомий композитор і музичний діяч, член Московської Муз. Етн. Комісії Болєслав Яворський, походить від фахових музикантів, що слухали кобзаря Вересая, як він їздив до Росії; звіряючи з його співом Лисенкові записи, вони констатували незгідність, яка зробила на них дуже велике враження і служила за предмет розмов і переказування, що дійшло аж до наших днів. Дуже шкода, що російські музиканти обмежилися цим констатуванням і не взяли на себе важкої роботи, щоб дати инший запис. Коли-ж иншого запису нема, ми не можемо судити, якого характеру були ті незгідності, але в усякім разі ця традиція сама по собі не дискредитує Лисенкових записів, бо відома річ, що наші кобзарі не повторювали дум в однаковісінькій формі (д. Ф. Колесса в XIII т. Мат. у. етнол. с XXVII), з-осібна що до Вересая – за 9 літ по опублікуванні Лисенкових

[с. 13]

записів появилося таке свідоцтво (А. К – ський у Київській Старині 1882, VIII, ст. 286): „Дума в виконанні Вересая має характер повної імпровізації. Одну й ту саму думу Вересай одного разу виконує так, а другого разу инакше. Основний мелодичний рисунок усіх дум однаковісінький. Він майже достоту сходиться з записом Лисенка". Таким чином традиція не зберегла певних даних для встановлення того, що такі або инші виразні зміни Лисенко свідомо допустив у своїх записах, і зостається в формі загальних поговорів. Які-ж іще підстави виставлялися для загальної дискредитації Лисенкових записів? В „Опыт'і руководства к изуч. р. нар. муз." Маслов за таку підставу виставляв відмінність їх від записів Рубцевих, і цій підставі вже тут була дана оцінка. В статті „Укр. нар. музыка" (Укр. Жизнь, 1912) Маслов змінив аргументацію: Лисенкові „повидимому, суждено было впасть в большие погрешности против точности воспроизведения нотами укр. песен, чему в достаточной степени способствовали предвзятые теоретические обоснования этих песен, заключавшиеся в применении к ним собирателем древно-греческих ладов и мажорных и минорных гамм". Знов таки тут зустрічаємося з неодинаковістю критеріїв в суді за Лисенка, з одного боку і за російських етнографів та Рубця – з другого боку. Так, констатуючи хибність поглядів Мельгунова на будову рос. пісень, Маслов не приписував йому огріхів записування пісень на тій підставі, що в їх мелодичній аналізі Мельгунов дійшов до неправильних висновків. Далі, Лисенко в згад. рефераті „Характ. муз. особ. малор. дум" і т. д., в якім виложив свої теоретичні угрунтування, які Маслов назвав передузятими, власне не пристосував до укр. музики „старо-грецьких ладів", він тільки згадав про старо-грецькі т е т р а х о р д и (ст. 347 за пагінацією Зап. Ю.-З. отд. Географ. О-ва), а пристосовує до укр. музики ті лади, які назвав „старо-церковними або грецькими" (ст. 359), розуміючи під ними, як видно з контексту, не старо-грецькі, а ті, що звичайно звуться просто церковними (за Глареановою номенклятурою). Отже коли Маслов уважав за передузятість і хибу власне пристосування до укр. музики с т а р о - г р е ц ь к и х ладів, то повинен був віднести цей закид не до Лисенка, а до Ліньової, бо власне вона їх пристосувала до укр. пісень, сходячися з Лисенком у тім, що находила в них також і сьогочасні мажор і мінор (Тр. Моск. Муз. Етн. Ком. I, ст. 239 – 240); коли-ж передузятість і хиба є те, що власне зробив Лисенко, то-б-то пристосування до укр музики церковних ладів, то закид треба було адресувати рівночасно і до Рубця, бо в своїй замітці „Несколько слов о малорусских нар. напевах" („Муз. Сезон" 1869 р.) він писав, що „укр. пісні всі майже основані на церковних ладах". Проте записів Ліньової і Рубця Маслов не ганив. Точність запису мелодії у сумлінного збірача, що тямить своє завдання, не залежить від того, чи він правильно, чи неправильно теоретизує над нею,

чи ніяк не теоретизує, вважаючи, що то не його річ. Що до „европеїзації" мелодій, то вона у недосвідчених записувачів виявляється найбільше в тій стороні, в якій полягає найбільша відмінність нашої народної музики від сьогочасної західно-европейської – саме в стороні ритмичній. Але з цієї сторони Лисенкові записи говорять сами за себе, бо в них дуже часто здибаються характеристичні для нашої ритмики зміни тактового розміру в тій самій пісні, а також п'ятичастковий і семичастковий види такту. Коли-ж Маслов вбачив европеїзацію у Лисенка в мелодичній стороні на тій підставі, що у нього частіше, ніж у Рубця, трапляється хроматизм (так можна зрозуміти з контексту в „Опыт'і руководства"), то для перевірення здогаду Маслова навчаючим буде розгляд Лисенкових рукописів; у них я завважив два місця, де спочатку був поставлений випадковий дієз, пізніше закреслений[1]. Можливо, що ця поправка є слід вагання, що було в натурі (то-б-то хроматизація спочатку була пробреніла у самої співачки), а можливо, що хрома-

[с. 14]

тизація зразу була почулася Лисенкові в наслідок того нерідкого явища, що музикант (а найчастіше лінгвіст) зразу, поки добре не вслухається в звук, приймає його не так, як він є, а так, як його дожидається в наслідок звички, виробленої прецедентами; отже в тім і другім разі виходить, що Лисенко був об'єктивний і не залишив у своїм записові первісно почутого підвищення тону, хоч взагалі в першім періоді своєї діяльности вважав хроматизацію за характеристичну прикмету укр. музики. Свідомої тенденції до европеїзації у нього не могло бути, принаймні в виявах його теоретичних і артистичних поглядів ніде не здибаємо нічого такого, на чім можна було-б угрунтувати здогад про таку тенденцію. Хоч не можна заперечувати, що в натурі Лисенка артист переважав об'єктивного етнографа-дослідника, проте він належав до вищого типу збірача-артиста, власне, артистичні емоції у нього викликалися, без сумніву, більше тими народними творами і тими окремими місцями в нар. творах, які виявляли оригінальну незгідність з шабльонами модерної европейської музики, а не тими, що погоджувалися з такими шабльонами, отже підгонити під шабльон самий запис він ніяк не міг. Теоретичні погляди Лисенка, його індивідуальні артистичні вподобання і пропагаторський, громадський темперамент відбивалися не на точності його записів, а на *виборі* пісень, що він пускав між люде. В зібранні мелодій кожний запис з'окрема може бути певним пам'ятником, але сукупність їх може не бути повною підставою для всестороннього ознайомлення з стилями музики даного народу і висновків про переваагу в ній того чи иншого способу композиції, тої чи иншої риси в мелодиці чи ритмиці. Коли в збірнику Рубця переважають діятоничні мелодії, а в збірн. Лисенка – хроматизовані, то це не дає нам права підозрівати в тенденційних змінах ні першого[2], ні другого. Сокальський висловив здогад, що різність походить від того, що Рубець записував на лівім боці Дніпра, а Лисенко переважно на правім (Р. Нар. Муз., ст. 160). Можливо, що при статистичнім досліді справді виявилося-б, що на Західній Україні хроматизовані мелодії становлять більший процент у народнім репертуарі, ніж на Східній, але те відношення, яке вирахував Сокальський (65% хроматизованих у двох перших випусках Лисенкового збірника і 15% у перших трьох випусках Рубцевого) не має значіння не тільки тому, що основане на надто малій частині матеріялу, що зібрав той і другий, а ще й тому, що обидва збірники були зложені для широкої громади з артистичним критерієм в виборі пісень. Рубець сам окреслив свій критерій і свою

[1] Так є в чорнетці запису пісні, що надрукована в III вип. Лисенкового „Збірника" під № 25, перед „d'" на початку другого такту і в неопублікованім записі, що стоїть у рукопису між піснями, записаними за Красковською, під № 54.

[2] Ф. Колесса покладав, що Рубець, гармонізуючи укр. пісні діятоничним ладом, „не жахався часами змінювати самі мелодії, щоб уникнути уводячого тону в мінорній гамі, як се водиться у велико-руських піснях" (Літературно-Науковий Вісник, 1913, II, ст. 257).

тенденція, коли у згаданій замітці („Несколько слов”) писав про укр. народні мелодії: „...И мы рады доказать, что они… не все танцовально-польського характера, не все заунывно-приторны, а есть между ними самобытные, исполненные прелести и оригинальности оборотов”. Дуже можливо, що Рубець, коли йому траплялася мелодія з ввідним тоном, не змінював цього ввідного тону, а просто не вміщував такої мелодії в збірник, бо ввідний тон надавав мелодії „польський” (то-б-то західно-европейський) характер, і така мелодія не служила за довід того, що Рубець хотів довести. І так само дуже можливо, що Лисенко, маючи на увазі, що хроматизація є відзнака укр. нар. музики (принаймні в пізнішім періоді розвитку) від російської, і дбаючи про те, щоб пустити в громаду найхарактеристичніші зразки, давав у виборі перевагу тим, що підходили під його наукове й артистичне розуміння типової укр.пісні (проте треба нагадати, що свої погляди, виложені в згаданім рефераті, 1873 року, Лисенко пізніше змінив). Треба завважити, що в своїм виборі Лисенко керувався не самими чисто музичними ознаками пісень, але й иншими їх властивостями. Для вияснення його музичних і поза-музичних критеріїв дуже інтересно простежити за його рукописом, що містить співи Загорської, – які саме свої записи, зроблені за цею співачкою, він залишив невиданими, хоч взагалі, як відомо з переказів, вважав її за джерело

[с. 15]

найвищої вартості. Опублікування недрукованих Лисенкових записів взагалі було-б дуже потрібне, як з уваги на об’єктивний інтерес матеріялу, що залишився в рукописах, так і для освітлення внутрішнього процесу його роботи.

Отже без сумніву складання „Збірника” провадилося з увагою на артистичні і инші не наукового характеру вимоги у виборі пісень, але це само по собі не значить, що задля таких вимог мусіли робитися зміни в самих записах. Те, що пісні подано з фортеп’яновим акомпаніментом, не позбавляє записів значіння наукових матеріялів (протилежний погляд виявився в згаданім місці передмови до XVI т. Мат. до Укр. Етнол.), бо акомпанімент не зливається з мелодією співу в нерозривну цілість. Запис мелодії співу належить до музичної етнографії, а акомпанімент підлягає розгляду історії укр. культурної музики. Згадана вгорі пісня № 16 в IV вип. „Збірника” виявляє повну сумлінність Лисенка в додержанні вимог етнографичної точности навіть у такім виданні не наукового характеру. Визначаючи приміткою тон середній між des" і d", що завважив у співі записувач (А. Грабенко), Лисенко, очевидно, свідомо відділив практично-артистичне значіння пісні від наукового. В акомпаніменті під тою нотою, до якої додано примітку, стоїть акорд, в якім є тон des", отже співаючи під акомпанімент, не можна брати того середнього тону, про який говориться в примітці, проте спостереження про дійсний інтервал подається в інтересах наукового досліду. Можливо, що така пунктуальність прийшла в Лисенковій роботі лише згодом, і що в перших випусках „Збірника” він де-не-де в інтересах експресії додавав якусь фіоритуру, – такого роду різності иноді замічаються при порівнянні друкованої редакції з рукописом, – але з приводу таких незгідностів (вони рідко виходять по-за межі мелізматики) ми не можемо твердити про свідоме змінювання з зважливістю, бо можливо й те, що до друку Лисенко брав не той варіянт, що заховався до нині в його паперах, а другий, що чув він від иншої людини, або взяв варіяцію, яку чув від тої самої людини иншим разом. В усякім разі ці незгідності можуть дати привід не до винувачення того, хто вже не може оборонитися і дати свої пояснення, а тільки до шукання такого пояснення, головно-ж до того, щоб поставити на чергу питання про наукове видання тих Лисенкових записів, що збереглися в такій формі, в яку вони вилилися під час самого записування[1]. Не поділяючи думки, що додання фортеп.

[1]Тим часом вважаю за повинність занотувати оці важніші випадки. В розвідці „Нар. муз. струменти на Вкраїні” (Зоря 1894 р., псевд. „Боян”) Лисенко, повторюючи своє давніше (зап. Юго-З. отд. Геогр. О-ва I, 360) твердження про існування у нас так званої мадярської гами, аргументував це твердження покликом

акомпаніменту до пісень такого типу, які вміщені в Лисенковому збірнику, негативно відбиваються на придатності збірника до наукового з'ужиткування, мусимо признати, що хоровий розклад справді дуже понижує цю придатність, проте і в своїх хорових збірниках Лисенко виявив принципіяльно більшу повагу до народного оригіналу, ніж пізніший дуже прославлений композитор Леонтович. У Лисенка основна народна мелодія завжди задержується незмінна в першій строфі пісні, власне в горішнім голосі хорового укладу; і в усякім разі пісні в Лисенковім хоровім розкладі завжди можуть служити за матеріял до студіювання народних ритмичних форм, тим часом, як Леонтович иноді поводився з мелодією зовсім вільно, а взявши з збірника Конощенка II № 59 пісню: „По-під терном стежечка", зніве-

лював і збаналізував своєрідний ритм оригіналу[1]. Треба сконстатувати, що всі уваги і закиди, які зроблено в літературі дотично Лисенкових етнографичних записів, відносяться власне до тих видань, в яких сам Лисенко, очевидно, і не ставив виключно чисто-етнографичної мети. Тим часом головна заслуга Лисенка перед етнографією полягає в тих записах, які були вміщені в наукових виданнях без хорового розкладу і без фортеп'янового акомпаніменту. Тут треба найбільше зазначити записи, надруковані в виданні „Труды Этнографическо-статистической Экспедиции в Западно-русский край. Юго-зап. отд. Материалы и исследования, собранные П. П. Чубинским" (т. III і IV, СПБ, 1872 і 1877). Ці записи не тільки мало відомі ширшій публіці, але зовсім не були відомі знаменитому теоретикові нар.пісні П. Сокальському; другий теоретик Ю. Мельгунов, що знайомий з нотним додатком до IV тому тих „Трудів" – не звязував поданих там записів з іменем Лисенка і цитував їх так: „П. Чубинскій. Западно-русские песни"[2]. Що Сокальський цих записів не знав, випливає не тільки з того, що в своїм знакомитім трактаті „Русская народная музыка великор. и малор. в ее строении мелод. и ритмическом" (Харк. 1888) він цитує тільки Лисенків „Збірник укр. п.", але – це важливіше – з того резюме, що він робить на стор. 122: „руська нар. пісня (Сокальський розуміє тут українську і рос. заразом) користується найрозмаїтішими обсягами звукоряду, починаючи від чотиризвукового (кварти) аж до десятизвукового", далі, підшукуючи мелодії, які були-б збудовані на звукоряді, обмеженім обсягом кварти, Сокальський не міг таких знайти, і тому на тій самій сторінці змінив своє резюме так: „найстаріші мелодії держаться в обсягу кварти з приставленим тоном". Тим часом поміж мелодіями веснянок і щедрівок, що Лисенко записав і подав до III т. „Трудів Етногр.-Статист. Експедиції", є така, що строго держиться обсягу кварти (ст. 136) і така, що обмежується ще тіснішим обсягом великої терції (ст. 459); коли-ж, разом з Сокальським, зважати на звукоряд, на якім будується основний тулубець мелодії і трактувати інші тони, як приставлені, то находимо, що веснянки на ст. 113,

---

на № 35 в. II свого „Збірника". Отже в рукопису ця мелодія (записана в иншій тонації) не має в собі тону, відповідного тонові f', який власне творить характеристичний для тої гами інтервал збільшеної секунди (f'–gis') і який стоїть у друкованім музичнім тексті (одної безсумнівної збільш. секунди c–dis'' не вистачає, щоб констатувати тут „мад. гаму"). В рукопису пісні „Да туман яром" (II № 19), що була, розуміється, на підставі друкованої редакції, притягнена до розгляду в „Р. Нар. Муз." Сокальського, ст. 163, нема вкінці тону відповідного до as', отже нема інтервалу збільшеної секунди. Винятковий випадок незгідности ритмичного характеру явить оригінал запису пісні „Максим козак Зализняк" (I № 12), де, при невизначеності темпу, остання нота не є вісімка з знаком staccato (якого взагалі нема в оригіналі над жодною нотою), а чвертка з ферматою. Ця фермата рукопису виключає можливість зазна[с. 16]чення „Tempo giusto di Marcia", поставленого в виданні, і замісць бравади вносить рефлексію, може звязану з змістом п'ятої строфи тексту цеї пісні, і взагалі властиву нашим історичним пісням, навіть войовничого змісту.

[1] Також не допускав Лисенко підставлювання ненародних слів, як у пісні „Женчичок-бренчичок" у Леонтовича.

[2] Див. Труды Муз.-Этногр. Комисии при Моск. О.Л.Е.А.Э., т. III, вип. 1, Материалы по муз. ритмике, ст 28.

121, 132, 133, 144 і 152 мають в основі звукоряд з іще тіснішим обсягом малої терції – d" e" f", а щедрівка на ст. 445 – звукоряд з обсягом великої секунди b' c". Мелодії обрядових пісень взагалі (не зважаючи на численні винятки) можна вважати за пам'ятники давніших стадій музичного розвою. Такий погляд мали і Сокальський (Р. Н. Муз., 50, 53) і Фамінцин (Древняя индо-китайская гамма в Азии и Европе. СПБ, 1889, ст. 136), отже находження таких примітивних мелодичних типів власне в обрядових піснях мусіло-б притягти їх увагу і утримати їх від категоричного ставлення теорії про перворідність „китайської гами", бо ця теорія не дає місця примітивам з обсягом меншим від кварти і не пояснює їх походження і місця в тональній еволюції. В тому, що Лисенко занотовував такі примітиви ще тоді, коли ніхто инший з дослідників укр. нар. пісні ними не інтересувався і не розумів їх ваги, треба вбачати доказ того, що в його різносторонній натурі археологичний інтерес мав своє місце поруч з пануючим артистичним. Сокальський теж записував народні мелодії, проте на такі примітиви не звернув уваги, хоч вони й досі розпросторені в народі, а думка Сокальського працювала над питанням тональної еволюції. Ц. Нейман, взагалі вдумливий дослідник укр. нар. пісні, з приводу мотиву вище згаданої щедрівки (Чуб. III ст. 445) виразився, що він „нудний"[1] і так, неначе пам'ятники музичної археології повинні служити для забави. І досі багато найученіших людей не можуть еманципуватися від естетичного

і утилітарного відношення до народних мелодій, хоч твердо засвоїли недоречність такого відношення до пам'ятників примітивного пластичного мистецтва. На такім тлі заслуга Лисенка, як піонера музичної археології, виступає виразніше; не його вина, що Сокальський і Фамінцин обминули ті примітивні типи, зразки яких опублікував Лисенко, і з ігноруванням цих пам'ятників збудували, а правдивіше – пересадили з західно-европейського грунту (Гельмгольц) на російський і український неміцну теорію, що не видержує критики, не тільки основаної на пізніших матеріялах, але навіть обмеженої тими даними, які вже були готові на час вироблення їх теорії, досі не захитаної в рос. і укр. музично-етнографичній літературі. В III тому „Трудів" Чубинського Лисенко подав тільки нечисленні порізнені зразки мелодій веснянок, купальських пісень і щедрівок, але в IV томі міститься вже капітальна його праця, що може служити за зразок пильної, посидючої, сухої і тяжкої чисто етнографичної роботи. Це – музика до всіх майже пісенних текстів весільного обряду, записаного в с. Баришполі Переяславського повіту, всього 108 нумерів. Ця велика праця свідчить про те, що Лисенко мав дані, щоб стати ідеальним фольклористом. У цих співах маємо пристосування невеликої кількості музичних мотивів до різних текстів, у своїм обсягу і віршовій будові то розтягліших, то тісніших, і треба було великого розуміння завдань дослідника, щоб не спокуситися скоротити свою роботу, подавши тільки зразки на кожну музичну тему. Самої цеї роботи було-б досить, щоб на завжди поставити ім'я Лисенка, як етнографа, на височінь і оточити його признанням і повагою. Дотично записів Лисенка, уміщених у „Трудах Експедиції", нема жадних підстав, щоби думати, що вони зроблені не безпосереднє за співом селян. В с. Баришполі, з яким звязані ті записи, був маєток організатора „експедиції" – Чубинського; це село відстоїть від Києва на 30 верстов, і тим пояснюється виключна увага, віддана в „Трудах" мелодіям цього села. Очевидно, Чубинський або запросив Лисенка до свого села, або подбав про те, щоб баришпільські селяне прийшли до Києва співати. В V томі „Трудів" вже мелодій нема. Більшого, очевидно, Чубинський і Лисенко не могли зробити для того, щоб музичний матеріял „Трудів" став відповідний до словесного і принайменше, щоб були подані зразки музики з різних кутків України і до всіх р о д і в пісень. Щоб у „Трудах" представити народну музику повніше, Російське Географичне Т-во, що

[1] Киевская старина, 1883, VIII, ст. 624.

врядило „експедицію", повинно було-б зробити асигнування Лисенкові на екскурсії або, щонайменше, забезпечити йому матеріяльно на кілька років життя, щоб він міг хоч у самім Києві віддавати весь час на записування від селян, що приїздили звідусіль. А перевести широкий і систематичний дослід нар. музики власними заходами можна було-б тільки, присвятившися етнографії цілою істотою, як Кольберґ. Лисенко не був українським Кольберґом, і етнографія у нього була одним з інтересів життя, але не головним інтересом і не єдиним полем пристосування його сили. Щоб пускати чисто етнографичні видання, які не могли не тільки оплатити праці, але навіть повернути коштів, треба було-б стукати в усі двері, подавати десятки меморандумів правительству, обертатися до меценатів і впливових урядовців, і на це витрачати стільки часу і енергії, скільки Лисенко цій справі не міг віддати, бо був не тільки етнографом, але й композитором, і музичним діячем в обладі пропаганди – не самої української музики, але і західно-европейської і російської, і громадським діячем, що зробив дуже багато такої роботи, яку нині забуто, а здебільшого і в свій час через конспірацію знали тільки ближчі люде, при тім роботи здебільшого чорної, невидної і поза-музичної[1], а головне – мусів віддавати музичній педагогії, з якої годував себе і велику родину, стільки часу і сили, що загальну різнобічну продуктивність його по-за педа-

гогичною роботою треба признати за виняткову. Зрозуміло, що при цих умовах видання такого типу, як „Збірник", пристосований до потреб ринку, було єдине, що міг здійснити Лисенко власними заходами; що-ж до записів у чисто науковій формі, то навіть якби Лисенко пішов на те, щоб проситися з ними до офіціяльних російських наукових інституцій, то й це не забезпечило-б успіху, бо видання тих інституцій зовсім не були просторою і гостинною хатою для музично-етнографичних матеріялів, і навіть російські матеріяли цього роду в більшій часті й досі там не діждали черги.

Резюмуючи виложені тут міркування і дані для оцінки наукової вартости Лисенкових записів, приходимо до того, що з записів, уміщених у виданнях наукового типу, обрядові пісні в „Трудах Этн.-Стат. Экспедиции" стоять по-за сумнівами і закидами критиків у літературі і усній традиції, а записи Вересаєвих співів в „Зап. Юго-зап. отд. Р. Геогр. О-ва", хоч не могли бути вповні точні, проте не можуть бути позбавлені значіння документа, зложеного з можливим при тодішніх засобах приближенням до істини. На протилежнім краю треба поставити хорові збірники, які можна тільки з застереженням уживати в науковій роботі. Що до найбільш відомого „Збірника укр. п." для одного голосу з акомпаніментом фортеп'яну, то досі висловлені закиди проти етнографичної вартости поданих там матеріялів не мали під собою документальних підстав. Де-які дані для скепси відкриваються в позісталій частині Лисенкових рукописів. Результати порівняння записів, що в них збереглися, з друкованою редакцією, можливо, викликали-б дискусію, а поки що я вважаю себе в праві висловити здання, що незгідності, які я найшов, не можуть служити до потвердження поговорів про тенденційність Лисенкових записів, бо про тенденцію можна було-б говорити тільки тоді, коли на підставі цілого ряду аналогичних незгідностів між рукописною і друкованою редакціями можна було-б установити, в чім саме замикалася і виявлялася тенденція. На це матеріялу не дають ті рідкі випадки, що я постеріг, отже для загальної дискредитації Лисенкових записів досить поважних підстав нема, і сумнів у кожнім окремім пункті мусить бути з-окрема мотивований. Критичне відношення до Лисенкових записів є законне і потрібне, але це відноситься і до всякого иншого джерела наукового досліду, бо відома річ, що людський психо-

[1] Про те, на які дрібниці, що не мали відношення до музики, розтрачав свій час Лисенко-громадянин і патріот на шкоду своїм етнографичним і композиторським заняттям, дають поняття його листи, опубліковані в спогадах Гр. Коваленко-Коломацького (Бібліотека Ілюстрованої України ч. 2, Львів).

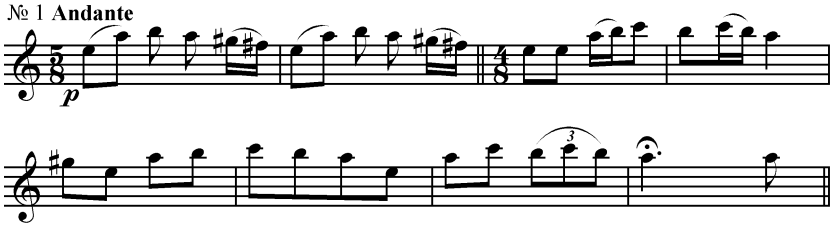
фізіологичний апарат не є досконалий. Проте уникання тенденційности так само обов'язкове при критиці матеріялів, як і в їх збіранні. Приписувати Лисенкові загальне передузяття – це значить самому допускатися до передузяття. Помилки і суб'єктивізм властиві всякій людській роботі, всякому описові, а записам музично-етнографичним особливо властиві через незвичайну їх трудність, – від неточностів не забезпечує вповні пристосування фонографу; але нема даних, щоб твердити, що суб'єктивізм Лисенка був більший, ніж у якого иншого збірача того часу. Кожне джерело треба розглядати і оцінювати з увагою на час, осередок і загальний рівень розвою наукових поняттів і поглядів у тім осередку і в тім часі, а проти загального рівня музично-етнографичних поняттів у тогочаснім українськім осередку Лисенко був велетнем.

Українка Леся. Твори: У 7 т. – Київ: Книгоспілка, 1923. – Т. 5. – С. 281-284.

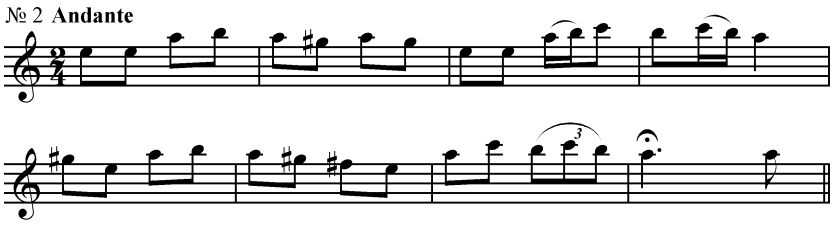
ДОДАТОК.

Мелодії до гри сопілки в драмі-феерії „Лісова Пісня”

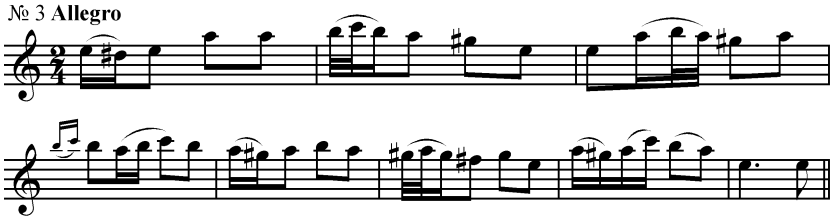
№ 1 **Andante**



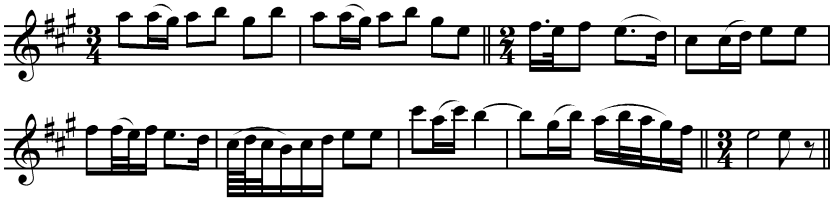
№ 2 **Andante**



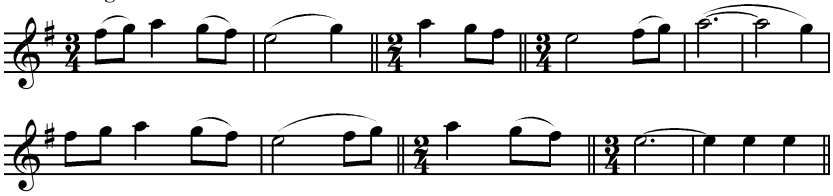
№ 3 **Allegro**



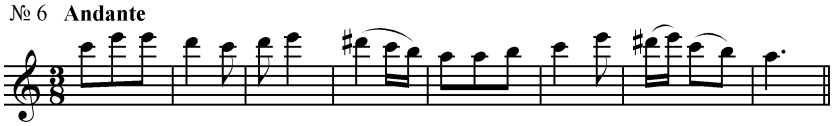
№ 4 **Risoluto**



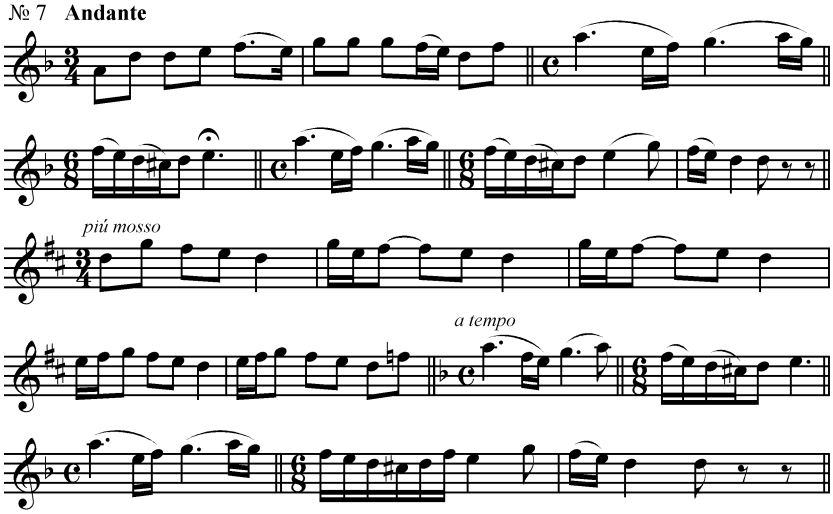
№ 5 **Allegro**



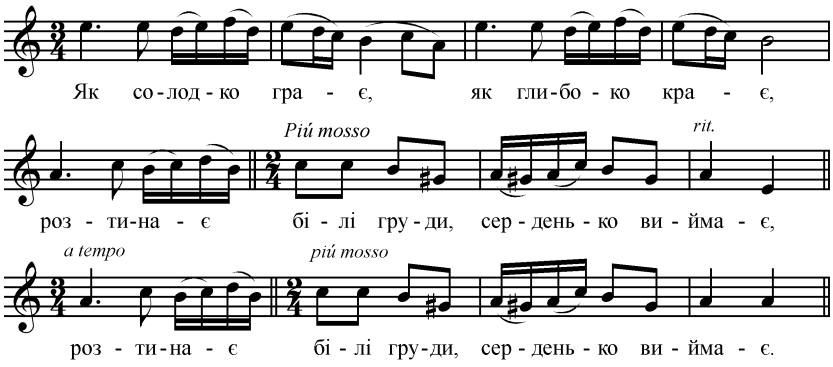
№ 6 **Andante**



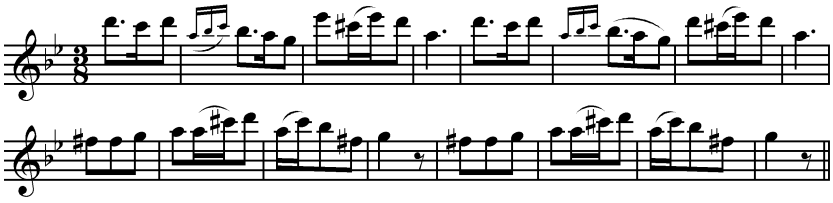
№ 7 **Andante**



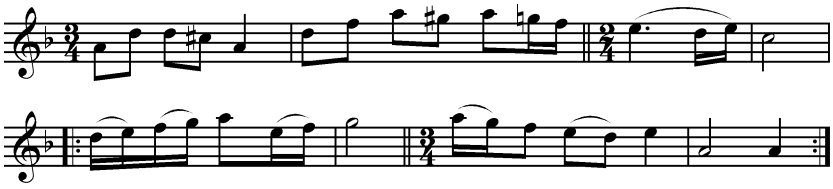
№ 8 **Andantino**



№ 9 **Allegretto**

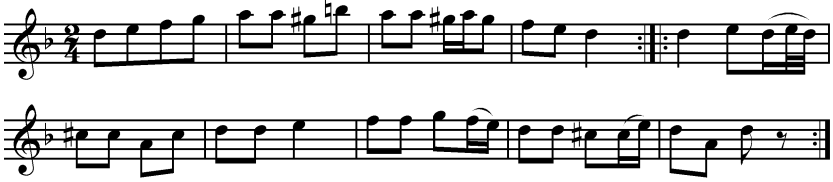


№ 10 **Andantino**

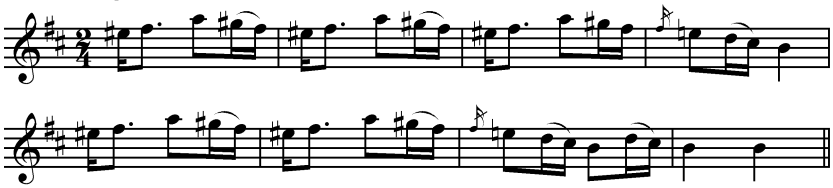


№ 11 **Allegro moderato**

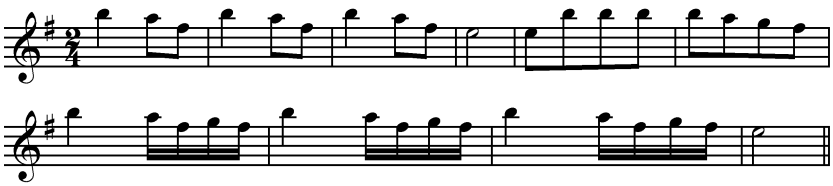
№ 12 **Allegro**



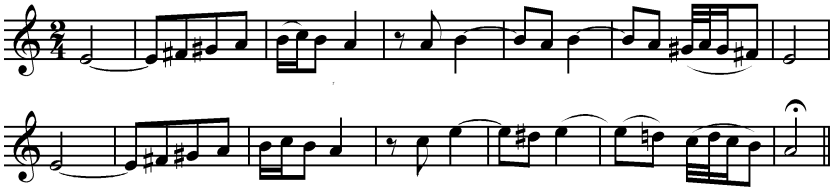
№ 13 **Allegro**



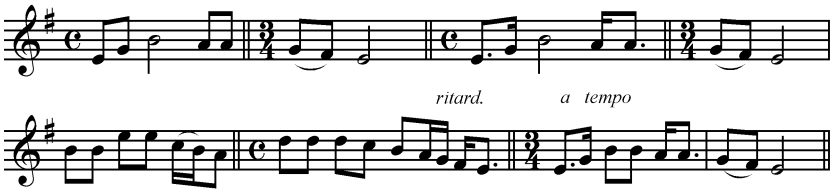
№ 14 **Andante**



№ 15 **Andante**



№ 16 **Andante**



[с. 281]

ПОЯСНЕННЯ.

За рік по написанні „Лісової Пісні” Леся дістала в Кутаїсі листа, в якім повідомлялося, що трупа М. Садовського в Київі готується виставляти цю п’єсу, і просилося дати вказівки що до постанови. Вволяючи цю просьбу, Леся послала, між иншим, і кілька мелодій, з відповідними поясненнями що до моментів п’єси, до яких ті мелодії повинні бути пристосовані. На підставі тих пояснень були доповнені ремарки в тексті „Лісової Пісні” в другому [окремому] виданні 1914 року. Але тому, що таке доповнення не входило в замір авторки, і пояснення не були призначені для того, щоб їх включати в текст п’єси, в нинішнім виданні їх вилучено з тексту, який відновлюється в формі наданій від авторки; а пояснення що до мелодій подаються нижче в достотних її словах, за її рукописом, тільки додаються №№ сторінок нинішнього видання, до яких пояснення відносяться.

<...>

[с. 283]

Назва „Народні *волинські* мелодії”, поставлена в виданні 1914 р. [ст. 75], не зовсім відповідає дійсності. Одна з цих мелодій, саме та, що має центральне значіння в п’єсі [№ 8], – не народнього походження; її зложила Олена Пчілка на слова народньої веснянки „Розлилися води на чотири броди”, надруковані без нот у III томі етнографичних матеріялів Чубинського, на стор. 142-4, № 18 [текст з Уманського повіту]. Навчившися цеї мелодії від матері в раннім дитинстві[1], Леся ввесь вік мала її за народню, волинську; непорозуміння з’ясувалося аж по Лесеній смерті. – Мелодії №№ 1 і 2 – веснянки з Полтавщини, які Леся знала від К. Квітки [пізніше їх надруковано в II томі Етнографичного Збірника Українського Наукового Товариства в Київі під №№ 64 і 65]. Мелодії №№ 15 і 16 – галицькі і їх Леся перейняла 1901 року в Буркуті на Карпатах від Івана Франка [пізніше вони були надруковані в трохи відмінних редакціях в записі Ф. Колесси, див. „Студії над укр. нар. піснями” І. Франка, додаток XXIII, і в записі К. Квітки „Етн. Збірник Укр. Наук. Т-ва в Київі”, т. II, №№ 525 і 523]. Мелодії №№ 9, 13, 14 Леся вибрала з друкованих збірників; отож мелодія № 9 – веснянка з Канівського повіту в зб. П. Сокальського „Малор. и белор. песни”, вид. В. Бесселя в Петербурзі 1903 року, № 3; мел. № 13 – галицька коломийка в зб. Ів. Колесси [Етногр. Збірник Наукового товариства імени Шевченка у Львові, т. XI, стор. 70, № 33], а мел. № 14 – гаївка з зб. O. Kolberg’a „Pokucie”, т. 1, стор. 157, № 58 [передруковано в XII т. „Матеріялів до укр. етнол. Наук Т-ва ім. Шевченка” під №№ 155]. Отже, тільки мелодії №№ 3-7 і 10-12 справді волинські; їх навчилася Леся в дитинстві від люду [пізніше вони були опубліковані в зб. „Народні мелодії з голосу Лесі Українки записав і упорядив К. Квітка”, К. 1917–18 р., під №№ 1, 11, 32, 35, 9, 128, 181 і 179]. Мелодії №№ 2 і 3 Леся для сопілки прикрасила мелізмами. Музичні тексти, надруковані в виданні 1914 року, в нинішнім ви-

[с. 284]

данні подаються без змін в істоті, але з музично-правописними поправками і з пристосуванням до флейти, якою певне прийдеться здебільшого заміняти сопілку, виставляючи „Лісову пісню” на сцені; отже більшість мелодій транспоновано вище і угрупування нот зроблене інструментально, тобто незалежно від пісенних слівних текстів.

[1] Тоб-то, в 1870 роках; *народня* мелодія до цеї веснянки з Липовецького повіту була опублікована аж 1908 року в Лисенковій збірці для учнів [стор. 9].

Музика. – 1924. – №№ 1-3. – С. 43–44

[с. 43]

Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft herausgegeben von C. Stumpf und E.V. von Hornbostel. I und III Bände. Drei Masken Verlag. München.

Пояснюючи вагу нової науки – порівняного музикознавства, високо заслужені вчені К. Штумпф і Е. Горнбостель, у вступнім слові нагадують, що розуміння мистецької західно-европейської музики нових часів не можна досягти на підставі тільки її самої, що не самі европейці є люде, що иноді вони можуть навіть де-чого навчитися від инших, і що тільки через взаємне діяння історичного досліду з порівняним, з акустично-психологічним і загально-естетичним може постати загальна теорія, що явить собою спільну мету всіх цих прямувань.

В I томі цього видання, що вийшов 1922 року, передруковано в хронологічній послідовності досліди і матеріяли, що були опубліковані в різних виданнях з 1885 по 1908 рік, починаючи з праці A. E. Ellis'a, якого К. Штумпф вважає за основника науки порівняного музикознавства, про гами різних народів (цю працю тут подано в перекладі з англійської мови). Далі йдуть: праця I. P. N. Land'a про музику мохаммеданського середньовіччя і ряд праць К. Штумпфа, О. Абрагама і Е. Горнбостеля над музикою індійців Америки, монголов, сіямців, японців, турків, індів, туніських арабів і тубільців Нового Мекленбургу і Суматри. Імення керманичів видання самі промовляють про високу навчальність цих праць. II том, що готується до друку, має довести це згуртування давніх праць, розсіяних по неприступних поза Німеччиною виданнях, до 1917 року, отже обидва перші томи дадуть змогу дослідникам народньої музики, що живуть і працюють в різних краях світу, ознайомитись з методами і історією розвитку порівняного музикознавства, а також постачать багатий матеріял для самостійних порівняних студій. III том Sammelbände (1923 року) містить у собі частину пісеного матеріялу, що зібрав підчас світової війни при допомозі фонографу проф. G. Schünemann, другий директор Берлінської Вищої Музичної Школи, від військових полонених російської армії, – а власне пісні німців-колоністів переважно з-над Волги, а почасти також з України. Велика студія над цими піснями дивує всесторонністю і детальністю досліду, звязаною з широкістю порівняного і еволюційно-історичного трактування. Ці якості праці роблять запізнання з нею конче потрібним не тільки для тих, хто інтересується німецькою піснею, але й для всякого, хто хоче виробити собі еволюційно-історичне розуміння музики взагалі, а також і для немузикантів, що студіюють народню *поетичну* творчість порівняною дорогою. Тим більше пожиточна ця праця для музикантів, що належать до якого-будь з народів Східньої Европи, з огляду на подані у цій праці характеристики співів цих народів (в звязку з питанням про їх вплив на маніри співу нім. колоністів). Ці характеристики основані почасти на знайомості Шюнемана з друкованим матеріялом (саме з збірниками рос. і укр. нар. мел.), але також – що для нас особливо цінне – на власних безпосередніх вражіннях і постереженнях при вислухуванні і фонографуванні співів рос. полонених у Германії з різних народностів (в тім числі й української). Взагалі студія Шюнемана може правити за взір до того, як треба опрацьовувати матеріяли до людової музики будь-якого народу. Техніка самих нотних записів

визначається пильністю і детальністю; закид критика H. I. Moser'a (в часописі „Die Musik" 1923, November, стор. 129) про хиби в багатьох випадках тактування („eine Menge falscher Taktirungen") подвійно дивне саме у автора прегарної „Історії диригування", свідчить тільки про хиткість схолярного принципу уживання тактового перетинку і неминучість кризи в поглядах на нього і в практиці його вживання, а особливо – про те, що навіть така модернізована народна пісня, як німецька, все-таки явить в ритмиці иноді щось оригінальне, до чого не можна приступити вповні з міркою правил писаної, так званої мистецької музики.

4 том, ще не одержаний в Київі, містить пісні румунів Семигороду, що зібрав угорський музикант Бела Барток.

Берлінський Архив фонограм, з якого переважно (не виключно) буде черпатися матеріял до дальших випусків обговореного видання, за 20 років свого розвитку, дякуючи енергії К. Штумпфа і Е. Горнбостеля досяг 10.000 знімків з усіх частин світу. Як багато з цього скарбу буде опубліковано, і як часто будуть появлятися дальші випуски Sammelbände, – це буде залежати певно від того, в якій мірі піддержать це видання самі народи, яких музика цим виданням зберігається і пропагується. Коли мате-

ріяльною базою симпатичного видання буде тільки „покупна здатність" тих груп західно-европейської громади, що можуть мати щиро-науковий інтерес до нього, то очевидно перспективи його розвитку будуть сумні, бо групи людности з виробленою, давньою інтелектуальною культурою після війни економично знищені. Тільки від тих народів, для яких своєрідна музика має не академичне, а життьове значіння, для яких зберігання і розвивання особливостів свого мистецтва є найпевніший спосіб боротьби за саме існування, можна сподіватися, що вони віднесуться з гарячим і активним співчуттям до видання, що дає так багато для угрунтування і зміцнення живих, плідних і творчих національних прагнень і ідеалів. І тільки в тім разі, коли народи, смертельно загрожені навалою асиміляції і нівеляції, будуть дивитися на це видання, як на своє спільне і всім їх спільно дороге, таке відношення, виявлене в реальних формах, уможливить рясноту дальших випусків видання і, разом з тим, полегчить врятування найоригінальніших утворів людського артистичного генія.

К. Квітка.

Музика. – 1924. – №№ 1-3. – С. 44

[с. 44]

Ф. Лаговский. Народные песни Костромской, Вологодской, Новгородской, Нижегородской и Ярославской губерний. Вып. II (Труды Костромского Научного Общества по изучению местного края. Вып. 39. Кострома 1923).

Н. Каринский. Экскурс в область вятской народной песни (Вятская жизнь. Орган Вятского Губернского Экономического Совещания и Вятского Исследовательского Института Краеведения № 1, январь–февраль 1923).

Бібліографичний покажчик рос. літератури по нар. пісні в низчерозглянутій книжці А. Фінаґіна кінчиться на 1915 році. Отже, коли війна і дальші події причинили такий шок, що від того часу ця література не збагачувалася нічим, то ми вітаємо відродження, яке приніс росіянам, у цім відношенні, 1923 рік: окрім самої книжки А. Фінаґіна і праці А. Кастальского „Особенности народно-русской музыкальной системы", присвяченої з'ясуванню принципів многоголосся в рос. нар. музиці, минулого року опубліковано й записи рос. нар. мелодій.

Другий випуск збірки Лаговського (200 мел.) побачив світ мало не через піввіку після першого, по смерти збірача, дякуючи заходам Вас. Смірнова, який до того ще й дуже збільшив цінність збірки, доклавши до неї своєї праці – вказівок на паралелі по инших рос. виданнях. Збірка дає багатий та інтересний матеріал до студіювання пізнішої стадії в розвою рос. нар. співу, яка характеризується втратою замилування до мелізматичного ростягання[1], зміненням силабичного принципу і головно – усталені тактової будови в сьогочаснім західно-европейськім дусі. Така будова передніше була засвоєна в танцівних і танкових („хороводних") піснях, далі взагалі веселих і жартівливих, а пізніше стала завойовувати й пісню поважну; це та сама дорога, по якій вже дуже далеко зайшли вперед західні слов'яне, а за ними українці й білоруси. В сьогочасній рос. пісні, як вона виглядає з збірки Лаговського, можна постерігати і загальне наближення ритмично-конструктивних *принципів* до західніх і просте переймання готових ритмично-мелодичних типів, напр. № 33 повторює №№ 1234–1237 в галицькім зб. Роздольського-Людкевича і наддніпрянське "І шумить і гуде". Ритмична кристалізація особливо знаменна у такім роді співаних продукцій, як голосіння на могилках (№№ 192–192). З мелодичної сторони бере на себе увагу № 93, що викликає підозріння в пропуску бемоля на si; коли його не пропущено, то ця пісня належить до найдивніших мелодичних феноменів.

У зазначенім *вятськім* виданні Н. Каринський умістив доповідь про зб. А. Васнєцова „Песни северо-восточной России", що був виданий 1891 року в Москві без нот, і додав 24 мелодії, що записав від Васнєцова І. Матвєєв. Вигляд цих запісів свідчить, що й Васнєцов совісно вивчив мелодії від люду, і Матвєєв виявив пильність і докладність у своїй роботі, отже матеріял, хоч не безпосередньо добутий, можна вважати за певний. Я не маю змоги вдатися в розгляд всього, що є в цій збірці навчального, проте дозволю собі відзначити рідкий зразок 7-складового віршу з

[1] Універсальний процес, докладно простежений в праці R. Lach'a: Studien zur Etwickelungsgeschichte der ornamentalen Melopöie, Leipzig 1913, стор. 23 і ин.

цезурою не після 4-го складу, як буває звичайно, а після 3-го (№ 16, пор. у T. Maretié'a. Rad Iugosl. Akad. 168, ст. 19, Ф. Колесса. Ритміка укр. нар. піс. 124–125).

Хотілося б вірити, що приклад Вятських та Костромських урядових установ, які матеріяльно допомагають подібним виданням, викличе наслідування і з сторони подібних установ на території України, на Кавказі і т. д.

К. Квітка

Музика. – 1924. – №№ 1-3. – С. 44–49

[с. 44]

А. В. Финагин. Русская народная песня (Российский Институт Истории Искусств. Русская музыка. Непериодическая серия, издаваемая разрядом истории музыки. Вып. 1). Видавництво „Academia". Петроград 1923.

Ця праця виявляє солідну знайомість автора з предметом, але, на жаль, не вносить у російську літературу про народну музику того, чого найбільше бракує, – ши-

[с. 45]

рокого порівняного етнологичного трактування, – і не задовольняє потреби нашого часу, перецінувати тези Сокальського на підставі більшого російського пісенного матеріялу і здобутків порівняного музикознавства в Західній Европі. Єдине місце праці, де виявилася хіть звязатися з західно-европейською науковою думкою, – це покликання на Ґвідо Адлера в питанні про гетерофонію в російськім народнім співі (ст. 32: покликання не безпосереднє, а за Ліньовою, див. прим. 46); але-ж справа з Адлером і гетерофонією складніша: Штумпф, що був знайомий з записами Ліньової, протестував проти Адлерового визначення[1], нагадавши, що „про гетерофонію, як про особливу форму стилю" ніхто не говорив перед його, Штумпфа, розвідкою про сіямську музику[2] (самий термін Штумпф узяв з Платонового місця, яке викликало у філософів багато суперечок, і якому він дав своє власне товмачення).

Визнаючи, що „ледве чи не єдину дорогу наукового досліду рос. нар. пісні" показав кн. В. Одоєвскій словами „наша задача ... определить, какие технические признаки отличают русский напев от западных или хотя и русских, но закраинных" (ст. 66, 20), автор ні одного ступня вперед по цій дорозі не зробив. Розділ „Эволюция нар. песнетворчества и история р. песни" складається з загальних уваг про послідовні впливи инших народів, без аргументації музичним матеріялом і його аналізою. Одне тільки оце твердження ілюстровано прикладом, – що рос. пісня в періоді татарщини „впитала в себя те характерные восточные наиграши и попевки, которые так органически сливаются впоследствии в общераспространенном представлении о русском стиле, как о чем-то отзывающемся «азиатчиной» и предрасположенном к принятию в себя всякой музыкальной экзотики". Отож за приклад старинної пісні, „несомненно носящей на себе следы татарщины" подано пісню „про татарський полон" (про те, як теща дісталася в полон до зятя-татарина) з зб. Рімского-Корсакова 1877 р. № 8 з початковими словами „Как за речкою да за Дарьею злы татарове дуван дуванили". Які саме характеристичні риси східньої музики відбилися на російській пісні взагалі і на цій зосібна, А. Ф. зовсім не пояснив, а пояснення конче було б потрібне, бо ця річ ніяк не може бути віднесена до очевидних; коли її вважає за таку А. Ф., то це є факт, що сам вимагає досліду й пояснення. Чи не відбилось на цім популярна ідея, якої причиною (або, може, тільки одним із виявів) було те, Рімський-Корсаков узяв дану мелодію за провідну тему до змалювання татарського елементу в

[1] C. Stumpf. Die Anfänge der Musik. Leipzig 1911. S. 95–97.

[2] C. Stumpf. Tonsystem und Musik der Siamesen. Вперше друковано в Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft herausg. von C. Stumpf, Heft 3, 1901, вдруге – в Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft herausg. von C. Stumpf und E. M. von Hornbostel, 1. München 1922 (див. стор. 163, 166, 167).

своїй опері „Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии”? (Підмалювавши там цю мелодію збільшеними секундовими кроками, Р.-Корс. віддав данину розповсюдженому поняттю про орієнтальну музику, яке змішує в одне всі епохи і всі народи сходу, і так, як і Бородін, що так само безпідставно приписав такі кроки половцям у „Князі Ігорі”, зробив додаток до довгої низки подібних історико-етнографічних помилок европейських композиторів, яку почасти показав Е. Горнбостель[1].–І в тім разі, коли Р.-Корс. сам уявляв собі татарську музику на підставі цієї російської пісні, і в тім разі, коли він, у згоді з автором тексту опери (див. передмову того автора) хотів вивести татар „без виразної етнографичної барви, лише з тими їх обличчями, з якими вони малюються в (рос.) піснях з часів татарищини” – уживати цій мелодії було не до речі. Що сюжет пісні звязується з татарськими народами, це само по собі не є підстава для того, щоб відгадувати у її *нинішній* музичній формі татарську музику 13 віку або уявлення тодішніх росіян про ту музику. Як би ми поставилися до того, коли б дослідник-тюрк, не даючи собі труду ознакомитися з російською музикою, судив за неї на підставі татарських пісень про кривди й утиски з боку Росії, що прийшла пізніше по татарських насильствах? Далі нема даних на те, що мелодія даної рос. пісні рівно давнього віку з її текстом, і що музична й словесна сторони її зоставалися здавна хоч приблизно однакові. Нарешті тільки ігноруючи здобутки фольклору можна зберігати первісну певність, що пісню зложили самі росіяне під вражінням події, яка сталася таки-ж у них, і в ту саму епоху, коли сталася ця подія. В дійсности поетичний сюжет цієї пісні імовірно зложився у балканських слов’ян і мандрував до Росії через Україну.–Перевіряючи сказане у А. Ф. про „характерные восточные наиграши и попевки” та „азиатчину”, завважимо, що нема азіятського музичного стилю, ані навіть спільного татарського. Р. Лях постеріг, що музика казанських, кримських і ногайських татар явить геть відмінні від себе типи[2]. Крім того характеристика і матеріяли Р. Ляха не

погоджуються що до казанських татар з характеристикою Ріттіха[3], що до ногаїв з матеріялами В. Мошкова[4], а що до кримських татар – з матеріялами Ол. Олесницького[5]. Цю непогодженість не можна приписувати виключно великій перевазі Р. Ляха в музичнім підготованні над його російськими попередниками. Без сумніву і в межах кожної з згаданих тюрських народностів є різні музичні стилі, залежні від місцевости і часу постання пісень, полу й віку співаків і, головне, – роду пісень. Ніхто не дослідив музики якоїсь із цих народностів в цілому, як сукупність тих стилів; хоч Р. Лях зібрав і пояснив далеко більший матеріял, що до неслов’янських народів Російської держави, ніж усі російські етнографи разом, проте приступний йому матеріял (співи військових полонених у таборах Австро-Угорщини) очевидно не міг бути досить різнобічний[6]. У всякім разі треба признати, що музика татар ще надто мало досліджена, і що на підставі їх сьогочасних співів важко судити про їх співи тих часів, коли вони брали в полон

[1] E. M. v. Hornbostel. Musikalischer Exotismus (Melos 1921 № r. 9).

[2] R. Lach. Verläufiger Dericht über die… Afnahme der Gesänge russischer Kriegsgefangener. Sitzungberichte der philos.–hist. Klasse der k. Akademie der Wiessenschaften in Wien, 183 Bd. 1 Abh. = Mit**[с. 46]**teilung der Phonogramm-Archivs-Kommission.

[3] А. Риттих. Материалы по этнографии Росии. Казанская губерния. Казань 1870 ч. II ст. 37.

[4] В. Мошков. Мелодии ногайских и оренбургских татар. Известия О-ва Археологии, Истории и Этнографии при Казанском Унииверситете XIV і Мел. астраханских и оренб. ногайцев и киргиз ibid. XVII.

[5] А. Олесницкий. Песни крымских турок (31 мел.). Труды по востоковедению. изд Лазаревским Институтом Восточных Языков XXXII.

[6] Розвідки „Kazantatarische Lieder” в Archiv für Musikwissenschaft, I. 4, на яку посилається її автор G. Schünemann в Sammelbände für vergleich. Musikwissenschaft III (München, 1923), я ще не міг дістати, але, оскільки відомо, постереження цього автора базуються виключно на співах військових полонених у Германії.

росіян. Оскільки-ж з музикою тюрських сусідів росіян можна ознайомитися на підставі вище згаданих джерел, а також на підставі записів Рибакова[1], в російській пісні про татарський полон нічого специфічно-татарського знайти не можна.

Мелодична фактура її (протаза будується на *g–c*[1], при базі *g*, аподоза – на *d–a* при базі *d*) відповідає тим принципам, які в головнім правдиво накреслив Сокальський (Русская нар. музыка великор. и малор., 129–130) і в головнім приймає сам А. Фінагін; ближчі (з оглядом не тільки на конструктивний мелодичний принцип, але й на саму скалю) паралелі до цієї пісні можна знайти поміж українськими піснями, – вкажу на варіянт баляди (з словесної сторони – західного походження)[2] про королевича[3]. В українськім таки-ж народнім репертуарі є й група пісень, зближених до рос. пісні про тат. полон (див. ще її варіянт: „Сборн. русск. нар. пес. сост. А. Рубец" СПБ. 1875 р. № 9) мелодичним рисунком[4]. З другого боку в досі опублікованих зразках татарських пісень, подібна організація тонального матеріялу не трапляється, і навіть, напр., відома стара франц. пісня „Quand Jean Renaud de guerre r'vint" мелодично рідніша даній рос. пісні, ніж будь-яка татарська з досі мені відомих. Шукаючи далі техничних ознак орієнтальности в музичній формі даної пісні, розгляньмо її ритмичну будову. Вона явить дві чотиристопові ко́лони з таким устроєм стіп, що, в залежності від числа складів у різних строфах (в окремих віршах пісні від 8 до 12 складів), кожна стопа може бути або двоскладова і щиро-ямбична (уживючи терміну „ямб" в музично-ритмичнім розумінні, отже незалежно від словесної наголошености), або трискладова, отже схема стопи, коли обхоплювати одною формулою музичний і словесний елементи заразом (і, значить, занедбувати ліговані, не звязані з окремим словесним складом, тони) буде або ♩𝅗𝅥, або ♪♪𝅗𝅥. Стопу останньої форми було б недоцільно в даній пісні називати, хоч би умовно, анапестом, бо тоді в зіставленні з ямбичними стопами була б неоднакова мора; ця стопа з музичної сторони (і генетично) є модифікація того самого ямбу характеризована роздвоєнням коротшого члена ямбичної стопи на дві розщеплені вартости (Spaltwerte). Подібні стопи, справді, можна знайти і в східніх піснях, але, напр., у старо-індійській пісні на хвалу Bhavani[5] вони, перемішані з нормаль-

ними анапестами, мають вигляд удовжених анапестів; поміж ямби і з таким відношенням до ямбів, як у даній рос. пісні, вкидаються стопи типу $^1/_2$ $^1/_2$ 2 в курській пісні Sairan[6] і в релігійним „минажаті" підуральских татарів[7], але цьому можна протиставити, зложені чотиристоповими ко́лонами з подібних стіп европейські зразки, напр. лапоньський[8], моравський[9]. Проте це все – надто загальні паралелі, коли ж

[1] С. Рыбаков. Музыка и песни уральских мусульман. Записки И. Академии Наук VIII серия, по ист.-филол. отд. т. II № 2.

[2] М. Драгоманов. Отголоски рыцарской поэзии в русской нар. п. (Записки Ю.-З. отд. И. Р. Географ. О-ва II); И. Жданов. Русский былевой эпос, 531.

[3] К. Квітка. Укр. нар. мелодії (Етнограф. Збірник У. Наук. Товариства в Київі II) № 585, пор. з рос. нар. перерібкою в вид. „Концерты М. Пятницкого с крестьянами, М. 1914 мел. № 4 (В. Пасхалов у вступнім „Обзоре муз. конструкции записанных М. Пятницким песен", ст. 8, здогадувався про західне походження музичної форми цієї пісні). Див. іще білоруську пісню в „Школьном Сборнике" Моск. Муз.-Етногр. Коммисії II № 11, пор. Зб. Квітки II № 26 (в де-яких примірниках там помилково стоїть в ключі Si-bemol, який повинен стояти тільки в 2 і 3 тактах).

[4] Зб. Квітки №№ 437 і 290; пор. П. Демуцький, Н. у. п. в Київщині № 64 (Лисенко VI № 2); Квітка II № 495.

[5] E. Felber. Die indische Musik der vedischen und der klassischen Zeit (23. Mitteilung d. Thonogr.-Arch. Kom**[с. 47]**mission, Wien 1912). S. 95.

[6] Mélodies kurdes recueillies par Archimandrite Comitas (Эминский Этногр. Сборник V) № 13.

[7] Рыбаков, op. cit., № 1.

[8] Armas Launis. Lappische Juoigos-Melodien (Mémoires de la Sosiété finno-ougrienne XXVI) № 119. (Тетраметр з диподій).

[9] Fr. Bartoš–L. Janáček. Nár. písnê moravské № 1183, пор. № 140.

шукатимемо безпосереднього генетичного звязку ритмичної форми даної рос. пісні з пісенними формами якогось иншого народу, то ми прийдемо туди, де сформувалася й дана словесна композиція цієї пісні, тоб-то на Україну[1]. Українських варіантів цієї пісні опубліковано чимало, проте до жодного з них не додано мелодії. Я маю в рукопису одну мелодію до неї з буковинської Гуцульщини, – її продиктував мені Д. Загул, що їй навчився в дитинстві від своєї матері. Обмежений місцем і техничними умовами друку, я не можу подати тут цієї мелодії і потрібного до неї ритмичного коментара, але важливе саме те, що на свідчення Д. Загула в його ріднім селі так само співається й инших епічних пісень – про вдову і її синів-розбійників[2] і про Довбуша; це свідчення погоджується з увагами Кольберґа, з яких знати, що в сусіднім з Буковиною кутку Галичини, епічні пісні, теж з турецько-татарських часів, про поєдинок з турком із-за жінки[3] і про продаж сестри туркові[4] також мають не спеціяльні, відокремлені мелодії[5], а спільні з піснями иншого змісту, зложеними 8-складовим віршем. Отже ми можемо досліджувати не еволюцію якоїсь певної мелодії прив'язаної нерозлучно до словесного сюжету про тещу, що дісталася в полон зятя, а еволюцію цілого ритмичного типу, до якого належать укр. пісні, зложені таким віршем, незалежно від змісту, маючи при тім на увазі, що мелодичні мотиви – то елемент випадковий, і на довгій дорозі від Буковини й Покуття (де найкраще зберіглися і, імовірно, зародилися в українських версіях пісні про відносини з турками й татарами) до Росії – вже в центральній або східній Україні з словесною темою злучився мелодичний рисунок, що виявляється в збереженій російській мелодії і імовірно був звязаний з загубленими східно-українськими варіянтами пісні, бо почасти заховався в ритмично споріднених укр. піснях з иншим словесним змістом. В числі напрямів, у яких ішла еволюція і дивергенція ритмичних форм 8-склад. вірша є й такий напрям, що приводить до форми, виявленої у даній російській пісні. На цій дорозі перша стадія є та, що кожна двоскладова група, у праформі – ізоритмична[6], ямбізується[7], друга стадія приносить ритмично-орнаментальне розщеплення першого члену ямбичної стопи[8], яке в укр. зразках частіше не вимагається збільшенням числа складів віршу в залежности від логичних потреб тексту, а навпаки, само вимагає встав-

[1] І. Франко. Студії над укр. нар. піснями. Львів, 1913 (відбитка з Записок Наук. Т-ва ім. Шевченка) VI; давніше – Антонович і Драгоманов. Истор. песни малор. народа I ст. 280, 294.

[2] Тамошня словесна редакція близька до Kolberg'ової, Pokucie II № 33.

[3] Франко, Студії, II.

[4] Ibid. IV, Ант. і Драгом. 296.

[5] Kolberg, Pokucie II № 18 співається, як № 33, а № 34 – як № 26.

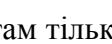
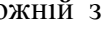
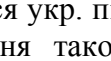
[6] Ф. Колесса, Ритміка укр. нар. пісень, Льв. 1907 (відбитка з Зап. Наук. Т-ва ім. Ш.) ст. 74. Kuhač №№ 1051, 1052, Erben (1886 p.) № 619, Sušil № 164[b], Сборник за народні умотворення XXVII зап. Д. Христова № 28, Kolberg, Pieśni Ludu Polskiego №№ 8[b], 37[a,b], Галицько-р. нар. мел. Й. Роздольського, Ст. Людкевича (Етн. Зб. Наук. Т-ва ім. Шевченка XXI–XXII) №№ 365–369; для нас тут важливо, що у Розд.-Людк. в цій групі пі № 366 є очевидний варіянт пісні про поєдинок з турчином (див. вище прим. 20, пор. Armas Launis, Runenmelodien S. 3, b.).

[7] Sušil №№ 35, 39, 55[2б3], 156, 288[3], Bartoš-Janaček №№ 21, 1887, 1905, 1943, 1945, Сб. за нар. умотворення XXI мел. № 4, пор. XXVII у Христова №№ 117, 110, 115, 118, Kolberg, Kujawy II № 206, Квітка I №№ 120, 224, II № 201, 313, 556, Лисенко, Зб. для учнів, ст. 35; пор. Svenska, landsmal ock svenskt folkliv 1908, H. 4 стор. 91, A. Launis. Lapp. Juoigos-Mel. №№ 130, 133, 1454.

[8] Див. мелодії, зазначені вище в прим. 12, також Демуцький, Ліра і її мотиви, № 1, Квітка II № 254; пор. Рубець (216 н. у. н.) № 78. Особливу вагу мають тут для нас мелодії до пісні про поєдинок із Турчином за жінку у Франка в „Студіях" на ст. 532 і до пісні про дівчину, що втопилася, щоб не йти за турецького пана (Ант. і Драг. I, 313, пор. Соболевскій, Великор. песни VI №№ 368–370) у Квітки II № 502; в останній мелодії мелодична лінія першого колона подібна до російської пісні, що тут розглядається; в мелодіях цього типу подекуди залишено між ямбами і первісну ізоритмічну групу в непорушеній формі або з розщепленням; Франкова мелодія явить іще такі особливості: той спосіб розщеплення, що в моравських піснях (Sušil №№ 188, 540, 327, 147[3]) і вкинутий одноразово трохей (пор. Bartoš-Janaček № 1932=Демуцький, Ліра, № 26 і т.п.).

лювання не конче потрібних логично словець „ой", „да" („та"), „як", „а", „ай" (орнаментальної ролі цих слівець не треба змішувати з їх ролею в тих випадках, коли ними доповнюються *до норми* коротші вірші). Сліди орнаментального походження форми зосталися і в даній рос. пісні. Так, у 1 вірші по над основне 8-складове „За речкою за Дарьею" вводияться логично непотрібні слова „как" і „да" (варіянт з зб. Стаховича, наведений паралельно і в зб. Рімского-Корсакова, починається просто 8-склад. віршем[1], далі ідуть такі ампліфікації: „ну *и вот*, жена" замісць „ну, вот жена", „*а и* третье дело" зам. „третье дело", „ты, баю, баю" (вар. Стаховича „баю, баю"), „ты по батюшке", а „по матушке" (у Стаховича „по батюшке", „по матери"), „доставалася" (у Ст-ча, „досталася"), „ты внученочек" (у Ст. 4-складове: „ты внук и мне"). Особливо виразно ця орнаментація виступає в рос. весільній пісні того самого ритмичного типу, уміщеній в зб. Р.-Корс. під № 73: „Что от терема да до терема у нас стелют ковры, ковры бархатные", де, вилучивши непотрібні слова, матимемо 8-складові вірші „от терема до терема стелют ковры бархатные". Я не думаю, що видержана 8-скл. форма цих пісень існувала колись у самих росіян – в їх піснєтворчість взагалі пізно почав проникати принцип строго додержування рівноскладовости, – і не одважуюся твердити, що самий принцип ритмичного розщеплювання за поміччю незначущих словець конче мусів прийти з заходу (хоч за цим промовляло б те, що він постерігається і у поляків[2] і у мораван[3], але зазначені риси в словесній будові рос. пісні про тат. полон дають підставу здогадуватися, що вона творилася під впливом українського взірця, в якім усі слівця, що додавалися над 8-складову норму, були незначущі; таких взірців українська піснєтворчість дає безліч у різних типах віршу[4] і звичка до зазначеного маніру ще більше кидалась б у вічі, як би ті, хто записував тексти без мелодій, не опускали тих незначущих словець. Що пісня про тещу в полоні мігрувала в Росію з України, здогадувалися Драгоманов і Франко на підставі розгляду самого змісту варіянтів, не вважаючи на те, що рос. варіянт Сахарова, який вони вважали за найближчий до українських, строго видержаний в 10-скл. вірші (5+5), а всі українські тексти видержані в 8-складовім (4+4). Отже розглянуті нині рос. варіянти (Якушкіна) показують дорогу перетворення 8-складової укр. форми в російську 10-складову і, значить, здогад названих учених підтверджується й наданими тут міркуваннями що до еволюції ритмичної форми пісні. До цих уваг про попередні стадії цієї еволюції дозволю собі додати вказівку на наступну стадію, що принесла дальшу дивергенцію, почасти дегенерацію ритмичного типу. Заблукавши аж на беріг Білого моря, пісня про тещу в тат. полоні зовсім ритмично деформувалася[5], і її біломорський варіянт, уміщений в „Трудах Муз. Этн. Комиссии" (I ст. 154 № 33) між билінами справді підхожий до того з билінових ритм. типів, що визначається найбільшою ритм. вільністю і невнормованістю і тому робить враження архаїчнішого, явить собою разючий доказ того, що ритмична вільність не завжди є пам'ятник первісної аморфности, але иноді є результат здичавіння ритмічної форми, що на иншім грунті була вже добре скристалізована. В Олонецькій губ. ритмична форма пісні про тещу в тат. полоні просочилася (може й не саме з цієї пісні, а иншої, ритмично спорідненої) і в самий биліновий спів (див. „Три поездочки Ильи Муромца" в зб. Істоміна–Дютша ст.

[1] Так само варіянт у вид. Сб. русских нар. пес. сост. А. Рубец, Спб. 1875, № 9.
[2] Kolberg. Pieśni Ludu P., Tańce №№ 132, 135, пор. 5, 24, 27, 33, 45.
[3] Див. прим. 25.
[4] Напр. в 8-скл. вірші – Квітка II № 206 (про смерть козака, з часів війни із татарами, див. Франко, Студії, IX, ізоритмична форма у Розд.–Людк. № 367); в 14-склад. вірші – ibid. № 224 (вар. з чисто 14-склад. віршем – ibid. 429), в 13-скл. вірші – Конощенко I № 19 і т.п.
[5] Проте в словах „Ишше мать при делу" зберіглася характеристична ритм. схема варіянту Римского-Корсакова.

27), але там тільки перша пара стіп зберігає схему  , а далі при заховуванні того самого мелодичного мотиву, ритмичний мотив першої стопи частиною удовжується, тоб-то кожній з розщеплених вартостів надається величини мори, дальші пари стіп складаються з нормальних анапестів і ямба:  . Виключно цієї останньої схеми держиться укр. пісня „Ой давно, давно я в батька була" в зб. Лисенка V № 11, а процес витворення такої схеми через частинну авгментацію показується наочно в укр. весільній пісні, зб. Квітки II № 119, до подібно до того, як у згаданій биліні маємо (до слів „тай гукаючи" з орнаментально вставленим „тай") фігуру з розщепленими вартостями  , а при повторенні вірша в тих самих словах ціла перша стопа приходить в удвічі збільшених вартостях.

Я не маю змоги обговорити тут інші питання, в яких не згожуюся з А. Ф., бо угрунтування заперечень вимагало б дальших екскурсів подібних зробленому, тому спинюся ще тільки на тій частині його праці, що мої уваги до неї не потрібують ширшої аргументації. Це

бібліографія рос. пісні. Її неповність походить головне від того, що автор не використав двох важливих підмог: відділу „Музика" в „Библиограф. указателе русской этнограф. литературы" Д. Зєлєніна[1] і відділу „Муз. этнография" з покажчику І. Ліпаєва „Муз. литература" (2 вид. Юргенсона в Москві 1915 р.). З того вийшли істотні прогалини з погляду основних вимог, які ми маємо право поставити, навіть відкидаючи принцип досконалої, щиро-бібліографічної повности: щоб покажчик поміг знайти зразки пісень 1) всіх земель російської етничної облади, 2) всіх соціяльних груп рос. народу, в яких збереглися народні пісні, і 3) всіх родів нар. співу. І так зосталися незазначені у А. Ф. записи Аренського у „сказителя" билін Рябініна-сина, записи Рибакова у відомої „вопленицы" Федосовой, видання пісень астраханських козаків та и. З тих опущень, яким не запобігла б і знайомість з покажчиками Зєлєніна і Ліпаєва, вкажу на записи Буромської „Свадебные песни и обычаи в Рыльском и Льговском у. Курской губ." (Вестник Харьк. Ист.-Фил. О-ва VI, там цитується ще инший, окремий, збірник Буромської, але мені побачити його не довелося), що на мою думку дає матеріял досить великої муз-археологічної вартости; завважу, що тобольські записи Костюріної, інтересніші від її записів, опублікованих в „Ежегоднике Тобольського губ. музея", уміщено в вид. „Школьный Сборник, сост. Муз.-Этногр. Комиссией О-ва люб. Естествозн., Антроп. и Этногр.". Цього збірника, мені здається, взагалі не треба обминати, зазначаючи инші видання московської „Муз. Етнограф. Комісії", бо в обох його частинах є не тільки передруки з рідких і неприступних видань, але й свіжий, вперше опублікований матеріял великої ваги. Пропущений у А. Ф. великий збірник Бігдая, що значиться у Зєлєніна під № 3191 тільки як „Песни кубанских казаков" і містить у собі не самі укр., але й рос. пісні, в пізніших випусках, має відповідно до змісту заголовок „Песни кубанских и терских казаков". Тому, що в покажчику А. Ф. зарєстровано не самі джерелові збірники, але й обрібки пісень, узятих з инших збірників, зазначу опущення не останньої ваги видання „12 р. пес. из сбор. Ю. Мельгунова, полож. на голоса П. Бларамберг", С.-Петерб. 1888 (у А. Ф. під № 93, в групі видань, що вийшли без зазначення року, а иноді, й місця, зареєстровано невідоме мені видання: „П. Бларамберг. Русские песни с хором").–Автор розправи про нар. пісню в „Курском Сборнике" 1907 р. – не Рязанов (покажчик А. Ф. ст. 91 № 55), а Рєзанов (професор Ніжинського Іст.-Філ. Інституту).

[1] Записки И. Русск. Географ. Общ. по отд. этнографии т. XL вып. 1 СПБ 1913.

Стиснений визначеним згори розміром цієї замітки, я мусів пожертвувати переказом сильних місць праці А. Ф-на, і викладом тих його тез, з якими погоджуюся; гадаю, що брак такого переказу не зробить шкоди, бо сама книжка приступна і повинна знайти місце в бібліотеці кожного східно-слов'янського музиканта.

Уважність і вдумливість, виявлені в аналізах окремих мелодій, показують, що А. Ф. має дані, щоб посунути наперед ту справу, яка так осиротіла в Росії по втраті Маслова, Ліньової, Янчука, Рибакова. Сподіваймося, що розглянута книжка є тільки перший етап у його праці над російською нар. піснею, і що в дальшім він поширить і поглибить свої студії. Ця пісня варта того, щоб її студіовано не між иншим (як це було досі навіть у тих людей, що зробили найбільші вклади в науку про неї), і щоб хоч один із синів такого численного народу присвятився її дослідові *цілком.*

К. Квітка.

УКРАЇНСЬКА АКАДЕМІЯ НАУК
Збірник Історично-Філологічного Відділу. № 13 (Праці Етнографічної Комісії) вип. 2

КЛИМЕНТ КВІТКА

ПРОФЕСІОНАЛЬНІ

НАРОДНІ СПІВЦІ Й МУЗИКАНТИ

н а У к р а ї н і

ПРОГРАМА ДЛЯ ДОСЛІДУ ЇХ ДІЯЛЬНОСТИ Й ПОБУТУ

У КИІВІ
З друкарні У. А. Н.
1 9 2 4

[39:780.071..2] (47.71)]

Дозволяється випустити в світ.
Невідмінний Секретар Академії Наук, *акад. Агатангел Кримський.*

Де що є:

Стор.

Передмова 5
Розділ I. **Кобзарі, лірники й старці-співці.**
Попередні уваги 12
Загальні питання 25
Громадське становище 27
Артистична діяльність та її форми. Репертуар 34
Наука 49
Товариські відносини і організація 55
Знання і погляди 64
Околишній вигляд 65
Фізичний стан 66
Інструмент 67
Поводир 68
Хатнє життя. Господарство. Помічні заробітки 70
Розділ II. **Торбанисти** 73
Розділ III. **Скрипники** 76
Розділ IV. **Бубнисті** 83
Розділ V. **Басисті** 87
Розділ VI. **Цимбалисті** 88
Розділ VII. **Троїста музика** 89
Розділ VIII. **Дударі** 90
Розділ IX. **Трембітанники** 94
Розділ X. **Музиканти пізніших типів і чужоземні музиканти** 95
Додатки 100

[с. 5]

Передмова

Ця програма публікується в надії, що вона викличе відгук не від самих музикантів, але і взагалі від людей, охочих працювати над дослідом народнього життя в його теперішності та в його минулім. Особливі звичаї, особливий світогляд народніх професіональних співців та музикантів, взагалі властивості, що творять професіональний психічний тип музиканта, пережитки середньовічних західньо-европейських цехових форм організації музикантів на українському ґрунті, взаємні відносини в середині професіональних груп і між музикантами та загалом повинні привабити до себе великий інтерес і поза колами спеціялістів у музиці, як явища соціологічного та психологічного ряду. А з погляду досліду самої народньої музики ближче пізнання народніх профес. музикантів повинно бути як найпильнішою справою через те, що давні стилі співу й гри проф. нар. артистів гинуть значно швидше, ніж давні стилі в загальнім співі, при тім гинуть майже недосліджені, – ми не маємо, напр., жадного записаного зразка п'єс укр. дударів, цимбалистих,

[с. 6]

„троїстої музики", не маємо й достотних описів самих манірів гри на інструментах, окрім хіба кобзи.

Хоч вимирання кобзарів, лірників і инших проф. нар. співців та музикантів старого типу йде тепер надзвичайно швидко, проте, розпитуючи старіших із них, а також і людей, що стояли близько до померлих артистів, (д. ст. 23), певно можна буде з'ясувати ще не одну рису давнього музичного (зосібна – цехового) побуту. Здобути достатній матеріял на студіювання соціяльних відносин та групової психології можна тільки тоді, коли збирачі не будуть обмежуватися загальними питаннями (як поставленими в цій програмі, так і непередбаченими в ній), що стосуються до цілих груп, до маси даного роду фактів і явищ[1], а ще й дадуть ряд індивідуальних даних – докладних біографій та характеристик окремих нар. артистів. Коли цілих біографій не можна зложити, варто записати хоч окремі інтересніші епізоди. Дуже бажані фотограф. знімки, що матимуть особливу ціну, коли музикантів буде знято в той час, як вони грають на своїх інструментах у звичайній позі.

[с. 7]

Тим, хто потрібує вказівок на літературу, щоб ознайомитися з предметом в його порівняльній еволюційно-історичній, соціологічній та етнологічній широкості, усвідомити собі значіння поставлених у цій програмі питань та підготуватися до самостійних дослідів над предметом по-за цими питаннями, я, не маючи змоги вмістити тут бібліографії, нагадаю тільки за розділ VI (Volkssänger) у O. Böckel'я, Psychologie der Volksdichtung, Leipzig 1906 (з бібліограф. покажчиків відомо, що 1919 р. вийшло 2 вид.) і присвячений музикантам та танцівникам розділ III частини VII „Основ соціології" Г. Спенсера (рос. вид. СПБ. 1898), а по-за тим потрібні вказівки з давнішої літератури можна знайти в загальних працях з історії, історії літератури, історії музики та з етнографії. З найновішої літератури зазначу: R. Lach. Zur Geschichte des musikalischen Zunftwerens. Wien 1923 (Sitzungsberichte der philosophisch-historischen Klasse der Akademie der Wissenschaften in Wien. 199. Band, 3. Abhandlung). Прекрасне згрупування відомостей про середньовічний побут проф. музикантів містить найновіша Geschichte

[1] При фактичнім матеріялі помічне значіння можуть мати також анекдоти, оповідання, пісні та приказки, що характеризують побут та світогляд проф. співців і музикантів; треба відзначати, які з цих утворів мають обіг у самім проф. осередку, і які свідчать про те, як ставиться загал до професіоналів і їх гри.

der deutschen Musik H.J. Moser'a (I. Bd., 3.Aufl., Stuttgart u. Berlin. 1923, див. ст. 54 і далі, 77 і д., І77 і д., 233 і д., 246 і д., 303 і д.; вплив середньовічних форм і норм організованого життя проф. муз-ів в Зах. Європі на укр. муз. побут ще недавнього навіть часу дається простежити аж до подробиць; на жаль, мені зосталася неприступ-

[с. 8]

на спец. праця того самого автора Die Musikergenossenschaften im deutschen Mittelalter. Dissertation Rostock. 1910). З приступніших по цей бік кордону російських новинок дещо є в книжці Е. Браудо: Основы материальной культуры в музыке, Москва 1924 (ст. 6, 9, 14-18, 47, 57-60). Що-до проф. музикантів і співців на Україні, то ми маємо багатеньку (кількістю написаного, але не повнотою зібраних матеріялів до студіювання побуту) літературу тільки про кобзарів, лірників та старців-співців (але не про чистих інструменталістів). Цю літературу найповніше зареєстровано в виданнях: Д. Ревуцький. Укр. думи та пісні історичні. К. 1919 (дуже поширене видання, що вже, як я спостеріг, зробило вплив на репертуар і редакції кобзарів не тільки новішого, але й старішого типу) і В. Ємець. Кобза і кобзарі. Берлін 1923 (д. бібліограф. додаток д-ра З. Кузелі). Додам тут ті джерела, що незазначені в цих покажчиках: Н. Привалов. Лира (Записки отд. русск. и слав. арх. И. Русск. Археол. О-ва т. VII в. 2) і Н. Могилевскій. Нищенство, как общественный недуг (Вера и жизнь. Двухнедельный журнал Черниговской епархии 1913, май і июнь, №№ 10 і 11 – там зафіксовано чимало побутових рис, неподаних по инших джерелах); опущена у Д. Ревуцького і недокладно зазначена у З. Кузелі праця А. Маслова „Калики перехожие на Руси и их напевы" друкувалася в час. „Русская Муз.

[с. 9]

Газета" за 1904 р. і 1905 року вийшла окр. відбиткою (СПБ.). Відомості за торбанистих находяться в розвідках М. Лисенка і О. Русова (Киевская Старина 1892, III, 336, 380), М. Лисенка-ж, під псевдонімом „Боян", в „Зорі" за 1894 р. („Нар. муз. струменти на Вкраїні) і А. Фаминцына: Домра и сродные ей муз. инстр-ты р. народа. СПБ. 1891, ст. 171 і д. Далеко менше є джерел до пізнання побуту й діяльности скрипників, цимбалистих, дударів та инших інструменталістів. У згаданій розвідці „Бояна" з цих родів зачеплено тільки цимбалистих; д. також додаток „Цимбалы" в кн. А. Фаминцына „Гусли", СПБ. 1890 і Encyklopedja staropolska Gloger'a I Warsz. 1900 ст. 255). Що-до скрипників та дударів, то в укр. етногр. літературі є тільки порізнені уривкові та малозмістовні вказівки; тому довелося вдатися до етнографії найближчого слов'янського народу – білорусів і використати високоцінні „Очерки Витебской Белоруссии" Никифоровського (Этнограф. Обозрение 1892, II-III), які дають хоч канву для збирання відомостей і на українськім ґрунті.

За матеріял до цеї прграми служили, окрім літератури, також і мої власні спостереження. В розділі І використано також деякі дані з досвіду О. Сластіона, а в розділах III-X деякі питання поставлено на підставі спостережень А. Онищука. За приязне уділення мені цих матеріялів складаю обом знавцям сердечну подяку.

[с. 10]

Що про кобзарів та лірників є в літературі без порівняння більше відомостей, ніж про инших нар. проф. музикантів, то присвячений кобзарям та лірникам розділ програми вийшов повніший ніж инші; збирачам не буде важко пристосувати відповідні питання з цього розділу і до дальших розділів, щоб з такою самою детальністю з'ясувати соціальне становище инших музикантів, форми їх проф. організацій (хоча-б ці організації вимирали недорозвинені, навіть у зародковім стані), форми й норми навчання, відносини між учителями та учнями і т.д.

Кобзарі й лірники тепер через несприятливі обставини часто доживають віку дома, покинувши своє мандрівне діло, і тому розпитування за живих і покійних атртистів не

завсіди буває успішне, коли не знати згори їх наймення. Тож особи, що мають поважний намір попрацювати над збиранням відомостей за цею програмою, можуть удаватися до Музично-Етнографічного Кабінету Української Академії Наук, зазначаючи докладно район, який вони мають дослідити, а Кабінет пришле всі дані, якими розпоряджує що-до того, які кобзарі та лірники живуть або жили в цім районі.

Питання що-до непрофесіональної гри на музичних інструментах мають бути поставлені в окремій – загальній програмі з музичної етнографії.

Питання, дотичні конструкції самих інструментів,

їх виробу і строю, повинні також бути предметом окремої програми, проте, попереджаючи цю майбутню програму, деякі питання цього роду вміщено й тут. Тим, хто хотів би працювати над збиранням й описуванням музичних інструментів, можна порадити поки-що програму Н. Воробйова (Живая Старина 1911, в. 2), а за зразок детального наукового опису – нову працю: A. Chybiński. Instrumenty muzyczne ludu polskiego na Podhalu (з Prac i materijałów antrop.-archeol. i etnograf. Polskiej Akademji Umiejętności, T. III, окроме, Kraków 1924), що містить в собі, між иншим, історично-порівняльні студії над дудою, народнім басом та трембітою (див. розділи V, VIII і IX цеї програми) і обширний реєстр літератури що-до західньо-слов'янських, західньо-европейських і поза-європейських музичних інструментів; значно коротший реєстр можна знайти в згаданій книжці Е. Браудо; тим, що опис проф. Хибінського не придається до східньо-слов'янських студій (а опис Браудо – взагалі до слов'янських), потрібне доповнення, яке можна найти в старіших покажчиках: Д. Зеленин. Библиографический указатель русской этнографической литературы (Записки И. Русского Географического Общества по этнограф. отд. т. XI, вып. I) і И. Лапаев. Музыкальная литература (2 видання Юргенсона, Москва 1915).

К. Квітка.

[с. 12]

Розділ І.
Кобзарі, лірники і старці - співці.

Попередні уваги

Споміж пісень, що виконують кобзарі, лірники та старці-сліпці, найшвидче забуваються думи; тим-то описування мелодій дум повинно бути найпильнішою справою для українських етнографів-музикантів. Дума, як термін, прийнятий у науці (але не взятий з практики живої народньої мови), визначає пісню історичного, історично-побутового або родинно-моралістичного змісту, що з музично-формальної сторони характеризується, як мелодичний речитатив із вільним ритмом і змінною формою імпровізації (див. у Ф. Колесси в ,,Матеріялах до укр. етнол." Наук. Т-ва ім. Шевч. у Львові т. XIII ст. XXXIII). Історичні пісні про Нечая, Саву Чалого, Морозенка, що мають правильну строфову форму, і що їх співає весь люд, а не самі кобзарі та лірники, не підходять під термін ,,дума". Самі кобзарі, хоч не вживають терміну ,,дума", проте в своїй свідомості відрізняють звязане з ним поняття, причисляючи історичні пісні урегульованої строфової форми (напр. про Нечая, Морозенка) до ,,вуличних" (Сб. Харьк. Ист.-фил. О-ва XIII ст. 225-6). Що поняття ,,дума" у самих співців виражається розмаїтими і не окресленими добре назвами, напр. ,,пісні про старовину", ,,козацькі причти", ,,козацькі пісні", ,,за-

[с. 13]

порозькі псальми", ,,невольницькі псальми", ,,богатирські пісні" (вираз, мабуть, недавнього пів-інтелігентського походження), – то розпитуючи про думи, краще не вживати таких загальних назв, а нагадувати теми окремих дум. В пам'яті кобзарів та лірників довше від инших держалися такі думи: про втечу трьох братів з Озова (або ,,про піхотинця"), про Марусю Богуславку, про Коновченка (Вдовиченка), про смерть трьох братів над річкою Саматою, про бурю на Чорнім морі (у версії – про Олексія Поповича), про Кішку Самійла, про Хведора Безродного, невольницькі плачі, ,,Вітчим", про вдову й синів, про сестру й брата. Музика дум мало відома, бо докладне записування мелодій дум звязується з такими труднощами, які можна подолати тільки вживаючи фонограф, а застосування цього приладу в музичній етнографії пізно почалося і на Вкраїні через теперішні обставини зовсім припинилося. Схоплювати мелодії дум на фонограф повинно бути найпершим завданням української музичної етнографії не тіьки тому, що цей рід укр. народньої творчости найшвидше зникає, але й тому, що музично-формальною стороною він становить явище в найвищій мірі оригінальне і має величезне значіння для студіювання історії музичних стилів. Відомості з останніх часів констатують з певністю існування кобзарів тільки в Полтавській, Харківській, Чернігівській губерніях. Відомий знавець кобзарства О. Сластіон,

[с. 14]

що родом з Бердянки, згадував у листі до автора програми про кобзарські співи в Таврії але ця звістка відноситься певно до часів молодости О. С-на. З Задесенської частини Черніг. г. досі опубліковано тільки дві музичні формули дум, записаних у кобзаря Т. Пархоменка, проте значіння цих пам'ятників мінімальне, бо П. перед тим, як було записано ці зразки, довгий час був під сильним впливом інтелігентів і навіть просто

вчився у Лисенка, Д. Ревуцького та инших. Тим часом є свідоцтва про те, що недавніх іще часів найбільше кобзарів було саме в Задесенській частині Черніг. г.; А. Метлинський, подаючи додатку до „Нар. Южнор. песен" (К. 1854) на ст. IV сп. кобзарів і лірників, де дано найбільше ймен і пунктів із Чернігівщини, завважив, що в Черніг. г. кобзарів особливо багато в північних повітах, і що инші кобзарі признають їм особливий авторитет. На зборах „Юго-Зап. Отд. И. Русского Геогр. О-ва" 7 січня 1875 року після доповіді П. Іващенка про кобзарів Братицю та Дуба А. Лоначевський завважив, що в місто Новгород („Сіверський") Черніг. г. звичайно весною приходять кобзарі, чоловіка з 30 на рік. Отож після загального зменшення кількости кобзарів за наших часів можливо, що й тепер у Задесенській частині Черніг. г. їх зосталося більше, ніж по инших краях. Є свідоцтво про те, що багато кобзарів було ще недавно в Остерському повіті – в селах: Літки, Рожни, Жуківці, Диме-

[с. 15]

ка, Бровари, Требухів, Гоголів, Бортничі (див. кореспонденцію з Остра в Харк. газеті „Южний Край" за 1903 рік № 7775). Як свідчить О. Сластіон, самі кобзарі (очевидно, найбільш відомі йому – з Миргородського й поблизьких повітів) вважали, що найкраще грають і співають їх колеги в Зіньківському повіті; кожний повіт має свої думи, зо три; як на повіти, що мають певні свої репертуари, О.С. вказав на Конградський і Пирятинський. Можливо, що певна кількість кобзарів зостається по-за межами української язикової облади (особливо в неукраїнських повітах давньої Чернігівської губерні, в нинішній Гомельській губерні: Метлинський і Доманицький називали кобзарів із Стародубського повіту), і дослід їх репертуару та форми їх рецитацій повинен інтересувати навіть тих, хто хотів би обмежитися і спеціялізуватися на збиранні виключно українських етнографічних матеріялів. Думи є без сумніву витвір українського народу, тільки територія їх поширення в той час, коли ними почали інтересуватися дослідники, не спадалася з територією українського язика, на заході не доходячи до язикової границі, а на північнім сході переступаючи її; музична сторона дум в колишніх північно-чернігівських повітах, можливо, заховувалася навіть у стариннійшій формі, ніж у краях з язикової сторони чисто-українських, бо в наслідок загального етнографічного консерватизму

[с. 16]

тих повітів саме там могла жити довше первісна форма, утворена хоч би й на півдні, але в місці свого утворення вже забута або значно змінена. Що до існування кобзарства на правобережній Україні ми маємо категорично-заперечне свідоцтво Боржковського що до Подільської губерні, не маємо такого заперечного свідоцтва що до губерні Волинської, а що до Київської – справа стоїть під запитом. 1903 року Київський Губ. Статистичний Комітет розіслав адміністративну анкету про кобзарів і лірників за програмою, яку виробив комітет для урядження 12 Археолог. з'їзду в Харкові; дані, що зібрали за цею анкетою „ісправники" та „мирові посередники", опубліковано у виданні „Памятная книжка Киевской губ. за 1904 г." (збирачі, що живуть у Київській г., можуть знайти це видання в архівах повітових урядових установ, і воно прислужиться до відшукування коли не кобзарів, то старших лірників, або спогадів про них). На підставі цих матеріялів у Київській губ. мало тоді бути три к о б з а р і: Хведір Бондаренко (в с. Шабельниках Чигиринського пов. (так подав мир. посередник; і справник назвав його лірником), вроджений 1856 року, Григорій Бондаренко („кобзар-лірник") в с. Мокрій-Калігірці Звенигородського пов., що мав 56 років під час анкети, і Петро Леміщенко в с. Ставищах, Романівської волости Сквирського пов. (а не Радомиського, як хибно

[с. 17]

зазначено в Доманицького на ст. 9), вроджений 1865 р. „Правда, писав Доманицький, надибується згадка ще про инших 11 осіб, але відомості ці непевні, – либонь, в деяких випадках подавці відомостей неясно здавали собі справу з ріжницею між кобзарями й лірниками". Це застереження, очевидно, повинно бути віднесене й до вище згаданих 3 осіб; коли вони ще живі, то, судячи по датах народження, вже в такім віці, що треба дуже спішитися з тим, щоб їх пізнати і з'ясувати, чи вони дійсно кобзарі, а не лірники; коли ж вони вже не живі, то ще можна по спогадах зібрати біографічні відомости про них, а що найменше – знайти їх інструменти і пізнати устрій тих інструментів (як відомо, кобзи різних майстрів мають різний устрій і різне число струн, а устрій кобз правобережних в літературі завсім невідомий).

До відома тих, хто має стосунки з українськими колоніями над Волгою, в Сибіру, Туркестані, на „Зеленім Клину", треба зазначити, що в літературі де-не-де трапляються згадки про кобзарів, що виїхали на переселення; можливо, що на нових місцях вони згідно зі зміненими громадськими звичками, потребами і вподобаннями вже не виступають публично з своїм умінням, а живуть замкнено коло своїх дітей або родичів, з якими емігрували; отже шукати кобзарів по-за Україною – діло важке, але не безнадійне.

[с. 18]

В останніх двох десятиліттях окрім вимирання кобзарів настав новий фактор, що примушує особливо спішити з записуванням їх співів; це – перетворення маніру їх співу під впливом інтелігенції і концертової естради, на якій часто вже почали кобзарі виступати. Теперішнє кобзарство, в наслідок захоплення ним деякої частини нашої інтелігенції, вже не є цілинний, непорушений скарб для студіювання старини, і це підносить відносну вагу л і р н и ц т в а, яке не тішиться таким замилуванням інтелігенції і через те в поодиноких випадках заховує думи певно в чистішій формі, ніж кобзарство, – отже лірницьким редакціям часто треба віддавати перевагу над кобзарськими. Взагалі, вишукуючи позісталі в народній пам'яті думи, треба мати на увазі, що їх носителями є не виключно кобзарі, але також і лірники, а иноді й ті старці, що співають без інструментального супроводу, навіть старчихи (і тому репертуар співців цього роду треба пильно розвідувати), а дуже зрідка і звичайні люде по-за кругом фахових співців. Мелодію знаменитої історичної думи про Кішку Самійла було записано 1908 року за лірником Іваном Скубієм з Кобеляцького пов.), а тим часом ніхто з кобзарів, що від них робилося записи останніми десятиліттями, її вже не знав. На Правобережній Україні, де кобзарів нема, відома дума про Коновченка: її співали ще за останніх років 19 віку лірни-

[с. 19]

ки в Житомирськім пов. (Гуменюк з с. Бейзимівки Янушпільської волости і Яків Сапожник з с. Грижанів Горошківської волости – див. „Труды О-ва Исследователей Волыни" т. V) і в Вінницькім, де від лірників цю думу переймали й звичайні люде (в селах: Дашківці, Мизяківські хуторі, Гущинці; в Гушинцях добрий варіянт знав Олександер Димнич, на прізвище Плазун, – див. „Киевская Старина" 1889 р. IX, ст. 665). Ще й цього року (1924-го) люде чули цю думу в Уманськім та Житомирськім повітах і в Могилеві над Дністром.

Другу важливу для історії літератури і історії музики частину репертуару кобзарів, лірників та старців-співців становлять пісні духовні. Нас тут інтересує, власне, музична їх форма, що здебільшого має на собі виразні сліди впливу старих західньо-европейських манірів творення та виконання, – впливу, що йшов через західнє слов'янство. Надто велику, першорядну вагу має дослід інструментального супроводу лірників. Українська лірна музика без сумніву є одна з останніх ще приступних живому спостереженню хвиль широко розпростореної колись у Західній Європі лірної

(Drohleier, Vielleier ш и.) музики**.** Мелодії н а р о д н і х західньо-европейських лірників зосталися, скільки відомо, незаписані, – дарма, що ці артисти перевелися аж у XIX віці. Отож пильний дослід гри українських лірників може дати матеріял хоч

[с. 20]

для приблизного уявлення про колишню гру західніх майстрів. Коли словесна сторона таких пісень майже не вабить до себе уваги записувачів-дилетантів через те, що дає їм мало естетичної втіхи або зовсім її не дає, як скалічене і иноді безглузде перетворювання оригіналу, зложеного важкою церковно-слов'янською, або хоч і українською, та занадто книжною мовою, – то музична сторона лірницьких пісень занедбується з иншої причини, а саме з причини трудности записувати. В праці П. Демуцького „Ліра і її мотиви" подано мелодії тільки лірницького співу, але не гри. П. Демуцький в передмові дає таке пояснення: „Лірник не акомпанює своїм співам а грає перед кожним пунктом пісні увесь той мотив, скрашуючи його невловимими мелізмами, перегрою, як вони самі кажуть. Теї перегри мені не вдалося записати". Тому замісць запису перегри там додано скомпонований фортеп'яновий акомпанямент. Так само Лисенко не записував музики ліри і писав, що її мелізмів нема способу уловити, перекласти в ясне європейське нотне письмо (див. його розвідку „Народні музичні струменти на Україні", „Зоря" 1894 р., псевд. „Боян"). Тепер фонограф може помогти подолати заначені труднощі. Додавши до поданих у П. Демуцького псальмів і кантів Уманського і Таращанського повітів кілька записів О. Кольберга в його працях „Pokucie", „Wołyń", і „Chełmskie" і запис

[с. 21]

Є. Ліньової з Кремінчуцького пов. (Труды Муз.-Этногр. Комиссии при Общ. Естествозн., Антропол. и Этногр. т. I), ми вичерпаємо все, що зроблено для досліду музичної сторони лірницьких рел. пісень (співи лірників Слобожанщини, кубанських, буковинських зостаються зовсім невідомі), і особливо зле стоїть справа з інструментальним супроводом до цих пісень, бо крім згаданого запису Ліньової ми маємо тільки один фрагмент у Кольберга, Wołyń, № 589 (завдяки праці Ф.Колесси вже супровід ліри до дум трохи більше відомий)[2]. Треба підкреслити, що деякі лірницькі епічні пісні рел. характеру своєю літературною формою наближаються до дум (напр. пісня „Григорий", подана у Боржковського в Київській Старині 1889 р. IX, ст. 689, порівн. там саме ст. 696): вони зложені нерівноскладовими віршами, і тому мелодію треба записувати до цілої пісні, не обмежуючися першими віршами. Таких записів досі не зроблено, а вони мали б першорядну вагу, щоб з'ясувати питання про генезу дум. Надто важливо було б пошукати зразків таких лірницьких пісень у Галичині, де дум нема. Досліджуючи музику кобзарів і лірників, треба звернути увагу не тільки на ту

[с. 22]

головну частину їх репертуару, що складається з пісень особливих родів, властивих цим фаховим співцям (думи, пісні набожні, деякі пісні сатиричні), але також на звичайні пісні, яких співають не тільки кобзарі й лірники, але й загал людности. Як показують зразки, що подав Ф. Колесса в додатках до XIII-XIVт.т. „Матеріялів до укр. етнольогії", також мелодія, яку записав L. Kuba від лірника на Чернігівщині і подав у своїм виданні „Slovanstvo ve svych zpěvech", Poděbrady, 1885-1888, Kn. VI, Písně ruské (друге видання – Praha, 1922) під № 90, звичайні строфові пісні в виконанні лірників визначаються більшим мелодичним і ритмічним багацтвом в порівнанні з тими самими піснями в загальнім виконанні і мають на собі печать професіонального артизму;

[2] В „Матеріялах до укр. етнольогії" т. XIII-XIV подав Ф. Колесса акомпанімент ліри до дум у виконанні А. Скоби і І. Скубія; до нотації співу С. Говтваня додано тільки органний пункт; чи справді існує такий убогий рід супроводу ліри, чи супровід не вийшов у фонограмі цілості?

можливо, що в одних випадках кобзарі і лірники обробили і збагатили простіші людові мелодії, в инших випадках – доховали такі пісні у формі, ближчій до автентичної, коли ці пісні зразу були утворені від професіональних співців. В усякім разі великий інтерес повинні викликати способи інструментального супроводу, який додають кобзарі й лірники до пісень, що співаються взагалі, в масі, без інструментального супроводу.

Як уже було зазначено в передмові, ближче пізнання кобзарів та лірників потрібне не тільки з спеці-

[с. 23]

яльно музичного погляду (для досліду власне їх співу і гри), але і з погляду соціяльного та психологічного. Більшість питань, поставлених далі в програмі, – такого роду, що матеріяли до них можуть збирати люде без ніяких музичних знань.

Для короткости в багатьох пунктах першого розділу програми говориться тільки про кобзарів, але питання треба пристосовувати й до лірників та старців-співців, коли це до речи.

Відомості, добуті від самих кобзарів і т.п., треба по можливості подавати за їх власними словами й виразами.

Коли живих кобзарів у даній місцевості вже нема, і відомості про їх життя треба добувати від людей, що їх пам'ятають, то не треба забувати розпитуватися не тільки про вдову, дітей, родичів кобзаря і людей, у яких він жив, але головно про тих людей, що були поводирями замолоду. Ці давні поводирі не тільки можуть більше знати про умови життя та діяльности кобзарів, але також можуть краще, ніж кобзареві діти, пам'ятати його пісні. Все, що вони запам'ятали з репертуару померлого кобзаря, який не лишив по собі учнів-фахових кобзарів, треба записувати з найбільшою пильністю.

Треба ще застерегти, що, як завважив К.Студин-

[с. 24]

ський, деякі з лірників, спокусившися нагородою „попадають у великий запал оповідання і уміють чоловіка дуже гарно надути". Отже добуті від одної особи дані треба звіряти з иншими. „Не завадить також додати, що знання мови лірників або бодай значної частини її слів причиняється немало до успішних студій, бо лірники набирають через це більшої смілости і уважають того, хто знає їх мову, за свого чоловіка" („Зоря" 1894 р.).

Етнографічна Комісія Української Академії Наук просить присилати їй записи пісень, що співають кобзарі та лірники, хоча б ті записи були й без нот, бо такі записи, окрім своєї абсолютної ваги, можуть дати матеріял для того, щоб зважити, в яку саме місцевість Музично-Етнографічний Кабінет має вирядити співробітника з фонографом в надії здобути найважливіші зразки співу (наскільки на підставі форми, яку виявляє текст, можна здогадуватися про можливі гідності музичної форми даного варіянту). Записуючи треба не занедбовувати „прозьбувань" („жебранок"), формул подяки, привітання, яке промовляють кобзарі, вступаючи до хати і т.п.

[с. 25]

Загальні питання.

Який район дослідив кореспондент, і чи є в цім районі кобзарі, лірники та старці-співці? Як звуть кожного з них, де саме він живе і в якім районі ходить? Як саме звуть у даній місцевості кобзаря (кобзар, бандуриста, бандурщик) і лірника (лірник, на Буковині – лирвак, на Лівобережжі – лірщик, старець з рулями – де ліра зветься „рулі")? Як звуть професіональних співців, що не грають на жаднім інструменті (старець, старчиха, дід), і чи назви „старці", „діди" прикладаються однаково і до таких

співців, і до кобзарів та лірників? Коли тепер кобзарів та лірників нема, то чи зостався спогад про них? Чи цей спогад держиться тільки у потомків та родичів кобзаревих, а чи в цілій околиці поміж усім людом? Чи пам'ятають люде щось про побут кобзарів та лірників і про особисте життя окремих артистів? Коли в данім районі не зосталося спогадів про кобзарів, не зосталося й самого інструменту, то чи є самі слова „кобза", „бандура", „кобзар", „бандуриста", і які поняття звязуються з цими словами? Коли говорять про кобзаря, то чи називають його просто „кобзар", як називають часом инших фахових людей (напр. бондарів, ковалів)? Чи таки завжди називають його ймення або прізвище? Чи є прізвище „Кобзар", дане не кобзареві і не ді-

[с. 26]

тям кобзаревим? Чи є таке прізвище в тих місцевостях, де кобзарів зовсім нема? Відки таке прізвище пішло? Чи не звязують із словом „кобзар" поняття про професіонального музиканта взагалі (як пояснюється, напр., приспівка до подільської колядки: „грали кобзарі на золотії цимбали")? В тих місцевостях, де кобзарів нема, чи не змішує людність понять „кобзар" і „лірник", називаючи лірників кобзарями, як змішують ці поняття скрізь люде не сільського стану? Чи не змішують термінів „кобза" і „коза" (духовий інструмент з міхом, инакше „дуда", по російськи „волынка", у західних слав'ян koza, gajda, dudy)? Чи бували в давнині і чи є тепер видючі кобзарі й лірники? З яких мотивів вони вибрали свою професію, і як до цього ставляться люде? Чи вони відкрито ходять, як видючі, чи при тім водять з собою сліпу жінку або сліпого хлопця, – а чи удають сліпих? Коли симулюють сліпоту, то чи криються з цим і соромляться, чи навпаки – бравують? Чи на погляд самих фахових співців і на погляд громади давніше краще співали й грали, ніж тепер, чи, може, є погляд, що лірники давніше краще співали, а тепер краще грають, або навпаки? Чи трапляються тепер старці, що співають звичайний репертуар лірників, але акомпанюють собі на скрипці? на гармоніці? на малім порта-

[с. 27]

тивнім клявішнім „народнім гармоніюмі" (напр. фабрики Ціммермана в Москві)? Чи вони давніше акомпанювали собі на кобзі або лірі і чому перейшли на инші інструменти, – чи тим, що слухачам нові інструменти більше подобаються, чи тим, що нові інструменти більше подобаються самим співцям? Чи не було тут впливу якогось інтелігента, що й поміг набути напр. „гармоніюм"?

Громадське становище.

Як ставляться люде до кобзарів та лірників? Коли з повагою, то що переважає в цім почутті, чи пошана до артистичного хисту й обдарованости самих кобзарів, чи пошана до рел.-моралістичного змісту їх пісень або до старини, про яку вони співають? Чи навпаки, – людність ставиться до кобзарів із зневагою? Чи переважає мішане відношення, яке мало місце і в давніх вищих верствах, де музикантів і співців хоч поважали, але здебільшого менше, ніж людей, видатних своїм багацтвом, службовим становищем, то-що? Чи, може, нема однакового відношення до всіх кобзарів і лірників взагалі, а відношення до кожного окремого кобзаря залежить від його особистих якостей, від його такту, умілости, його поведінки, від того, чи він сам держиться з гідністю і самоповагою? Чи має тут зна-

[с. 28]

чіння також ступінь умілости його співу й гри, його артистична одарованість? Чи стараються деякі кобзарі піддержати інтерес до себе тим, що оповідають новини,

анекдоти? Чи беруться за нагороду передавати листи або усні повідомлення, переходячи з одного місця в друге, чи практикують продаж ліків і предметів культу? Коли роблять це, то чи з власною вірою, а чи свідомо дурячи людей? Як відбиваються ці побічні заняття на авторитеті кобзарів в очах громади? Чи буває, щоб люде давали кобзареві нагороду , як милостиню, але відмовлялися його слухати, і як до цього ставиться кобзар: чи він тоді задоволений, що ощаджаються його сили, чи, навпаки, відчуває моральне пригнічення і уразу артистичного самолюбства? Чи є ріжниця в тім, як ставляться до кобзарів люде різних станів (селяне, міщане, духовенство, давніше панство), різних професій (хлібороби, ремісники, купці, урядовці), різних національностей (українці, росіяне, поляки, євреї) і конфесій (католики, старовіри, баптисти і т.д.)? Чи люде вбачали давніше в кобзареві мудрішу людину, яка знає божеські закони і служить посередником між людьми і богом? Чи називали кобзарів „людьми божими”? Чи вважалося, що кобзар взагалі багато знає? Чи розмова його відзначається великою домішкою книжних слів? Чи люде зверталися до кобзарів по поради в пи-

[с. 29]

таннях рел.-моральних і взагалі життьових? Чи просили кобзарів, щоб молилися за живих і померлих (спеціяльно при поминальних обрядах), за врожай, за приплід товару? Чи просять, щоб молили бога скарати ворогів, або щоб зложили на їх проречисті прокльони? Чи є звичай відкладати частину збіжжя на старців і держати окремий ківш, щоб давати ним милостиню? Чи є звичай „засівати на старцеву долю”? Чи виділялися в очах людей, як вищий ряд лірників, ті лірники, які вміли правити акафисти? Чи такі лірники і взагалі начитані старці грали ролю ніби нижчого ряду духовної верстви, яка задовольняла потреби людей в спеціяльних молінням, наскільки ці потреби не задовольнялися самою церквою (напр. при великих зборах людей на „храмах”)? Чи є градація у відношенні громади до кобзарів, до лірників і до співців, що не грають на інструментах, і до звичайних старців-жебраків? Ци кобзарі стоять вище в очах громади? в очах лірників і старців? в своїх власних очах? Чи не помітно в кобзарів неприхильности або зневаги до лірників і не музикальних старців? Чи не зосталося в кобзарів спогадів і переказів про те, що в давнині вони не стояли на однім громадськім рівні з старцями-жебраками, а пізніше опустилися до того рівня через упадок кобзарства й пониження людського інтересу до їх мистецтва? Чи

[с. 30]

на „храмах” та „одпустах” лірники займають місця окреме від звичайних старців-жебраків? Чи споміж жебраків виділяються ті, що співають кантичок з польськими виразами, чи вони сідають також окроме, і чи на них говорять „пан-жебрак”? Чи кобзарі й лірники відрізняються від инших старців тим, що здебільшого мають свою хату? Чи вони визначаються більшою статечністю, солідністю і моральністю? Чи дбають про те, щоб власною поведінкою піддержувати своє вище громадське становище? Чи протестують, коли їх об’єднують з звичайними жебраками одною спільною назвою? Чи є така спільна назва в самих кобзарів, лірників і старців в звичайній або їх таємній мові? Коли треба відрізнити звичайних старців, що не співають і не грають, то якого слова на те уживають (напр. „жебраник”)? Чи не зостался спогадів про те, що в давнині співи кобзарів щедріше оплачувалися, ніж співи лірників? Кого тепер люде з більшою охотою слухають, кобзарів чи лірників, чим пояснюється неоднаковість: чи тим, що звуки того або иншого інструмента більше подобаються, чи одмінністю репертуару? Чи так само було в давнині, а чи сталася яка зміна в уподобаннях людей у цім? Коли кобзарі ставлять себе вище за лірників, то чим це мотивують: чи тим, що звуки їх інструменту кращі (і чим саме кращі) чи чимсь иншим? Чи вони здають собі справу

[с. 31]

з тої переваги, що кобза придатна до динамічних відтінків? Коли людність дає перевагу лірі, то як пояснюють вони це, і як це пояснюють кобзарі й самі лірники? Коли заробіток кобзаря не вищий, ніж заробіток звичайного старця, або ріжниця незначна, то чим пояснює кобзар те, що він воліє співати й грати, ніж просто просити милостині? Чи тут має значіння сама любов до мистецтва, відношення до своєї діяльности, як до служення чомусь високому, чи бажання мати більшу повагу в очах громади, чи етичний мотив – вимога совісти, щоб людям давати еквівалент за милостиню? Чи є погляд на діяльність кобзаря або лірника, як на викуп божої кари, за яку вважається сліпота? Коли заробіток кобзаря більший від заробітку лірника, то в пізніші часи, може, це пояснювалося тим, що кобзарів вище ставила і оплачувала інтелігенція? Чи не помітно того, щоб і в той післяреволюційний період, коли інтелігенція була убогша від хліборобів, вона щедріше оплачувала кобзарів, ніж хлібороби? Як ставилася адміністрація до кобзарів в давніші передреволюційні часи, пізніші передреволюційні і в часи післяреволюційні? Яких саме утисків дізнавали кобзарі? Чи їм просто заборонялося ходити з кобзою і співати (взагалі чи тільки по-за межами волости, де кобзар мав осідок), чи кобзарів садовили під арешт, чи відво-

[с. 32]

дили „етапом на місце життя”? Чи бувало, що поліція розбивала інструмент? Чим пояснювалося переслідування, – чи наказами від вищої адміністрації, чи поглядами нижчих її агентів? Чим ті нижчі агенти самі пояснювали свої репресії (напр., даючи кобзарям догану і напучування)? Чи була ріжниця в тім, як ставилися до кобзарів агенти адміністрації, призначені згори, часто не місцевого походження (урядники, стражники, надзиратели, городові, в Галичині – жандари) і, з другого боку, вибрані, місцеві (волосні старшини, сільські старости, соцькі, десятники, в Галичині – війти)? Чи бувало таке, що поліція гірше переслідувала кобзарів, ніж звичайних сліпців-старців, і кобзарям доводилося через те по містах співати без кобзи? Коли бувало, то чому? Як ставилася людність до репресій адміністрації, і коли з ухвалою, то чи не тим, що є погляд, що старці направляють своїх поводирів красти або дають відомості злодіям? Чи цей погляд поширюється й на кобзарів? Чи не дають кобзарі до того приводу тим, що збираються разом із звичайними старцями на бенкети та відворітні оргії? Чи доводиться кобзарям дізнавати кривди, образи, глуму від самої людности взагалі або від окремих її груп (напр. старовірів, дітей)? Чи таке траплялося частіше за давніх часів, чи тепер? Як саме глумляться з кобзарів: які прикладки

[с. 33]

прикладають, чи дражнять словами таємної мови старців, які штуки виробляють з кобзарями? Коли глумляться діти й молодь, то як ставляться до того старші, – чи з байдужістю, чи з осудом, а чи з вибачливістю, як до чогось забавного? Чи є сатиричні оповідання, анекдоти, пісні, в яких висміюють кобзарів і лірників? Чи люде співають пародії на лірницькі співи? Чи передражнюють карикатурним тембром голос лірника і ліри? Якими власне мовними органами і яким способом видають звуки, наслідуючи ліру? Коли збереглися оповідання про давніх кобзарів, що жили ще за кріпацтва, то чи не можна довідатися, як тоді ставилися до них пани? Чи звільняли від одбутків на панщину, чи робили тільки такі пільги, як взагалі сліпим і всім нездатним до роботи, чи більші? Чи пани самі ще помагали кобзарям, принаймні в найважливіші моменти життя? Чи кликали кобзарів до панського двору співати і як винагороджували? Як реагує людність на смерть кобзаря? Чи на його похорон сходиться більше людей, ніж на похорон звичайної людини? Напр., коли він жив у селі, що розкинулося на великім обширі, то чи сходяться на похорон люде з далеких кутків? Чи тужать по кобзареві в

голос чужі жінки? Чи пам'ять про кобзаря живе довше в його селі і в околиці? Чи діти кобзареві пишаються своїм походженням, чи стидаються його? Чи дітей і

[с. 34]

дальших потомків кобзаря звуть по-вуличному „кобзаренками", подібно до того, як дітей коваля звуть „коваленками", дітей бондаря – „бондаренками" і т.п., а чи професія кобзаря і лірника не служить до утворення прізвища, і потомків звуть просто тим прізвищем, яке мав сам кобзар? Чи жінку кобзаря або лірника звуть по-за очі „кобзаревою", „кобзарихою", „лірниковою", „лірничихою", чи просто по чоловіковому йменні, напр. „Василихою", „Семенихою", чи навіть зовсім не звуть по чоловіковому йменні, як це буває в тих випадках, коли жінка веде перед у господарстві і тому має більшу повагу в громаді? Які ще побутові риси можна завважити для характеристики відношення громади до особи кобзаря і до мистецтва, якому він служить?

Артистична діяльність та її форми. Репертуар.

Чи кобзарі грають, ідучи вулицею? Чи господарі запрошують їх до себе в хату? Коли тепер не запрошують, то чи бувало так давніше? Чи такі запросини бувають тільки з якоїсь особливої нагоди, як весілля, хрезьбини, поминання померлих родичів, „парастас", „празники і попразѐні", взагалі бенкет? Якого роду пісень співають кобзарі при кожній з цих нагод? Чи грають кобзарі до танцю? Чи запрошують кобзарів на досвітки, на

[с. 35]

„грища", на „вулицю"? Чи запрошують кобзаря до хати (або літнього часу до подвір'я) по-за зазначеними нагодами – для інтимної втіхи родини? Чи, може, в даній місцевості кобзарів ніколи не запрошують, а тільки приймають, як вони самі приходять? Чи і в цім разі не запрошують до хати, а слухають на дворі, як „катеринку"? Чи люде кидають роботу, щоб слухати кобзаря? Коли кобзар входить у хату, то як поводиться, як вітається (подати формули привітання), де саме стає в хаті, чи скидає торбу? Чи кобзар вибирає для своєї діяльности свята, а в будень – вечірню пору, щоб не ходити даремне по хатах у той час, коли люде неохочі слухати? В такім разі де і як він проводить той час, коли ходити по хатах незручно? Які буденні дні вважаються за кращі для збирання грошей чи иншої нагороди (середа, п'ятниця, субота) і чому? Чи є в даному разі ріжниця між містом і селом? Чи кобзарі обходять хати поряд, чи розпитують, хто заможніший, і одвідують тільки тих? Коли кобзар заходить тільки в деякі двори або хати, то чи сходяться туди сусіди і чи причасні вони у винагороджуванні кобзаря? Чи співає кобзар під вікнами? Може кобзар грає тільки на базарі, на степу, при дорозі? Чи грають кобзарі коло церкви (на храмове свято або в усяке свято) і на якій саме далекості від церкви? Чи грають під час служби церковної? Чим нормується відда-

[с. 36]

леність від церкви і час співу – власним розмислом чи правилом, установленим від духовенства, адміністрації або громадським звичаєм? Що до питань, зазначених досі в цім розділі, чи є спільний звичай для кобзарів даної околиці, чи окремі кобзарі мають свої принципи? Чи охоче люде дають кобзареві обід, вечерю й нічліг за саму втіху від гри та співу, а чи йому доводиться доплачувати? Чи дають притулок у потребі і на кілька день? Чи бували давніше лірники, що не ходили, а правили акафисти у себе дома, бо мали багато замовлень? Чи акафисти оплачувалися значно краще ніж співи?

Чи буває, що лірник із старцями править замість священика „свічу”, беручи дешевшу плату? Чи є звичай, що старець, як рецитує поминальні моління, то каже тому, хто поминає, жувати щось ласе, а по скінченні поминання віддати решту їжи йому, старцеві? Який рід винагороди переважав давніше і переважає тепер, натуральні датки чи грошові? Чи ходили окремі старці або ватаги старців колядувати й поздоровляти співами на великдень, на масницю, на „Зимового Миколая” і в инші свята? Яких пісень тоді співали? Чи ходили з дзвіночком? Чи приграваали при тім на кобзу або ліру (на один інструмент чи кілька)? Чи зосталися спогади про те, що так ходили „шпитальники” (старці, що годувалися в парахвіяльних „шпиталях”) на „ралець”? Чи уряджувалося під час храмових свят час-

[с. 37]

тування для старців, і хто саме уряджував, духовенство чи братчики? Чи старці тоді їли разом із братчиками, чи окремо? Чи буває, щоб кобзар або лірник грав іще й на иншім інструменті, напр. на скрипку, і ходив із скрипкою на весілля? Чи буває, щоб той самий чоловік умів грати і на кобзу і на ліру? У яких випадках він береться до того й другого інструменту і чим керується при тім? Чи буває, щоб кобзар покинув свого інструмента зовсім і перейшов на ліру, або навпаки, щоб з лірника став кобзар? Із яких причин це стається? Чи буває, щоб двоє кобзарів або більше, або кобзар із лірником ходили разом? У цім разі чи тільки ходять укупі, чи навіть співають і грають укупі? При тім чи співають в унісон, чи діляться на партії? Може діляться на партії тільки в деяких рідких місцях пісні? Чи приграють на інструменти почережно, чи разом? Коли разом, то чи приграють в унісон чи з поділом на партії? Чи чисто виходять мелізми та пасажі у сумісній грі? Чи може мелізми робить тільки той, хто краще грає, а другий в той час подає самі головні тони? Чи діляться на партії так, що один грає переважно на „бунти” (нижче настроєні струни на грифі), а инші – на „приструнки”? Коли один знає менше пісень, ніж другий, то чи пробує підспівувати ту пісню, якої твердо не знає, чи таке підспівування, з павзами, що викликані через незнання, не допускається? Чи буває,

[с. 38]

що співають разом тільки тих пісень, у яких нема або мало колоратури (і, значить, дум не співають), або те що ту саму пісню, напр., набожну, співають – як по одинці, то з колоратурою, а як удвох, то без колоратури? Чи буває так, що ходять удвох, співець, що не вміє грати, та кобзар або лірник, що акомпанює на інструменті, не співаючи? Чи тоді, як двоє кобзарів ходять укупі, один із них має верх у всяких практичних та артистичних справах, а другий слухається? Чи буває, щоб ходили разом учитель та учень? Коли не буває, щоб ходило двоє разом лірників, то чому? Чи бувають ансамблі з трьох і більшого числа кобзарів і лірників? Чи буває, щоб кобзарі та лірники грали разом із скрипниками та иншими музикантами? При яких нагодах це буває? Чи не можна простежити в такій сумісній грі ініціативи якого інтелігента? Чи така сумісна гра не звязується якоюсь традицією з оркестром, штучно злагодженим з народніх музикантів на 12 Археологічнім з’їзді в Харкові? Коли в звичаях кобзарів є гуртовий спів при якихось нагодах (напр., на товариськім бенкеті, на „храмах”, або як екзаменують учня), то що саме співають гуртом? Чи інструментальний супровід дає тільки один кобзар або лірник, а инші співають, не граючи, чи спів іде зовсім без інструм. супроводу? Коли двоє кобзарів тільки ходять укупі із села в

[с. 39]

село, але не співають разом, то чи мають однаковий репертуар, чи різний? Чи сідають на базарі оддалік один від одного, чи ходять по селі різними улицями? Чи є лірники, що зовсім не ходять у чужі села, і чи їм вистачає заробітку в своїм селі?

Як держить кобзу даний кобзар, нахилену чи строч? Чи він держить кобзу завжди однаково, чи в залежності від характеру пісні міняє положення кобзи? Чи перестроює кобзу, переходячи з одного роду пісень до иншого? Чи вкорочує струни, притискаючи їх пальцями? Чи скорочує тільки „бунти", а чи також і приструнки? Чи залежить від роду п'єс? Якими пальцями торкає він одні струни і якими – другі? Чи всіма пальцями правої руки грає? Чи надіває на один палець „наперстка" з „кісточкою" (плектр), якою зачіпає струни, коли треба дати голосніший звук? Чи тим самим пальцем він зачіпає струни і без плектру? Якими пальцями кобзар притискає струни для скорочування довжини їх? Чи треба ввесь час придержувати ручку (гриф), а чи иноді її пускається вільно на прив'язі? Чи кобзар ніколи не грає стоячи або ходячи? В якій позі співають старці, що не грають?

Як виявляються переживання кобзаря під час співу й гри? Чи він притоптує ногами, чи встає иноді під час гри і взагалі які рухи робить окрім безпосередньо потрібних до гри? Чи поривається пританцьовувати, як

[с. 40]

співає або грає веселих і скочних п'єс? Чи трапляється, що плаче, співаючи смутних пісень?

Чи лірник акомпанює на лірі і в час самого співу, чи тільки робить „перегру" перед строфами? Чи грає на закінчення п'єси?

Чи буває, щоб кобзар або лірник співав і грав не для заробітку, а дома для втіхи своєї родини, чи навіть зовсім на самоті для своєї власної втіхи?

Яких формул прозьби і подяки вживає даний кобзар? Як саме звуться ці формули (напр., прозьба – „прошение", „запрос", „жебранка", „прзьбування"), і чи є відміна між тим, що визначається цими назвами? Чи кобзареві доводиться нагадувати про нагороду, а чи слухачі платять після співу, не дожидаючи прозьби? Що до формул прозьби, то чи кобзар проказує їх (або виспівує), коли відпочиває від співання дум та набожних пісень і від гри, і тоді обертається нарівні з звичайними старцями-жебраками до всіх, хто проходить, і, значить, просить собі не нагороди за спів, а милостині, як сліпий каліка? Чи довгі бувають такі перерви в виспівуванні пісень? Чи доводиться виголошувати формули прохання після співу в хаті або в дворі окремого господаря, чи, може, кобзар уживає цих формул тільки на базарі або на дорозі? Чи формула подяки виголошується одна спільна всім, хто дав, заразом, по скінченні

[с. 41]

співу й давання, а чи дякується кожному зокрема коротко? Чи кобзар має і довші і коротші формули прозьби й подяки (які саме)? Коли уживається довших формул і коли коротших? Чи довгість і реторичне багацтво формули залежить від щедрости давця? Чи прозьби і подяка проказуються просто, чи ритмично, чи навіть виспівуються виразною мелодією? Коли хто подасть не по скінченні пісні а посеред співу, то чи кобзар перериває пісню для подяки або молитви? Чи імпровізує кобзар жебранки, пристосовуючися до обставин і характеру публіки або окремої особи, від якої просить? Чи є різні формули подяки на базарі і в хаті? Як реагує кобзар, коли в хаті нічого не дають?

Чи виявляють слухачі своє задоволення або незадоволення піснею і самим співом та грою? Якими словами хвалять або гудять кобзаря?

Як називають кобзарі історичні думи і думи родинно-моралістичні і чи відрізняють їх узагалі від инших родів пісень? Як називають вони инші пісні свого репертуару: набожні, сатиричні, гумористичні (зокрема непристойні), танцівні („скочні", „доскочні", „доскочисті")?

Чи є в лірників і в старців, що співають без інструменту, уявлення (переказ), про те, що давніше думи співалося тільки під кобзу, а вже від кобзарів їх

[с. 42]

перейняли лірники та інші співці?

Чи знає кобзар окрім осібних пісень – дум, псальмів, кантів, сатиричних і скочних пісень – також і пісень звичайних, яких співають усі люде (ліричних, побутових, обрядових, балад, пісень новелістичних)? Чи він знає таких пісень більше, ніж звичайно знає нефаховий співак з сільського стану, чи менше? Коли більше, то чи просто тим, що має видатну музичну пам'ять і запам'ятовує такі пісні без спеціяльної уваги й інтересу до них? чи тим, що через підвищений інтерес до всього музикального прислуховується до них більше, ніж пересічна людина? чи тим, що це йому потрібне для його діяльности, і він иноді й таких пісень співає для людей? Чи буває, що кобзар спочатку, коли його запитати про такі „звичайні" пісні, соромиться признатися, що знає й таких багато?

Чи є звичай, що ту або иншу пісню можна співати тільки в певну пору року?

Чи буває, щоб слухачі самі вказували, якого роду пісні їм хочеться послухати, і якими словами вони тоді визначають роди пісень? Чи помітна ріжниця в уподобаннях у залежності від місцевости, а також від полу, віку й професії слухачів? Чи буває, щоб слухачі вказували на якусь певну пісню (і які саме пісні мають найбільший попит) або, навпаки, щоб казали не спі-

[с. 43]

вати вже початої пісні? Чи буває щоб не хотіли слухати саме історичної думи? Чи є звичай, що коли хто з слухачів загадує співати якої пісні, то сам за неї й платить?

Чи дається констатувати, що кобзарі взагалі знають більше дум, ніж лірники? Чи є кобзарі, що зовсім не знають дум? Тоді чи знали думи їх учителі і чому не передали свого знання учням? Чи тому, що вважали це знання за непотрібне, постерігаючи, що в людей підупадає інтерес до дум, а чи з егоістичного мотиву – щоб узагалі не передати цілого свого репертуару учням і не зрівнятися самому з ними в очах громади? Чи з цього останнього мотиву вчителі не передають також цілого свого репертуару й що до инших родів пісень, а коли це стосується тільки до дум, то чому? Чи є загальний звичай, що „майстер" не передає цілого репертуару учневі і той мусить ще й по скінченню курсу „доходити розуму"? Чи буває, щоб історичних або моралістичних дум співали не кобзарі й не лірники, а звичайні старці, навіть старчихи? Яким способом вони навчилися дум? Такі старці, що знають думи, чи не були давніше поводирями в кобзарів? Чи може вони вчилися в кобзарів самого співу, без гри? Чи просто завдяки своїй здатності й пам'яті перейняли думи, чуючи, як кобзарі їх співають на базарі? Чи не помітно, що кобзарі й лірники неохоче співають дум і не-

[с. 44]

охоче признаються, що знають їх, з тої причини, що проспівати думу бере багато часу й сили, а нема певности, що заплата буде відповідати цій затраті?

При яких нагодах співають кобзарі веселих пісень? Чи є таке правило, що кобзар співає цих пісень тільки тоді, як про це спеціяльно його просять? Які є гумористчні пісні, що їх співають тільки кобзарі, або тільки лірники, або ті й другі, але не співають звичайні люде (напр. „Чечітка", „Дворянка", „Міщанка", „Хома і Ярема", „Попадя", „Яцько")?

Яких п'єс грають кобзарі й лірники без співу? Чи тільки танцівних? До яких танців кобзарі приспівують („Кисіль", „Бугай", „Ой їхав не заїхав", „Полтавка", „Тетяна", „Чоботи", „Дженджеруха")? Які ще назви існують для окремих танців (треба відзначити, які з тих танців звязуються співом і які – ні)? Чи буває так, що як кобзар або лірник грає до танцю, то не приспівує, а приспівують ті, що танцюють, або ті присутні, що не танцюють? Чи є в репертуарі даного кобзаря танці: „Дудочка", „Козак", „Козак-валець", „Козачок", „Циганочка", „Молдаваночка", „Метелиця",

„Гайдук", „Горлиця", „Вербунок", „Сорока", „Гриць", „Роман", „Дрібушка"? Які чужі танці засвоїв даний кобзар? Чи грає „Польки", „Зорюшки", „Вальця", „Маршу", „Камарицької"? Чи давно ці танці засвоєні? Чи навчаються кобзарі ще й тепер новіт-

[с. 45]

ніх неукраїнських танців? Що їх до цього спонукує? Чи підладнування під смак і потреби громади, чи власне замилування, власна потреба новини, збагачення і урозмаїтнення репертуару? Чи не помітно таке, що справді нові чужі танці подобаються самому кобзареві, але він соромиться в цім признатися, вважаючи що краще було б додержувати традиції, і тому порушуючи цю традицію по своїй волі, він проте вважає за потрібне оправдовуватися тим, що треба рахуватися з уподобаннями громади? Чи танці однакові в репертуарі кобзарів, лірників і скрипників, а чи є відміни в репертуарі в залежності від інструменту? Чи бував кобзар у містах? у яких саме? чи мав знайомість з інтелігентами? чи чув гру та співи людей, навчених у західньо-европейській, взагалі в так званій штучній або культурній музиці? Які саме п'єси чув по містах, які сьогочасні західньо-європейські інструменти знає? Чи обмежується кобзар тим репертуаром, який передав йому вчитель („майстер"), а чи поширює репертуар далі, – між иншим переймаючи пісень (особливо дум, псальм і кантів) від людей письменних? У цім разі чи ті письменні люде начитували кобзареві тільки слова, а мелодію добирав уже він сам, чи також і мелодію співав або грав на якім інструменті письменний чоловік? Чи кобзар навчився якої пісні, вже по скінченні науки в свого „майстра", від

[с. 46]

инших („побічних") кобзарів або лірників? Яка до цього побудка була: артистичний потяг до п'єси, яка йому сподобалася, чи артистичне самолюбство – недогода з тої причини, що собрат знає більше, ніж він, і бажання зрівнятися, – чи матеріальне вирахування – надія більше заробити, коли буде більший репертуар? Чи помічається загальний потяг до поширення репертуару, чи тільки окремі вияви, заінтересування тою або иншою окремою піснею, і чи в тім заінтересуванні має вагу спостереження, що саме ця пісня викликає замилування слухачів? Скільки часу треба, щоб вивчити думу від иншого кобзаря? Чи охоче кобзарі та лірники діляться своїми знаннями з собратами? Чи беруть за це винагороду і в якій формі? Чи буває, що рахуються, навчаючи взаємно один одного, піснею за пісню?

Чи буває навпаки, що репертуар кобзаря зменшується з часом? чи це зменшення відбивається найперше на думах, особливо історичних, і викликається тим, що кобзар помічає зневагу до них у слухачів, кидає їх співати і згодом забуває?

Чи зложив даний кобзар сам яку пісню або вірш? А може він знає наймення автора якоїсь пісні з його репертуару? Чи складають кобзарі пісень на нинішні події? Коли складають, то чи в поважнім характері, чи в гумористичнім або сатиричнім? Чи кобзар держиться тих

[с. 47]

слів і тої самої мелодії, повторюючи пісню, а чи робить варіяції і імпровізує деталі? Коли імпровізує, то чи свідомо, чи несвідомо, і як принціпіяльно ставиться до цих вільностей?

У в а г а: походження даної словесної та музичної редакції особливо пильно треба виясняти, досліджуючи репертуар тих кобзарів, які самі були на 12 Археологічнім з'їзді в Харкові 1902 року, або які переймали щось від тих кобзарів, що там були, або які взагалі бували по великих містах і брали участь у концертах. Слова й мелодії, що напевно перейняті з друкованих джерел, також варто записувати, коли час на те

дозволяє, – бо народні співці завжди вносять свої відміни, що зафіксувати їх важливо, щоб вияснити процес і напрям перетворювання в народі книжних взірців.

В пограничних місцевостях чи заходять лірники і старці-співці з польської і російської етнографічної території на українську і навідворіт? Чи переймають пісень одні від одних і переймаючи чи переробляють на свою мову, а чи співають мовою оригіналу, наскільки можуть правильно її передати? Яких саме пісень перейняли українські професіональні співці від своїх собратів поляків та росіян, і яких перейняли тії від українців? Чи польські старці переймають від українців поважних (зосібна – набожних) пісень, чи тільки жартли-

[с. 48]

вих і сатиричних? Чи є в лірників пограничних країв поняття про те, що ліру перейняли українці від західніх народів, а росіяне – від українців та білорусів? Чи на Західній Україні ходять (ходили) з піснями ватаги старців-мазурів, особливо в свята? Чи це ходили місцеві мазури – з колоністів – а чи зайшлі? Коли зайшлі, то чи не приходили вони на Україну переважно на свята за старим стилем, використавши дома свята за новим стилем? Чи приходили взагалі католики співати до хат православних людей, а православні співці – до хати католиків?

Чи співають кобзарі та лірники пародій на набожні пісні та на церковні колядки і взагалі веселих і непристойних пісень на мелодії набожних пісень? Чи вони співають такі утвори тільки між своїми собратами на бенкетах? Чи вони співають сатиричних пісень, де висміюється таких самих кобзарів та лірників? Чи є пісні, що зложені спеціяльною таємною мовою жебраків або однією з ширше розповсюджених (напр. між школярами) таємних мов? При яких нагодах їх співають? Чи тільки на своїх бенкетах? Чи до таких пісень складаються особливі мелодії , а чи беруться загально відомі мелодії звичайних пісень?

[с. 49]

Наука

Чи є кобзарі й лірники – самоуки? Чи є такі, що не вчилися систематично, а користувалися випадковими вказівками перехідних „майстрів”? Коли кобзар почав учитися, вже дійшовши літ, з власної охоти, то який момент переважав у його постанові віддатися цьому ділу, чи матеріяльне вирахування і погляд на заробіток кобзаря, як на найлегший з приступних сліпцеві, чи нахил до співу й музики, через який він вибрав це мистецтво, не зважаючи на те, що діяльність кобзаря звязується з неспокійним життям, риском захворіти в негоду і т. и. Коли його віддали в науку малого батьки чи опікуни, то чим вони керувалися? Чи зважливим моментом було те, що вони спостерегли в хлопця музичні здатності? а може на це не вважалося, і вони виходили з погляду, що співу може всяка дитина навчитися? В першім разі – по яких знаках судилося, що в хлопця справді є хист? Чи зважали на хіть самого хлопця? Які зосталися спогади про те, у яких вчинках, рухах, словах виявлялася хлопцева любов до музики? Чи виявляв хлопець виняткове заінтересування власне до співу кобзарів, чи слухав їх з більшою пильністю, ніж інші діти? Якого віку (найменше й найбільше) хлопців приймає в науку кобзар-майстер? Яких воліє приймати, малих чи дорослих? Якого віку учнів вважає він за здатніших? Чи бували випадки, щоб коб-

[с. 50]

зар відмовлявсь узяти когось за учня або щоб покинув уже розпочате навчання через те, що констатував в учня брак музичних здатностей? Які терміни існують на поняття „учитель-кобзар” або „учитель-лірник” („майстер”, „пан-майстер”, „пан-отець”, „благочинний”, „дядько”, „хазяїн”, в Галичині – „ґазда”, „лікорник”)? Чи ці терміни

однакові з тими, яких уживають у даній місцевості на поняття „учитель” в побуті ремесників? Який термін існує на поняття „учень”? Які терміни є на поняття „здатний” і „нездатний учень” (напр. „хитренький”, „болвануватий”)? Чи умови, на яких кобзар приймає учнів, завжди бувають однакові в данім районі, або завжди однакові в даного кобзаря-вчителя, а може вони бувають різні в залежності від здатности учня і т. и.? Які існують норми? На яких умовах учився даний кобзар? Чи є принцип, що учень учителеві не платить? Чи вчитель дає учневі одежу і обув’я? харч? Чи є звичай, щоб справляти якийсь обряд чи бенкет у момент зложення умови про навчання або в момент фактичного початку навчання? Хто повинен придбати інструмент для навчання, учитель чи учень? Чи може навчання йде на вчителевім інструменті? Чи бувала така умова, що вчитель повинен по скінченні науки дати інструмент учневі? Чи учень або його батьки вносять плату піл час навчання натурою або грішми? Чи може існує такий принцип, що

[с. 51]

учень зобов’язується по скінченні курсу приносити своєму вчителеві протягом певного часу ввесь свій заробіток або частину заробітку? Чи допускається, щоб учитель ще до скінчення курсу посилав учня співати й грати з такою умовою? Як контролюється тоді учнів заробіток? Чи трапляється, що учні дурять учителя і присвоюють частину заробітку? Як це карається? Чи вчитель сам наймає поводирів для своїх учнів? Чи звичаї учнів у ходінні відрізняються від звичаїв повноправних майстрів? Чи була в звичаї виключна пошана учня до вчителя-кобзаря, більша, ніж в учнів-ремісників до своїх майстрів? Яка була середня довгість курсу науки? Чи довгість курсу залежала від учневого віку? Чи за пізніших часів довгість курсу скоротилася і чи наслідком цього було те, що лірники стали грати гірше, і репертуар їх зменшився? Вчення йшло одним тягом чи з перервами, вигіднішими сезонами? Які бували наслідки, як учень в умовлений термін не засвоїть науки? Чи в курс навчання входили окрім співу і гри також молитви, правила пристойної поведінки, добрі звичаї, формули прозьби й подяки, таємна професіональна мова? Як розкладалося по роках програму навчання? Чи учневі зразу давалося кобзу або ліру до рук, чи тільки на другім році навчання? Як саме провадилося навчання? якими методами (способами)? Чи спочатку вчитель навчав слів

[с. 52]

пісні, а потім показував, як її треба співати? Чи вчитель казав повторювати за собою кожну окрему фразу, поки учень не почне її співати достоту як учитель? а може задовольнявся тим, що учень, запам’ятавши в цілості пісню, головно її слова, став здатний до того, щоб її виспівувати цілу, хоч і не додержуючи достоту вчителевої мелодії? Чи допускав учитель індивідуальну творчість та музичну імпровізацію в учня? Який був критерій в учителя, щоб відрізняти, які зміни робить учень тим, що ще не навчився пісні, і які зміни становлять його індивідуальну творчість? Чи вчитель суворіше ставився до переинакшування слів, ніж до зміни мелодії? Чи способи навчання дум відрізнялися від способів навчання строфових пісень? Чим пояснюють самі кобзарі той факт, що думи у виконанні різних кобзарів відрізняються більше музичною стороною, ніж словесною (в музичній стороні спостерігається не тільки варіянти, але й різні стилі)? Чи це пояснюється тим, що вчителі допускають більшу волю в инакшенні музичної сторони, а традиційні словесні формули зберігалися свято і строго? Чи може принципіяльно давалося однакову волю перетворювати і слова і музику, а тільки легше було виявляти індивідуальну творчість в обладі тональній, ніж знайти нові словесні формули? Чи може в принципі треба було додержувати достоту вчителевих формул однаково в

[с. 53]

словах і музиці, але перейняти мелодію достоту було трудніше, ніж слова? Чи бувало так, що майстер від старости вже не міг співати, а тільки навчав слів? Чи вносив він тоді поправки в мелодії, що творив сам учень? Якими способами передавалося техніку гри (в однім випадку, напр., вияснено, що майстер-лірник прив'язував учневі нитками пальці до своїх і так рухами своїх пальців показував учневі, якими пальцями той має торкати клавіші ліри)? Чи даний кобзар учивсь увесь час в одного майстра, чи може переходив до иншого, і коли переходив, то з якої причини: чи тим, що вважав другого майстра за кращого, чи тим, що хотів поповнити свій репертуар піснями, яких не знав попередній учитель? Чи є славні кобзарі, до яких приходять учитися або вдосконалюватися здалека? Чи є села або містечка, які сливуть кобзарями або лірниками так, що туди приходять учитися не до певного згори відомого майстра, а взагалі до якого-будь з тамошніх майстрів? Чи кобзар перейшов до иншого вчителя, вже закінчивши науку в попереднього, а може й не докінчивши курсу, – бо почав ставитися критично до вміння попереднього вчителя? Чи, переходячи до иншого, довелося перемагати великі труднощі в звязку з иншим строєм кобзи, иншим маніром співу й иншою технікою гри? Чи через такі труднощі перехід в науку до иншого кобзаря вважається взагалі за неможливий? Чи зара-

[с. 54]

ховується в звичайний курс науки той час, що кобзар вчивсь у попереднього майстра? Який вираз є на поняття „повчитися в когось" (напр., покоритися комусь)?

Чи було в данім районі щось подібне до школи кобзарів або лірників? Чи провадилося взагалі рівночасне навчання кількох учнів? У такім разі як справа була організована? Як називалася школа? Чи вчитель, узявши декілька учнів, вчив кожного все таки окроме? Яке було найбільше число учнів, що вчилися рівночасно за найбільшого розцвіту школи? Чи всі учні жили в учителя? Коли учнів було багато, то чи старші поміж ними помагали вчити молодших? По скільки учнів було в дорученій старшому учневі групі? Коли звичаї даної місцевости допускали, щоб учні ходили на заробітки, то чи встановлювалося чергу на те, кому йти, а кому зоставатися й вчити молодших учнів? Які були періоди в цій черзі? Чи старші учні, що вчили молодших, самі ще продовжували вчитися в майстра, чи бралися вчити молодших тільки тоді, як самі вже скінчили науку? У такім разі який інтерес у них був, щоб зоставатися в школі? Чи їх держала тільки моральна повинність відплатити вчителеві за науку? Чи по більших школах була складніша організація? Напр. чи вибирали одного з лірників за війта, і які були його функції? Чи лірницькі школи мали добрий моральний вплив на вихованців? Як виявлялася дисципліна в школі?

[с. 55]

За які вчинки каралося і чим? Чи карав тільки сам майстер, чи також старші учні молодших?

Товариські відносини і організація.

Чи знають кобзарі даного району про кобзарів, що ходять у віддалених краях, і через що їх знають? Як вітаються з собою кобзарі зустрічаючися? Які при тім бувають рухи і словесні формули? Як звертаються один до одного? (чи вживають виразів „товаришу", „брате", „пане-брате")? Чи на похорон кобзаря сходяться кобзарі з цілої околиці? Як звуть себе старці (напр. в Галичині „липетнями", на Слобожанщині „невлями", „невліпами" або „неуліпами", „любками", „каліками")? Чи кобзарі, лірники та старці-співці свідомі того, що вони становлять окрему класу суспільства? Чи після того як учень перейде на самостійного повноправного кобзаря („майстра"), він зберігає

виключну пошану до свого давнього вчителя? Чи зостається між ними звязок і в яких зовнішніх формах він виявляється? Як кобзар вітається з своїм колишнім учителем? Чи є звичай приносити колишньому вчителеві на Святий Вечір вечерю, а на Великдень калача? Чи після того, як учні одного майстра покинуть його господу, скінчивши науку, між ними (також між тими, що вчилися в одного майстра нерівночасно) встановлюються ближчі відносини, ніж між тими, що вчилися

[с. 56]

в різних майстрів? У яких формах виявляється солідарність тих кобзарів, що мали спільного вчителя? Чи спостерігається заздрість та супірництво між кобзарями з однієї школи і між кобзарями з різних шкіл?

Чи в майстра живуть, становлячи одну господарську організацію, ті кобзарі, що вже скінчили науку, незалежно від того, чи є потреба, щоб вони помагали вчити нових учнів, або навіть у тім разі, коли нових учнів уже немає? Як звуться підручні співці в такій організації (напр. „челядь", як збірний термін, „челядин", як назва окремого члена)? В яких формах виявляється дисципліна і субординація? Як укладаються економічні відносини? Чи підручні співці приносять майстрові цілий свій заробіток, як заплату за пройдений курс науки? Чи, може, майстер платить їм від себе регулярну платню? Чи існування такої організації пояснюється тільки інтересами майстра, чи був у ній інтерес і для „челяді"?

Чи є або були якісь організації кобзарів, що живуть самостійно і нарізно своїми господарствами? В чім саме виявлялася організація? Які існують професіональні звичаї або правові погляди в кобзарів у звязку з існуванням організації, а також у тім разі, коли організації нема? Як зветься організація („гурт", „братія", „цех")? Як звалися її члени („братчики", „това-

[с. 57]

риші")? Яку територію обіймала організація? Чи існували організації самих кобзарів, чи самих лірників, чи кобзарів і лірників разом – окроме від організації старців, що не співають і не грають? Чи тепер старці останнього роду входять у спільну організацію? Чи сліпота або взагалі каліцтво було конечною умовою, щоб вступити до цеху? Чи належали до організації жінки-старчихи, а коли ні, то чому? Організація існувала відкрито, чи таємно, чи півтаємно (останнє – коли члени не заперечують її існування, але самі з своєї ініціятиви не згадують про неї і неохоче оповідають про її звичаї? Який пункт є за центр організації даного району? Чи в цім пункті живе стало якийсь член організації , і чи він є її уповноважений (в яких саме справах? В чім виявлялося об'єднання зовнішнім, видним для всіх способом (напр. у держанні одної икони в церкві, тоб-то у дбанні за неї, піддержуванні перед нею невгасимої лампади, держанні цехової корогви в церкві утримуванні своєї окремої церкви, заходах до збудування нової церкви)? Чи був голова організації вибраний, чи може держалися принципу старшинства? Як звався голова („цехмістр", „отаман")? Коли голову вибирали, то на який час? Яка була його компетенція, і якими справами він рядив сам один? Чи бували регулярні сходини членів організації в сталім центрі (напр. у церкві, що

[с. 58]

коло неї вони гуртувалися), і коли саме (напр. під час храмового свята)? Чи відбувався тоді якийсь урочистий обряд (напр. у церкві ставилося нову братську свічу)? Чи розвязувалися справи також в инших пунктах? Чи для того сходини спеціяльно призначалися, чи самі собою утворювалися (на ярмарках, „храмах", „одпустах")? Чи на організації лежав обов'язок держати в чистоті цвинтар? Чи мала організація свою касу? З яких внесків каса складалася? Які були принципи самооподаткування? Чи було „вписове", тоб-то одноразовий вступний внесок? Чи були регулярні, періодичні внески

і надзвичайні складки? На що йшли гроші? Чи йшли вони на піддержання своєї икони в церкві? Чи може старці піддержували икону випадкованими і невнормованими датками? Чи витрачалися гроші на ризи? Чи йшли гроші на допомогу хворим членам організації? на похорон померлого члена? на підмогу тим, хто брав шлюб? Чи в таких нагодах видавалося гроші з готівки, що складалася з регулярних внесків, чи може призначалося надзвичайні спеціяльні складки? Чи на скарбника вибирали особу, що стало жила в центрі організації, чи може скарбник так само мандрував, як і инші члени організації, і рахунки зводилося на ярмарках? Чи від організації залежало визначити, в якім районі має право ходити член організації? Чи бували винятки персональні (тоб-то певним членам дозво-

лялося ходити по цілій території, на яку поширювалася організація) і загальні (на ярмарки й храми дозволялося приходити всім незалежно від району)?

Чи існував обряд приймання нового члена в організацію? У чому він виявлявся і з якими словесними формулами звязувався? Чи від організації залежало надати учневі по скінченні курсу науки звання повноправного члена організації („майстра", „пан-отця")? Чи одним актом надавалося рівночасно і право самостійно ходити з співом, і право вчити инших? Чи, може, це право вчити („поміч узяти") надавалося ще на кілька років пізніше окремим актом? Чи обряд наменування „майстром" звязувався з екзаменом? Де відбувався екзамен: в хаті, під голим небом? Чи він відбувався вдень чи вночі? явно чи таємно? Чи був звичай, щоб екзамен чинився коло монастиря? Чи вимагалося на екзамені окрім співу й гри (знати молитов, дідівських звичаїв, дідівської таємної мови)? Чи екзамен відбувався на пленарних зборах організації, чи на те уповноважувалося комісію і в якім складі? Хто запрошував майстрів на екзамен: вчитель чи учень? Коли учень, то чи за вчителевими вказівками, чи за вказівками голови організації? Які були словесні формули запрошення та відповіди? Може, екзаменував голова організації сам один? Чи був такий порядок, що вчитель перед екзаменом пи-

тав присутніх, чи не знають вони якої догани на учня, а в разі догани чи давалося слово учневі на оправдання? Чи бували випадки, що через догану учня зовсім не екзаменували? Яка взагалі була процедура екзамену? Які були наслідки, коли учень не здав екзамену? Коли в даній місцевості екзамену не робилося, а вистачало того, що вчитель свідчив про успішне закінчення курсу, то чи вимагалося хоч санкції від „братії", яку вчитель запрошував до своєї хати на „одклінщини"? Чи були такі акти в обряді, як молитва, упадання до ніг учителеві, цілування рук і ніг, прохання „визвілки", уклони і цілування руки кожному присутньому на екзамені членові організації? Чи частував учень всіх зібраних наїдками і напоями? В якім порядку частував їх? Може частував учитель на свій кошт, бо учень мусів усе, що випросив, віддавати вчителеві? Чи, може, учневі саме перед екзаменом давалося право ходити на „практикацію", щоб здобути собі грошей на визвілку? Це право давав сам учитель, чи організація? Чи була якась околишня відзнака, по якій старці пізнавали, що то ходить ще неповноправний член організації (напр. спосіб носити торбу)? Чи був обряд, що по екзамені один з дідів або сам учитель подавав учневі хліб, від якого той відрізáв три окрайці і, посипавши сіллю, ховав за пазуху? Чи саме цей момент звався „взяти визвілку"? Чи

це був найважніший акт цілого обряду? Чи вираз „узяти визвілку" пристосовувався, може до моменту, коли учень частував екзаменаторів горілкою? Які формули (бажань то-що) при тім промовлялося? З якого моменту починали „вúкати" (казати: „ви") визволеному? Чи був урочистий акт вручення інструменту від учителя учневі, і з яких

дій цей акт складався? Чи при тім учитель благословляв учня? Коли екзаменовався співець, що не вчився грати, то який йому давався околишній знак (напр. друга торба, яку він з цього моменту мав право носити через друге плече)? Чим закінчувався обряд: чи поминали померлих кобзарів? Чи бенкетували й співали гуртом? Що саме співали? Чи були на бенкеті якісь традиційні наїдки і напої? Які бували гуртові забави? Чи танцювали яких саме танців? Чи це все діялося таємно? Чи запрошували жінок на бенкет? Коли таких обрядів не було, то чи повинен був учитель принаймні сповістити голову організації, що „визволяє" учня, пускає на самостійну працю? Коли кобзарі й лірники становили разом одну організацію, то чи екзаменували, напр., кобзаря разом ті і другі, отже чи вважалося, що лірники так само компетентні екзаменувати? Коли в організацію входили також і старці, що не грали і навіть не співали, то чим відрізнялося значіння звязаного з екзаменом акту прийняття до організації кобзаря або лірника від акту

[с. 62]

прийняття звичайного старця? Чи звичайний старець також здавав екзамена (напр. що до молитов та дідівської таємної мови)? Чи ріжниця в значенні акту прийняття відповідала тому, що в самій організації існувала градація, і кобзарі та лірники були членами вищого рангу?

Чи організація в цілому та окремі її члени вважали, що мають право контролювати всіх кобзарів, лірників і старців, що появлялися на території організації, і віддаляти неорганізованих співців або членів инших територіяльних організацій? Яких уживалося заходів, коли надибувалося кобзаря з чужої округи, або хоч і місцевого кобзаря, так ще неповноправного, який ще не здав екзамена? Чи дозволялося учневі, не скінчивши ще курсу, ходити за звичайного прохача (жебрака), не співаючи й не граючи? Чи кобзареві, що має осідок в однім районі, а вчився в другім, дозволялося ходити по обох районах?

В чім виявлялася дисциплінарна влада організації над своїми членами? Які саме вчинки вважалися за заборонені? Чи каралося, як хто оповідав чужим про організацію та її звичаї? Чи вважалося за особливо тяжку провину, коли хто подавав скаргу на товариша по організації в державний суд, взагалі органам державної влади? Які практикувалися кари? Чи примушували купити воску на церковну свічу, внести грошову кару до гро-

[с. 63]

мадської каси або „на роздаток" (членам організації), чи обрізували торбу, чи виключали тимчасово з організації? Які були способи оповіщати про заборону того або иншого вчинку? Чи про ті заборони, що здавна існують, нагадувалося на екзамені, чи, може, учень повинен був уже на екзамені виявити, що знає правила? Хто саме держав дисциплінарну владу в організації? Чи судив її голова сам один, чи, може, якийсь колегіяльний суд, і як саме цей суд відбувався? Чи каралося і як саме, коли хто починав брати учнів, не дiставши на те права від організації? Чи чинилися товариські суди й тоді, як не було справжньої організації, отже при нагоді, на храмах, відпустах, ярмарках? Чи тоді судили всі присутні, чи, може, вибирали судців на один раз?

Які відносини були між сусідніми організаціями? Чи була між ними умова, що кожна організація повинна спіймати на своїй території і покарати того, хто втік від суду своєї організації? Чи зосталися спогади про те, що колись існували ширші організації, які об'єднували організації повітові, районні? про те, що члени різних повітових організацій збиралися раз на рік весною на загальні сходини, напр. старці з цілої Лівобережної України – коло Броварів під Київом? Може, такі сходини бували й по кілька разів на рік у різних пунктах? Які були відносини між ширшими організаціями, в

[с. 64]

які входили й неспівучі старці та старчихи, з одного боку, і тіснішими організаціями музикальних старців? Чи признавали кобзарі авторитет вибраних проводирів („пан-отців", „паніматок") тих ширших організацій? Як називалися згадані вселюдні сходини (напр. „япер")? Де вони відбувалися? Чи там складалися на видатки, чи було частування від вибраних на тих сходинах „пан-отців"? Яких способів уживали, щоб скрити бенкетування від чужих (напр. вливали горілку в миски, кришили туди хліб та сухарі і їли ложками)? Чи зосталися на тих бенкетах якісь примітивні способи готувати страву для великої кількости людей (напр. яєшня з кількох сот яєць, що пеклася на землі, на шарі вугілля, і звалася „борона", або „баба", тоб-то яєшня конічної форми, яка готувалася так, що яйця розбивали об кіл, устромлений в конічну купу вугілля)?

Чи зосталися спогади про те, що колись організації мали більший єрархічний розвиток, і крім голови („цехмістра", „отамана") та скарбника були ще свої корпоративні „соцькі" та „десяцькі", чоловічі та жіночі? Які ще назви були для вибраних помічників голови?

Знання і погляди кобзарів.

Які поняття мають кобзарі про те, хто утворив пісні, яких вони співають (спеціяльно – героїчні і мо-

[с. 65]

ралістичні думи? Чи на думку співців пісні героїчні мали инше походження, ніж пісні набожні? Коли тепер не складається в даній місцевості нових героїчних пісень на нинішні події, то чим це пояснюють кобзарі? Чи є які спеціяльні перекази про походження тої або иншої пісні зосібна? Яке поняття мають кобзарі про історичні події, з якими звязані відомі їм історичні думи та пісні, або взагалі про історичні епохи , до яких ті пісні відносяться? Які поняття мали вони про ті істоти християнського культу, і про ті події з якими звязуються відомі їм рел. пісні? Чи сталися зміни в цих поняттях останнього часу? Чи був у кобзарів погляд на себе, як на посланців божих, що мають нагадувати людям про бога й чесноти? Коли кобзар видющий або осліп не раннього дитячого віку, то чи він письменний і які книжки читав? Які книжки йому читали инші люде? Коли він був знайомий з освіченими людьми і мав з ними розмови, то як відбилися ті розмови на його світогляді?

Околишній вигляд.

Як одягається кобзар? Чим його одіж відрізняється від звичайної селянської одежі в даній місцевості? Чи він носить торбу і як саме носить? Може, торбу носить поводир? Чи відрізняється кобзарська пали-

[с. 66]

ця від звичайних, чи вона має особливу назву („свид"), чи кобзар робить на ній карби для пам'яти, спеціяльно-ж для пам'яти про кількість строф у піснях і т.п.? Чи носить кобзар пугу, і яка вона саме є? Як кобзар носить кобзу, чи в якімсь футлярі, в мішку, чи під полою? Коли під полою, то щоб захистити від пороху, чи щоб не звертати на себе уваги адміністрації і менше дражнити собак? Чи кобзар ховає кобзу і тепер, коли не має переслідувань від адміністрації? Чи це пояснюється цілком або почасти звичкою з дореволюційних часів?

Фізичний стан.

Чи даний кобзар сліпий зроду, а коли ні, то в якім віці осліп, через яку пригоду чи хворобу? Який загальний стан його здоровля, і коли недобрий, то чи з природи, чи через умови діяльности? Якого здоровля були його предки? від чого вмирали? чи не були вони алкоголіки чи визначалися співучістю й музикальністю? Коли кобзар має вуличне прізвище, то чи воно дане за якісь його тілесні особливості або психічні риси, чи, може, за такі особливості і риси його предків? Який голос має даний кобзар: чистий чи хриплий? Коли голос негарний, то чи був такий зроду, чи зробився такий після хвороби? Чи часто застужується кобзар? Чи не надуживає він алкоголю? Чи є ріжниця в тембрі голосу в коб-

зарів і лірників і чим вона пояснюється? Коли у лірників голоси здебільшого гірші, то чи не тим, що їм доводиться більше напружувати голос, щоб пересилити голос свого інструменту? Чи так пояснюють це самі лірники?

Інструмент.
(Див. передмову, стор. II)

Чи не називається кобза і ліра в даній місцевості якось відмінно (напр. кобза – „коряк", ліра – „реля", „рилє", „рулі")? Чи роблять кобзарі та лірники самі інструменти для себе, для учнів або на продаж? Які зміни сталися за пам'яти даного кобзаря або лірника в устрої інструменту? Чи не зробив він сам якого вдосконалення на свій розмисел чи перейнявши від кого иншого? Чи буває так, що кобзар збільшує число струн у своїм інструменті для свого престижу, – щоб не було їх менше, ніж в иншого якого кобзаря, – але тих нових струн не торкає і не строїть? Що робиться з інструментом померлого кобзаря? Чи інтересуються учні тим, щоб узяти вчителеву кобзу собі, і в цім разі чи кобзареві родичі продають її учневі, чи дарують? З яких мотивів учень хоче мати ту кобзу: на спомин чи тим, що кобзи старого виробу вважає за кращі? Чи буває, щоб кобзар перед смертю заповів свою кобзу тому з учнів або сторонніх людей, від кого сподівається, що буде поводитися з нею з найбіль-

шою обережністю та пошаною? Що стається з кобзою, коли не зостається учня, який би нею інтересувався? Чи бережуть її кобзареві родичі на спомин, чи показують гостям з гордістю, чи може ставляться до неї як до всякого непотрібного старого начиння? Яких способів уживають лірники, щоб настроювати інструмент? Чи перестоюють кобзу і ліру до різного роду пісень (жалібних, веселих) і до окремих пісень?

Поводир.

Як саме звуть у даній місцевості поводиря („поводир", „поводар", „ поводатар", в Галичині – „вуджій")? На який час і на яких умовах кобзар єднає собі поводиря? Як ставиться він до поводиря, чи не розпещує його надто, через те, що є від нього в залежності? Чи поводирі дозволяють собі глумитися з старця, робити йому всякі штуки, і чи мститься за це старець? Де живе поводир у той час, як кобзар не ходить співати, – чи з кобзарем у його хаті, чи вертається до своїх родичів? Якого віку бувають найменші поводирі, а якого – найбільші? З якої причини батьки віддають своїх хлопців у поводирі, чи з причини каліцтва хлопця (напр. сліпоти на одне око), нездатности до

иншого діла, чи з крайньої бідности? Чи доводиться поводиреві терпіти зневагу і вислухувати приклади від дітей і дорослих? Як йо-

[с. 69]

го дражнять? Як кажуть „старчовід", „дідовід", то на глум, чи й звичайно? Чи водити кобзаря вважається за меншу догану, ніж водити звичайного старця-жебрака? Коли хлопця-поводиря зневажають, то чи зостається ця зневага й пізніше, як він виросте й перейде на инше заняття? Чи пригадують йому на догану, що за дитячих літ він був поводирем? Чи він сам згадує про те при людях, чи криється з тим? Чи люде не побоюються крадіжи від поводирів, чи нема такої загальної думки, що поводирі злодійкуваті? Чи заняття поводиря лишає слід на ввесь вік у тім, що колишній поводир більше над пересічну людину любить співати, більше знає пісень? Чи він засвоює і зберігає в своїй пам'яті щось із кобзаревого репертуару і чи співає потім сам охотою те, чого навчився від кобзаря? Чи з поводирів виходять потім господарі, взагалі працівники, чи, звиклі до мандрівного життя, вони зводяться на старців, симулюючи сліпоту або инше каліцтво?

Чи поводир помагає старцеві співати, і коли помагає, то тільки підспівує, чи навіть заміняє старця, особливо в співанні жебранок (прозьбуванні), даючи тим старцеві відпочити? З якого боку стоїть або сидить поводир, коли старець співає? Яких поз прибирає поводир? Як держиться, коли перебуває в хаті, де старець співає? Ведучи старця, чи йде попереду, чи поряд? Як він

[с. 70]

держить старця, або як старець держиться за нього? Чи буває, щоб поводир вів старця за шнур?

Хатнє життя. Господарство. Помічні заробітки.

Чи кобзарі та лірники в районі досліду переважно жонаті, чи ні? Чи були жонаті ті померлі співці, про яких зосталася пам'ять? Коли кобзар нежонатий, то чим це пояснюють люде? Чи тим, що йому не вдалося одружитися? Чи він дізнав одмови через своє каліцтво чи через якісь инші негативні властивості? Як це пояснює сам кобзар? Чи буває, що кобзар сам зрікається родинного життя, вважаючи, що мандрівному артистові незручно бути жонатому? Чи за кобзарів ідуть тільки вдови або ті дівчата, що через бідність, негарний вид, каліцтво, хворобу довгий час не находять иншої пари? Чи за сліпих співців переважно віддаються сліпі жінки? Коли за кобзаря йде жінка без фізичних або моральних вад, то чи довго вагається, і чи для остаточної згоди має значіння замилування її до музики й співу? Чи це замилування справді виявляється далі в подружнім житті і дає потіху, компенсацію за каліцтво чоловіка? Чи цей мотив виставляється нещиро перед людьми, щоб оправдити згоду на таку недобру в людських очах партію? Взагалі чи така партія принижує жінку в очах громади? чи викликає вболівання в товаришок та знайомих? Як відбувалося кобзареве ве-

[с. 71]

сілля? Які обряди викидалося з ритуалу? Чи робляться такі самі скорочення у весільних обрядах взагалі, коли жениться звичайний сліпець?

Які бажання має кобзар що до прийдешности своїх дітей? Чи дбає про те, щоб дати їм освіту? Чи хоче, щоб сини теж кобзарювали? Чи вчить їх співати й грати? Чи бере їх за поводирів? Чи буває, щоб кобзар, мавши свої діти, брав собі за поводиря чужу дитину? Чому він так робить? Чи буває, щоб лірник осліпляв свою дитину, призначивши її лірникувати? Чи громада вважає це за таке звичайне і правне діло, що

ніхто не обурюється і не доносить урядові? З яких мотивів лірники це роблять? Чи тому що вважають лірницьку професію за кращу від инших? Як громада пояснює такі вчинки? Чи стараються сліпі співці віддавати своїх видющих дочок за сліпців? Через що?

Чи кобзарі живуть з самого свого мистецтва? Чи ввесь час ходять із співами? Чи роблять перерви періодичні або неперіодичні? з потреби дати собі відпочинок, чи тим, що спів добре оплачується, і це дає змогу деякий час жити без роботи, чи тим, що в певні періоди року люде не мають охоти і змоги слухати кобзарів? Де перебувають під час таких перерв ті кобзарі, що не мають власного господарства й родини? Чим відплачують родичам або чужім людям за притулок і харчування: грішми,

[с. 72]

зібраними продуктами чи якою поміччю в господарстві? Чи дають господарі старцеві варену страву в заміну на продукти? Чи бувало що старець віддячував тим способом, що служив за няню та навчав старших дітей молитов, то-що? Коли кобзар живе в родичів, то чи вони мають його за тягар, чи, може, переважає пошана до нього і гордість з такого родича? Чи буває, щоб чужі люде утримували кобзаря (самого або навіть з жінкою) без плати або на таких умовах, що видатки не компенсуються, і чи в такім милосерді головний мотив є пошана до кобзаря? Чи є кобзарі, що зовсім не мають осідку? Коли кобзар має власне господарство, то хто ним орудує, надто коли й жінка кобзарева сліпа? Що є головне джерело засобів до існування: заробіток від співання чи господарство? Чи кобзар має змогу на зароблені артистичною працею гроші наймати инших людей до тієї господарської роботи, якої не може сам робити? Коли виростають кобзареві діти і беруть господарство в свої руки, то чи вмовляють батька покинути ходити з співами – з жалю до нього або з сорому перед людьми, – чи, навпаки, вимагають, щоб він, хоч і над силу, заробляв на себе?

Чи кобзар заробляє ще чимсь окрім співу й гри? Наприклад, чи крутить шнури, робить віжки, канати, шлеї? Чи таке ремество є звичайне для кобзарів, як і взагалі для сліпців? Чи трапляється винятково, що сліпий

[с. 73]

співець заробляє ще чимсь таким, що вимагає від сліпця особливої здібности, напр., рибальством, бондарством, лагодженням пристроїв і т.п.? Чи такі бічні заняття відбиваються часом недобре на техніці гри на музичнім інструменті? Чи грубішають пальці від них? Чи ті кобзарі й лірники, що крутять шнури, бондарюють і т.п., грають гірше від тих, хто подібних занять не має?

Чи ті старці, що не мають осідку, віддають своє добро (напр. лишки даних йому продуктів живлення, які не швидко псуються, зайву одежу, гроші) на схов різним людям у різних пунктах району, в якім старець ходить? Чи згідно з правовими поглядами людности даного краю по смерті старця не спожите ним добро переходить у спадок тому, хто його зберігав?

Розділ II.

Торбанисті.

Яка в даній місцевості усталилася назва: „торбанистий" чи „торбаниста"? Чи в спогадах та переказах торбанисті з селян були тільки при панських дворах, а не було таких, що ходили вільно по селі (селах), як кобзарі й лірники? Чи навчитися грати на торбані можна було тільки в панських дворах або в дрібних панів, що грали для своєї

втіхи? Чи здобути торбана можна було тільки від пана? Чи пани спроваджували цей інструмент з-за кор-

[с. 74]

дону, чи, може, мали при своїм дворі майстра, що їх робив? Чи той майстер був чужинець з Заходу, чи тубілець; в останнім разі чи робив торбани на взір готових привезених з Заходу інструментів? Хто в панських дворах вчив торбанистих грати? Чи для торбанистих складали пісні та інструментальні п'єси пани або ті письменні люде, що жили при дворах, чи самі торбанисти компонували? Чи були з торбанистих ансамблі, оркестри? Чи ділилися вони на партії в сумісній грі? Чи хто диригував? Якими способами? Чи по скасуванні панщини торбанисті ще зоставалися по панських дворах, чи відразу відійшли? Коли зоставалися, то на яких умовах? Може, торбанистих відпустив пан з двору ще перед скасуванням панщини? Чому пан відпустив торбанистих, чи тим, що в нього зник інтерес до цього роду музики, чи тим, що з економічних причин важко стало держати великий двірський штат? Чи торбанистих відпущено було з двору по смерті того пана, що їх любив? Чи інструменти зосталися в дворі, чи в торбанистих? Чи торбанисті ще після того деякий час заробляли своїм мистецтвом? Чи кликано їх і після того до панського двору на бенкети та урочистості або для інтимної розваги? Чи кликали їх селяне на весілля та бенкети? Коли вони пробували заробляти своєю вмілістю по-за панськими дворами, граючи у селян та міщан, то чому перестали? Чи селяне

[с. 75]

менше любили їх слухати, ніж кобзарів та лірників (і то через ріжницю репертуару чи з якої иншої причини)? і тому гірше оплачували? Може, оплата була однакова, тільки торбанисті, як люде, що, в протилежність до кобзарів та лірників, не скалічені, до того ж звиклі по панських дворах до кращого життя, не задовольнялися заробітком з мистецтва і воліли взятися до господарства? Чи, пішовши з панського двора, торбанисті ще грали після того хоч для власної втіхи та для втіхи своїх рідних та знайомих людей? Чому вони не мали учнів? Який репертуар був у торбанистих? Чи вони зовсім не співали дум та пісень набожних? Чи, співаючи звичайних пісень, вони зміняли мелодії? Чи в загально-відомих піснях держалися якогось особливого маніру в виконанні? Чи надавали звичайним пісням якогось відмінного характеру? Як характеризують ці зміни ті селяне, що чули торбанистих? Як пояснюють потомки, родичі та знайомі торбанистих і люде, що їх чули, той факт, що, не вважаючи на більшу досконалість торбану в порівнанні з кобзою, гра на торбані мало ширилася по Україні і перевелася раніше, ніж кобзарство? Чи помічалося в кобзарів бажання збагатити свій інструмент на взір торбану? Чи торбанисті грали, танцюючи рівночасно? Чи танцювали з народньої традиції, чи навчені в панських дворах? Далі до торбанистих треба пристосувати дотичні питання з числа по-

[с. 76]

ставлених в розділі I що до кобзарів та лірників.

Увага I: є відомості, що в селі П'ятигорах давнього Таращанського повіту жило чимало торбанистих.

Увага 2: Кому неприступні джерела, зазначені в передмові, може дістати короткі відомості за торбанистих з арт. Д. Щербаківського „Оркестри й хори на Україні за панщини" в часописі „Музика" 1924, №7-9.

Розділ III.

Скрипники.

Як звуть у даній місцевості скрипника (окрім цеї назви – ще „скрипач”, „скрипаль”, „скрипак”, „скрипар”, „скрипічник”)? Чи не звуть його просто „музика”? Як звуть того, хто робить скрипки? Чи професіональні скрипники в даній місцевості є виключно або переважно цигани, євреї, взагалі люде неукраїнського походження? В місцевостях пограничних з Румунською етнічною територією чи скрипники не є виключно румунізовані цигани? Коли є скрипники й українського й иншого походження, то чи не вважається, що останні краще грають, і чи не краще оплачується гра останніх? Чи не запрошують переважно останніх люде з заможніших верстов? Чи не вчилися скрипники-українці у скрипників иншого походження, і чи не зосталося спогадів або переказів про те, що в давнині селяне навчилися грати на скрипку

[с. 77]

від чужинців або городян, або-ж у колишніх панських дворових оркестрах? Скільки приблизно професіональних скрипників в дослідженнім районі, і яку кількість людности вони обслуговують? Чи гра на скрипці є єдине джерело заробітку, а коли не єдине, то чи головне, а чи бічне? Чи є вираз „музикувати”, і що він значить? Чи є найвищий вік для „музикування”, після якого чоловіки вже перестають грати, бо соромляться? Чи „музикують” переважно вбогі господарі та наймити? Чи є такий погляд, що з „музики”, поганий господар і аби-який жених? Чи скрипників називають здрібнілими ймennями, хоч би вони були вже немолоді, і що це визначає: чи те, що їх не дуже поважають, чи те, що їх люблять? Якими методами вчаться грати на скрипку: чи вчаться гам, а чи зразу беруться до мелодій? Чи є в практиці народнього навчання такі мелодії, що служать тільки до вправи (інструктивні)? Чи вчать малих хлопців спочатку на якихсь саморобних архаїчних інструментах типу скрипки? Чи буває, що сам скрипник не вміє строїти скрипку, і йому строять инші? Чи буває, щоб двоє й більше скрипників грали разом? Як тоді діляться на партії? Які терміни є при поділі на партії (наприклад „держати верх” і „басувати”)? Чи скрипник грає тільки в своїм селі, а чи має ширший район діяльности? Чи бувають славні скрипники, яких запрошують здалека?

[с. 78]

Чи буває, що скрипник грає на скрипку, в якій менше струн, ніж чотирі, або що він, не бувши шульгою, держить скрику в правій руці, а смичка в лівій? Коли це так, то чи тим, що і його вчитель так грав, чи тим, що він вивчився грати самоуком? Як взагалі держать скрипку, на якім рівні тулять її до тіла? Якими рухами виявляє скрипник своє захоплення грою? Чи має звичку надто нахиляти голову до скрипки або похитувати головою? Чи притупує ногами? пританцьовує? Чи приспівує, граючи до танцю, разом з иншими або сам? Чи приспівує під час самої гри, а чи перериваючи гру? В складних танцях чи править за танцмейстера, чи виводить сам перед у фігурах танцю? Чи має особливі маніри (напр. жалібне glissando) або особливі мелодії, щоб виявити, що він просить чарки? Чи він нагадує про це також жалібним виразом обличчя? Чи сільські скрипники грають тільки на запрошення господаря або мóлоді, чи, може, ходять також і без запрошення, подібно до того, як вуличні скрипники по містах? Може, по селах у данім районі так ходять тільки зайшлі скрипники – з міст або з чужини? Чи грають скрипники на ярмарках та базарах? Чи грають на дорогах? Чи це буває тільки тоді, як скрипник сліпий або взагалі каліка? (До сліпих скрипників треба пристосувати більшу частину питань, поставлених у I розділі цеї програми).

[с. 79]

Яких танців грає скрипник? Чи є в репертуарі скрипників даної місцевости „козак” або „козачок”, „горлиця”, „метелиця”, „гречка”. „проста”, „шумка”, „чабарашка”, „корогід (корохід)”, „кругляк”, „недоходяк”, „півторак”, „вертак”, „дудочка”, „зорюшка”, „подушечка”, „козачок вірменський”, „донський”, „жидівський”, „волох”, „мадзяр (мадяр)”, „сербин” („серпен”, „серпан”), „булгарка”, „челядинський танець”, „шипітський танець”, „гайдук”, „чобан”, „гуцулка”, „аркан (арґан)”, „городенка”, „гордиянка” („городиянка”, „городилянка”), „барабулянка”, „коломийка”? Чи є в даній місцевості назви танців, що не вживаються в називнім відмінку (іменовім = номінативі), а тільки в таких виразах, як „іти гайдука”, „вдарити гопака”, „тропака” („тропата”), „тропата легонького”, „китая”, або в прислівниковій формі (напр., „дрібненько”, „згори”)? Чи є спеціяльні танці до весілля (напр., „журавель”, „Джурило”) та до инших нагод? Коли до того самого танця є різні мелодії, то якими назвами ці мелодії відрізняються одна від однієї? Чи є назви мелодій, утворені від назов сел, з яких вони походять (напр., „соколівська”, „ясенівська”)? Чи бувають танці, зложені з окремих частин, чим ті частини характеризуються і як називаються (напр., в коломийці перша частина – „передок”, „гуцульська” або „гайдамацька”, друга частина – „зго-

[с. 80]

ри” або „гора”, а третя – „дрібненько”)? Які є технічні й артистичні маніри гри в сільських скрипників, не вживані в сьогочасній схолярній грі? Чи тоді, як нема супровідного інструменту (цимбалів, бубна), скрипник заміняє супровід тим, що часто зачіпає найнижчу струну (як bourdon, Bordun)? Чи буває, що це робить тоненькою різочкою хтось инший, напр., охочий з парубків для своєї втіхи? Як звуться такі примітивні маніри? Як оплачується (і давніше оплачувалася) гра скрипника: грішми чи натурою? в якім розмірі? коли натурою, то чим найчастіше (яєчками, бубликами, пірниками, цукерками)? Чи є звичай давати за гру на весіллі окрім плати ще й дарунки, і що саме згідно з місцевим звичаєм дарується? Чи музикам окрім того належиться на весіллі якась визначена кількість напитків, згідно з умовою чи як тому звичай? Чи сердяться на скрипника, як він перериває гру, чи стараються запобігти перерви новою платою? Чи є ріжниця в платі кращому, славнішому скрипникові і менш здатному або такому, що тільки починає грати? Чи на ярмарках і т.п. коло кращих скрипників гуртувалися багатші танцівники? В які моменти весілля грають скрипники, – чи тільки до танців, чи й під час поїзду і т.п.? Чи приграють коли до ритуальних весільних співів? Чи є окремі ритуальні скрипкові мелодії, і чи мають вони окремі назви („до вінця”, „на

[с. 81]

посаг” і т. и.)? Чи на весіллі, в протилежність для зборів до танцю, скрипник повинен грати без перерви, аж скажуть перестати? Чи буває, щоб за гру на весіллі платили, окрім господаря, ще й гості? Як до цього ставиться господар? Чи є звичай особливо декорувати музик, що грають на весіллі (припинати їм квітки та стьожки)? Чи мають музики на весіллі якусь активну ролю, чи надається їм якихось обов’язків (напр. зустрічати, граючи, нових гостей, під час походу задержуватися в певних місцях і грати до танців)? Чи запрошують скрипників та инших музикантів на похорон? Що тоді грається і в які моменти? Чи декорують музик на похороні (припинаючи білі хустки)? Коли запрошується кількох скрипників, то вони грають і відпочивають почережно чи разом? Чи запрошують скрипника на хрестини? Чи ходить скрипник із колядниками і при тім: 1) чи приграє під час самого співу, 2) чи тільки грає інтродукції та ритурнелі, тоб-то грає не тоді, як співають, а перед строфами співу, після строф, 3) чи грає окремо щиро інструментальну п’єсу незалежно від колядування, – як колядники входять у двір чи виходять з двору, 4) чи грає тільки до „плясанок” (там, де є звичай, що колядники

„пляшуть”)? Такі самі питання стосуються до участи скрипника у „волочебних” співах (величання на Великдень, подібне до колядуван-

[с. 82]

ня в місцевостях сусідніх з Білою Русю). Чи в гурті колядників або волочебників скрипник є рівний член, що бере свою рівну пайку з доходу, а чи гурт співаків складає з ним умову і оплачує його від себе? Чи, може, скрипникові належиться рівна пайка ще й із надвишкою, компенсацією за струни, що тріснуть і т. и.? Чи карають скрипника колядники або волочебники за непослух і як (відвертають щось із плати, розбивають скрипку)? Чи був скрипник причасний в обрядах обжинків? Хто його запрошував: женці (коли ходили до пана з вінком) чи пан? Чи буває (або бував) скрипник причасний в инших обрядах та святкуваннях окрім вище згаданих? Взагалі при яких нагодах іще запрошують скрипників (толока, шарварок, закладини і т. и.) і на яких умовах? Чи наймали пани та господарі музиків, щоб грали не тільки вечорами по скінченій роботі – до танців, але й під час самої роботи або під час збирання та наймання робітників? Чи це останнє бувало найбільше тоді, як наймали робітниць? До якої саме роботи наймали музик грати (сапання, жнива, луплення кукурудзи)? Чи ходить скрипник сам, без співаків, поздоровляти з празниками? Чи запрошує молодь скрипника на вечорниці, „грища”, „вулицю”, „складки”? Чи буває, що громада парубків єднає скрипника грати до танців що-неділі й що-свята за плату, згори визначену, на цілий рік або на ви-

[с. 83]

значений ряд вечорів (напр. на 12 день: „грища” на Різдвяних святках)? Коли скрипника наймають на один вечір, то чи зразу гурт парубків го́диться що до плати за цілий вечір, чи, може, перед початком кожного танця хтось із парубків платить за один танець? Чи буває, щоб той, хто платить за п’єсу, загадував, яку саме п’єсу грати, і як він її визначає, чи якою назвою, чи наспівуючи мелодію? Чи буває, щоб так визначалося, яку саме танцівну мелодію грати, коли до одного й того самого танцю є кілька мелодій? В яких саме місцях буває музика і танці при кожній з вище зазначених нагод? Коли грають і танцюють у хаті? Коли в дворі, на задвір’ю, коло обійстя, на вулиці, на майдані, коло коршми, коло церкви? При яких нагодах музики грають стоячи і при яких сидячи? Де саме находяться музики, граючи при різних нагодах? При танці чи вони сидять (на лаві чи на чім иншім?) у середині (а молодь танцює довкола них), чи збоку? При весільних, жниварських, колядницьких та инших походах музики йдуть попереду чи позаду, чи змішавшися з юрбою?

Розділ IV.

Бубнисті.

Як зветься той, що грає на бубон („бубнистий”, „бубністий”, „бубнар”, „бубній” і „бу́хальщик”)? Які є

[с. 84]

слова, щоб виразити: „грати на бубон в даний момент” („бубнити”, „бубнувати”, „бити в бубон”, „бу́хати”) і „грати на бубон взагалі в виді заняття”, „бути бубнистим з професії” („бубнарити”)? Як зветься самий інструмент („бубон”, „бубен”, „бубень”, „бу́хало”, „ре́шето”)? Назви „решето” вживають на жарт чи поважно? Чи називають бубном також барабан, змішуючи ці поняття?

Увага: В літературній українській мові „бубон” – це циліндер, що тільки одна його основа (дно) обтягнена шкурою (по-французькому tambour de basque, по-німецькому Tamburin), а „барабан” (тарабан) – це циліндер, що його обидві основи (дна) обтягнені шкурою (франц. tambour, нім. Trommel).

Чи бубнистий грає тільки як пригравач скрипникові? Чи буває, щоб люде кликали грати до танців самого бубнистого (напр., як скрипник хворий, чи просто щоб ближче було йти по музиканта або щоб дешевше коштували танці)? Чи бубнистого люде єднають безпосередньо, а чи завжди його єднає від себе скрипник, при тім чи на рік, чи на сезон, на ряд вечорів чи на один вечір, на одно весілля і т.п.? Які взагалі відносини бувають між скрипником та бубнистим? Чи буває, що за бубнистого ходить хлопець, що вчиться в даного скрипника грати на скрипку?

Як держать бубна? чи завжди однаково? Які взагалі

[с. 85]

є технічні способи гри? Чи б’ють просто рукою, чи яким знаряддям (і як це знаряддя зветься?), чи знаряддям і п’ястю на переміну? Чи можна постерегти якісь норми на те, коли бубнистий б’є дуже і коли стиха, коли власне б’є (бухає, вибиває), коли тільки потрясає бубном, щоб брязкілки дзвеніли, а коли поводить пальцем або п’ястю по шкурі бубна? Які є терміни до цих способів (напр. на останній спосіб в Галичині є вираз: „вужґати”)? Коли саме звук добувається знаряддям і коли – п’ястю, одним пальцем або кількома пальцями? Чи здіймає бубна вгору тільки тоді, як трясе ним, чи (часом, у захваті) й тоді, як б’є?

Там, де зберігся звичай або спогад про давній звичай, що „бубном” (в розумінні тарабану) скликають людей, щоб вислухали розпорядження влади, або на ліцитацію (продаж майна з публічного торгу) і т.п., або що окличник ходить по місті або селі з „бубном” – тарабаном, оголошуючи про розпорядження влади або якусь подію, то чи вибиваються при тім певні штучні ритми? Чи є різні ритми до різних нагод, відомі людності, як сигнали (гасла)? Чи при тім досягається певної віртуозности? Чи до того запрошують вправного бубнистого-фахівця, чи, може, бубнить нижчий урядовий службовець аби-як? Чи при тім і самий голос, яким публікується розпорядження, має елементи музичної рецитації?

Чи є вираз „бубни” (в множині) і який інструмент цим

[с. 86]

виразом визначається (стар. „котли”, італ. timpani, нім. Pauken, рос. „литавры”), хто й коли на цім інструменті грає? Чи зостався спогад про глиняні тарабани? Чи грали українці або колоністи з инших країв, осілі на Вкраїні, на інструменті, що явить собою пару малих горнят, що в них відтулини обтягнено шкурою (накри)?

Уваги. (До стор. 84). В с. Підоймиці на Поділлі автор програми чув вираз „двохдонний бубон” в розумінні тарабану. (До стор. 85). М. Лисенко в розвідці „Музичні струменти на Україні”, вміщеній у книжечці „Кобза й кобзарі” (Полтава 1907 р.; на виданні зазначено, що це відбиток з „Рідного Краю”, але в нім є відомості про бубон і и., чого нема в тексті розвідки Лисенка в №№ 11-14 „Рідного Краю” за 1907 р.) називає знаряддя, що ним б’ють у бубон, „колотушкою”. У словарі рос. мови, вид. Рос. Академії, на стор. 1585 зазначено, що „колотушка” українське слово. Чи справді воно вживається в українців, треба перевірити. В рукописних додатках до рос.-укр. словаря проф. Е. Тимченка, які автор з своєї ласки мені показав, „палочка, которою бьют в барабан”, перекладається словом „дóвбошка”; пор. „довбешка” в словарі Б. Грінченка.

[с. 87]

Розділ V.

Басисті.

Який саме інструмент зветься в даній місцевості „басом”, „баском”, або „басолею”? Чи є ріжниця між тим, що визначається цими словами? Музикант зветься „басистий” чи „басістий”? Як він носить свій інструмент? Чи на якім пасі? Як грає: чи смичком (чи не зветься це знаряддя „смик”, „лучок”, „аркуш” або ще якось инакше?) чи иншим приладдям? Чи поводить, чи б’є ним по струнах? В останнім разі чи не звуть самого інструмента „бубном”? Чи басистий грає стоячи і чи опірає інструмент об землю або об лавку, чи, може, ні об що не опірає, а інструмент і під час гри висить на пасі, що через плече? Може, басистий в даній місцевості грає сидячи і держачи інструмента на колінах? Чи на басі грають тільки в ансамблі, чи також і solo? Коли буває це останнє? Чи буває, що музикант одночасно „басує” і „секуднує”, тоб-то одною рукою вдаряє по струнах, а другою сіпає струни? Скільки струн у басі? Чи басистий в ансамблі виконує якусь розвинену мелодію, що контрапунктує з партією скрипки, і для того вкорочує струни, притискаючи їх пальцями, щоб добувати потрібні тони, чи ввесь час обмежується (ostinato) тільки тими тонами, на які настроєно струни?

[с. 88]

Розділ VI.

Цимбалисті.

Чи в даній місцевості цимбалистий грає тільки разом із скрипником, чи також і самостійно? Чи грає разом з духовими інструментами? Чи супроводить спів? Коли грає самостійно, то при яких нагодах? тільки до танців чи також на слухання? Коли грає на слухання, то виключно п’єс танцівного характеру, чи також і поважного? Яке вражіння робить на людей гра на цимбалах solo? Чи таку музику вважають за веселу чи за сумну? Чи в даній місцевості грають переважно цигани, особливо румунізовані або мадяризовані цигани, євреї або (на Буковині, Поділлі та в Галичині) вірмени? Чим пояснюється приспівка подільської колядки „грали вірм’яне на золотії цимбали”? Чи є переказ, що українці навчилися грати на цимбалах від инших народів? Чому цимбалисті переводяться? Чи цимбалистий б’є по струнах двома „бильцями”, (чи, може, одним бильцем), чи пальцями, надівши на них метальові наперстки (див. А. Терещенко. Быт русск. народа. СПБ. 1848 ч. I ст. 506)? Коли грає на місці, то стоячи чи сидячи? Чи держить цимбали на колінах, на підставці, на столику, чи, може, вони висять на пасі, оперті об груди? Як цимбалистий держить інструмент під час обрядових походів? Чи буває, що в ансамблі перша партія була не скрипника, а цимбали-

[с. 89]

стого? Чи це залежить від того, хто в данім анмсамблі має більший музичний хист? Далі до цимбалистих треба пристосувати більшу часть питань, поставлених угорі що до скрипників, а коли цимбалистий є тільки пригравач скрипникові, то відповідні питання з розділу IV. ст. 84.

Розділ VII.

Троїста музика.

Чи є в даній місцевості термін „троїста музика” або „троїсті музики”? Коли в музичній практиці даної місцевости бувають тріо різного роду, то чи до всякого роду троїстого ансамблю прикладається термін „троїста музика”, чи тільки до тріо з певних інструментів, і з яких саме? Чи є перекази, що в сьогочасній троїстій музиці якийсь інструмент замінив инший, що давніше входив у її склад? Чи допускається в троїстій музиці рівночасна участь цимбалів і бубна? Коли ні, то чому? Чи буває троїста музика з сопілкою, з „підковою”? Коли грає разом скрипка з сопілкою, то чи пристосовується скрипник до строю сопілки, звичайно, більш або менш неправильного в порівнанні з інтервалами, яких уживає вправний скрипник, а чи зостається незгідність? Чи скрипник робить вказівки товаришам у троїстій музиці що до їх партій, що до темпу і т.п.? Чи скрипник дає знак коли перестати? Чим він дає знак якимись рухами, чи тим, що

затримує темп? Чи перестають грати уриваючи, чи, може, протягають останній тон (fermata)? Які відносини організаційного та економічного характеру існують між музикантами, що складають „троїсту музику”? Чи перед веде в усіх справах завжди скрипник, чи, може, головування належить тому з музикантів, хто старший або тому, хто авторитетніший своїм розумом, практичністю? Чи буває, що в організаційній справі перед вів один з музикантів, а в чисто музичній – другий? Чи в тих ансамблях, що без скрипки, але з цимбалами, перед веде конче цимбалистий? Чи за давніх часів троїсту музику держали постійно деякі пани при своїм дворі (див. відомості, що подає за „Чтениями в И. Общ. Ист. и Древн”. 1870 № 2 ст. 86 і „Киевскою Стариною” 1895 VI ст. 317 Д. Щербаківський в „Музиці” 1924 № 7-9 ст. 21 і 23) і чи вони брали готовий ансамбль з народньої практики, чи, може, були ініціяторами й організаторами сумісної гри? Чи були в народній практиці квартети, і які інструменти входили в ті квартети?

Розділ VIII.

Дударі.

Чи зберіглася досі в даній місцевості дуда (духовий муз. інструмент з міхом, Dudelsack, Sackpfeife, musette, cornamusa, по польськи duda, dudy, gaida, gajdy, koza, рос. во-

лынка, на Гуцульщині – „дутки”) або спогад про неї? Чи не змішують її з „дудкою” (духовим інструментом без міху)? Коли її називають „козою”, то чи не змішують з „кобзою”? Може ці поняття змішують власне ополячені українці (в польській мові взагалі змішувалася kobza і koza)? Чи не називають дуду „гайдою”? Як зветься той, хто грає на дуду (дудар, дудник)? Чи є пестливі здрібнілі назви „дудонька”, „дударик”, „дударчик”? Коли зазначеного інструмента й пам’яти про нього нема, то що собі уявляють люде з приводу, напр., назви села „Дударі”, в д. Канівськім повіті, з приводу прізвищ „Дудар”, „Гайда”, з приводу пісенних слів „Ти ж було селом ідеш, ти ж було в дуду граєш” або „За три гроші дударика найняла” (коли під дудою розуміють сопілку або взагалі духовий інструмент без міха, то чи думають, що давніше на такім інструменті грали професіональні музиканти, яким платилося)? Чи хлопці (напр.,

пасучи коні) дражнять, наслідують дуду (приспівуючи пісню „Ти ж було селом ідеш” або й без пісні) традиційно, хоч самої дуди вже й не чули? Як саме віддають звук дуди (якими голосовими органами)? В місцевостях пограничних з Словаччиною та Угорщиною чи є такий погляд, що дуда – то інструмент переважно словацький чи угорський, і українці перейняли його від сусідів? Чи не зосталося переказів, що в даній місцевості давніше

[с. 92]

за дударів були колоністи – болгари і греки або зайшлі білоруси, словаки, румуни, цигани з Румунії та Угорщини (особливо ведмедники)? А в місцевостях пограничних з поляками чи є погляд, що дуда – інструмент переважно український або білоруський? Там, де поміж масою православних українців були острови українців-католиків, у якім із цих елементів людности в давнині була в більшій шані дуда, і в якім – скрипка? Чи є погляд, що дударі і в давнині були за рідкість? Чи вважалася музика на цим інструменті за поважну, чи за веселу (навіть з відтінком соромітним)? Чи було таке, що статечна дівчина соромилася танцювати під дуду? Коли люде глузували з дуди, то чи це викликалося її тембром, чи її околишнім виглядом? Як впливає фінальна трель чи tremolo на танцівників (які рухи вони роблять)? Чи в репертуарі дударів зовсім не було сумних та жалібних п’єс? Чи вживалося дуди до супроводу при співі? Тоді чи співав сам дудар, чи окремий співак? Чи на дуду грали ті, що водили ведмедів та мавп? Чи ці звіри були навчені робити ту або иншу штуку під ту або иншу мелодію? Може повожатим таки треба було давати звірині инший знак, не музичний? Чи був погляд, що дуду особливо люблять розбійники (опришки) і чи зосталися оповідання, що вони брали дударів у неволю, щоб грали їм до бенкету, до танцю, щоб ішли з ними до дівчини, яку вони одвідували або

[с. 93]

хотіли привабити? Чи вважали дуду за інструмент диявольський, а дударів – за відунів або чаклунів? Чи бувало, щоб дударя запрошували на весілля не просто як звичайного музиканта, а майже як почесного гостя, бо він може наворожити (своєю грою або иншим способом) щасливу долю молодим, але може наворожити й лиху, коли його не запросити або запросивши не вшанувати як слід? Чи бувало, що він мав особливу ролю у весільнім ритуалі? Чи це бувало власне тоді, як віддавалася сирота, – отож він правив їй за батьків і, між иншим, відпускав її до комори? Чи були давніше села, що славилися дударями? Чи в даній місцевості дударі ходять далеко, чи грають тільки в своїм селі? Чи вони уникають конкуренції з музикантами, що грають на инших інструментах, доброхіть покидаючи те село, куди рівночасно прийшов инший музикант? Чи уникають конкуренції між собою? Чи буває сумісна гра дударів, а коли ні, то чому? При яких нагодах грають дударі? Чи вони причасні у весільнім поїзді? Чи ходять з колядниками та волочебниками? Тоді акомпанюють величальним співам, чи тільки грою бавлять самих колядників під час переходів? Коли грають до співу, то рівночасно з співом, чи в виді прелюдій, інтерлюдій та постлюдій? Чи помічається, що під дуду співаки мусять підладнуватись (а скрипка, навпаки, звичайно „годить” співакам)? Чи дудар ходив з гуртами женців, граючи до

[с. 94]

їх співу або самостійно під час походу на роботу і з роботи, а також під час самої роботи?

Розділ IX.

Трембітанники.

Чи є професіональні трембітанники (головно на Гуцульщині), чи тільки аматори? Чи вони грають за плату і при яких нагодах (на весіллі, на похороні, при колядуванні)? Чи є погляд, що за винятком певного сезону можна трембітати тільки по мерцеві? Від кого і як учаться трембітати? Чи в даній місцевості на трембіті вміють добувати секундові інтервали за поміччю вузьких проводів у мундштуках, чи тільки видобувають нижчі гармонічні тони і витворюють з них тільки сигналові мотиви? Чи вживають підстави до трембіти, коли грають на однім місці? Чи грають на трембіту до співу? Чи грають разом на кілька трембіт? в унісон, чи поділяючись на партії? Чи грають на трембіти разом з иншими інструментами (і з якими саме)? Як колядують, то чи грають на трембіти й дуди разом? Чи буває, що трембітою заміняють бас (басолю) в ансамблі?

Увага. Що на трембіту грають до співу, свідчив Fr. Bylicki в вид. Die Oesterreichisch-Ungarische Monarchie in Wort und Bild, том Galizien, Wien 1898, на ст. 547; але що розправа Биліцкого про укр. нар. музику, в якій (роз-

праві) подано це свідчення, в історичній частині неаргументована й непевна, то й свідчення цього автора що до сучасної нар. муз. практики вимагають перевірки. Так само вимагає перевірки безмовне свідоцтво на стор. 423 того самого видання, де зображено (не з фотографії) на чолі гуцульського весільного походу хлопчика-цимбалистого, а за ним троє трембітанників вряд, а далі троє скрипників, також уряд; всі семеро держать інструменти, як при грі.

Розділ X.

Музиканти пізніших типів і чужоземні музиканти.

Чи не було в даній місцевості професіональних музикантів-селян, що грали на инших інструментах, окрім зазначених у попередніх розділах? Де вони навчалися грати? Чи не йде традиція від панських двірських оркестрів або від військових оркестрів? Чи зосталися спогади про тих селян, що грали в панських оркестрах? Чи після ліквідації тих оркестрів інструменти зоставалися в панів, чи спродувалися (в міста чи куди?), а чи їх даровано музикантам? Чи ті музиканти після ліквідації оркестрів заробляли соловою грою на своїм інструменті, чи, може, грали тільки для себе, своєї родини та знайомих? Чи вони збиралися до купи грати тих п'єс, що їх навчилися

колись у дворі? Чи мали учнів ті музиканти, що навчилися по панських дворах? Чи вони навчали музики хоч своїх дітей? Коли ні, то де ділися після їх смерти їх інструменти? Чи не зосталося спогаду, що ту або иншу пісню, яка ходить тепер по селі, зложив чи підібрав до неї новішу мелодію такий музикант з двірського або військового оркестру? Коли у військових оркестрах не було українців, то чим це пояснюється? Як звався оркестр – „капелія", „банда", – і яка ріжниця була між тим, що розумілося під різними назвами?

Увага. Багато пунктів, де були двірські оркестри, вказано в розвідках Ф. Ернста і Д. Щербаківського в часописі „Музика” за 1924 рік. №№ 1-3 і 7-9.

Чи появляються по селах професіональні музиканти, що грають на гармоніку? на цитру? Чи гармоніка випирає інші інструменти також і в тих українців, що живуть на території давньої Австро-Угорщини? Від якого народу, з яких центрів і якими шляхами поширилася гармоніка в даній місцевості?

Чи ходять (або ходили) по селах музиканти з міст або з чужини? Які саме чужинці ходили: румуни, італіянці, чехи, словаки, цигани і євреї з инших країн (Румунії, Угорщини)? Чи ходили цигани, що називали себе сербами? Чи в тім було стільки правди, що вони були з Балканських країв? Чи між музикантами-чужинцями були й та-

[с. 97]

кі, що тільки приходили на Україну, маючи осідок у своїм краю, і такі, що мали постійний осідок на Україні? Чи були мандрівні музиканти з чехів-колоністів, що осіли на Україні, або з їх родичів, що прийшли з Чехії, маючи за базу чеські колонії? Чи були такі музиканти-чужинці, що взагалі не мали осідку? А між ними чи були й такі, що ходили по різних краях, і такі, що обмежувалися Україною? Якою мовою порозумівалися музиканти-чужинці з українською людністю? Якої думки були ці музиканти про різні народи, між якими вони пробували, про їх привітність, охоту до музики, розуміння музики і перенятливіть на мелодії? Цими сторонами вони українців ставили вище чи нижче від инших народів? Якої думки вони були про тубільні співи й музику инших народів і як оцінювали розмірно українські співи й музику – самі мелодії та способи виконувати їх (ці питання в нинішній час скоріше можуть при нагоді з’ясувати ті особи, що живуть не на Україні, а в тих краях, куди поверталися або перейшли музиканти, що давніше ходили по Україні)? На яких інструментах грали музиканти-чужинці, що ходили по Україні? Які були в них види сумісного співу й музики? Який вони мали репертуар? Чи не складався він почасти з українських мелодій? Коли так, то чому вони вводили ці мелодії в свій репертуар: чи тим, що ці мелодії були їм до вподоби, чи тим, що вони хотіли при

[с. 98]

стосуватися до вподобань та звичок слухачів? Чи не має спогадів про те, що ту або иншу мелодію селяне-українці перейняли від мандрівних музикантів-чужинців, пристосувавши її до українських слів? Як ставилися українці до різних чужих інструментів (арфи, катеринки, клярнету і т.д.)? Як характеризували їм тембр? Як передавали своє враження від цих інструментів? Які з цих інструментів більше їх подобалися? Чи охоче слухали українці співів чужою мовою? Яких співів слухали з більшим інтересом, своїх чи чужомовних? Чи запрошували чужоземних музикантів до хати? Чи частували їх?

Чи є або були по малих містах дослідженого району приватні оркестри? З якої кількости інструментів складалися? Які саме були інструменти? Якого походження були диригенти й оркестрові музиканти? Чи не спостерігається того, що духові оркестри бувають і з українців, але струнові – виключно з євреїв, і чим це пояснюється? Чи буває, що при певних нагодах (у великі свята, або як містечко вітає почесного гостя, або на похороні) об’єднувалися поодинокі музиканти або малі гуртки („троїсті музики” і и.), що звичайно обслуговують тільки свій куток? Чи об’єднувалися так там, де є або був (за унії) звичай, що музиканти грають у церкві під час служби на Великдень та Різдво? Може був звичай, що музиканти грали у північ коло церкви, опо-

[с. 99]

віщаючи цим, що настало Різдво або Трійця? Як називаються музиканти маломістечкового оркестру в залежності від інструменту, на якім хто грає? Чи є

окремий диригент, чи просто один з музикантів, що й сам грає вкупі, є авторитетний проводир у музично-технічних справах, а також в адміністративно-господарських? На якім інструменті звичайно грає сам диригент? Коли він то грає, то диригує, то які має способи диригувати, зокрема які дає знаки, щоб почати чи скінчити грати? Чи диригент є підприємець, що платить від себе музикантам і бере на себе риск, чи він – тільки старший у товаристві? Які взагалі умови й відносини бувають між музикантами маломістечкових оркестрів? Як ставиться українська людність, міщанська і сільська, до духових оркестрів і як – до струнових? Чи трапляється, що селяне кличуть на весілля музикантів з міста? Чи стидаються українці – міщане та селяне брати на весілля струнові оркестри, і чому саме? Чому не впливав приклад панства, що частіше, навпаки, давало перевагу струновим оркестрам? Коли міський оркестр приходив на село, напр., на єврейське весілля, то чи сходилися селяне-українці під ту хату, де грала музика? чи охоче її слухали? Чи вона здавалася краща, ніж своя сільська? Коли ні, то як селяне формулували свою більшу прихильність до своєї сільської музики? Чи не по-

чали маломістечкові оркестри занепадати ще перед світовою війною і чому? Коли розпадався такий оркестр, то чи музиканти взагалі кидали музичну професію та переходили до инших, чи ставали мандрівними музикантами-солістами, чи, може, емігрували до Америки?

Додатки.

Чи пильнують професіональні музиканти того, щоб відрізнятися своїм виглядом від загалу? Чи мають які особливості в одежі, способі носити волосся на голові, вуса, бороду? Чи буває, що музикант, ходячи по чужих селах, називає себе ймменням і прізвищем, яке сам собі прибрав? Чи вдалося коли музикантові досягти того, щоб і в його рідним селі його почали називати тим артистичним прибраним ім'ям? Чи люблять мандрівні співці й музиканти оповідати про себе вигадані біографічні події? Чи не трапляється в музикантів прізвищ (офіційних, метричних або ,,вуличних"), що пояснюються якоюсь характеристичною для музикантів властивістю або життьовою пригодою (надто інтересні прізвища людей, що музикують ,,з діда-прадіда")? Коли в людності даної місцевости є погляд на музикантів, як на людей, що знаються з демонами, і коли циркулюють відповідні оповідання, то як ставляться музиканти до цих поглядів і оповідань: збивають їх чи ні? Чи, мо-

же, ще й самі піддержують? Чи магічну силу приписувано самому інструментові та його звукам, чи музикантові, що може вплинути на демонів і помимо гри, – бо вже те, що він навчився грати, вважалося за наслідок його стосунків з ними?

Чи встановлялося громадським або професіональним звичаєм, які саме інструментальні ансамблі доречні на заручинах, на дівич-вечір, в різні моменти весілля, на хрезьбинах, на похороні, які ансамблі доречні, коли віддається господарська дочка, вдова, сирота, наймичка, і яких танців випадає грати на ,,толоці", на хрезьбинах і в різні моменти весілля в залежності від стану людей, що кличуть музику? Чи були встановлені звичаєм різні норми винагороди за гру в залежності від нагоди і від стану тих, хто одправляє урочистість, а на весіллі – від стану, до якого належить молода?

Чи окремі музиканти або оркестри, що пробували стало в однім пункті, виробляли за взаємною згодою тариф на оплату гри, і чим нормувався цей тариф, – довгістю гри, ступенем важливости нагоди, за для якої кличуть музику, порою року (напр. чи підвищувано плату за гру на весіллях восени?), порою дня (напр. чи підвищувано

плату, коли танці тяглися до ночі, станом і ступнем заможности господаря, що кличе музику? Чи музиканти, які мали осідок у містечках або хоч і в селах, так обслуго-

[с. 102]

вуючи також і околишні села, поділяли між собою околишні села так, щоб ніхто з них не мав права ходити в чужий район або згожуватися в чужім районі на меншу плату, ніж установлена звичаєм та угодою музикантів того району? Чи місцеві музиканти в разі, коли поєднано чужих музикантів, напр., на весілля, вимагали собі грошової компенсації (задоволення за ушкодження їх інтересів) від господаря, що закликав чужих музикантів, або від самих зайшлих музикантів? Які були способи виправити ту компенсацію, взагалі змагатися проти порушення принципу територіяльности? Чи органи місцевої влади, особливо самоврядування, піддержували такі змагання?

Музиканти, закликані на весілля, „толоку", то-що, починаються грати вже на місці, як зберуться люде, чи, може, грають, ідучи вулицею у той двір, куди їх закликано, і, чуючи музику, за ними сходяться люде? Чи грають музики, вертаючися? Чи є особливі мелодії для таких походів? Чи мають окремі музиканти або оркестри свої особливі означні мелодії (тоб-то мелодії, якими вони себе вирізняють від инших музикантів) і чи саме цих, так мовити, геральдичних мелодій грають, ідучи вулицею? Коли на урочистість сходилися різні гуртки музикантів з різних кутків того самого села чи містечка або з різних сіл, то чи грали окрім спільних п'єс

[с. 103]

також нарізно свої геральдичні мелодії?

Чи музиканти мали між иншими також програмові, описові п'єси – такі, що мають зображати якусь подію, картину природи, характеризувати якусь людину, соціяльну або національну групу і т.п.? Чи пояснюють самі музиканти подію, предмет або почуття, яке описує п'єса? якими словами пояснюють чи перед грою, чи під час самої гри? в останнім разі – роблячи павзи чи не перериваючи гри? Чи доповнюють слівне пояснення мімікою?

Чи кличуть музикантів тепер або чи кликали в минулім, про яке ще можуть зостатися спогади та перекази, на поминки, чи загадують їм там грати жалібних мелодій, а потім веселих до танцю (див. А. Терещенко, Быт р. нар.; СПБ. 1848 ч. V ст. 30; А. Фаминцын в книзі „Скоморохи на Руси", СПБ 1889 ст. 81 наводить до слова це свідчення Терещенка, як цитату з иншого джерела)? В які саме дні це бувало – на окремих поминках у певний день по смерті даного покійника, чи на загальних поминках („проводах")? Чи веселих п'єс гралося на самім кладовищі, чи дорогою, як верталися з кладовища? Чи танцювали на самім кладовищі? Чи були спеціяльні мелодії до поминок? Чи грали музики на Русалчин Великдень? Чи молодь кликала музикантів весною до гойдалки (колиски), на Купала і т.п.? Давніше, як були коршми, то чи співці й музиканти самі туди приходили в надії на заробіток, чи з'являлися тільки

[с. 104]

на заклик? Чи кликали їх самі шинкарі, оплачуючи іжою та горілкою перші п'єси, щоб принадити людей до коршми? Чи на бенкетах у приватних хатах закликані співці та музиканти грали й співали під час самого їдіння, чи навпаки після? Де їх садовили на весіллях, инших урочистостях та бенкетах – чи за спільним столом з гістьми, чи за окремим? Як це було в людей різних станів (селян, міщан, шляхти, духовенства)?

Чи мандрували музиканти разом з акробатами, штукарями, комедіянтами та повожатими дресованих звірів? Чи єдналися з ними в якісь спільні організації? Як укладалися відносини в спільних мандрівках? Чи бувало, що як музиканти мандрували великими гуртами, то люде їх годували зо страху перед насильством? Чи бувало, що гурти музикантів обкрадали селян, власне тим способом, що в той час, як селяни

збираються в одно місце слухати музику, де-хто з музикантів або їх мандрівних товаришів ходив по дворах та хатах, покинутих господарями?

Коли музиканти грають до роботи (жнива, толока), то чи помітно, що робітники роблять рухи згідно з тактом музики, або що хоч темп роботи залежить від темпу музики? Чи музиканти своїм темпом свідомо регулюють темп роботи? Чи вони це роблять за вказівками організатора роботи? Чи робітники мають собі за сором, коли музиканти раптом прискорюють темп, бо це – натяк на млявість роботи? Чи

[с. 105]

буває, що музикантів наймає не господар (власник хати, поля), а отаман гурту робітників? Чи бувало, що люде наймали музикантів грати до роботи не тільки тоді, як кликали великий гурт робітників до помочі, а й тоді, як працювали самі з своєю родиною, навіть як працювали самотою (зг. у пісні: „Орала, орала... та наняла парубочка на скрипочку грати")?

Чи є люде, що грають за плату на сопілку – на весілля, до танцю і т. п. і навіть ходять із сопілкою по дворах? Чи буває що сопілка товаришує скрипці? Чи в цім разі на сопілку грає хлопець, що є в залежності від скрипника? Чи буває, що музикант у хлоп'ячі літа, поки вчиться, грає в ансамблі на бубон, цимбали або сопілку, а дійшовши літ переходить на скрипку і займає провідне становище в ансамблі? Чи буває, що той самий музикант грає, як до потреби, то на один, то на другий інструмент? тоді при якій нагоді за який інструмент береться? Чи це залежить від розміру плати? Коли хлопець, який грає разом з скрипником, вміє грати на різні інструменти, то при якій нагоді береться за цимбали, а коли – за бубон або сопілку?

Чи люде більше поважали кобзарів та лірників, ніж инших музикантів, і чому? Може, навпаки, більше поважали скрипників і и. тим, що вони – не каліки, провадять нормальне господарство, і що плату за гру беруть за попередньою умовою, а не як милостиню?

[с. 106]

Чи буває, що співці або музиканти кидають свою давню мелодію пісні або танцю і надалі співають ті самі пісенні слова або грають до того самого танцю вже на иншу мелодію, иншим маніром (зокрема чи буває, що кобзарі змінюють в істоті самий манір рецитувати думи, змінюють музичні формули закінчень, каденції)? Що до цього спонукує? Чи така гостра зміна буває й у тім разі, коли вона постає не в результаті переймання, а з власної творчости, чи, може, в цім разі постерігаються тільки ступневі й повільні зміни, що постають у наслідок варіювання?

(Далі цифрою визначатиметься сторінка програми, до якої стосується додаток). 25-27. Назва „лирвак" – див. Bukowina in Wort und Bild. Wien 1899 ст 372. – Чи сама громада не допускає, щоб видающий чоловік був лірником? Чи бувало, що професіональними співцями ставали люде не скалічені і не вбогі, а навіть діти заможних батьків, – що, вподобавши мандрівне прочанське життя, кидали батьківську хату і цілий вік або значну частину свого віку ходили по монастирях та „храмах", годуючися в гостинних господарів та заробляючи співами, оповіданням, набожними розмовами, продажем предметів культу, амулетів, ліків і т.п.? Чи бувало, що задля такого життя навіть одружені чоловіки або жінки кидали своє подружжя й діти? Чи це частіше трапляло-

[с. 107]

ся з щирого релігіозного ентузіязму, чи з неохоти до прозаїчного трудового життя? Яку ролю в виборі мандрівної професії грав естетичний момент, – захоплення красою природи коло монастирів, архитектурною красою церков, малюванням у них і, зокрема, – співом? Чи такий поворіт у житті найчастіше бував у тих людей, що, побувавши за

рел. поводом у Константинополі, на Атоні, в Палестині і вражені південною красою, на ввесь вік зоставалися у владі мрії, щоб, здобувши засоби співом і и., їздити туди як найчастіше? Чи люде більше поважали і щедріше оплачували тих старців, що побували на Атоні та в Палестині? Чи люди краще ставилися до співців, що віддалися своєму ділові не з каліцтва і не з убожества, а з щирого замилування до цього діла, чи, навпаки, до таких співців ставилися гірше, ніж до скалічених та вбогих, – бо вважали їх за ледачих людей? Чи в тім разі, коли такі співці, не зовсім одцуравшися родини, від часу до часу верталися додому, покинута дружина або родичі ставились з зневагою і докором до мандрівця (-ниці) за негосподарність та експлоатацію чужої праці, чи мирилися з цим способом життя, потішаючися тим, що, несучи тягар господарської праці, дають можливість близькій людині служити чомусь духовному, вищому? Чи в мандрівних співців та співачок, що вибрали цю професію не з каліцтва і не з убожества,

[с. 108]

до релігійного та естетичного імпульсу не примішувався часом момент еротичний, або чи не мав цей останній момент часом найбільшого значіння? Чи не траплялося, власне, що після мандрівки на прощу людина не верталася до дому через захоплення якимсь ченцем (черницею) або через зустріч з якимсь прочанином (прочанкою), а далі починався ряд звязків у різних місцях в чернечім осередку, в осередку прочан та мандрівних співців, також з особами осілими? Чи постерігається змінливе парування і еротоманія у співців та співачок, змушених до своєї професії каліцтвом та вбожеством? Чи між здоровими мандрівними співцями релігіозного типу траплялися люде всіх станів? Зокрема чи траплялися ченці? втеклі злочинці? Чи бували такі співці, що в своїм життьовім шляху йшли не від осілости й господарности до волоцюзства, а навпаки, – маючи ввесь час тверду мету стати господарем, ощадним і скромним життям досягали цього з старечих заробітків? Коли проф. співець перестав ходити на заробітки, бо придбав собі доволі добра, налагодив господарство, то чи охоче згадує про своє давнє заняття, чи неохоче і навіть по змозі криється з ним? Чи дізнає від людей дотикливостей за давнє заняття? Чи старчихи-співачки відрізнялися від старців репертуаром і манірами співу? Чи вони відрізнялися якими рисами побуту, поведінки, світогляду, взагалі якою небудь рисою, що стосуєть-

[с. 109]

ся до поставлених у цій програмі питань? Чи бувало, щоб люде, які не належали до стану професіональних співців, тимчасово вдавалися до співу, як до джерела здобувати засоби існування, напр., як ходили далеко на прощу (особливо в Київ) або як, дізнавши шкоди від пожежи, ходили по селах збирати пожертви? Чи співали тоді тих пісень, яких звичайно співають проф. співці, яким способом навчаються тих пісень і чи упрощують їх форму? Чи такі випадкові і тимчасові співці переймають звичаї профес. співців і форми їх товариського життя? Чи прочане тільки в тім разі співали людям у дорозі в надії дістати нагороду (особливо харчі), коли самі не мали досить засобів на подоріж, чи, може, на загальний погляд навіть заможні люде мали моральне право під час ходіння на прощу жити на кошт людности тих сел, що лежать по дорозі? Чи люде однаково помагали й тим прочанам, що співали, й тим, що не співали? В цім разі що спонукувало співати? Чи прочане співали для майбутньої заплати, чи вже після даяння – в подяку? Чи вони співали гуртом, чи по одинці? Чи співали гуртом самі для себе? Чи це бувало переважно тоді, як ішли лісом, чи також на польових дорогах і навіть на сільських вулицях? Чи був звичай співати певних визначених пісень саме ідучи на прощу? Чи є спільна збірна назва для кобзарів і взагалі старців (наприклад, „убожина́”)? Чи є звичай давати коб-

[с. 110]

зареві окрім продуктів живлення також стару одіж та инші речі? Чи дають такі старі речі, які очевидно й кобзареві непотрібні, – з тим, що він їх може десь продати? Чи був звичай, що люде приходили до шпиталів (особливо після поминок або після гуляння в коршмі, або ідучи на прощу, куми – після хрезьбин, урядові особи весільного обряду – після весілля), щоб шпитальні діди й баби співали їм рел. пісень та молитов? Яка бувала за це заплата? 38. Чи ідучи на храм або „одпуст" старці збираються в гурти і чи співають у дорозі для себе і для людей? Чи мають тоді спільного поводиря і спільну миску для пожертв? як діляться? Чи утворюється тимчасова організація в такім гурті? Принаймні чи вибирають отамана? Чи, може, обходяться без вибраного голови і керуються у взаємних відносинах звичаями, установленими взагалі практикою таких тимчасових товариств? Коли співали гуртом, то чи був соліст і як він звався (напр., „починальник", між співачками – „початуха"; Лисенко вживав слова „заспівничий", яке треба перевірити в народі) ? Як звалися хористи (напр. „помагальники")? Чи буває, що, як сходяться в одно місце (на „храм", на ярмарок) кілька кобзарів, взагалі співців, то слухачі або співці рівняють різні пісні з репертуару різних співців, або голос і загальні якості їх співу і гри, або варіянти тої самої пісні в різних устах, або маніри різ-

[с. 111]

них виконавців співати ту саму пісню? З яких критеріїв виходять у цих рецензіях і якими виразами в них послуговуються? 42. Чи буває щоб визначали пісню не словами що характеризують її зміст, а наспівуючи мелодію? 44. Чи в сатиричних піснях співці імпровізують натяки на певні живі й близькі, відомі слухачам особи? Чи це робиться з власної експансивности, чи з метою підладнатися до слухачів і дістати більшу нагороду? 45. Чи кобзарі і и. піддержували відносини з ченцями, чи навчалися від них усно церковних співів і рел. пісень? Чи купували в ченців збірники пісень, що видавалися в Почаєві та в Київі? Чи їм начитували пісень з тих збірників самі ченці, чи инші люде? Чи при тім наспівувано й мелодій з друкованих нот? Чи є переказ про якійсь монастир, де навчали не тільки співати, але й грати на ліру і навіть дарували учневі інструмент (Привалов. Лира. Зап. Р. О. И. Р. Археол. О-ва VII в. 2 ст. 38)? Чи дбали кобзарі про те, щоб брати письменного поводиря, або щоб неписьменний поводир навчився читати і начитував їм рел. і світських пісень із книжок? Чи кобзарі при тім інтересувалися тільки тим, щоб збагатити свій репертуар, чи також тим, щоб виправляти відому їм з усної традиції редакцію? Чи книжний текст мають за непорушний зразок, чи тільки за основу для власної творчости? Чи в разі незгоди між книжною редакцією і редакцією, перейнятою з

[с. 112]

усної традиції, співці безумовно вважають книжний текст за закон, чи дозволяють собі критику і вибирають редакцію, яка здається їм краща? Чи чуючи (від ченців або з книжки) зложену церковно-слов'янською мовою пісню, яку кобзар знав давніше з народної традиції в українізованій що до лексики та фонетики формі, співці стараються поправити свою мову і вимову згідно з оригіналом? 48. Чи співають пародій на церковні співи в тіснім розумінні слова (літургічні)? При яких нагодах це буває? 49. Чи є поголоска, що старці крадуть чужі діти і калічать їх, щоб навчивши їх співати, робити з них старців? Чи є які доводи, що цьому правда? Чи це стосується й до лірників? Чи вони осліплюють украдених дітей? За-для якої користи це робиться? 53. Чи трапляється, щоб майстер перенадив до себе здатного учня від иншого майстра? 57. Чи члени організації зобов'язувалися раз на рік вислухати разом обідню? Чи мали в церкві свою цехову корогву? Чи бувало що річне цехове свято з товариським обідом або вечерею? Чи було правило, що деякий час перед цеховим святом і після нього не можна було грати? При яких негодах взагалі бували бенкети? Чи був звичай співати молитов перед бенкетом і після нього? Чи це робилося незалежно від того, якого характеру був

бенкет, поважного чи непристойного? Чи характер бенкету залежав від нагоди або від того, який загальний харак-

[с. 113]

тер мала дана організація та її проводирі? Чи була взагалі думка, що територіяльні організації неоднакові: одні набожніші або моральніші, другі – розпущені? Чи носили члени організації якусь відому собі відзнаку, напр., певної форми хрестика на шиї або медальйона з однаковим зображенням? Чи на цеховій иконі зображали по-під істотами культу також співців та музикантів з інструментами в молитовній позі, і при тім чи це були узагальнені постаті, чи персональні зображення колишніх членів організації? Чи голові та иншим урядовим особам організації була яка плата? 58. Чи була така форма самооподаткування (напр. щоб спорудити нову цехову икону), що члени організації повинні були все те, що зароблять у протязі визначеного часу, віддавати? Чи допомагала організація вдовам та сиротам своїх членів? 59. Чи організація нормувала кількість учнів, яка може бути в одного майстра, і довгість курсу навчання? Чи судців вибирали члени організації, чи, може, голова сам добирав собі прибічних судців? Чи каралося, як хто перенаджував до себе учня від иншого майстра? 63-64. Чи можна було апелювати (жалітися) до ширшої організації на присуд тіснішої організації? 64. Чи був у давнині титул „старечий король" і чи він надавався співцеві з найвищим артистичним хистом (як гадав П.Куліш, див. Записки о Южной Руси

[с. 114]

I СПБ 1856 ст. 2), чи просто голові ширшої організації, вибраному не за артистичні, а за практичні гідності? Чи „старечий король" увесь вік діставав данину від своїх учнів? 64-65. Яке поняття мають кобзарі про те, як постало кобзарське мистецтво, як постав стан проф. співців та музикантів, яке було давніше громадське становище кобзарів? Чи вони вважають, що кобзарське мистецтво було споконвіку ділом професіональним? Чи є спогади, що колись на кобзах грали вояки або кобзарі, що при війську? Чи тоді (за переказами) грали тільки на постоянках, чи і в поході? Чи уявляють кобзарі, що можна було грати, їдучи верхи? 67. Місцеві назви ліри ще: лиря, леря, рулет (Ворон. г., див. у Привалова, Зап. Р. О. И. Р. Археол. О.VII в. 2 ст.45), лирва, лерва (Бук., Гал.). 68. Чи не називають поводиря ще „поводатир", „повожатий", „водій"? 69. Чи старці крадуть чужі діти, щоб мати з них поводирів (див. ст. 110)? 79. Чи грають „вербованця", „польського", „вітра", „цигана", „цвяшка", „шевчика", „голубця", „волоскої" („волошки")? 80. Чи грає скрипка весільної „туги" „під вінець" (як одягають молоду)? Чи в перезві музиканти тільки грають, чи причасні в соромітних жестах і и.? 83. Чи грають і танцюють у стодолі? 104. Чи ходили з музикантами ті, що свистіли губами, кляскали пальцями і потрясали бубонцями та торохкавками?

Записки Етнографічного товариства. – 1925. – Кн. 1. – С. 8-27

[с. 8]

К. КВІТКА.

Вступні уваги до музично-етнографічних студій.

Поряд з терміном „етнографія" існують терміни „етнологія" і „народознавство"; вживання цих термінів різне в різних країнах і навіть у різних учених з тої самої нації[1]; виставляються солідні доводи проти відокремлювання „етнології" і за залишення єдиного терміну „етнографія"[2]. „Музична етнографія" – рівночасно паросте етнографії і паросте музикознавства – стоїть осторонь від цеї контроверсії (бо назва „музична етнологія" вживається дуже рідко, а назва „музичне народознавство" не вживається), проте захитана з иншої сторони. Ґвідо Адлер у своїй системі музикознавства називає музичну етнографію „музикологією"[3], а К. Штумпф, Е. Горнбостель, Р. Лях, Ґ. Шюнеман і инші вподобали назву „порівняльне музикознавство" (vergleichende Musikwissenschaft). Але французи називають музикологією науку про музику взагалі (нім. Musikwissenschaft), включаючи музичну етнографію (яка в них так і зветься), і це вживання слів поширюється на багато народів, що їх представники входять в нову інтернаціональну музично-наукову організацію „Union musicologique" (центр – Ґаґа; Німеччина в цій спілці не заступлена, але Адлер, як австрієць, працює в ній, отже тим мириться з французькою термінологією). Р. Лях боронить назву „порівняльне музикознавство" тим доводом, що назва „музична етнографія" торкається матеріялу тільки з етнографічного боку, а тому зостається без уваги дуже багато фонетичних, фізіологичних, психологичних та історичних наукових деталів. Проте він признає, що й термін „порівняльне музикознавство" недосконалий[4]. Принци-

[с. 9]

піяльно обидва терміни вказують на точку погляду, на спосіб ставити проблему, а не на обмеження предмету досліду; але фактично, хоч-би які глибокі етно-психологичні порівняння ставилися в розправі за Ваґнера, її не залічать ні до музичної етнографії, ні до порівняльного музикознавства. З другого боку останній 4-й том основного видання „Збірники до порівняльного музикознавства" Штумпфа та Горнбостля, – праця Бела

[1] La grande Encyclopédie XVI під сл. "Ethnographie, ethnologie". "Народознавство" – термін німецького походження.

[2] Л. Штернберг у рос. Энциклоп. Сл. Брокгауза-Ефрона, XLI, ст. 180. The Encyclopaedia Britannica під сл. Ethnology and Ethnography (IX том в 11 виданні), визначаючи різницю инакше ніж у давніших виданнях, констатує, що хоч етимологія слів дозволяє в теорії це розмежування, на практиці етнологія та етнографія становлять "нероздільне студіювання поступу людини від того пункту, на якім її покидає антропологія".

[3] Guido Adler. Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft. Vierteljahrsschrift für die Musikwiss. 1885. – G. Adler. Methode der Musikgeschichte. Leipzig 1919 ст. 17. – Handbuch der Musikgeschichte unter Mitarbeit von Fachgenossen herausgegeben von G. Adler. Frankfurt am Main 1924, стор. 1056.

[4] R. Lach. Die Vergleichende Musikwissenschaft, ihre Methoden und Probleme. Sitzungsberichte der philos histor. Klasse der Akademie der Wissenschaften in Wien. 200. Band 5. Abh. 1924.

Бартока над народньою музикою семигородських румунів[1], – містить прегарно зібраний матеріял, але дуже вбогі й випадкові уваги дослідчого характеру в тім розумінні, яке утверджується визначенням „порівняльне музикознавство" і яке оправдує це його визначення, як окремої і нової парости науки. Тож на практиці демаркаційна лінія проводиться таки з увагою на самий предмет, що до музичної етнографії чи порівняльного музикознавства залучає фактично музику низькокультурних народів або народів не європейської культури – в цілості, а в межах європейського культурного світу – тільки ту музику, що ширіться без нот й без контролі писаного музичного тексту. Наскільки ця лінія виразна і логично оправдана, – це питання, що його не можна в цім місці докладно обговорити. Коли-б ставилося питання про те, чи треба українцям у своїм ужитку змінити традиційну назву „музична етнографія", то поважнішою причиною до зміни було-б пристосування до недавньої, але міцної традиції німецької науки, що в особі названих високо заслужених учених адоптувала назву „порівняльне музикознавство". Паралельне існування двох наук не оправдується: і справді, у німців нема ні катедр „музичної етнографії", ні праць, що їх предмет був би визначений цим терміном; він неначе зник у німецькій науковій літературі, відколи там утвердилося „порівняльне музикознавство". Музична етнографія по вилученні того, що мало-б одійти до порівняльного музикознавства, перестала-б бути наукою; коли-ж вона має зоставатися наукою, то не може бути инакшою, як тільки порівняльною та еволютивною, і не повинна занедбувати тих деталів, які вказує Р. Лях.

Статичний дослід народньої музики, як і статична лінгвістика, має тенденцію до нормативности, до канонізації рис, постережених у синхронії, і до утворення національних граматик. Ця мета нерідко виставляється відкрито, як напр. у новішій російській праці Кастальського[2], позбавленій і порівняльної і еволютивної точки погляду, або в давнім трактаті Кухача[3], що докладно вираховував, у якім проценті хорватських, угорських, італійських та німецьких народних пісень трапляється кожне з явищ, що він постерегав, і на підставі цеї статистики приписував правила для хорватських композиторів. Нема сумніву, що про-

центові відношення були-б инші, як-би можна було так саме синхроністично порівняти репертуар тих самих таки народів за якоїсь з минулих епох, і приписи Кухача (так само Кастальського і инших) не матимуть практичної ваги для композитора навіть тоді, коли він схоче написати щось застосовне до історії, а обмежувати ліричну творчість – взагалі не можна. В поширеній оцінці практичну вартість музичної етнографії розуміють надто нехитро. З національних та демократичних аспектів хочуть звязати композиторів (головно належних до слабших націй) вимогою, щоб вони додержувалися способів, звичайних для місцевої народньої творчости. Відборонитися від проб накинути такі пута, розуміється, не важко, але перемога здебільшого приводить до надужиття, і з того, що недоцільно наслідувати народню творчість, робиться фактично висновок, що нема чого її студіювати. Розпросторене уявлення про народню музику, як про простішу й убогшу від модерної штучної музики, як про нижчу підготовчу стадію спричиняється до загальної неохоти і байдужности до музично-етнографічних занять. Та оскільки в народній (точніше: „неписаній") музиці справді задержалися, між иншим, і пам'ятники давніх, може, навіть і первісних формацій, інтерес до них далеко менш розпросторений в колах учених і далеко менше зрозумілий широкій громаді, ніж науковий та естетичний інтерес до примітивізму в поезії, пластичних мистецтвах, матеріяльній

[1] Béla Bartók. Volksmusik der Rumänen von Maramures. Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft. IV. Band, München 1923.
[2] А. Кастальский. Особенности народно-русской музыкальной системы. Москва, 1923.
[3] Fr. Kuhać. Osobine nar. glazbe, naročito hrvatskre. Rad Jugoslavenske Akademije. Kn. 160, 174, 176.

культурі. Ту невеличку піддержку, що дається збирачам і дослідникам народньої музики, вони завдячують не загальному розумінню її наукової ваги і не загальному признанню її самостійної естетичної вартости, а поширеній ідеї про її придатність до безпосереднього використовування, оброблювання й перетворювання в модерних формах творчости й виконування. Коли по школах знайомлять з пам'ятками старинної народньої словесности, то зовсім не для того, щоб нинішні люди навчилися або писати про нинішні речі старим стилем, або переробляти думи та билини терцинами. Більше (в порівнянні з музикою) поширення навчання історії пластичних мистецтв і правильна постановка цього навчання мають той результат, що середнє освічений чоловік не розмальовує старинних гравюр, милується мініятюрою без думки збільшити її для театральної завіси, в античній вазі не держить олії, ні навіть квіток. Тим часом навіть високо освічені люди здебільшого цінять народню пісню тільки при умові, щоб вона їм подобалася і давала безпосередню втіху; в студіюванні способів народньої гармонізації шукають норм для витворення музичної мови, яка-б служила до всього, що має виявити композитор[1], або маючи до діла з народами, що їм многоголосний спів чужий вважають, що обов'язок музиканта-етнографа – то, власне, шукати „підходів до питання про способи гармонізації народніх мелодій"[2]. Свідомо чи несвідомо, автор останнього твердження намагається приєднати

музичну етнографію до так званих наук застосовних, де студіювання того, що існувало і існує, змішується з умілістю творити те, що повинно існувати, або нищити те, що не повинно існувати. Зоотехнію виразно відділено від зоології; терапія викладається в тіснім сполученні з патологією; але наскільки існування терапії викликане безсумнівною потребою гоїти недуги, настільки сумнівно, щоб у гармонізації народніх мелодій була дійсна, конечна потреба. Нинішні люди вже неоднаково ставляться до культивування рослин у садах в формі фігурних клумб та груп дерев, але розвязання питань мистецького садівництва ніхто не ставить за обовязок ботаникам.

Наскільки поширений зазначений вище погляд на народню музику, як на примітивну стадію в загальній еволюції тонального мистецтва, настільки мало поширене еволютивне розуміння того, що замикається в самому понятті „народня музика". В викладі загальної історії музики, коли так званим примітивним та азіятським народам уділяється місце, то їх музика в цілості ставиться на хронологічно переднє місце супроти викладу античної теорії, так саме в монографіях з історії музики європейських народів народній музиці в цілості присвячуються перші розділи. І не диво, коли навіть і в історії словесності, взагалі далеко більше дослідженій, переважає не тільки такий порядок викладу, – це само по собі не так важливе, – але й такий же еволютивний принцип. Так, напр., в новій історії польського віршу Я. Лося переглядові ритмічних форм народньої пісні присвячується перший розділ, а в дальших розділах, де в хронологічному порядку розглядаються віршові форми писаної польської поезії, коли трапляються форми однакові з народніми, цим останнім незмінно приписується пріоритет[3]. Проте народня творчість є течія паралельна штучній, і не тільки впливала на останню, але й сама зазнавала впливів від неї.

Коли, ігноруючи це роздвоєння, подивитися на еволюційний процес у мистецтві, як на єдиний і зілляний, то цей процес не повинно уявляти, як таку течію в окресленому руслі, де-б усі елементи, всі витвори попереднього продовжували свою путь в постійній трансформації (і, як звичайно розуміють, в постійнім удосконаленні), і, таким чином, кожний пізніший момент вбирав у себе всі досягнення попереднього. Ця течія

[1] Див. зазначену книгу Кастальського.

[2] В. Пасхалов в виданні "Труды Государственного Института Музыкальной науки. Песни Крыма. Собраны и записаны певцом-этнографом А. Н. Кончевским". Москва 1924, стор.8.

[3] J. Loś Wiersze polskie w ich dzejowym rozwoju. Kraków 1920, s. 75, 115, 123, 148, 278.

повсякчас творила затоки, що вимагають окремого студіювання; їх розмаїтий і неповторний вигляд не може бути уявлений на підставі знайомости з загальним характером течії[1]. Нерідко письменника, що відхилився від загального стрижня, за життя читають нечисленні одиниці, але його твори входять в русло загальної свідомости пізніше: подібні твори, як-що з'являються в обставинах, коли існує тільки

усне передавання, гинуть без сліду; гине й окремий репертуар професіональної групи, коли через економічну чи політичну зміну перестає існувати ця група. Отже ті затоки з верхової течії не зміщуються в низовій. Але не зміщуються також і елементи самого стрижня: античних мистецтв не покрили не тільки епохи, що безпосереднє слідували, але й епоха відродження і новітній класицизм. В традиційній музиці неможливе відродження забутого за тисячу літ; що щезає, те щезає назавжди, і коли воно в свій час не стало загально розпростореним і не почало трансформуватися в масах, то зникає без наслідку чи полишивши слід незначний, неприступний навіть до пізнання і дослідження. Коли дослідники народньої поезії зразу виносили перед широку письменну громаду цілі відкриті народні усні літератури, це викликало пориви загального ентузіязму; оте піднесення не багато мало спільного з утіхою зоолога еволюціоніста, що знаходить прототип сучасної породи. Відкриття в царині народньої музики викликають менший захват і то тільки в обмежених колах або в одиниць. Причиною не тільки те, що читати ноти не всі вміють, але й те, що читання нот в меншій мірі, ніж читання слів, дає поняття про самий твір. Останніми часами й дослідники народніх оповідань жалують, що неможливо зафіксувати інтонації народнього оповідача. В музиці саме звучання, інтонація, тембр, експресія важить розмірно багато більше. Але й те, що зостається читачеві, позбавленому можливости безпосереднього слухання (концерти всяких сучасних національних капел, розуміється, тут тільки заводять, а не помагають), те, що можна студіювати самими очима і інтелектом, розмаїтість і майстерність конструктивних принципів, вистачає, щоб визнати за народньою музикою інтерес не тільки історичний чи „академічний". Розуміється, музична етнографія покликана замінити музичну праісторію та протоісторію; тільки народня музика може до якоїсь міри придатися до реконституції стадій, від яких не зосталось зафіксованих тонописьмом та регіструвальними апаратами пам'ятників. Та вона відкриває також квітучі вартості, в значній мірі неодностайні й незмірні з вартостями модерної „штучної" музики, в значній частині непридатні до безпосередньої утилізації в сьогочасних музичних формах, але в своїм роді так само шпилеві, як шедеври штучної музики. І коли їх відносити цілком до історії, дарма, що вони ще живі, то вони будуть стимулювати до ревізії ідеї прогресу в музиці, як вона піддається під сумнів що до моралі, що до розвою язика, пластичних мистецтв (у всякім разі, коли починати проспективний розгляд в цих останніх царинах від античної культури). Ближче всього до музики, розуміється, розвій мови, бо й музика є свого роду мова; отже прислухаймося до еволютивної лінгвістики. – „Кожна лінгвістична інновація – прекарна. В лінгвістиці нема сталих здобутків, які-б забезпечували мові, що їх досягає, остаточне збагачення. Здійснені прибутки завжди дочасні і найчастіше навіть компенсуються втратами... Втрати не можуть оправдуватися гіпотезою прогресу... Та сама мова, взята за двох різних періодів своєї історії, виявляє без сумніву два зовсім різні вигляди: констатується, що елементи, які її складають, перетворені, переміщені, перевернуті. Але

[1] Kurt Breysig. Die Geschichte der Menschheit. I, Die Völker ewiger Urzeit (Berlin 1907) дає инше порівняння: "Розвій людства дається прирівняти до дерева – на правду до родовідного дерева, яке від головної великої провідної лінії в різних місцях випускає віти, що не мають досить деревини, щоб знятися вгору так само високо, як середній, найвищий гін, сам стовбур; вони зостаються далеко нижчі від нього, проте рясно пускають пагінці, що їх не має стовбур" (стор. 70).

[с. 13]

в цілому сума прибутків і втрат творить майже рівний баланс”[1]. Так і всі знавці народньої музики завважають, що односторонній напрям розвою сучасної зах.-європейської музики в бік гармонії зв’язаний з утратою в обсягу мелодики й ритміки; а що більше публичне виконання перед тисячною авдиторією витісняє інтимне, то більше зникають тайни, властиві останньому.

Музично-етнографічне дослідження складається з описування дотичних фактів та явищ (описування музичних інструментів, констатування їх строю, записування мелодій, збирання матеріялів до музичного побуту) і з пояснення. Кожен із цих двох напрямів діяльности має свої проблеми й методи. Першого я тут через недостачу місця не буду торкатися, вважаючи, що проблеми й методи фіксації музичних продукцій і взагалі збирання муз.-етнографічних матеріялів є клопіт для тих, хто вже визначив для себе цю спеціяльність. Навпаки, проблеми й методи порівняльно-еволютивного дослідження зібраного матеріялу мають інтерес загальний.

Уважне всебічне студіювання народніх мелодій, коли їх в розпорядженні дослідника досить велика кількість, і зібрано їх з свідомістю наукових завдань, показує, що як писане надбання нації з довгою і багатою музичною культурою, так і неписана, традиційна музика окремого взятого під розгляд народу, не виявляє чогось однолитого, а складається як з витворів наскрізь модерних, так і з пам’ятників різних стилів, що за різних епох поставали, змагалися з иншими стилями, приваблювали загальне вподобання, опановували музичну практику й переживалися. В нинішнім народнім репертуарі можна постерегти сліди конструктивних та стилевих принципів властивих минулим епохам. Де-далі поширюються та поглиблюються наші знання, то все менше зостається підстав, щоб котрийсь з тих принципів уважати за вилучне надбання якогось окремого народу. Процеси розвою тих принципів та витиснення їх иншими відбувалися звичайно в ширшім (але не конче універсальнім) обширі. Нинішні відмінності в музиці народів в значній часті показують не різність шляхів, якими поступали народи, а неоднакову скорість поступу на тім самім шляху. Народи і навіть частини того самого народу не в однаковій мірі доховали спадщину минулих епох, і етнічний характер музики відзначається насамперед релятивною перевагою в музиці даного народу способів організації тонального матеріялу, властивих тим чи иншим історичним стадіям розвою музики. В той час, як тип, звязаний з певною епохою в розвою цілої групи народів, у одного народу з-поміж цеї групи нині ще цвіте, у другого цей тип уже відцвів настільки, що поверховий обсерватор навіть не завважає слідів його існування. Національний характер музики даного народу в порівнянні з иншими географічно і культурно зближеними народами обрисовується не обов’язково вповні оригінальними, тільки даному народові властивими елементами: таких може не бути зовсім, або вони можуть займати мало помітне місце. Національна музика може ха-

[с. 14]

рактеризуватися відносною силою тих самих елементів, які складають також і музику инших народів, тільки в иншім комплексі або в иншій кореляції. Наукове, а не вульгарне лірико націоналістичне визначення особливостей вимагає порівнювання пам’ятників творчости даного народу, належних до кожного з її історичних стилів, з утворами подібного-ж стилю в инших народів. Як що епохи панування того самого стилю у порівнюваних народів не збігаються (синхроністична періодизація музики різних народів либонь в рідкім випадку буде можлива), то з погляду, так мовити, абсолютної хронології належить внести в історичний дослід відповідні застереження, не порушуючи ставленого тут принципу. Питомо-національний елемент в музиці

[1] J. Vendryès. Le Langage. Introduction linguistique à l’histoire. Paris 1921, стор. 410-412.

певного народу може бути вияснений тільки по віддаленні того, що в ній є спільного з музикою инших народів і повинно бути перенесене до спільного фонду. Иноді національний характер майже тратить уловимість з погляду достотної аналізи й формулювання, переходячи в сферу суто-артистичної перцепції. Але навіть, як-би в національнім активі зосталися самі деталі, вони варті найпильнішої уваги, бо, по-перше, кожна дрібниця, коли є потреба з'ясувати її причини, виростає в без краю складну наукову проблему[1], а по-друге власне для естетичної аналізи – дрібниць, які можна було-б занедбати, нема; иноді саме дрібниці визначають характер утвору, часто тільки дрібниці відділяють геніяльне виконання від тривіяльного. Та сама мелодія в виконанні різних людей може мати настільки різний характер через відмінності тембру й експресії, що слухач, позбавлений здатности музичної абстракції (що иноді дається тільки в результаті теоретичного, хоч би елементарного вишколення) може її не пізнати. Ці особливості здебільшого піддаються етно-географічному розгрупуванню. „Експресія є душа мелодії, – душа, без якої мелодія зостанеться механічною і безглуздою, хоч би-й мала в своїй формі гідності"[2]. Але цю душу є надія зфотографувати й пізнати її матеріяльно. Тембр і експресію, – найзначнішу частину того „щось", яке „промовляє до серця" людині, коли вона слухає рідну мелодію і не може пояснити, чому саме вона миліша, певно можна буде науково проаналізувати дослідженням графічних кривих, які вже можна одержати від звукових хвиль; нинішні технічні досягнення в цім напрямі ще не так високі, щоб це було річчю практично-здійсненною: нині цей дослід іще бере надто багато часу.

Для успішности порівняльних студій великою перешкодою стоїть неоднаковий ступінь дослідженості музики окремих народів і велика різність що до довжини часу, протягом якого робилися досліди у окремих народів. Але, загалом беручи, період часу, за який можна говорити про свідому наукову обсервацію народньої музики, зовсім незначний супроти її довгого праісторичного віку, що до нього ми можемо здогадуватися най-

більше тільки про послідовність епох і властивих їм стилів, але не встановити довгість тих епох і їх початкові та кінцеві дати. Що до загального розвитку культури, здобутки археології навчають нас, що темп його все більш прискорювався; цей висновок, зроблений на підставі матеріяльних пам'ятників, підказує нам, що і в обладі тонального мистецтва довгість епох треба покладати тим більшою, чим епоха давніша, і тим меншою, чим епоха пізніша, але ніяке вимірювання давніх музичних епох, хоч би й непрямими способами, неможливе. Розвідування в обсягу первісної історії музики доводиться провадити в безнадійно гірших умовах, ніж дослід історії первісного пластичного мистецтва. Там палеонтологічні і археологічні знаходи дають нам заховані оригінальні зразки прадавньої творчости; для найдавніших часів геологія дає вказівки на те, до якого періоду відносяться познаходжувані твори, і уможливлює грубу, але певнішу хронологію; для пізніших часів таке допомічне значіння мають дані лінгвістики, мітології і, нарешті, починаючи з тих епох, коли є вже писані історичні документи, – ціла сукупність історичних відомостей пояснює нам походження і сенс зацілілих пам'ятників і дозволяє зложити, рівняючи, досить доладну історію пластичних мистецтв. Инакше стоїть справа з мистецтвом тонів. Тут не може бути дійсних пам'ятників, старіших за писані. Нинішні записи народніх пісень дають нам старі мелодії не в такому більш або менш законсервованому вигляді, в якому археологічні знахідки дають пам'ятники пластичних мистецтв, бо народня пісня міниться в процесі її життя, і навіть та сама людина за якийсь час співає ту саму пісню

[1] Cf. H. Spencer. The Regressive Multiplication of Causes (Facts and Comments). Рос. переклади: 1) п. з. „Факты и коментарии". С.-П.-Б. 1903. 2) п. з. „Факты и мысли" Харьк. 1903.

[2] Г. Спенсер. Происхождение и деятельность музыки, переклад з англ., С.-П.-Б. 1899, ст. 187.

трохи инакше. Дані язикознавства, мітології, взагалі історії культури не можуть служити до вияснення темних питань історії музики в такій мірі, в якій вони пояснюють твори архитектури, скульптури і малярства. Тональне мистецтво самою своєю істотою стоїть найбільш ізольовано від инших виявів людської діяльности і навіть від инших мистецтв. Воно звязане з иншими сторонами артистичної діяльности найбільше словесним елементом пісні. Історія музики була-б улегшена, як-би словесний зміст пісні був тісно звязаний з музичною формою. Пісні за їх змістом або літературною формою легше розложити на групи історично-послідовні; тим самим було-б розложено по епохах і пристосовані до тих пісень мелодії, тож зоставалося-б через розгляд мелодій, віднесених до одної й тої самої літературної епохи, вияснити музичні особливості, властиві відповідній музичній епосі. Направду такий метод може мати тілько обмежене і третьорядне значіння. Тільки еволюція віршових форм має безперечно щільний звязок з еволюцією музичного елементу пісні, але це стосується в дуже малій мірі до мелодики, бо мелос і ритм розвивалися не в такій паралельності, щоб певним ритмічним типам чи сукупності типів відповідали певні тоноряди чи ресурси мелодики. Мелодичний примітивізм можна зустрінути в піснях з вищою складнішою або модерно-танечною ритмічною будовою. Зміст пісні ще менше, ніж її літературна форма, може бути провідником в музичних розшукуваннях. Ми знаємо, що улюблені теми народньої літературної творчости, особливо епічної, переходять від одного

народу до другого і з одної епохи в другу, пристосовуючися до різних літературних форм. До того-ж літературний і музичний елементи пісні не завжди появляються вкупі як результат зілляного творення. Буває, що мелодія родиться під рукою інструментального музиканта, і пізніше народний поет пристосовує її до свого утвору, або навіть складає словесний поетичний твір до готової мелодії чи під її впливом. І навіть мелодії, народжені вкупі з словами, не визначаються вірністю і дуже легко розлучаються і зливаються з иншими поетичними утворами, як і ці останні міняють свою музичну пару. Коли мати на увазі всі відзначені моменти, доводиться зважити, що робити якісь висновки що до епохи постання даної нинішньої мелодії і її культурно-історичного місця можна тільки з дуже великою обережністю, і ступінь певности висновку не може бути високим. Чи є инші матеріяли для історії народньої музики, окрім нинішніх, уже змінених бігом часу, мелодій? Старі культурою європейські народи мають писані народні мелодії ще з пізнішого середньовіччя, здебільшого, як матеріял до творів тодішніх композиторів, і ці пам'ятники можуть до певної міри стати в допомозі для порівняльних студій, але при цінуванні дійсного значіння тих пам'ятників треба мати на увазі, по-перше, що невідомо, скільки часу жила і трансформувалася мелодія, поки трапила на папір, а по-друге, – що у тодішніх письменних музикантів не могло бути принципа заховування мелодій в достотнім народнім вигляді, і вони напевне ставилися до народніх мелодій ще вільніше, ніж нинішні композитори. Теоретичні музичні трактати сягають глибшої давнини, ніж пам'ятники практичної музики, але ті трактати відбивають в собі прагнення людського духа до закінченості і упорядженості систем, яке виводило теоретиків по-за межі практично вживаного; оскільки-ж у давніх (китайських, індуських, грецьких, арабських) трактатах відбивалась сучасна практична музика, то нема підстав припускати, щоб за тих давніх часів існувала єдність межи загально-народньою музикою і музикою професіональних музикантів та вищих класів; навпаки, аналогічно до нинішнього стану річей, і тоді існувала „штучна" музика, яка, може, й далеко відбігала від народньої, проте вилучно притягала увагу теоретиків. Ставши на тому, що основним і найбільш певним матеріялом для історії народньої музики зостаються народні мелодії, записані останніми часами з приложеною до цеї справи тільки за цих

останніх часів доброю совістю і свідомістю наукових завдань, ми при студіюванні цього матеріялу все будемо уважати, що

1) не тільки цілий нинішній репертуар якогось народу являє собою скупчення витворів різних епох і нашарування спадщин, але й окрема мелодія, хоч би яка вона була коротка, може не належати цілком до одної епохи, чи одного стилю, а складатися з елементів, властивих різним епохам і стилям,

2) так саме й що до етно- і географічного походження, репертуар кожної даної народности не являє одноцільности, зарівно й окрема пісня може замикати в собі елементи напливні поруч з оригінальними (при тім елементи, перейняті від чужих народів, здебільшого підлягають перетворенню, євгенізації або варваризації).

[с. 17]

3) ступінь технічної зложености не може бути безумовним критерієм для віднесення мелодії до давнішого чи пізнішого періоду, бо, як показує історія загальної техніки і культури, люди не завжди пізнавали простіші речі перше, ніж складніші, людська думка не в одній справі йшла манівцями і лабіринтами, і загальна тенденція поступу порушувалася періодами раптового або повільного регресу;

4) тим більше не може правити за такий критерій естетична вартість мелодії, бо естетичне цінування основується на не певній підставі індивідуального вподобання і загальних вподобань нашого часу, вподобань нації, верстви, професіональної групи, до якої належить дослідник, а з другої сторони, коли навіть допустити естетичний критерій в наукове розвідування, то власне з погляду вподобань сьогочасної культурної людини може здаватися, що естетичний поступ не був невпинним, і історія знає періоди упадку артистичного смаку, які стають перед нами помітніше, коли будемо переглядати історію народів нарізно.

Шукаючи дороги, якою поступало людство в царині тонів, думали знайти провідника в елементарних акустичних рахуваннях. За Гельмгольцевою теорією, яка до недавнього часу панувала і тепера ще не до краю здискредитована, на початку були відкриті інтервали, які відзначаються найпростішим відношенням поміж числами хитань звукової хвилі, – октава (відношення 2:1), далі квінта (3:2), кварта (4:3), і взагалі більших інтервалів стали уживати давніше, ніж дрібніших. Хоч ця теорія імпонує тим, що аргументується даними з достотної науки, проте вона не видержує перевірення на нинішній музиці примітивних[1] народів. Але метод, оснований на студіюванні цеї останньої, теж не може бути прийнятий безумовно. Справді, в основі цього методу лежить маловаження расових особливостей і припущення єдности законів музичного розвитку цілого людства. Щоб надати поважного значіння порівняльному студіюванню сьогочасної примітивної музики, треба покласти, що кожний „натуральний" нарід, спинившися в своїм розвою або поступаючи надто повільно, в моменті його студіювання стояв на щаблі вже перейденім культурнішими народами; і так пізніша музика відсталого народу повинна давати поняття про давнішу музику народів передових[2]. Ці принципи, однак, не зовсім певні. Про єдність дороги музичного поступу, і то єдність приблизну, широко окреслену, можна твердити тільки відносно груп народів, географічно і культурно зближених, і що менше загального контакту було межи рівняними народами, то більше при рівнянні виявляється матеріялу для сумніву і навіть заперечення тої єдности. Далі, шикування народів в порядку рівня їх загального розвитку звязане з великими трудностями, бо різні сторони духової і матеріяльної культури розвиваються иноді не паралельно і не в однаковім темпі, а коли-б, подолавши ці трудності, ми зготували дра-

[1] Термін уживається умовно з звичайними застереженнями.

[2] Справді, вже констатовано певні подібності між екзотичною музикою і старішими європейськими народніми піснями, – див. E. v. Hornbostel. Über den gegenwärtigen Stand der vergleichenden Musikforschung. Bericht über den II Kongress der Internationalen Musikgesellschaft zu Basel, S. 58-59.

[с. 18]

бину, що на її щаблях були-б поставлені народи згідно з якоюсь середньою горизонталею, проведеною на основі оцінювання їх здібностей і всіх досягнень в инших галузях, окрім музики, то ця драбина ще не дала-б повного права для того, щоб і властиві тим народам музичні стилі і типи розстановити в тій самій поступінній послідовності. Висловлювалась навіть скрайня думка, що „поетичні та артистичні здатності, музичний слух, метафізична уява, почутливість… належать до числа духових якостей, ніяк незалежних від природи, джерел існування, форм співжиття і навіть ступеня культури”[1]. Спеціяльно що до музичного хисту, то бушмени багато переважили ним усі ловецькі племена, дарма, що в решті їх культура так само груба та вбога[2]; загально признане, що цигани одаровані ним в дуже великій мірі, яку трудно погодити з безнадійною досі ненахильністю цього народу до подіймання по щаблях загальної культури. Ступінь музичних успіхів народу повинен залежати в значній мірі – але не виключно – і від расових психофізичних даних. Ф. Брунер, зробивши експерименти над білими, індійцями, філіпінцями, айно та африканськими пігмеями, констатував найтонкіший слух у білих і найслабший у філіпінців[3]. Цим даним, основаним на експериментах з апаратами, треба дати перевагу там, де вони різняться від давніших свідчень про більшу гострість слуху власне у нецивілізованих народів[4], – даними, основаними на постереженнях, при яких, може, не завжди відрізнялося властиву гостроту слуху від уваги (активної та пасивної) до звуків, що мають утилітарне значіння, – звязаних з головними піклуваннями про їжу та оборону. В цім напрямі ще від майбутности треба дожидати детальніших констатувань що до кореляції між розрізнюванням тональних високостей, почутливістю до інтенсивности звуку, до часової довгости, до ритму, до тембру, почуттям консонансу, музичною уявою, музичною пам’ятю і т. д., нарешті, до кореляції між цими здатностями і загальною (поза-музичною) одарованістю[5].

[с. 19]

Питання про те, чи існує якась єдина загальна одарованість певного народу, яку можна було-б, як горизонталь, рівняти до одарованости инших народів, до де-якої міри звязується з питанням, чи можна признавати існування такого середнього рівня загальної одарованости у окремої людини, а чи цю останню вільно уявляти тільки, як суму чи сукупність ступенів окремих здатностей. Проти припущення поняття загальної одарованости – дані щоденного досвіду, які показують, що люди, здатні до одної науки чи одного роду діяльности, виявляють невідповідно меншу здатність до инших занять, і в окремих випадках ця різність доходить до монструозности[6]. Спірмен (C. Spearman)

[1] Л. Криживицкий. Психические расы. Пер. с польського. СПБ, ст. 27. Багато прикладів невідповідности між моральним розвитком і ступенем цівілізації у Г. Спенсера, Основи соціології. § 437.

[2] E. Grosse, Anfänge der Kunst, рос. переклад: „Происхождение искусства”, Москва 1899, стор. 281.

[3] F. G. Bruner. The hearing of primitive peoples. An experimental study of the auditory acuity and the upper limit of hearing of whites, Indians, Filipinos, Ainu and African pigmies New York 1908. Безпосередне я не міг ознайомитися з цею працею і вказую на неї тим, хто міг би мати до неї доступ. Висновок беру з рос. перекладу книги G. M. Whipple. Manual of mental and physical tests, Baltimore, 1910: Г. М. Уиппл. Руководство к исследованию физической и психической деятельности детей школьнаго возраста. Москва. 1913, ст. 194; 202 Порівн. W. Wundt. Völkerpsychologie I, 1, 3 Aufl. Leipzig, 1911, ст. 306 – 307.

[4] Напр. – Спенсер. Основи соціології § 40.

[5] Fr. Jodl. Lehbruch der Psychologie. 3 Aufl. Stuttg. u. Berlin. 1908, I, 317, 318. Багаті спостереження в книзі Seachore. Psychology of musical Talent, 1919, на жаль без порівнянь що до расових особливостей. Наскільки питання про ці останні звязане з питанням про спадковість музичних здатностей, тут слід згадати про працю Hazel M. Stanton: The Inheritance of specific musical capacities. (Carnegie Institution of Washington, Eugenies Record office, Bull. №22 1922).

[6] E. Meuman Vorlesungen zur Einführung in die experimentelle Pädagogik und ihre psychologischen Grundlagen. Рос. переклад: Э. Мейман. Лекции по экспериментальной педагогике, пер. з нім., 3 рос.

сконстатував кореляцію між здатністю розрізнювати високість тону і загальною інтелігентністю, але Сішор її заперечує[1]. Постереження над окремими індивідами мають значіння в питанні про оцінку загальних і музичних здатностей цілих народів лише настільки, наскільки нарід з приступних або неприступних пізнанню причин може складатися переважно з індивідів того або иншого психічного типу, але дуже далеко заходити в аналогії між народом та індивідом не можна, хоч би через саме те, що постереження над цілими народами не дають прикладу повного браку музичних здатностей, так само нема народів, які в загальній музикальності в такій мірі переважали б сусідні народи, в якій геніяльний музикант переважає людей свого оточення. В пристосуванні до цілих народів можна говорити тільки про вищий рівень середньої (пересічної) одарованости, але не про вищу одарованість в розумінні „центральної духовної спосібности, яка підносить за собою всі инші спосібності і приводить їх до вищого рівня". В цьому останньому розумінні вища одарованість може бути властива тільки індивідам. Але в народів, що в них соціяльна диференціяція не надто велика, загальний рівень умовного й артистичного розвитку, вираженого в оригінальних формах, залежить від кількости й продуктивности виділених народом талановитих індивідів, бо утворене ними робиться загальним надбанням. Неоригінальна культура може розвиватися й без таких осіб – перейманням здобутків инших народів.

Далі, той самий нарід в різні періоди свого життя може виявляти різний ступінь здатности до прогресу власне в якійсь парості. Так, напр., англійці, хоч досі зберегають любов до музики і розвивають високу масову музичну культуру, здавна не виявляють великих власне творчих, ініціятивних здатностей і втратили місце одного з передових що до посування музики народів, яке їм колись належало[2]. Тен блискучо доводив, що всі фі-

зичні і инші обставини мусіли спричинитися до розвитку в людности Нідерландів (включаючи Бельгію[3]) одної здатности на шкоду иншим, і літературна здатність мусіла через ті обставини стати покривджена. Але в той час, коли те писалося, при тих обставинах уже росли Вергарн, Роденбах, Метерлінк.

Впливу фізичних, зокрема кліматичних умов, розуміється, не можна ніяк заперечувати[4], проте в цім питанні ми маємо багато більш або менш красномовних загальних фраз, але не грунтовні бездоганні досліди. Так, багато писалося про небо Елади в звязку з старогрецьким мистецтвом, але Геґель нагадав, що під тим самим небом нічого подібного до цього мистецтва не втворили турки. „Чому італійці Великої Греції не мали атенської літератури, не вважаючи на подібність двох берегів?" питав Ґюйо[5]. Що до розвитку мови де-Сосюр вважав, що вплив осередку, клімату, конфігурації грунту – сумнівний, вказуючи на те, що поруч з скандинавськими язиками, що так перевантажені шелестовими звуками, язики лапландців та фіннів

видання т. II – Москва 1917. ст. 88, 91, 445; Лекція XIII. Про музичні здібності розумово недолугих індивідуумів та ідіотів див. E. Dupré et M. Nathan. Le langage musical. Etude médico-psychologique. Paris 1911, стор. 113 і далі. Влучна критика вказівок на музичну ідіотію Віктора Гюго, Т. Ґотьє, Маколея Кювьє (Ingegnieros. Le langage musical et ses troubles hysteriques, 1907) у J. Combarieu. La Musique, ses lois, son évolution Paris 1911, ст. 253 і далі.

[1] Whipple, I. c. ст. 204 рос. перекладу.

[2] Див. J. Wolf English Influence in the Evolution of Music, Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, XIII, 1.

[3] И. Тэн (H. Taine). Философия искусства в Нидерландах. II. Чтения об искусстве. 6 рос. видання, СПБ 1912 ст. 273-4 (д. також ст. 256, 323).

[4] Пор. K. Valentin, Studien über die schwedischen Volksmelodien, Leipzig, 1885, стор. 46.

[5] J. Guyau. L'art au point de vue socioilogique. Chap. II, рос. переклад „Искусство с соц. точки зрения". СПБ 1900, стор. 67.

(суомі) ще богатші на голосові, ніж італійський і т.д.[1]. Ґроссе, подавши слушну тезу „клімат рядить мистецтвом через форму господарства", застеріг, що музика з первовіку займає вповні своєрідне становище „поміж мистецтвами, і на неї не мало зважливого впливу первісне „неосіле ловецьке життя", а на вищих щаблях розвою люди „зробили себе і в формах господарства незалежнішими від впливів клімату"[2]. Фамінцин, зазначаючи, що в Моравії є певний рід коротеньких пісеньок, провадив: „Совершенную противоположность к этим коротеньким песенкам представляют русские „протяжные" песни, в пространных заунывных мелодиях которых явно отразились безконечная ширь и гладь наших полей и степей, „широкое раздолье" наших могучих рек"[3]. Проте між давніми моравськими піснями є дуже розтягнені, і, з другого боку, останніми часами на російськім „широком раздолье" частушки явно витискають „протяжні" пісні. (Річ у загальнім прискоренні музичного, як і мовного темпу[4]).

Примітивна культура, так само як вища, становить результат розмаїтих чинників і численних процесів, і сягаючи в темну глибину віків, пережитих відсталими народами, ми знаходимо ясні або туманні зариси тих чинників і процесів. Там була неоднаковість здатностей і напряму їх розвою, змагання і винищування, інтеграція і диференціяція, асиміляція, прогрес і регрес, найрізніші форми змішування і межинародних впливів: імплантація, суперпозиція, інтерпенетрація. Коли ми посте-

регаємо панування того чи иншого конструктивного принципу в музиці якогось первісного народу, то само по собі це не дає права на висновок, що цей принцип властивий взагалі найнижчим ступеням розвою музики. Коли цей принцип на підставі инших даних мусить бути признаний не за первісний, а за пізніший, то його існування у примітивного народу може свідчити про те, що у того народу музичні здібності вищі від инших здібностей, і він досяг даного конструктивного принципу в результаті швидшої музичної еволюції, якої темпові не дорівнював темп загального розвою, або про те, що після епохи більш-менш паралельного розвою музикальної і загальної культурности, на відповіднім щаблі якої появилася тая система, наступив регрес в инших сторонах культури; фізичні або соціяльні причини звели нарід до його нинішнього нижчого загального рівня, але при тім регресі нарід задержав давній рівень в музичній сфері або деградував в цій останній не так швидко, як в инших. Взагалі, в порівняльних студіях ми повинні мати на бачності явища регресу в такій самій мірі, як і явища прогресу. Ми робитимем багато помилок, коли спрощено будемо дивитись на нинішній стан музики кожного народу, як на момент у процесі конечне ростучім. Можливість зупинення одного народу на певнім рівні при одночаснім поступанні сусідніх народів заперечується: в цих випадках мусить наступати не стан нерухомости, не стагнація, а дійсний регрес, бо коли нема прогресу, то помалу зникає й сила для задержування того, що існує[5]. Там, де ми маємо діло з безсумнівним регресом, нинішня музика народу не може прийматися як ключ до пізнання тих її ступенів, які були перейдені перед епохою її найвищого розцвіту в цього народу. Регрес – не реверсія і не реституція, і може виявитися в виді негативної еволюції і витворювати нові, ще незнані форми або замикатися в асиміляції з чужим нижчим типом, а там, де настає зубоження, зменшення ресурсів творчости після кульмінаційного моменту, з тої творчости при падучім рухові заховуються не ті елементи, які панували при ростучім. Поворот до

[1] F. de Saussure. Cours de linguistique générale. 2 éd. Paris 1922 стор. 272 і 203. Пор. Wundt, Völkerpsych. I, 1, 3 Aufl., 489.
[2] Гроссе, І., с. 289, 288.
[3] А. Фаминцын. Древняя индо-китайская гамма, 37 (переписав також Н. Соловьев в Энц. сл. Брокг. і Ефрона XX, 1897 року, 583).
[4] Wundt, I. c., 497, 498.
[5] H. Schurz. Urgeschichte der Kultur. I кап. 4 (є два рос. переклади).

простішого після того, як нарід зазнав складнішого, може бути трактований з погляду наших сучасних естетичних принципів не конче як вияв регресу, але й як вияв прогресу, – так оцінюється, напр., спад монструозної хвилі поліфонії 14 – 15 віків; але по цім спаді європейська музика не вернулася до стану, що був перед початком розвою поліфонії. Тут треба нагадати й про такий важливий чинник, як мода, бо такі її капризи, що викликають явища повороту, не становлять вилучної приналежности розвитіших народів, вищих класів і пізніших часів, і наукова обсервація відсталого народу може захопити його під час моди на те, що видається йому самому примітивним навіть з його взагалі примітивного погляду. Що правда, такий поворот, оскільки він залежить від самої моди, не захоплює цілого народу і цілого репертуару, і більша частина демодованого, корінного репертуару задержується не тільки в пам'яті, але й в продукціях, особливо інтимних, проте при поверховій і похапливій обсервації,

коли невідповідне що до кількости місце припадає на публічну музику і спів, існування такої моди може дати фальшиве уявлення про релятивне місце того чи иншого стилю в музиці обсервованого народу. Для дослідження впливу моди власне в музиці потрібні довші спостереження і повторні обслідування музики у того самого народу через де-який час; загальні постереження над культурою первісних народів показують, що мода має у них велику силу в різних сторонах життя аж до того, що спричиняється до вживання або до відрази до того чи иншого роду їжі. Нарешті, зразки музики примітивних народів являються певнішим матеріялом для музичної праісторії тільки тоді, коли виявляють неподібність до *сьогочасної* західно-європейської музики; коли-ж вони хоч де-якими елементами наближаються до останньої, то ми стаємо перед питанням, чи вони наскрізь оригінальні, чи утворені під впливом мелодій, занесених європейцями. Історія музичної етнографії не знає, здається, такого факту, щоб музика якогось примітивного народу була записана під час першої знайомости європейців з тим народом; завжди перед музично-етнографічними студіями проходив довгий час зносин і впливу європейців[1]. Розклад народів в поступінній послідовності їх загальної та їх спеціяльно музичної культурности вельми утруднюється неоднаковістю культури в різних групах того самого народу, одрізнених його соціяльною структурою, географічними, історичними та економічними особливостями різних кутів його території. Ці відмінності в середині високо розвитих народів давно зайняли належне місце в числі моментів, яких невпинно пильнується при наукових дослідах, і тільки мало тямущі в етнографії люди досі мають нахил уважати за національні особливості свого народу те, що вони постерегають в консервативніших його станах, не даючи собі труду перевірити, чи не існували ці особливості також у инших народів і чи не існують там досі в відповідних станах. В нинішніх музично-етнографічних студіях притягаються до порівняння вияви музичної культури відсталого народу, взятого, як цілість, і відповідні вияви в нижчих класах тих народів, які стоять у передньому ряді цивілізації. Трудно судити про те, чи завжди таке спрощене трактування менших культур відповідає дійсному станові річей; у всякім разі теза, що відмінності в середині народу більшають в залежності від зросту його загальної культури, не може бути безумовно прийнята. Коли вищі класи відсталого або географічно ізольованого народу мають хіть усвоювати вищу культуру від инших народів, то їх більші можливості до того служать до утворення такої прірви між їх культурою та культурою мас, якої не може бути у народів, що стоять високо і обходяться без істотних переймань від народів з корінними принциповими відмінностями, і що в них, власне завдяки високій культурі, здобутки вищих класів швидко стають відомі масам; у всякім разі у найкультурніших

[1] Поважний дослід музики некультурних народів почався, властиво, в кінці 19 віку.

народів тепер нема того явища, яке може найбільше віддаляти від себе соціяльні верстви і зокрема співи

[с. 23]

різних верстов, – саме засвоювання вищою класою чужої мови. Досить буде вказати на те, що хоч слов'янські народи безперечно стоять на нижчім культурнім рівні в порівняні з німецьким, відмінність між ритмікою, усвоєною культурнішими верствами слов'янських народів і ритмікою народних мас, далеко більша (при тім ріжниця виходить не на користь перших), ніж можна постерегти у *сучасних* німців.

У різних авторів[1] находимо ідею про ще один метод пізнання праісторичного поступу музики. Це – обсервація дитячого співу. Підставою тут те припущення, що здібності дитини розвиваються в тім самім порядку, в якім розвивалися здібності наших предків на перших щаблях розвою, і способи зложення тонального матеріялу, найлегші для сьогочасної дитини, були найлегші і для первісної людини, – коротче, застосування до музичної еволюції так званого „біогенетичного закону" („онтогенеза повторює філогенезу"). Цей принцип не має абсолютної сили навіть в еволюції фізичних організмів, що дала багатий матеріял для його угрунтування[2]. Встановлювання аналогії між розвоєм людства та індивідуальним належить до найулюбленіших способів орудування матеріялом, його освітлювання й систематизації у істориків, соціологів, моралістів, педагогів і істориків мистецтва. Виявився навіть науковий рух в напрямі до піднесення цих аналогій на ступінь закону. Намагання утвердити біогенетичну теорію по-за цариною чистої біології[3] викликали широкий експериментальний рух в студіюванні образотворчого мистецтва, – там зібрано великий і в високій мірі вартий уваги матеріял до порівняння рисунків дітей різного віку з пам'ятниками послідовних стадій розвою людства[4], що може остаточно переконати неспеціяліста, але неодностайно оцінюється у

[с. 24]

спеціялістів[5]. Найменш популярна ця теорія у лінгвістів[6]. В царині музики робити постереження, що дорівнювали-б своєю вагою постереженням над дитячим

---

[1] Heinz Werner. Die melodische Erfindung im frühen Kindesalter. Eine entwicklungspsychologische Untersuchung Sitzungsberichte der philosophisch-histor. Klasse der k. Akademie der Wissenschaften in Wien, 184 Bd. 4. Abh., 1917 (= 43 Mitteilung der Phonogramm-Archivs-Kommission), стор. 74. – R. Lach. Die Vergleichende Musikwissenschaft, стор. 7, 31, 37, 38, 91, 94, 99, 113, 114 – R. Lach. Studien zur Entwickelungsgeschichte der ornamentalen Melopöie. Leipzig 1913, (див. ст. 679 s. v. Kinder, – lieder). Flatau und Gutzmann. Die Stimme des Säuglings. Archiv für Laryngologie und Rhinologie herausg von B. Fränkel, 18 (розвідка закінчується висновком, що онтогенеза голосу й мови проходить явно паралельно з історичним розвоєм голосу й мови народів) – А. Фаминцин. Древняя индо-китайская гамма в Азии и Европе, ст. 59 (посилається на книгу G. W. Fink. Erste Wanderungen der ältesten Tonkunst 1831, ст. 114-115), Я. Улицкий. О песенном творчеств детей. Русская Музыкальная Газета 1914 №32/33. Пор. G. Schläger. Einige Grundfragen zur Kinderschpielforschung. Zeitschrift des Vereins für Volkskunde. Jahrg. 1923/24. 3. Heft, 138, 141; E. Felber, Die indische Musik, 24.

[2] Застереження див. Д. Соболев. Начала исторической биогенетики. Госуд. изд. Украины 1924, стор. 76-81.

[3] Див. А. Чемберлен. Дитя. Очерки по эволюции человека (пер. з англ., Москва); Мейман. 1. с. I, ст. 571; Дж. Селли. Педагогическая психология, пер. з анг., 2 вид. Москва, 1916, ст. 87; К. Корнилов. Биогенетический принцип и его значение в педагогии (Детство и юность. Педагог. сборник под ред. проф. Корнилова и Рыбникова. Москва, 1922).

[4] Література питання надто обширна, щоб її тут подавати.

[5] G. Rouma. Le langage graphique de l'enfant. Bruxelles 1913, стор. 261-2. Можливість ознайомитися з цею книгою завдячую Б. Бутникові-Сіверському.

[6] J. Vendryès, 1. с., 7. Сьогочасний огляд питання див. С. и W. Stern. Die Kinderschprache, Leipzig 1922, XVII Кар.; J. Rozwadowski. O zjawiskach w rozwoju języka. cz. 1, Kraków 1921, стор. 87 і д. Рос. мовою – А. Погодин у виданні "Вопросы теории и психологии творчества" Б. Лезина, т. IV, Харьк. 1903, гл. IX. У Вундта, Völkerpsych. I, 1 (3 вид.) ст. 313 (прим.) – 314, 273, 274, I, 2 (1904) ст. 311-312.

рисуванням, навряд чи можливо. Знайти в глухих місцях дитину, яка не бачила образів, утворених дорослими, образів, що відбивають на собі в більшій або меншій мірі сучасний рівень мистецтва, далеко легше, ніж найти дитину, яка була-б ізольована від співу дорослих; саме в найглухіших місцях спів ще й досі наповняє все повітря, всі хати, всі моменти життя. Діти орієнтуються в обладі тонів не таким трудним шляхом, яким ішли первісні люди. Ті мусіли з свого виття, скриків, інфлексій голосу, з хаосу звуків, відчутих з природи (голоси птахів, звірів, брязкіт, бреніння бездушних предметів і т. д.), важкими зусиллями над будовою музичних інструментів, довгим і невідомим нам процесом, звязаним з відкиданням безконечних проб, фіксувати певну обмежену кількість і усталити, принаймні принципіяльно, певні тональні ступені. Дитина не виробляє тональної системи сама: вона має довкола себе готове тональне стилізоване оточення, чого не було в зародковій стадії музики. З дитячих пісень тільки частину можна віднести до дитячої творчости, і то обумовленої надбанням від дорослих, а другу, мабуть більшу частину, складають пісні, що їх зложили дорослі для дітей; можна припустити, що з тих мелодій, що їх пробували і імпровізували дорослі з метою бавити й розвивати дітей, в народнім репертуарі зосталися тільки ті, які в довгому досвіді показали себе найприйнятнішими для дитячого вуха, найбільше подобалися дітям і найлегше засвоювалися, але в цім напрямі ще нема ширше відомих дослідів. У всякім разі онто-філогенетичні паралелі можуть мати обмежене евристичне помічне значіння при умові перевірення цих зіставлень иншими даними, і були б пожиточні постереження над тим: 1) які мелодії творять самі діти різного віку, 2) які мелодії з поміж тих, що вони чують, вони легше засвоюють і в якім віці робляться здатними до достотної репродукції мелодій того або иншого типу, і 3) в якім напрямі вони переробляють чуті мелодії і помиляються при повторюванні останніх. Досі зібрано (по американських школах) матеріял до пізнання зросту здатности у дітей, поділених відповідно до віку на групи, до розрізнювання тональних високостей і т. д. Важливіше, ніж такий груповий статистичний облік, були б постереження над поступінним розвитком тої самої дитини на протязі кількох ранніх років, але, розуміється, зібрати велику кількість таких індивідуалізованих постережень далеко трудніше.

[с. 25]

Наші знання в царині інструментології, дякуючи зображенням давніх інструментів і знахідкам та археологічним описам самих інструментів, сягають у багато відаленіші часи, ніж знання про самі музичні продукції. Що до сучасности – європейські музеї мають велику кількість інструментів, вивезених від народів, у яких не записано зразків самої музики. Але-ж форма, матеріял, конструкція інструменту дають дуже мало або нічого навіть для загального уявлення про характер самої музики. Американець Ч. К. Від в своїй цінній праці з історії музичних скаль[1] закинув, що „стадія інструментів механічно здатних давати гаму” була майже зовсім занедбана від дослідників. Цей закид був несправедливий і в значній мірі споводований недостатньою знайомістю з літературою. В той час, коли цей осуд був публікований, вже з’явилися, окрім відомих Відові праць А. Елліса[2] (що, зрештою, взяв під дослід майже виключно інструменти народів досить високої культури) та Вільсона[3], також досліди Людвіґа Рімана[4] та

[1] Ch. K. Wead. Contributions to the History of Musical Scales. Report of the U. S. National Museum (Smithsonian Institution) for 1900. Washington. 1902.

[2] A. J. Ellis. On the musical scales of various nations (Journal of the Society of Arts 1885), німецький переклад в Sbde f. vergl. Mw. I.

[3] Th. Wilson. Prehistoric Art. (III розділ) Report of the U. S. National Museum for 1896. Washington. 1898.

[4] Ludwig Riemann, Über eigentümlische bei Natur-und orientalischen Kulturvölkern vorkommende Tonreihen. Essen 1899.

Р. Валляшка[1], що встановили стрій великої кількости інструментів примітивних народів, але, на жаль, не на місцях, а в європейських колекціях[2]. Власне Валляшек обстоював що „єдиний грунт і єдину можливість фіксувати певний тип гами в виразних тональних ступенях дає інструмент”[3], і в цілому можна сказати таким дослідам надається скоріше перебільшене ніж зменшене значіння для реконституції перших стадій музичного розвою. Є народи, що зовсім не практикують інструментальної музики: ведди, мінкопи, вогнеземельці[4]. Проте ведди мають у співі виразні й точні інтервали[5]. Покликаючися на цей нарід, Штумпф припускав для загальної еволюції можливість, хоч і в вужчих межах, чисто вокального розвитку інтервалів[6]. В багатьох полях етнографічного зору інструмент не є носій об’єктивних норм і в практиці народніх мас пристосовується в значній мірі до інтервалів, уживаних у співі. Далі, інструменти того самого народу і навіть різні екземпляри того самого виду інструментів не виявляють одноманітного строю, який-би свідчив

про єдину властиву цьому народові тональну систему. Стрій народніх інструментів (як нашої сопілки) часто більше свідчить про немайстерність виразу, грубість матеріялу і його пізніші зміни від атмосферних причин, ніж про тональну систему, що живе в свідомості народу. Елліс, Валляшек і Л. Ріман робили досліди над позаєвропейськими інструментами не на місцях, а в Європі, отже після того, як вони перенесли далеку подорож, зазнавши не завжди дбайливого поводження, і иноді вже багато років перед дослідом лежали по музеях, старіючися, в різних температурних умовах, змінюючи голос також від сухости або від вохкости. Тільки стрій дзвонів, гонгів, ксило- і металофонів може бути вирахуваний, – і то тільки при ідеальних умовах[7], – без участи тубільного грача, а взагалі, щоб пізнати правдивий стрій гами, ця участь, як зауважив сам Елліс, конче потрібна[8]. До цього треба додати, що твердо фіксованої гами, властиво, може й не бути, і дійсна високість ступенів може бути безкраю розмаїта в залежності від музичного контексту.

Хисткість джерел і методів музичної етнографії, звязаної з праісторією музики, може приводити до зневір’я й неохоти до студій, але може і викликати найбільше одуховленя в шуканнях, які дають стільки простору для гіпотез і для напруженої, розважної і обачної роботи з тактовним комбінуванням методів і невпинним огляданням на найрозмаїтіші моменти, постійні та принагідні околичності і дотичні дані з инших царин знання. Сподіваймося, що це напруження наукової мисли, коли йому буде відповідати напруженість енергії в дальшім збиранні матеріялів, подарує нам хвилини радісної сатисфакції; але цього не треба вважати за умову для пошани до нашої молодої науки, бо й загальна історія культури, дарма що давно визнана, – сягає в пітьму на проспективних початках чи ретроспективних краях досліду. Там, – беручи слова вже цитованого тут історика-етнографа[9], – „творча думка заводить нас до границі між знанням і незнанням, у далекості та глибокості, від яких витікають найдужчі

[1] R. Wallaschek. Die Entstehung der Skala. Sitzungsberichte der Mathematisch-naturwissenschaftlischen Klasse der k. Akademie der Wissenschaften. CVIII Band Abt. ll a. Wien 1899.
[2] Застереження до Валляшкових вимірів – C. Stumpf, Die Anfänge der Musik. Leipzig, 1911, ст. 95.
[3] R. Wallaschek. Anfänge der Tonkunst. Leipzig 1903 (з початку ця праця була видана по англійськи: Primitive Music, London, 1893), стор. 175.
[4] Реєстр примітивних народів, зложений поступінно в застосуванні до їх запізнання з різними муз. інструментами, зложив J. Rowbotham, History of Music I, стор. XIII-XV; його подав з критикою у згаданій праці Th. Wilson, стор. 518 (самого Ровботмового твору я не міг побачити).
[5] M. Wertheimer. Musik der Wedda. Smlbde d. Intern. Musikg. XI.
[6] C. Stumpf, Die Anfänge der Musik. стор. 42, 31.
[7] Stumpf, l. c., 94–95; R. Lach. Vergl. Mw. 43.
[8] A. Ellis. op. cit. стор. 489–491 в англ. виданні, стор. 10–13 в німецькім.
[9] K. Breysig, l. c. 56.

впливи на приступну до пізнання історію нашого роду, і про які ми, проте, ніколи не будемо знати... Та мабуть найвитонченіша принада досліду звязана з тим, що він довкола оточений загадкою й мороком. Цього не хоче признати не тільки півосвіченість, але й півнаука... Всякий правдивий дослід буде, розуміється, невтомно змагатися проти пітьми непізнаних речей, але це – така боротьба, що в ній перемога і поразка однаково прекрасні, і коли нас пронизує таємниче тремтіння перед непізнавальним, то це – одно з найдорожчих благ не тільки життя, але й досліду". Непізнавальність первопочатків властива також і речам, що ними зайняті природничі науки, але там ніхто не править про марність всякого досліду, посилаючися на неможливість конечного генетичного заглиблення. Не можна твердити, що ступінь докладности наших знань збільшується просто й безумовно в мірі

[с. 27]

наближення предмету досліду до теперішности; і в палеонтології, і в палеоетнології і в усіх історико-еволюційних дослідах пізніших епох є хронологичні прогалини і щасливі нахідки. Найбільшу імовірність і, разом з тим, найбільшу практичну вагу мають дослідження сьогочасного, але де генетичні дані можуть його освітлити й ураціоналізувати, вони безмірно збільшують цінність тих досліджень.

”Україна”. – 1925. – Кн. 5. – С. 186–187

[с. 186]

Композитор Шарль Лефлер і Україна. З Ріманівського музичного словаря (10 німецьке видання, 1922 р:, стр. 753) ми знали, що композитор Шарль Лефлер (Charles Martin Loefler), народжений I861 р. в Альзасі, 1891 року написав сюїту для скрипки з оркестром „Les veillees de l’Ukraine”. Остання (липнева) книжка музичного квартальника The Musical Quarterly, що виходить у Нью-Йорку, принесла, разом з біографією Лефлера, пояснення цього факту і звістку про новий твір Лефлера, що свідчить про його неперерваний внутрішній звязок з давньою Україною: на 16-м музичнім святі в Чікаго Лефлерові присуджено і

[с. 187]

1924 року видано першу премію за його оркестрову поему „Memories of my Childhood-Life in Russian village” (спогади мого дитиного життя в р. селі). Виявляється, що дитячі літа Лефлер проживав у Смілі (нині Черкаської округи), де був на службі його батько, спеціяліст з агрикультури, хемії і виховання коней.

Першим його вчителем гри на скрипці був німець-музикант з „імператорського оркестру” в Петербурзі – той музикант приїздив на літо до Сміли. Пізніше Л. жив в Угорщині, в Швейцарії, в Берліні, в Парижі, аж нарешті переїхав до Сполучених Штатів Північної Америки, де осів у Бостоні і 1886 року натуралізовався як американський громадянин. Пробування в Смілі залишило такий глибокий слід в композиторовій душі, що дало стимул до названого твору „спогади дитинства”. По упливі більше як п'ятидесяти років, він сам пояснив, що в цім творі відбилася давня Росія, її народні пісні та танці, співи православної церкви, а по над усе – спогади про „великого приятеля підстаркуватого селянина-поета”. Окрім тої явно „автобіографічної музики” завважує автор нарису про Лефлера Карл Енгель, подібні спогади виявляються і в инших його творах, – частіше, ніж можна здогадуватися на підставі їх назв. Що до вищезгаданої сюїти „Українські вечірки” (за Гоголем), то її виконувано на концертах Бостонського симфонічного оркестру двічі – 1891 і 1899 років; в перший раз за соліста був сам Лефлер (як скрипач він учень Йоахіма).

Кл. Кв.

Етнографічний вісник УАН. – 1925. – Кн. 1. – С. 72-76

[с. 72]

Климент Квітка.

Музична етнографія на Заході.

В тій кількості рядків, яку дозволяє уділити на музичну етнографію обсяг нинішньої книжки, нема змоги подати реєстра хоч-би значніших діячів та установ, що працювали й працюють на Заході над цею паростю знання, і видань, їй присвячених у цілості або в часті. Тому доводиться обмежити цей короткий огляд найбільшими західними державами.

Перша поважна праця, що дала висновки, уґрунтовані на точнім вимірюванні й визначуванні абсолютних висот і інтервалів, була направлена на гами позаевропейських народів, що виявляються в інструментальній музиці. Це була праця англійця Олександра Елліса (A. J.Ellis) „On the Musical Scales of Various Nations" надрукована 1885 року в лондонському журналі Товариства Мистецтв (Journal of the Sosiety of Arts, vol. XXXIII)[1]. Інтервали вираховувано в центах ($^1/_{100}$ півтона) за поміччю спеціяльно збудованого для цеї роботи інструмента – „дихорда".

Фонографа було пристосовано до музично-етнографічних цілей найперше в Сполучених Штатах Північної Америки. B. J. Gilman, навчатель музичної психології в гарвардськім університеті, опублікував 1891 року першу працю (про співи індіянів Суньї) на підставі фонограм, що зняв W. Fewkes. Дальшу працю над збиранням зразків і дослідом музики аборигенів Америки провадили, окрім Джільмна, директор музичної школи і музичний письменник J. Fillmore, професор антропології в університеті Columbia (Нью-Йорк) Fr. Boas, Miss A. C. Fletcher, Natalie Curtis і Miss Fr. Densmore. Всі названі дослідники користувалися фонографом, за вийнятком H. Куртіс, що вважала його за недостотний і непотрібний. Окрім музики аборигенів Північної та Центральної Америки музична етнографія Сполучених Штатів направлена також на негрів, що живуть у Сполучених Штатах (в цім напрямі найбільше визначається H. E. Krehbiel) та на тубільців Філіпінських островів (володіння Сп. Штатів). Музично-етнографічні екскурсії виряджаються від Бюра Американської Етнології (Bureau of American Ethnology) при Смітсоновім Інституті (Smithsonian Institution) в Вашингтоні, і нині головний працівник на цім полі – Miss Densmore. Отож тимчасом, як для природничих, археологічних та загально-етнографічних дослідів Сп. Штати висилали експедиції далеко по-за межі своєї території, публічна піддержка музичної етнографії сливе не виходила по-за ці межі, коли не рахувати надрукування в виданнях Смітсонового Інституту зложених в універсальнім обсягу праць T. Вільсона і Ч. К. Віда (Ch. K. Wead) про музичні інструменти й інструментальні гами (Reports of the U. S. National Museum for 1896 and 1900).

Також і в Англії після Еллісової праці муз. етнографія не переходить помітно по-за політично підвладну територію, і окрім великої кількости видань народній музиці

[1] Німецький переклад в Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft, I.

самих британських островів присвячених, там треба відзначити головно заслуги A. H. Fox Strangways і H. A. Popley що-до досліду музики Індії та студії Ch. Myers'а над музикою Ведда (Цейлон) і тубільців Сараваку (британський протекторат на П.-З.

[с. 73]

Борнео); проте, треба відзначити, що вельми важлива для свого часу праця віденського вченого P. Валляшека (R. Wallaschek) про примітивну музику з'явилася спочатку (1891 року) в Лондоні в англійському виданні (п. з. „Primitive Music") і тільки через 12 літ – в Липську в німецькім виданні („Anfänge der Tonkunst").

Етнографічна діяльність французьких музикантів зарівно була направлена головно на ті країни, на які розпросторювалися або тепер розпросторюються національні та державні інтереси Франції. На порозі XIX віку Наполеон узяв до Єгипету поміж ученими та артистами музиканта G. A. Villoteau, і обсяжні результати роботи останнього ввійшли в виданий на державний кошт опис Єгипту[1] (ті записи зганив новітній дослідник Ідельсон). В нові часи вельми значну роботу що-до вивчення музики Передньої Азії виконали черці J. Parisot[2] і J. Jeannin[3]. У великій французькій музичній енциклопедії, що розпочалася під редакцією A. Lavignac'a, а по його смерті продовжується під редакцією L. de la Laurencie, є докладні розвідки про музику позаевропейських народів. Відомий дослідник французької народньої пісні J. Tiersot писав про музику Мадаґаскару, Дагомеї, також про музику азіятських народів та народів Північної Америки (там Тьєрсо провадив етнографічні студії з доручення французького міністра освіти). Над музикою арабів працювали в Алжирі S. Daniel (дилетантськи), J. Rouanet і тубілець Yafil. Розмірно чимало французи попрацювали над музикою Китаю (знакомита праця єзуїта – місіонера Amiot 1780 р., A. Dechevrens, L. Laloy, J. Tiersot, найновіша докладна праця M. Courant в згаданій Енциклопедії, 1921 р.), L. Laloy студіював музику Камбоджі. Інституції, що була-б за центр музично-етнографічної роботи, у Франції нема.

Треба згадати за розправи G. Knosp'а про екзотичну музику, надруковані як у Франції, так у Німеччини та Італії.

Багато місця уділяло музичній етнографії Межинароднє Музичне Товариство як на сторінках своїх видань (Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, Zeitschrift der I. M. G.), так і на своїх конгресах[4]. Провід у цім товаристві належав німцям. Війна його зруйнувала, і воно досі не відродилося. По скінченні війни організувалося міжнар. т-во Union Musicologique (центр – Гаґа), а в Німеччині замість давнього Межинароднього Муз. Т-ва засновано Німецьке Муз. Т-во, що в своїх виданнях Archiv für Musikwissenschaft та Zeitschrift für Musikwissenschaft дає місце дуже поважним працям з муз. етнографії; в них між иншим надруковані розправи E. Горнбостеля з обсягу китайської музики, Ільмарі Крона про музику монгольських народів, Ґ. Шюнемана про музику казанських татар, Бела Бартока про нар. музику арабів Біскри та околиці (в

[1] Description de l'Égypte, ou Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'armée françoise publié par les odres de S. Maj. l'Empereur Napoléon le Grand. Paris. S. a.

[2] Rapport sur une mission scientifique en Turquie d'Asie: Collection de Chants Orienteaux: Chants maronites, Chants d'église en arabe, Chansons arabes, chants syriens, chants chaldéens, mélodies israélites des juifs de Jérusalem. Paris 1900.

[3] Le chant liturgique syrien. Paris 1913. – Mélodies lit. syriennes et chaldéennes (в співробітництві з Dom J. Puyade і Dom A. Chibas-Lassalle). Paris 1921.

[4] На 3-м Конгресі, що відбувся 1909 року в Відні, взяв участь і найбільший дослідник української народньої музики д-р Ф. Колесса, відчитавши доповідь про думи (Über den melodischen und rhytmischen Aufbau der ukrainischen rezitierenden Gesänge, der sogenannten „Kosakenlieder"); її надруковано в III Kongress-Bericht der Intern. Musikgesellschaft.

Четвертому конгресові Ф. Колесса прислав писану доповідь про ритмічну будову українських нар. пісень (витяг надруковано в Report of the 4 Kongress ot the Intern. Mus. Sos., вид. у Лондоні 1912 р., ст. 62 і 184).

Алжирі), Р. Ляхмана – про музику в туніських містах. Розпад Інтернаціонального Муз. Т-ва на дві групі, що в одній з них зосталися німецькі

[с. 74]

музикознавці з поміччю окремих одиниць з малих держав, що культурно тяжать до Німеччини (Ільмарі Крон – з Фінляндії, Бела Барток – з Угорщини), а в другій – головно вчені инших країн, показав, що перша група в обсягу музичної етнографії (і не в самому цьому обсягу) переважає. Ніде по-за німецьким світом нема ні таких спеціяльних наукових установ, ні таких видань, спеціяльно цій науці присвячених, як у Німеччині та Австрії. Берлінський Архів фонограм (директор його з 1905 року проф. Е. Горнбостель) стоїть при Психологічнім Інституті Берлінського університету (директор Інституту – проф. К. Штумпф). За початкову дату історії цього Архіву треба вважати 1900 рік, коли К. Штумпф і О. Абрагам використали приїзд до Берліну сіямських музикантів, щоб зфонографувати й простудіювати їх продукції; незабаром подібною дорогою Абрагам і Горнобостель попрацювали над музикою японців та індусів, а недавно померлий славнозвісний професор антропології Берлінського університету Ф. Лушан зфонографував турецькі співи підчас своєї археологічної екскурсії в Туреччину. Він поклав підвалину тому звичаєві, що жоден германець не виїздив у дослідчу мандрівку в позаевропейські сторони з будь-якою науковою метою, не взявши з собою фонографа і не діставши інструкцій до орудування ним, щоб між иншим збирати й музично-етнографічний матеріял. В результаті кількість фонограм у Берлінському Архіві досягла 10.000. Щоб проаналізувати таку велику кількість зразків тепер, розуміється, не вистачає сил, і це буде ділом кількох десятиліть, але поспішання з збиранням пам'ятників є велика заслуга провідників Архіву, бо примітивні народи швидко піддаються европейській культурі або вимирають. Е. Горнбостель, значною мірою за поміччю О. Абрагама, поставив дослід екзотичних мелодій на таку наукову висоту, що й з Північної Америки, де було положено початок фонографуванню з етнографічною метою, 1905 року згаданий Боас прислав Берлінському Архіву для досліду свої фонограми індіянських мелодій, а Нью-Йоркський сінолог проф. Б. Лявфер – свої фонограми китайських мелодій. Ці останні дослідив у Берліні тодішній асистент Архіву Е. Фішер. 1906 року Е. Горнбостель на запрошення Columbian Field Museum в Чікаго приїздив до Америки і там персонально фонографував мелодії аборигенів. 1911 року відомий американський психолог проф. Е. Тітченер, коли його було публічно запитано, що́ він вважає за найзначніше досягнення останнього десятиріччя в експериментальній психології, відповів без вагання: „Діло Берлінського Архіву фонограм".

З інструктивно-освітньою метою, для помочи при лекціях, Берлінський Архів виготував колекцію фонограм в копіях з твердого тривкого матеріялу (120 валків) з зразками музики всіх культур і багатьох примітивних народів, що продається школам і університетам на полегшених умовах.

Неперіодичні „Збірники до порівняльного музикознавства" (Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft), що видаються під редакцією Штумпфа й Горнбостеля[1], є єдине в цілім світі поважне наукове видання, цілком присвячене дослідові народньої та екзотичної музики. І і ІІ томи присвячено позаевропейським народам, ІІІ том – пісням німецьких колоністів у Росії, які зфонографував підчас війни від полонених німців з російської армії проф. Ґ. Шюнеман, і IV том – пісням семигородських румунів, що записав знаменитий угорський композитор Бела Барток. Досі вийшли І, ІІІ і IV томи, а вихід ІІ тому через несприятливі обставини затримується. Згаданий Ґ. Шюнеман, віце-директор Берлінської Вищої муз. школи і професор Берлінського університету, підчас війни фонографував також співи полонених

[1] Збірники редагуються в Берліні, а друкуються в Мюнхені (Drei Masken Verlag).

українців і нині готує працю про українську народню музику. Так само в полонених з російської армії було зібрано матеріял до згаданої Шюнеманової розвідки про музику казанських татар, а африканці, що були в складі французької армії і здалися в полон німцям, дали матеріял до згаданих студій Ляхмана над музикою Тунісу

та Бартока над музикою Алжиру. Досліди над народньою музикою африканських володінь Франції було розпочато в Німеччині ще першими роками нашого сторіччя, коли Е. Горнбостель проаналізував фонограми, що зняв у Тунісі P. Traeger, а також свої фонограми, зняті з нагоди перебування в Берліні туніської трупи. Ці досліди, основані на тонометричних вимірах, мають вагу більшої наукової докладности, порівнюючи з тим, що зробили французи в тих землях.

Окрім Берліну, досліди над фонограмами провадяться в Гамбурзі. Асистент при тамтешній Фонетичній Лабораторії Семінару для колоніяльних мов В. Гейніц (знаний також з своїх праць з обсягу експериментальної музичної педагогіки) опублікував студію над музикою Сомалі.

Комісія Архіву фонограм при Віденській Академії Наук існує з 1899 року при Спільнім Зібранні Академії і складається з членів та співробітників як математично-природничої, так філософічно-історичної класи Академії. Фізики та механик Комісії виробили нові типи фонографу і все їх удосконалюють для цілей наукової роботи. Апаратами Комісії користувалися її члени та дослідники, звязані з нею, для музичних знімків не тільки в Австрії, зокрема в самім Відні (дослід Г. Вернера над співами маленьких дітей у віденських притулках), але й в Угорщині, в Бретані, в Боснії (відомий славіст М. Мурко), на о-ві Лесбосі (Kretschmer) в Індії (рецитації Вед, аналізовані від Е. Фельбера), в Палестині, в арабських сторонах (А. Ідельсон), в Бразілії (v. Wettstein), в Новій Ґвінеї (R. Pöch). За новіші експедиції я відомостей не маю. У великім описові південно-арабської експедиції Д. Мюллера, виданім од Віденської Академії, уміщено працю найстарішого і найвидатнішого музичного вченого Ґвідо Адлера про музику плім'я Soqotri. В Віденськім часописі до етнології та лінгвістики „Antropos" вміщено студії Е. Фішера про музику патагонців та китайські мелодії, фонографовані від ван-Оста. Остання праця особливо цінна тим, що ван-Ост (місіонер) працював на місці і стаціонарно, а не екскурсійно. Професор порівняльного музикознавства у Віденськім університеті і член-кореспондент Віденської Академії Наук R. Lach з доручення Академії записував (з фонографом згаданої Комісії Архіву Ф-м і без апарату) пісні полонених з російської армії в таборах Австро-Угорщини. Обмежившися співами фінських, тюркських та кавказьких народів, Р. Лях занотував над 1500 мелодій, тоб-то при цій нагоді заразом зробив більше, ніж доти зробили росіяни, мавши змогу працювати над підвладними народами довгий час за нормальних умов і маючи моральний до того обов'язок[1]. На жаль, досі опубліковано тільки попереднє повідомлення про цю роботу з кількома десятками зразків нотних записів і цінними історично-еволюційними увагами[2], і на видання всіх записів нема надії, бо нинішня Австрія, держава з 6½

[1] Вже після Ляхової праці к і л ь к і с н е відношення значно змінилося на користь російської етнографії, але не тим, щоб російські діячі та установи планово й організовано зайнялися студіюванням народів Російської республіки, позбавлених своїх тубільних наукових сил і засобів до наукової роботи, а через випадок, знов таки звязаний з війною: евакуований з Варшави музикант А. Затаєвич попав в Оренбург, там зацікавився киргизькими піснями і роками 1920 – 1924 записав 1500 мелодій; цими днями закінчене видання одної тисячі з них, доконане старанням автономного киргизького уряду.

[2] R. Lach. Vorläufiger Bericht über die im Auftrage der kais. Akademie der Wissenschaften erfolgte Aufnahme der Gesänge russischer Kriegsgefangener. Sitzungsberichte der philosophisch-historischen Klasse der k. Akademie d. Wiss. Wien, 183. Band 4. Abh. und 189. Band, 3 Abh. (46. u. 47 Mitteilung der Phonogramm-Archivs Kommission). Wien 1917 u. 1918.

мільйоновою людністю (з неї 28% припадає на столицю), не може матеріяльно утримувати свою Академію на давній висоті. Але, не можучи підняти великого дорогого нотного видання, Віденська Академія не викреслила музичної етнографії зовсім у своїх виданнях і ще торік надрукувала Ляхову працю „Порівняльне музикознавство, його методи й проблеми", що прекрасно орієнтує в цій молодій науці[1].

До останнього часу тонометричні досліди проваджено тільки над екзотичною музикою, аж недавно О. Абрагам опублікував разючі постереження й висновки на підставі тонометричних дослідів над практикою німецького співу, що відкривають нові перспективи для студіювання народньої музики самої Західньої Европи[2].

В цілому, хоч на Заході державні органи й меценати уділяють музичній етнографії далеко менше уваги й матеріальних засобів, ніж напр. археології та історії пластичних мистецтв, треба признати, що те, що зроблено й робиться в кожній з згаданих західних країн зокрема, переважає й давнє надбання Росії й нинішню чинність в межах Союзу (з країн давньої Росії музична етнографія стояла поважно саме в тих країнах, що були під дужчим впливом германської культури і що тепер не входять у нинішній Союз С. Р. Р., – саме в Фінляндії, Естонії і Латвії), і особливо значна я к і с н а перевага того, що зробили німці. Дослідникам народньої музики в Союзі потрібно ще пройти довгий шлях уважної, терплячої та упертої наукової праці при умові сприяння й належної матеріяльної допомоги з сторони органів державної влади, щоб результати дорівняли досягненням німецької науки.

Також див. R. Lach. Musik der turk-tatariscnen, finnisch-ungarischen und Kaukasusvölker in ihrer entwicklungsgeschichtlichen und psychologischen Bedeutung für die Entstehung der musikalischen Formen. Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien. L Band (der dritten Folge Band XX). Wien 1920.

[1] R. Lach. Die vergleichende Musikwissenschaft, ihre Methoden und Probleme. Sitzungsberichte der philos.-histor. Kl. d. Akademie d. Wiss. in Wien. 200 Band, 5 Abh. 1924.

[2] O. Abraham. Tonometrische Untersuchungen an einem deutschen Volkslied. Psychologische Forschung. Zeitschrift für Psychologie und ihre Grenzwissenschaften. Band IV. Berlin 1923.

Записки Історико-філологічного відділу Української Академії Наук. – 1925. – Т. V. – С. 239-250 (окрема відбитка. – С. 1-12)

[с. 1=239]

Труды Государственного Института Музыкальной Науки (ГИМН). Песни Крыма. Собраны и записаны певцом-этнографом А. К. Кончевским, гармонизованы М. А. Ставицким и В. В. Пасхаловым. Общая редакция В. В. Пасхалова со вступительной статьей Наркома Просвещения А. В. Луначарского. Москва 1924.

А. Кончевський і В. Пасхалов в неясних виразах виявили нахил приписати цій праці пріоритет (стор. 5 і 9), отже доводиться нагадати про те, що р. 1910 Олесницький[1] опублікував 31 мелодію кримських татар, то-б-то більше, ніж у цім новім збірнику (25). 1916 року приват-доцент (нині професор) порівняльного музикознавства на Віденському університеті Роберт Лях записав в австрійських таборах для бранців з російської армії 79 кримсько-татарських мелодій (декілька схоплено фонографом). Та опубліковано в попереднім повідомленні про його роботу в тих таборах[2] тільки одного зразка. Зразок отой дає поняття про „weitschwefige Koloraturen und endlose Gurgeleien", які Р. Лях уважає за характеристичну властивість співу кримських татар. (Другий зразок Р. Лях опублікував зовсім недавно в новій історії музики Гвідо Адлера[3], якої укладачі розглядуваного московського збірника, певно, ще не могли знати підчас видання). Порівнюючи з записами анонімного музиканта, що працював для збірника Олесницького, а також і з записами А. Кончевського, впадає в вічі не тільки майстерність Ляхового запису, – ця одміна цілком зрозуміла, коли взяти на увагу високу музичну кваліфікацію віденського вченого, – ба й корінна, принципова одміна в самім стилі першого з Ляхових зразків, що належить, без сумніву, до етнологічно оргигінальнішої давнішої формації. Отже через те, що між кримсько-татарськими музичними продукціями є такі великі одміни, аж надто потрібно зазначати пункт, з якого походить кожен даний взірець, необхідно подавати й докладні відомості про особу співакову: це дало-б якісь точки опертя, щоб судити, в якій мірі даному взірцеві можна приписувати корінний чи напливовий, позначений чужоплімінними та новими культурними рисами, характер. Власне, тільки недодержання цих вимог можна закинути А. Кончевському, висловлюючи побажання, щоб в обіцянім 2 випуску цю недостачу було поповнено, що-ж до того, що запис не є докладний (це визнає сам збирач), то, не вимагаючи від людини більш, як вона може дати, зостається подякувати за те, що зроблено, і порекомендувати шановному збирачеві надалі відзначати тони, відмінні від уживаних у нашій 12-ступневій системі (д. стор. 8) Горнбостелевими або иншими умовними значками; розуміється, коли Етнографічна Секція Гос. Інст. Муз.

[1] Алексей Олесницкий. Песни крымских турок. Труды по востоковедению, изд. Лазаревским Институтом Восточн. языков. Вып. XXXII. Москва 1910. (В науковій літературі існує нахил вилучити популярний вираз „татари" і поширити на всі тюркські народи термін „турки", що в популярнім слововживанні пристосовується до самих-но османів).

[2] Vorläufiger Bericht über die im Auftrage der Kais. Akademie der Wissenschaften erfolgte Aufnahme der Gesänge russischer Kriegsgefangener im August und September 1916 von Dr. Robert Lach. Sitzungsberichte der philosophisch-historischen Klasse der Kais. Akademie der Wiss. in Wien, 183. Band, 4. Abhandlung (46 Mitteilung der Phonogramm-Archivs-Kommission).

[3] Handbuch der Musikgeschichte unter Mitarbeit von Fachgenossen herausg. v. Guido Adler. Frankfurt am Main 1924; R. Lach Die Musik der Natur und orientalischen Kulturvölker, 22.

Науки вважає за потрібне видавати муз.-етнографічні матеріяли в формі, пристосованій до практичної мети европеїзації мелодій,– в данім разі з фортеп'яновим акомпаньяментом, –то ці знаки доведеться ігнорувати, виконуючи пісні, але вони будуть служити до аналізи. А. Кончевський і В. Пасхалов повідомляють, що зроблено й фонографічні знімки кримських співів, але фонограм „тимчасом, ще не було спромоги розшифрувати". Треба радіти не тільки з першого факту,

[с. 2=240]

але й з другого, бо фонограми стираються, коли їх вислухувати стільки разів, скільки потрібно для запису непростої речи, і доки Етногр. Секція «ГИМН»а не практикує копіювання валків, недоцільно нищити фонограму, щоб замість неї лишити нащадкам нотне зображення; сьогочасна нотація взагалі не досконала, а за теперішніх умов праці Етногр. Секції „ГИМН"у, коли не вживається тонометричних апаратів, вона не може дати навіть того, чого досягається нині на Заході. Що-до теоретичних узагальнень В. Пасхалова, то я вважаю за передчасне входити в їх обміркування й цілком погоджуюсь з увагою шановного дослідника, що матеріялу в цім виданні подано не досить. Завважу тільки, що чималу частину розвідки В. Пасхалова, що має заголовок „Музыкальная структура крымских песен", присвячено міркуванням про те, як треба ці пісні гармонізувати. „Питання про способи гармонізації нар. пісень, пояснює В. П., належить до числа дуже складних і ледві чи й дається його розвязати. Але саме шукати всякі підходи до нього є обов'язок музиканта-етнографа". Такий суперечний сьогочасному европейському погляд на завдання муз. етнографії взагалі міцно ще держиться в Росії, але й там він далеко не загальний.

Появлення цього нового збірника може дати привід до поглиблення й ревізії одного з найважніших питань історії української народньої музики, власне питання про походження українського хроматизму. П. Сокальський[1], доводячи східнє, азіятське його походження, твердив, що ввідний тон в укр. музиці має не таку функцію, як у західньо-европейській, і що „східнього тетрахорду" („з перескоком на $1^1/_2$ тону") українці в жаднім разі не могли дістати через Польщу з Заходу Европи. Ставлячи це твердження в звязок з иншим твердженням, – що українці перейняли від персів бандуру й торбан, Сокальський запевняв, що народня музика цілого азіятського сходу і південного сходу Европи поряд з діятонізмом користується й хроматизмом: перелічуючи народи, нахильні до хроматизму, Сокальський зокрема називав південних слов'ян, персів, арабів, „візантійців", новогреків. Спеціяльно про османів і кримських татар Сокальський не згадав, хоч останні мали тісні стосунки з українцями, і тільки в загальних міркуваннях про азіятські впливи вказав, що давня цивілізація персів послужила за основу і для культури їх завойовників – ото-ж почасти й турків. Не назвавши просто татарів, Сокальський виявив зрозумілу обережність: коли йому могли бути відомі хоч дві османські хроматизовані мелодії з Амброса[2] і Фетіса[3], то кримсько-татарських мелодій тоді ще, здається, взагалі не було опубліковано ні одної. Проте, узагальнюючи рисою нахилу до хроматизму „ввесь взагалі азіятський схід" без різниці народів і епох, Сокальський, безперечно, був під владою загально поширеної туманної, нерозчленованої ідеї, що призвела Бородіна до того, щоб прикрасити збільшеними секундовими кроками половецькі танці в опері „Князь Ігор", Сен-Санса – до того самого в вакханалії в опері „Самсон і Даліла"[4], згодом Рімського-Корсакова – в опері

[1] П. Сокальский. Русская нар. музыка великор. и малор. в ее строении мелодическом и ритмическом и отличии ее от основ соврем. гармонической музыки. Харьк. 1888. Стор. 156, 157, 172-174, 177, 183, 187.

[2] A. W. Ambros. Geschichte der Musik, I Band. Breslau 1862, стор. 111.

[3] F. J. Fétis. Histoire générale de la musique. T. II. Paris. 1869, стор. 396.

[4] J. Tiersot в Notes d'étnographie musicale, Paris, 1905, p. 122, нагадуючи, з приводу цього балету, що Сен-Санс написав названу оперу п е р е д своїми численними мандрівками, припускає у нього дивну інтуіцію, що допомогла йому так достотно визначити характер східньої музики; проте, цю інтуіцію треба було-б направити не тільки на етнографічну далечінь, але також в історичну глибінь.

„Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии” (розроблення нар. російської мелодії, яку Р.-Корс. узяв за тему до характеристики татар або, точніше, для реконструкції уявлення росіян XIII віку про татар)[1] і т.д. Про Китай теж „азіятський” і „східній”, де $1^1/_2$-тоновий

[с. 3=241]

інтервал має зовсім инше значіння, при тім забувалося. – Ідучи далі від Сокальського, Ф. Колесса виразно поставив на другий план впливи балканських слов’ян і висунув на перший план „впливи музики східних азийських народів, особливо-ж Турків і Татарів”, пояснюючи, що „довговікові війни Українців з східними ордами, почавши від Печенігів й Половців, невольники й обміна бранців ..., та безперервні зносини із азийськими народами, що тягнуться в укр. історії від найдавніших часів оставили значні сліди в мові, народній словесности, звичаях, ноші, орнаменті, і здається найбільше в народній музиці Українців”. Мабуть східним впливам (половецьких, татарських і турецьких мельодій, що напливали до нас також за посредництвом полудневих слов’ян) треба приписати хроматизацію середньовічних церковних ладів в українських мельодіях”. „Хроматизація” (власне, така, яку постеріг в укр. піснях Сокальський) „відріжняє українські народні мельодії від великоруських, а ще більше від західно-европейських та споріднює їх з музикою південних слов’ян та східних азийських народів: Турків, Татарів, Персів, Арабів”[2]. (Треба пояснити, що в укр. нар. музиці хроматизація приходить головно як уживання ввідного тону до тоники і до домінанти в ладах з малою терцією). Я не погоджуюсь з цим поглядом, і хоч у Київі видань з зах.-европейськими народніми мелодіями обмаль[3], а останніми часами важкенько знайти навіть твори давніх західньо-европейських композиторів, проте, навіть не розшукуючи, вже з того, що маю під рукою, знахожу низку прикладів на довід того, що вказані у Сокальського[4] улюблені в українській народній музиці мелодичні формули, в яких приходить ввідний тон, – разом і з тим звичайні і для народньої і давньої штучної музики італьянців[5], французів[6], басків[7], шотландців[8], шведів[9], данців[10], норвезців[11], німців[12], (мелодичні формули в виносках подано в транспозиції до тоніки *a*).

---

[1] Помилку Р.-Корсакова і імовірність українського походження цеї мелодії я з’ясував у моїй рецензії на кн. А. Фінагіна „Русская нар. песня” в часопису „Музика” 1924 № 1-3.

[2] Ф. Колесса. Наверствованє і характеристичні признаки українських народніх мельодій. Записки Наук. Тов. ім. Шевченка у Львові, т. CXXVI ст. 65-68. Пор. його-ж: Мельодії укр. нар. дум. Матеріяли до укр. етнології того самого Наук. Тов. т. XIII ст. XLVII-LI.

[3] І навіть ті збірники франц. і нім. пісень з мел., які ще перед $1^1/_2$ роками були для вжитку присутні, тепер через одну зміну в бібліотечній справі щезли не тільки з досяжности, але й з бачности.

[4] L. c. 168-174.

[5] G. B. Pergolesi. Ogni pena (*e’ gis a, e gis f*); A. Caldara „Selve amiche” (*c’ h a gis e*, пор. Лисенко I, 17, 25, 28; II, 25, 26, 30; III, 16; IV, 20-a, 23).

[6] Revue des traditions populaires 1888, 475 (*e’ gis a*); 1892, стор. 12 (*e a gis a*); 1895, 636 (*h gis e*). Mélusine 1894, колонна 9 (*a gis e*).

[7] Mélusine 1877, 363 (*h gis e* і *a gis e*).

[8] Мел. з зб. Mac Leod, 1838, наведена в: H. Riemann. Folkloristische Tonalitätsstudien, Leipzig. 1916, ст. 74, останній рядок нот.

[9] K. Valentin. Studien über die schwedischen Volksmelodien. Lpz. 1885 ст. 15 (з зб. Berggreen III 92) і 73 (*h gis e*).

[10] Мел., навед. з зб. Nyerup og Rahbek, Kjobenhavn 1812/4, в: R. Lach. Studien zur Entwickelungsgeschichte der ornamentalen Melopöie, Lpz. 1913 ст. 331, 1 рядок нот (*h gis e*).

[11] Мел. з зб. Lindeman в: R.Valentin, l. c., 16 (*h gis a*); R. Lach, l. c. 333, кінець 2 рядка нот (*a gis e*).

[12] Силезька мел. з зб. Erk. u. Irmer I, ст. 33, навед. в: O. Fleischer. Zur vergleichenden Liedforschung. Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft III 208 (*e a gis a*; мел. з Sulzer, Schir Zion, наведена ibid. 203 з тою самою формулою – безумовно пізнішого европейського походження, що знати з її ритму); Pickelhering з ляйпц. табулятури 1619 р., навед. з книги Tappert’a Sang u. Klang aus alter Zeit у: H. J. Moser. Geschichte der deutsch. Musik I, 3 Aufl. Stuttg. u. Berlin 1923, ст. 215 (*a gis e*). Fr. Schubert. Auf dem Wasser zu singen, op. 72 (*e’ gis a* і взагалі часто в Шубертових піснях).

Підвищення 4 ступеня („ввідний тон у домінанту”) в мінорі, як і „гармонічна мінорна гама” з зб. інтервалом між 6 і 7 ступенями також трапляється в зах.-европ.

[с. 4=242]

музиці народній і навіть давній церковній[1]. Що-до „східньо-хроматичної гами” з двома збільшеними секундовими інтервалами, то навряд чи є вона в українській народній музиці[2]. Тимчасом у фіннів-суомі вона трапляється. Розуміється, це не через расову їхню спорідненість і „innerliches Zusammenhang” з мадярами, як здогадувавсь був Р. Лях[3]. Адже прадавня основа щиро-мадярської мелодики була імовірно, ангеметонічно-пентатонічна, як уважає сьогочасний діяльний дослідник мадярської музики Бела Барток[4], а так звану в шкільних підручниках „мадярську гаму” культивували в Угорщині власне, цигани. З наведених вище слів Ф. Колесси: „хроматизм відріжняє укр. нар. мелодії ... від зах. европейських” неясно, чи віднесено до зах.-европейської музику західних слов’ян. Що-до Сокальського, то він сам подав приклади ввідного тону в моравських піснях на довід не відмінности, але єдности з українською мелодикою дотично його вживання[5]. Хоч як Сокальський був певний, що принаймні збільшених секундових кроків українці не могли перейняти через Польщу з Західньої Европи, усе-ж-таки погодитися із ним це була-б річ надто небезпечна. В усякім разі збільшені секундові кроки не зовсім чужі й полякам[6] (так само й білорусам)[7]. Та даремне, трактуючи про західні впливи на українську музику, мало не завсіди згадують тільки про Польщу і забувають за Чехо-Словаччину. Вона-ж-бо також межує з українською етнічною обладою, а, стоячи в давні віки значно вище культурою від поляків, впливала на українську культуру і посередньо – через поляків, і безпосередньо. Не забувсь про можливість словацького впливу спеціяльно що-до вживання інтервалу збільшеної секунди А. Фамінцин[8]; до тих словацьких мелодій, що він навів, можна додати кілька чеських[9] і навіть лужицькі[10]. – Коли Ф. Колесса приписував хроматизацію українських мелодій д о в г о в і к о в и м впливам тюркських народів, від печенігів і половців починаючи, тимчасом, як даних про музику цих останніх нема, і взагалі

---

[1] Франц., Mélusine 1895, кол. 271; R. Lach, l. c. 462; H. Riemann. Musikgeschichte in Beispielen I. Lpz. 1911 № 22, порівн. норвезький зразок у Ляха 332 (3 нотний рядок норв. прикладів), де тоноряд, у транспозиції, *d e f gis a h c’ d’*; тільки тут тоніка – *a*, як (на моє почуття) і в рецитаціях укр. кобзаря Гончаренка (Мат. укр. етнол. XIV, 114; Ф. Колесса чує там тоніку *d* і підвищення 4-го ступня, див. ibid стор. XXVIII; шкода, що в муз. додатку 1 до студії „Наверствованє і т.д.” не цитовано пісень, з яких узято подані там мел. звороти; при неясності тоніки в багатьох нар. піснях можливо, що й там тоніка *d* спірлива в нашім сприйманні, або оспорюється в самім творенні мелодії – д. Сокальський 138 п. 7 – і в зіставленні з варіянтами, як це нераз постерегається, з’ясовується генетичний пріоритет тоніки *a*). Зб. сек. між 6 і 7 ступенями в італьянській нар. пісні див. К. Бюхер. Праця й Ритм, додаток V (за Бюхером цю мел. навів R. Lach. l. c. c. 363; в штучній зах. европ. старій музиці – молитва Франческо Дуранте Vergine, tutto amor; Гендель, арія Ah! mio cor з опери Alcina; Glück, Armide, 3 акт (Sauvez moi de l’amour). M. Touzé (La mélodie, ses lois son évolution, p. 40) наводячи ост. мелодію, як приклад на „le mineur moderne primaire”, завважує: здається, що ця трансформація діятонічного мінора на заході не давніша від 15 віку; проте вона повинна бути дуже давня, бо сліди її находяться у грецьких співах 2 віку, вигравованих на камені у Дельфах. Пор. примітку M.Maurice Emmanuel в Encycl. de la mus., 406.

[2] К. Квітка. Лисенко, як збірач нар. пісень. Повідомлення Муз-Етногр. Кабинету Укр. Акад. Наук ч. 1, стор. 15, прим.

[3] R. Lach. Studien, 327.

[4] Музыкальная Новь 1923 № 1 ст. 43 (реферат з його розправи в Revue musicale).

[5] Р. нар. муз. 166.

[6] O. Kolberg. Lud. Serya III ст. 292 (пор. ibid. ст. 319!).

[7] L. Kuba. Slovanstvo ve svých zpevěvech. Písne ruské. II. a III. Velkoruské a běloruské. II. vyd. Praha 1922, – № 11 між білор. піснями (з Смоленської губ.).

[8] Домра. Истор. очерк А.Фаминцына. СПБ. 1891, ст. 151: наведено пісні №№ 217 і 534 з зб. Slovenské Spevy Vyd. priat. slov. spevov. 1880.

[9] Č. Holas. Česke národní písně a tance. Díl III №№ 2, 5, 124, 259.

[10] L. Kuba.Píseň srbů lužickych. V Praze 1922, ст. 13.

до аргументації служили тільки турецькі пісні в записі Петросяна[1], то в цім, мабуть, треба вбачати владу традиційного погляду, що хроматизм узагалі і збільшений секундовий інтервал у мінорі зокрема це предковічна спільна риса всіх тюркських народів. Проте тюрки зовсім не визначаються єдністю що-до музики. В ангемітонічній пентатоніці казанських і підуральських татарів швидче можна вбачити продовження тих музичних призвичаєнь, що винесли татари з азіятської прабатьківщини[2] ніж у музичних стилях кримських татарів. Кримські-бо татари як безпосередньо, так і переймаючи османські мелодії, головно констянтинопільські та з инших міст (ті мелодії творили в значній частині, хоч до турецьких слів, греки[3] та вірмени[4], що складали значний елемент людности турецьких міст ще за візантійських часів, а вірмени здавна культурно геленізувалися[5], до того-ж історично задокументована велика роля румуна Димитрія Кантеміра в утворенні османської музики[6], – підлягли музичному впливові греків та італьянців (вони, як відомо, здавна колонізували Крим). До того-ж треба додати, що грецька народня музика розвивалася мабуть в тіснім взаємнім впливі з італьянською[7]. – Навіть у відомостях про музику того тюркського народу, що більше міг запозичити з персо-арабської музики, а саме киргизів, все маємо вказівки на діятонічні лади і зокрема на мажор[8], а також зразок ангемітонічної пентатоніки[9]. Збільшених секундових кроків не трапляється в відомих досі мелодіях таранчинців (ці мелодії в значній частині мають загадково близький до европейського характер)[10]. Коли в них (а також у волзьких монголів-комликів) трапляється хоч узагалі хроматизм[11], то в тюрків Астраханської та Оренбурзької губерень його нема й сліду[12]. М. Гайдай, що влітку 1924 р,., виряджений від Української Академії Наук, записав понад 100 мелодій маленького тюркського народу – балкарців, що вимирають у безплодних горах Північного Кавказу в найбільшій ізольованості і сприятливих до консервування етнографічних традицій умовах, в цім великім матеріялі тільки один раз почув збільшений секундовий крок, проте і цей хвилевий феномен зник, коли той самий співак вдруге виконував ту саму пісню. Традиційне туманне й узагальнене

[1] Турецкие нар. песни. Муз тексты с перев. и объясн. Б. Миллера и вступ. критико-библиогр. обзором литературы предмета А. Крымского. Труды по востоковедению изд. Лаз. Инст. В. яз. Москва 1903 (див. Мат. укр- етнол. т. XIII ст.XLVII).

[2] Матеріяли й міркування до цього див. G. Schünemann. Kasantatarische Lieder. Archiv für Musikwissenschaft I 507; Ilmari Krohn. Mongolische Melodien. Zeitschrift für Musikwissenschaft III, 70; R. Lach в Mitteilung der Phonogr.-Archivs-Kommission, 21.

[3] Fétis, l. c. II, 395; T. Burada. Scrierile muzicale ale lui Dimitrie Cantemir. Annale le Academiei Romane. Seria II t. XXXII, стор. 80, 81, 91.

[4] Musikalisches Conversations-Lexikon begr. v. H. Mendel fortg. v. A. Reissmann, X Bd, Berlin, 1878: Türkische Musik, 346. – Г. Ціммерер в V томі Гельмольтової Історії людства, стор. 203 рос. перекладу (СПБ.).

[5] R. v. Skala в V т. Гельмольтової історії, 60.

[6] F. J. Fétis. Biographie universelle des musiciens. III. Bruxelles 1836, p. 38; T. Burada l. c.

[7] Пор. L. Bürchner, Griechische Volksweisen. Sammelbände d. Intern. Musikgesellschaft III. 404. Про давні франкські культурні впливи на греків д. у Гельмольта V, 104.

[8] В. Чешихин. Средне-азиатский муз. этнограф 1870 г.г. Русская Муз. Газета 1917, ст. 486-488, 503; Музыкальная Новь 1923 № 3 ст. 40.

[9] Див. киргизьку мелодію з збірника Лейска (Ташкент, 1890), подану в додатку до праці В. Петра „О мелодическом складе арийской песни" (СПБ, 1899) під № 380. Так само пентатонічні подані там 4 „ташкентські" мелодії (№№ 386, 388-390).

[10] Известия Общ. Археол., Ист. и Этн. при Казанском универс. XIII.

[11] А. Руднєв приписує це рос. впливові: Сборник в честь Потанина. СПБ. 1909 ст. 418, прим. до № 58-а. Пор. міркування Fétis'a Hist. de la mus., I, 85.

[12] С. Рыбаков. Муз. и песни уральских мусульман. СПБ, 1897. В. Мошков в Изв. О.А.П.Э. при Каз. унив. XIV, XVII.

уявлення про східню музику, як характеризовану хроматизмом, починає вже прояснюватися у росіян

[с. 6=244]

(інтересно, що, напр., недавно в російській музичній пресі зазначено, неначе відкриття, що „хроматизмів" зовсім нема в татарсько-башкирській пісні, нема й збільшеної секунди, улюбленої в европейських стилізаціях під загально-східню музику[1]; це спеціяльне підкреслення ще один раз показує, що в російських музичних колах панувало уявлення про татарську музику, основане не на збиранні і студіюванні її зразків, а на хибних, науково не перевірених ідеях російських композиторів). Спричинена такими відкриттями реакція проти традиційного уявлення доходить, як звичайно буває з реакцією, до крайности, і так в обговорюваним тут виданні „Песни Крыма" В. Пасхалов, констатуючи, що мелодії поданих там пісень базуються не тільки на звичайних мажорній та мінорній гамах, але й на ладах еолійськім, фрігійськім, дорійськім та міксолідійськім, замикає: „наведений перелік тонорядів не полишає сумніву в тім, що схід, до якого відносяться пісні кримських татарів, є строго діятонічний, і що йому чужі східня гама з збільшеною секундою, яка так придалася російським композиторам для їх персидок, половецьких дівчат, шемаханських цариць[2] і т.п." (с. 7). Але-ж на сторінці, що йде далі, В. П., наперекір цьому твердженню, вказує на те, що в двох піснях звичайний гармонічний мінор через часте зіставлення 6 і 7 ступеня дістає характер „східнього ладу". До цеї вказівки треба ще додати три мелодії, яких не відзначив В. П. (№№ 1, 13, 21), і тоді матимемо разом 5 мелодій з збільшеними секундами на загальну кількість 25, отже процент чималий; в зб. Олесницького відношення приблизно таке саме (6 на загальну кількість 31). Б'є в вічі, що в пісні № 1 збірника Кончевського, що в ній проходить зб. секунд. інтервал, текст кінчиться словами „сльози народу висушить тільки знаття та культура", а одна з пісень зб. Олесницького, значена цею мелод. прикметою, трактує про Порт-Артур і Куропаткіна. Отож періодизація і дослід історичних наверствувань в кримсько-татарських піснях з повсякчасним зіставленням їх літературного і музичного елементів повинні ще завдати великого клопоту тюркологам; тимчасом дозволю собі висловити думку, що мелодії збірників Олесницького та Кончевського ніяк не можна вважати за характеристичні для тюркської стихії взагалі, а скоріше треба вважати за характеристичні для новішої, так мовити, „левантської" музичної творчости, в значній мірі інтернаціональної для народів „Леванту". Це визначення одважуся пристосувати, хоч і в меншій мірі, також до турецьких пісень, на які покликався Ф. Колесса: їх записав Петросян, професіональний співак-вірменин з Константинополя, що розважав публіку кав'ярень у різних місцях Анатолійського та Кавказького берега Чорного моря піснями не тільки турецькими, але й грецькими, вірменськими, грузинськими й болгарськими. Ступінь модернізації його співів знати хоч-би з того, що він супроводив їх на інструменті з сучасною европейською темперацією – фісгармонії, отже порвав з оригінальними інтервалами арабської та турецької музики. Як зложився Петросянів репертуар, знати з його слів: „Скоро в Стамбулі з'явиться якась нова пісня, я зараз або сам її записую, або переписую у своїх приятелів-музикантів". Ті саме утвори, на які покликався Ф. К., сам співець визначив, як „шарки". У вступній статті до видання Петросянових записів А. Кримський пояснив, що під цим терміном розуміється „утвір не народній, щось на взір романсів"; „шарки" випускаються у множестві в Стамбулі щотижневими збірниками". – Ще Фетіс повідомляв, що „шарки" мають за авторів найкращих поетів Туреччини[3], і тому, що з поетів раз-у-раз бували й композитори мелодій до своїх

[1] Музык. Новь 1923 № 3 ст. 28.
[2] Натяк на оперу Римського-Корсакова „Золотой петушок".
[3] Histoire génér. de la mus. II 395.

віршів, важливо зазначити, що турецьку літературу в значній мірі утворили не турки[1] (але й той елемент Туреччини, що мав турецьку мову за рідну, постав з сумішки народів, в якій правдива османська кров становила незначний інгредієнт[2], отож мусіли вони вносити в турецьку музику

[с. 7=245]

чужоплемінні призвичаєння. В відомостях про ту музику мало не виключно мається на увазі творчість професіонально-артистична. Мабуть, чи не цим треба пояснити свідоцтво Тодеріні[3], що турки не знали музичного мистецтва перед 1667 роком, коли це мистецтво запровадив у Стамбулі перс Шах-Кулі[4]. Чи є в османів співи загально-народні, як у нас, про це мені не довелося довідатися; у всякому разі, знаючи, як глибоко може в того самого народу різнитися загально-людова музика від музики професіоналів, не можна впевнятися, що при масовім впливі османів на українців XVI та XVII віках мало прищепитися саме те, що ми знаємо, як характеристичні прикмети музики пізніших османських професіональних артистів. Є свідоцтво з 1576 року, потверджене і в пізніших століттях, що на вулицях грали й співали „азмоглін", тоб-то діти, віддані турецькому султанові в данину від християн із Греччини, Албанії, Валахії, Сербії, Боснії, Трапезунту,Мінгрелії, Колхіди. Грецькі селяни, що мусіли одбувати панщину в Костянтинополі, по скінченій роботі проходили по вулицях, співаючи і граючи на дуду (козу)[5]. Такі побутові явища в довгім часі не могли зостатися без сильного впливу на народню, масову турецьку музику. – Турецькі пісні, що дослідили О. Абрагам і Е. Горнбостель[6] з фонограм Лушана, схоплених за співом не столичного мешканця і не фахівця (але теж вірменина), з літературної сторони[7] не перечать (занадто узагальненому і доведеному до крайности) твердженню Р. ф. Лілієнкрона, що людова творчість узагалі є рефлєкс штучної творчости вищих верстов[8]. Абрагам і Горнбостель застерегають, що передавати турецькі мелодії европейським нотним письмом через непогодженість тональних систем не можна цілком точно; тож, додам від себе, ті місця, що в зображенні нашим нотним письмом дають оптичне вражіння збільшених секундових кроків, в дійсності не виявляють достоту $1^1/_2$ тонового інтервалу, і мелодії при їх вислухуванні не дали-б того слухового вражіння, яке дає нам зб. сек. в мелодіях народів, що мають однакову з нашою тональну систему. Важливо зазначити, що Абрагам і Горнбостель підкреслюють рідкість покрас, і це постереження в звязку з установленим фактом, що мелізматика відограла колосальну ролю в історії зах.-европейського співу[9] (і, між иншим, поміж пам'ятниками трубадурського співу я найшов оригінальний мелізм характеристичний для рецитацій кобзаря Гната Гончаренка[10]), показує, що традиція відносити мелізматику українського співу на конто азіятських впливів не досить

[1] Про видатних турецьких поетів грецького, албанського, болгарського, навіть норманського походження д. А. Крымский. История Турции и ее литературы. Москва 1910 ст 56, 69, 116, 124.
[2] E. Gibbon. The History of the decline and fall of the Roman empire (Chap. XLV в кінці), Гельмольт III 370 і в багатьох инших істор. творах.
[3] Fétis, Biographie univ. VIII, 371.
[4] T. Burada, I, c. 92.
[5] Mendel-Reissmann, Mus. Conv.-Lex. X 347.
[6] O. Abraham u. E. v. Hornbostel. Phonographierte türkische Melodien. Zeitschrift. f. Ethnologie XXXVI, 1904, передруковано в Sammelbände f. vergl. Musikwiss. I.
[7] F. Luschan. Einige türkische Volkslieder aus Nord Syrien. Ztschr. f. Ethn. XXXVI (не передруковано в згад. Sammelb.).
[8] R. v. Liliencron. Die historischen Volkslider der Deutschen 1865-9 (цитую недокладно за пам'ятю з причини, поясненої тут вище на стор. 241 прим 2).
[9] R. Lach. Studien zur Entwickelungsgeschichte der ornam. Melopöie; G. Schünemann. Smlb. f. vergl. Musikwiss. III 52-66, 81.
[10] J. Beck. La musique des troubadours. Paris 1910, ст. 99: l'aube з кінця 12 або початку 13 віку, 5 такт з кінця (*a g f e f e*), пор. Ф. Колесса. Мелодії дум. Мат. у. етнол. XIV ст. 97, 3 рядок нот.

уґрунтована, і справа не така проста. Єдина мелодія, яку Лушан схопив від турка-мусулманина, не має підвищеного ступеня і зб. сек. інтервалу[1]. Звертаючись до самої арабської музики, зазначимо, що про неї багато писалося на підставі теоретичних арабських трактатів. Трактати оті основано на практиці гри на

лютні (al ‘Ud), отже теж музики штучного професіонального походження. Та дуже мало є в нашім розпорядженні записів самих мелодій, особливо вокальних, які-б завдовольняли наукові вимоги що-до точности. Тому для нашого питання мають значіння навіть постереження над арабською піснею в далекім Тунісі, що їх зробив першорядний дослідник Горнбостель[2] на підставі своїх тонометричних записів за фонограмами, тим більше, що як завважує Горнбостель, на північнім березі Африки ледві чи можна знайти специфічно африканський культурний ґрунт, і скоріше можна сподіватися споріднення з музикою азіятських арабів. Отже Горнб. заперечує традиційний погляд, що арабська музика хроматичніша від европейської, навпаки, навіть уживання півтонів стушовується (tritt stark zurück), а хроматичні ходи, в яких є кілька півтонових кроків слідують один за другим, трапляються зовсім рідко (ganz vereinzelt); гаму з збільшеною секундою (Горнб. називає її не „орієнтальною”, а „циганською”) констатовано тільки в двох піснях з 20. Праця Ідельсона про арабські маками[3], що містить точно записані, почасти за поміччю фонографу, зразки персько-арабської музики в різних краях мусулманської культури, власне, не розвязує, а викликає захоплююче інтересні проблеми історичних наверствувань етнічних та географічних відмін у широко розлеглій обладі цеї культури. Між иншим, дуже важливе в цій праці констатування, що тоноряд в обсягу кварти з $1^1/_2$ тоновим інтервалом між 2 і 3 ступенями (так званий в европейській схолярній теорії „мадярський тетрахорд”) виявляється улюбленим і дійсно народнім у Хиджазі, а в сусіднім Ємені він невідомий. Отже само собою постає питання, чи не занесли цей тоноряд у Хиджаз (де, як відомо, знаходяться Мекка й Медіна) прочани з тих країв, де мусулманська культура розвинулася на ґрунті, попереду міцно геленізованім[4]. Розуміється, грецька музика в тих азіятських краях, де вона недовго розвивалася, власне як грецька, де вона запліднила собою музику чужомовних азіятських народів, і де греки продовжували посувати ту чужоплемінну музику вже не як греки в розумінні належности до своєї грецької культури, мусіла відбігти від музики дійсно грецької, що розвивалася хоч у значній мірі також в Західній Азії, але в тім елементі її людности, що не тільки говорив, але й творив пісні грецькою мовою[5]. Але ці азіятські парості не зоставалися принципово-чужі грецькій музиці. Вона-бо розвивалася в взаємнім впливі з

[1] На жаль, мені зосталася неприступна розправа музиколога-турчина Raouf Yekta Bey в Revue musikale 1907, № 5, і мені також невідомо, чи вже появилася в світ його розправа, що мала бути вміщена в Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire. Дуже недосконалий що-до муз. етнографії Hadbuch der Musikliteratur Aber’a (Lpz. 1922) не згадує про цього автора, але через недогляд згадує про тур. пісні Littmann’a, хоч при них ні нот, ні якихсь даних до музики нема.

[2] E. v. Hornbostel. Phonographierte tunesische Melodien. Smlbände IMG. 1906, передр. в SMLB. f. vergl. M., I.

[3] A. Z. Idelsohn. Die Maqamen der arabischen Musik. Sbd IMG. XV E. V.

[4] Про геленізацію Західньої Азії від часів Олександра і далі: J. Beloch. Griechische Geschichte III. Bd. I Abt. Strassb. 1904 VII Abt. спеціяльно ст. 275 і д.). А. Крымский. История Сассанидов и завоевание Ирана арабами. Москва 1905, ст. 72; його-ж История Персии II М. 1906 ст. 60. Гельмольт III, 249, 268, 310; IV, 154; V, 56, 60. K. Hopf. Geschichte Griechenlands vom Beginn des Mittelaltes bis auf unsere Zeit в Allgemeine Encyklopädie der Wissenschaften u. Künste v. J. Ersch u. J. Gruber. 85 Theil. Lpz. 1867 ст. 35 і далі (Einfluss der byzant. Kunst auf das Ausland, д. також ibid. ст. 32).

[5] „La poésie populaire du dixième siècle est née en Asie Mineure, alors le plus hellénique des pays grecs” (M. C. Paparrigopoulo. Histoire de la civilisation hellénique. P. 1878, p. 254). В зб L. Bourgault Ducoudray: Trente mélodies pop. de Gréce et de l’Orient всі мелодії – грецькі, але більшість з Малої Азії; також переважно з М. Азії записував Pachtikos.

музикою народів, що пізніше були ісламізовані, і хтозна, чи не була вона все на чолі тих змін, що в результаті витворили персо-арабський музичний стиль. Ми повинні рахуватися з тим, що ні світська музика Візантії, ні народня грецька музика давніх віків невідомі, в нові часи записано тільки такі зразки грецької нар. музики, які легше було записати, а над тим стилем грецького співу**,** що ближчий до арабського, не було зроблено навіть таких зусиль до нотації, які пороблено що-до музики арабської. Тьєрсо закидав на адресу Бурго-Дюкудре, що він егоїстично зберіг для себе самого спогад про спів одного смірнського грека і дав нам тільки дуже інтересний опис того співу[1]. Але немає сумніву, що коли Б.Д. взагалі записував грецькі смірнські пісні, та не записав їх власне від цього віртуоза, то це через те, що це було по-над його силу

і мабуть взагалі неможливо у передфонографічну епоху. Що-до церковної грецької музики, яка нам краще відома, то здається, всі ті риси, що вважаються за специфічно персо-арабо-турецькі, характеристичні також і для її еволюції. Ще на порозі III віку Климент Олександрійський застерегав проти хроматизму, вважаючи, що він пасує до пісень куртизанок; боротьба отців церкви проти напливу хроматизму була марна, і в практиці грецького церковного співу зайняв своє місце тетрахорд з зб. сек. інтервалом (що в шкільній теорії зветься „мадярським") *e f gis a*. Є вказівки, що в грецькім церковнім співі вживалися характеристичні для арабської музики інтервали у $^3/_4$ і $^5/_4$ тону. І є дані уважати, що з турецької музики в значній мірі є нова стадія розвою грецької музики або її паросль[2]. Для новогрецьких нар. пісень тетрахорд *e f gis a* характеристичний, як завважав і Г. Ріман, трактуючи це як „дальший розвиток мелодичних основ"[3]. Велике поширення цього тетрахорду, окрім балканських слов'ян, також у Румунії й Угорщині можна пояснити як дужою грецькою колонізацією цих країн[4], так і посередництвом фахових музикантів-циганів, бо „Греччину треба вважати за найперше місце життя циганів, що розсіяні тепер по Європі"[5]. Сокальський, ставлячи питання, чи українці перейняли хроматизм з Західньої Европи, чи з Азії, розвязує це питання на річ азіятських, персо-арабських та турецьких впливів, тимчасом це питання не альтернативне, а вимагає більшого розчленування. Оскільки запровадження інтервалу зб. секунди це був свого часу вплив прогресу, не можна занехаяти імовірности того здогаду, що при загальнім нахилі народів південної і південно-східньої Европи до хроматизму взагалі і до зб. сек. зокрема, перед вели в давні часи власне греки. Коли-ж ці мелодичні властивості переносили на Україну, між иншим балканські слов'яни, то вони переносили свої здобутки, засвоєні не від нижчої і новішої турецької музичної культури, а з вищої, давнішої і разом з тим прогресивнішої грецької. (Перед тим, як турки звоювали Балкан, тамтешні слов'яни підо впливом культури греко-римської досягли вже такого високого ступеня розвитку, що вони і мова їхня зайняли показне місце в житті нової турецької держави[6]. Коли досі шукання виновників українського хроматизму між сусідами направлялося на тюрків, південних слов'ян і навіть словаків, то на диво забувалося про румунів, що в їх музиці хроматизм дуже слідний. Подібність рум. Hora lunga до укр. дум Бела Барток пояснює перейманням[7]; для нашого питання важливо зазначити, що саме в поданих у Бартока

[1] J. Tiersot. Notes d'ethn. mus. I 107, 109.
[2] Gastoué. La musique byzantine в Encyclopédie de la musique I 542, 548-550; рос. мовою (на підставі Bourgault-Ducoudray, Etudes, sur la musique ecclésiastique grecque 1877) – И. Вознесенский. О пении в правосл. церквах греческого востока. Кострома. 1896, ст. 39, 47, 48 і його ж: Образцы греческого церк. осмогласия. Москва 1897.
[3] L. с. 111 прим.
[4] M. Paparrigopoulo, I с. 420.
[5] И. Влислоцкий в V т. Гельмольтовій історії, 412; Ersch u. Gruber, Allg. Enc. 85 Th., S. 185.
[6] В. Мілковіч в Гельмольтовій історії V, 303; А. Кримський. Історія Туреччини. К. 1924, ст. 18, 36-7, 100.
[7] Béla Bartók. Volksmusik d. Rumänen v. Maramures. S. f. v. M. IV 1923, стор. XII.

зразках Hora lunga нема хроматизму, але він виступає в похоронних голосіннях, дуже подібних до українських[1], в звичайних (новіших) Horе[2] і в інструментальних мелодіях, безперечно споріднених з українськими. Коли припустити, що вживання збільшених секундових кроків могло напливати з грецького джерела на Україну двома дорогами – західньою через слов'ян, румунів і циган – і східньою – через османів і кримських татар, і що кожна з цих доріг відповідала одному з двох напрямів, у яких розвивали музику греки – европейському (греко-

романському) і орієнталізованому[3], то в усякім разі на підставі того фактичного матеріялу, що ми маємо в самих зразках, треба визнати перевагу західній дорозі, бо інтервал не може мандрувати самостійно й ізольовано, а музичний контекст, в якім подибується даний інтервал в українській музиці, ніяк не нагадує відомих нам азіятських мелодій. Крім того, впадає в вічі, що українці виявили певну уміркованість у користуванні зб. сек. кроком, як і західні слов'яни, і багато мелодичних зворотів, у яких уживають цього інтервалу південні народи, зостаються чужі українцям; до таких належить послідовність *gis–f–gis* (при тоніці *a*), що трапилася в кримських піснях Кончевського (№ 10 такт 5).

Ex oriente lux – це одна з популярних історичних ідей, що мають обіг у масах в надто узагальнених, нерозчленованих, та привабних своєю крайньою простотою формулах. В популярних музично-історичних уявленнях ця ідея має надто широкі і неокреслені, границі панування; це пояснюється тим, що в працях з історії музики музика азіятських народів трактується не синхронічно з музикою народів европейських, а в цілості ставиться на переднє місце перед викладом античної грецької теорії. Через те мені треба наперед обговорити заперечення, ще напевне буде раз-у-раз протиставитися: що тоноряди з зб. сек. інтервалами могли зародитися найдавніше в Індії, де вони нині вживаються, і відтіль прийти до греків через західню Азію. Отож, хоч вплив зах.-азіятських народів на давню грецьку музику імовірно справді був[4], проте таких пам'ятників практичної музики, що на них можна було-б простежити, які саме мелодичні призвичаєння мусів принести цей вплив, нема; назви: „лідійський" та „фрігійський" були надані діятонічним ладам, а хроматичному родові не приписувалося азіятського походження; у всякім разі тетрахорд *d' cis' b a* (саме цей – за нинішньою шкільною термінологією „мадярський" – хроматичний тетрахорд нас тут інтересує, а не – зовсім чужий для нас – тетрахорд *e f fis a,* загально відомий, як хроматичний тетрахорд античної теорії) можна вичитати тільки з Аристоксена[5], сучасника Олександра Македонського, а з часів Олександрових греки вже виразно стають учителями Азії, і навіть як уже минула епоха геленізму в стислім розумінні, – в епоху розцвіту мусулманської культури, „хоч центр її Багдад відстоїть тільки на 100 верстов з малим від Вавілону, проте ті астрономічні та географічні уявлення, що колись перейшли з Вавілону до греків, були відомі мусулманам тільки в їх грецькій формі і визначалися грецькими термінами"[6]. Музична теорія, що розвинулася в Індії пізніше, ніж у Греччині, виявляє разючі подібності до грецької[7], але за браком хронологічно

[1] L. c. № 21-a, ст. 11 і далі.

[2] Яскравий і оригінальний зразок l. c. 35 № 42.

[3] Давні історики музики Kiesewetter і Ambros (Gesch. d. Mus. I 84, 87) , були настроєні проти припускання грецького впливу на персо-арабську, але пізніший дослідник, спеціяліст в арабській музиці J.P.N. Land (Tonschriftversuche u. Melodienproben aus d. muhamm. Mittelalter) – за цим впливом.

[4] Окрім дотичних уступів по всіх працях з історії музики див. спеціяльну розправу:R. Lach. Der Orient in d. ält. abendl. Musikgesch. Ber. d. Forsch.-Instit. f. Osten u. Orient, III Bd. Wien, 1923.

[5] H. Abert в Адлеровій історії музики (див. вище виноску 3 на стор. 239) ст. 46-7.

[6] В. Бартольд в „Мир Ислама" 1912, I, ст. 5, і в „Анналах", IV. Лєнінград, 1924, ст. 12.

[7] A. H. Fox Strangways. The Hindu scale (SIMG IX E. V.), зосібна стор. 458, 464, 491 і 500. З пізнішою англ. працею H.A. Poplay, The music of India, я, на жаль, не міг ознайомитися.

розташованих давніх пам'ятників її практичної музики питання про запозичення доводиться розв'язувати на підставі пам'ятників матеріяльних, загальних культурно-історичних даних і відносин на полі пластичних мистецтв, що їх минулість краще підлягає студіюванню. В цім питанні особливо треба прислухатися до голосу індуського історика[1], бо його не можна підозрівати в тенденції прибільшувати европейські впливи на кошт престижу творчої здатности самих індусів. Отож G. N. Banerjee, відкидаючи надто узагальнене твердження Нізе, що від заходів Олександра Македонського був у залежності ввесь дальший розвиток Індії, визнає, що греки переважали всі народи давнього світу

широкістю та глибокістю їх естетичних почуттів, що в обсягу пластичних мистецтв греки нічим не зобов'язані Індії, що, навпаки, індуські мистецтва були лише почасти розвинуті, коли почалися перші стосунки з Греччиною, що їх перший великий стимул пішов від грецьких зразків, і що „чарівна історія греків в Індії дає багато направи і становить одну з найінтересніших глав історії розвитку ідей". Найскептичніші в питанні про грецькі впливи автори зазначають ці очевидні впливи в монетній справі, в гравуванні гем, в астрономії, тільки не поширюють висновки на ті ділянки, в яких нема незаперечних доводів[2]. Антична грецька музична теорія склалася вже перед Олександровою епохою, тоб-то тоді, як греки нічого не знали про велику цивілізацію старої Індії; „вони незвичайно мало відшукали навіть у своїх близьких сусідів-персів"[3]. Давній здогад, що індуські назви для ступенів гами перейшли через персів та арабів в Европу і лягли в основу так званих Ґвідонових назв[4], і що навіть Ґвідонів термін „ґама" сходить до інд. „grâma" в людовій пракритизованій формі „gâma"[5], ігнорується в музично-історичній літературі. Горнбостель цитує твердження C. R. Day'я, що семиступенева гама з двома зб. сек. інтервалами є найпростіша і найелементарніша форма, що лежить в основі всіх пієс для початкового навчання в (південній) Індії[6]; J. Grosset підкреслює неаргументованість цього твердження[7]. У всякім разі, коли це й є дійсний факт, то факт сьогочасний, і він так само мало свідчить про предковічність зазначеної гами у індусів, як той факт, що нині українських дітей починають учити з мажорної гами – про предковічність останньої гами у нас. Нема жадних даних на те, щоб індуси випередили греків у практикуванні тетрахорду з зб. сек. інтервалом; в чималім збірнику фонографованих інд. рецитацій, що йдуть, – розуміється, не без змін – з ведійського та класичного періодів, цей інтервал трапляється тільки один раз[8].

Тут нема потреби досліджувати, що саме перси могли взяти з індуського трактату, що його згадує фон Болен, покликуючися на перський словар Річардсона (в докладнім реєстрі джерел до пізнання інд. музики, що подав Гроссé в муз. енциклопедії Лявіньяка і деля-Льоренсі, того трактату нема), – бо нас тут інтересують масові, народні музичні призвичаєння, які не могли вкоренитися завдяки знайомості кількох освічених персів з тим трактатом, а мусіли поставати й тверднути в залежності від загального напрямку культурно-історичних впливів і міграції в Західній Азії та Індії. – Цей загальний напрям В. Бартольд в уже цитованій вступній розправі до видання „Мир Ислама" визначає так:

[1] Gauranga Nath Banerjee. Hellenism in ancient India. 2-d edit. Calcutta 1920, ст. 9, 13, 15, 26.
[2] The Cambridge History of India ed. by E. J. Rapson, I, 1922, зосібна стор. 226, 644 і див. виноску 2, що слідує.
[3] H. G. Rawlinson. Intercourse between India and the Western World, Cambridge 1916, стор. 155, 156, 158 і 180.
[4] P. v. Bohlen. Das alte Indien II (Кенігберг 1830) 195-6.
[5] L. v. Schroeder. Indiens Literatur u. Cultur. Lpz. 1887, ст. 753, прим. 5.
[6] O. Abraham u. E. v. Hornbostel. Phonograph. ind. Mel. (SIMG V і S. f. v. MW.Bd I, 279).
[7] Enc. de la mus. et Dict. du Conserv. I, 293, прим. 3.
[8] E. Felber. Die ind. Musik d. ved. u. d. klass. Zeit. Sitzungber. d. Akademie d. W. in Wien, ph.-h. Kl. 170 Bd., 7 Abh., стор. 84, 5 рядок нот, вкінці.

Передня Азія становила одну культурно-історичну цілість з Европою у протиставленні до Індії (і Китаю); в межах цеї цілости першість переходила з Азії до Европи й навпаки (при тім що далі посувається студіювання мусулманської культури, то все більше з'ясовується її тісна залежність від геленізму), але в стосунках з Індією цей „Захід" (в широкім розумінні), починаючи з IX віку перед Р. Х. і аж до наших часів незмінно грав активну ролю; „виходні з західніх сторін поселялися в великій кількості в Індії, посідали зовнішню торговлю країни, займали видатні посади при дворах тубільних господарів, намагалися підпорядкувати людність своєму економічному впливові, але історія не знає прикладу, щоб виходні з Індії грали таку саму ролю в західніх культурних сторонах".

Втім, є певність, що виходнями з Індії були цигани, які, хоч не мали економічного та загально-культурного впливу на Европу, проте грали ролю в її музичнім житті. Ідея, що

сьогочасні европейські цигани зберегають музичні властивості їх азіятської прабатьківщини, все виникає в того або иншого муз. письменника[1]. Але такий консерватизм звичайно постерегається у народів, що живуть у діяспорі, тільки що до культової музики; цигани в Европі – професіональні музиканти, отже не могли не рахуватися з уподобаннями европейського оточення; не може бути певности, що зб. секундові кроки, справді характеристичні для музики циган, вже були звичайні й улюблені в Індії перед еміграцією циган; дата цеї еміграції невідома, а певні історичні дати появлення їх в Европі на кільканадцять віків пізніші від утвердження зазначеного інтервалу в південно-східній Европі і від геленістичної епохи в Азії. Можуть указати на обшир словесности, щоб довести масовий культ.-іст. вплив Індії на Европу. Але захоплення Коскена, що поширював Бенфеєву теорію походження всіх европ. казок з Індії, стрінуло сильну критику[2]; у всякім разі масовий вплив міг бути, мабуть, тільки в 9-13 вв. по Р.[3]. За зворотним напрямом – з заходу в Індію – свідчать арабські слова в інд. казках. Тьєрсо вбачає значний арабський вплив в професіональній музиці Індії, вказуючи, що зразки музики нижчих клас цеї країни виявляють більшу елементарність та вбогість, ніж утвори негрів з нетрів Африки[4].

Викладаючи ці дані і міркування, я не претендую на те, щоб розвязати питання, а хочу тільки довести, що воно ще не розвязане, і розвязати його й не можна виключно тими дорогами досліду, якими йшли досі, – тоб-то, оминаючи ролю грецького народу в еволюції мелодії. Наскільки багато місця уділяється теперішньою наукою античній грецькій теорії музики, настільки-ж ігнорується сьогочасні пам'ятники грецької народньої музики, неначе з засади, що висока одарованість грецького народу раптом зникла після того, як удар історії зломив його політичну міць. Але в таємних глибінях усної народньої творчости відбувалися свої історичні процеси, що не завсігди були паралельні процесам задокументованої історії. Я не думаю заперечувати зовсім впливу семитських та турецьких народів на греків і на ті европейські народи, що розвивалися під проводом греків, але вважаю, що пора переглянути традиційний погляд, за яким виходить, ніби всі високо одаровані в музичнім відношенні народи південно-східньої Европи в своїм мелодичнім розвитку, якого характеристичним виявом було введення зб. сек. кроків, були не більше, як учениками турків. У всякім разі Крим, де перехрещувалося багато розмаїтих впливів, в тім числі й український (на нього звернув увагу В. Пасхалов на стор. 9 розгляданого видання кримських пісень), явить собою в

[1] Див. цитату з L. Nohl'a у Л. Шредера l. c. 755, прим. 1; Strangways, l. c. 500, пункт 10; 508 в кінці; L. Riemann. Ueber eigent. Tonreihen (Essen 1899), 128.
[2] Folk-lore LXXXIV (1923, Лондон), 129, 171-175.
[3] W. R. Halliday. Notes upon Indo-European Folktales. Там саме, 125.
[4] Цит. твір, 70, 71, 74; пор. у Фетіса, Іст. муз. II, 267 і далі.

вищій мірі інтересний терен для збирання матеріялів до студіювання музичної еволюції народів Південно-Східньої Европи і Західньої Азії. Отже, вітаючи перші ступені А. Кончевського на музично-етнографічній дорозі, побажаймо йому в продовженні своєї пути увійти в курс історично-етнографічних проблем, що виступають при досліді матеріялу, який він збирає, узброїтися сьогочасними західньо-европейськими методами фіксації мелодій і поширити свою працю також на инші народи Криму, особливо, на греків, циган, караїмів, вірменів; при тім для студіювання минулого грецької музики в Криму важливо дослідити власне нащадків давньої грецької людности Криму, що була виселена в Маріупіль та його околицю[1]. Той факт, що кримські греки, покинувши свою давню мову, засвоїли мову кримсько-турецьку, полегшив-би А.Кончевському, знайомому з цею останньою мовою, виконання зазначеного завдання, що зостається досі як не виплачений довг наукових сил цілої Східньої Европи відносно епігонів славного народу, якому ми обов'язані основами нашої культури.

К. Квітка

[1] Ю. Кулаковский. Прошлое Тавриды. К. 1906 ст. 126-128.

Музика. – 1925. – №№ 2-3. – С. 67-73, 115-121
(окрема відбитка. – С. 1-12)

[с. 1]

К. Квітка

Потреби в справі дослідження народньої музики на Україні.

Хоч кількість досі записаних українських народніх мелодій з території УСРР, що находяться в друкованих виданях і відомих рукописних збірках, є вже значна, проте дослід народньої музики на Україні ще не досяг задовольняючого ступня, і потреба в асигнуванні грошових засобів від держави на дальші досліди належить до пекучих і негайних. Ми стоїмо ще тільки на порозі поважного досліду; є завдання, що до них українські дослідники народньої музики ще навіть не приступали.

I. Звичайні нотні записи взагалі є дуже недосконалий спосіб фіксації музичних продукцій, бо не можуть окреслити тембру, передати відтінки виконання з належною тонкістю, дати уявлення про експресію, не визначають докладно навіть тональних високостей і довгостей та різних ступенів динамічних акцентів. Наукові, артистичні та освітньо-педагогічні потреби вимагають досконаліших пам'ятників, якими можуть бути фонографічні та грамофонні знімки, що дають точніше поняття про музичні продукції через безпосереднє слухове сприймання, а також можуть служити до тонометрічних дослідів за поміччю спеціяльних апаратів, і до точнішого графічного зображення цих продукцій нотним письмом, збогаченим різними умовними знаками, і в дальшім – до ще точнішого графічного способу, а то саме до зображення музичних виявлень кривими лініями, що можна одержати від звукових хвиль, та до фізико-математичної аналізи цих кривих ліній[1]. Зроблені досі нотні записи в більшій частині не досягають навіть того ступеня точности, якого можна досягти без допомоги апаратів, і давніші записувачі навіть принципово нормалізували народні музичні продукції, відкидаючи або виправляючи те, що їм здавалося ухиленням або виявом невправности, а в дійсності є вияв самих, так мовити, біологічних процесів народніх музичних утворів. Особливо треба зазначити, що цілі роди народніх музичних продукцій, а в других родах – найінтересніші й найоригінальніші зразки зосталися або зовсім незафіксовані, або зафіксовані в дуже малій кількості через те, що їх не можна або дуже важко вхопити без помочи фонографу[2].

[с.2]

[1] Дотеперішні досягнення в цім напрямі в Зап. Евр. та Америці дають змогу тільки до спроб дуже обмежених що до довгости досліджуваних звукових виявлень.

[2] До високовартних винятків належать, головно, капітальна робота Ф. Колесси над фонографованими мелодіями дум (але-ж ця робота обхопила тільки частину Полтавщини й Харківщини), кілька фонографованих зразків многоголосих співів з Полтавщини, що лишила по собі Є. Ліньова, кілька десять трудніших речей в великій збірці галицьких мелодій, що списав С. Людкевич за фонограмами Й. Роздольського (втім, ост. праця не стосується до території, про тут іде річ).

Це відноситься в значній мірі до пісенної музики, а в найбільшій мірі – до інструментальної. Самі фонограми, схоплені на території нинішньої Української С. Р. Республіки, почасти знищилися, почасти находяться за її межами, неприступні до ужитку людности Республіки і спеціялістам, що перебувають у її межах, і невідомо, чи зберегаються в належних умовах, що забезпечують їх довговічність[1].

II. Недосконаліть дотеперішніх записів народніх пісень є в значній мірі наслідок того, що до самого останнього часу ігнорувалося потребу рівночасного як-найточнішого запису словесних текстів; мабуть тільки коло $^{1}/_{10}$ готових до нині записів зроблено з належною участю лінгвіста-діялектолога; надалі таку участь неминуче треба забезпечити.

III. Паралельно з механічною репродукцією народніх музичних утворень за поміччю регіструючих апаратів конче треба також культивувати живу репродукцію через співців та інструменталістів, що присвятять себе точному, так мовити, музеальному збереженню народнього репертуару, традицій народнього виконання і манірів інструментальної гри. Цей спосіб має не самі негативні сторони в порівнянні з механічним, але також і де-які позитивні, отже обидва способи повинні взаємно себе доповнювати.

IV. Недостатність того, що досі зроблено для музичного досліду України, стає особливо ясною, коли взяти на увагу, що той дослід дотикається тільки етнічної більшости, а музики етнічних меншостей майже зовсім ще не зачеплено; тим часом народи, що їх представники живуть на території України, як національні меншості, мають теж багату й оригінальну народню музику, особливо болгари, молдовани, греки, євреї, цигани. Крім того, що музика цих народів має чисто науковий та артистичний интерес, – влада, для самого здійснення своїх принципів що до національної політики, повинна дати засоби і на дослід музики цих народів. Дбання за цей дослід не може бути передане автономним органам просвіти цих народів, бо ті органи не мають ані досить інтелектуальних сил, щоб усвідомити такого роду потреби і організувати справу, ані належно підготованих спеціялістів для виповнення зазначенного завдання.

V. Подібно до того, як по-за територією Союзу Р. С. Республік археологічні та етнографічні багатства тих країн, що не мають доволі власних матеріяльних та інтелектуальних засобів до збереження і пізнання цих багатств, досліджуються головно засобами (приватніми і державними) инших країн, так і в межах ізольованого Союзу РСР, що з політичних причин тепер виключається з кругу діяльности наукових установ багатших держав Европи й Америки, повинні пристосовуватися ті самі принципи: дослід дрібних та вбогих на матеріяльні та інтелектуальні сили народів повинен провадитися спільними силами більших і багатших народів Союзу, – це й відповідає проголошеним гаслам братерства народів, що входять у Союз. Отже, оскільки діячі музичні чільної і найбагатшої Російської С. Ф. Р. Республіки, очевидно, не мають змоги, а почасти й належного інтересу до музичного досліду всіх малих народів Союзу, Україна повинна взяти участь у досліді не тільки тих народів, що живуть на її території, але й тих, що живуть по-за нею. Вирядження екскурсій коштом Української Республіки в Крим, на Кавказ, у Туркестан та

на Сибір неминуче ще й тому, що в цих країнах мається також численний український елемент, а музичний дослід українців-колоністів, розуміється, з чисто наукових умов праці повинен бути зосереджений в наукових та музичних установах української метрополії.

[1] З певністю відомо, що зберегаються добре і використовуються фонограми проф. G. Schünemann'а в Берліні, але матеріял до його роботи – співи українців бранців з російської армії – в усякім разі був неповний та односторонній.

VI. Існує такий погляд: невідкладне завдання нашого часу, що до ширшого досліду народнього життя й творчости взагалі й музики зокрема, – є власне збирати матеріял, а теоретичне студіювання його можна залишити на пізніші часи. Цей погляд хибний. Теоретичний дослід є теж негайне діло, бо тільки поглиблення теоретичних студій може прищепити інтерес до збирання матеріялу більшій кількості людей з науковим напрямом, відкриваючи їм проблеми, що можуть захопити; до того-ж, саме записування народніх мелодій в далеко більшій мірі, ніж збирання матеріялів до инших наук, вимагає спеціяльних теоретичних знань; отже, в музичній етнографії саме збирання науково-придатних матеріялів неможливе без поважної теоретичної підготовки, невпинного побільшування теоретичних знань записувача, неослабного стеження за новими здобутками науки порівнального музикознавства в Західній Європі. Ця наука настільки тепер розрослася, що настала пора на спеціялізацію в її межах. І потреби України що до цеї частини мистецтвознавства тільки тоді будуть задоволені, коли в вищих наукових та навчальних установах буде заложено, в паралелі до катедр порівнального язикознавства, романської та германської філології, слав'янознавства, української мови й літератури та сходознавства, – також катедри загального порівнального *музико*знавства, західньо-європейської народньої музики, катедри музично-славістичні та музично-орієнталістичні; тільки тоді, коли зазначені музичні історико-етнографічні знання будуть на Україні представлені і будуть розроблюватися в звязку з музикою українського народу і інших народів України, буде можлива солідна постановка досліду й самої української народньої музики.

Після цього стає ясним, до якої міри ненормальне є нинішнє становище, – що для виконання всіх цих завдань Україна, держава з 27-мільйоновою людністю, досі має в своїм державно-культурнім апараті тільки одного платного робітника (завдяки тому, що Українська Академія Наук, розподіляючи свої невеликі засоби, виділила одну штатну посаду для студіювання народньої музики; при тім Академія не має змоги ані оборудувати Музично-Етнографічного Кабінету, ані уділити для його потреб послуги свого технічного персоналу). Неможливість такого становища стане ще яснішою, коли взяти на увагу, що для аналогічних справ археології, історії пластичного мистецтва та музейної справи Україна все-таки утримує кілька десятків платних робітників, і серед них не тільки завідуючих численними місцевими музеями, співробітників і служників у тих музеях, але й високо-кваліфікованих наукових діячів, академиків та професорів історії мистецтва, під якою на Україні, за застарілою традицією, розуміється історія самих пластичних мистецтв, – і проте цього кадру робітників, як усім добре відомо, зовсім не вистачає. В дослідчих катедрах історії мистецтва на Україні нема музичних секцій. Нерівність далі ще збільшується: в згаданих паростях наукової діяльности, що торкаються матеріяльних об'єктів, спеціялісти користуються послугами великої кількости охочих неплатних помічників, бо, з одного боку – інтерес до археології, матеріяльної культури та народнього пластичного мистецтва, в історичному розвитку й теперішности, і відповідні знання прищеплюються тисячам людей в

установах вищої освіти, а музичних катедр в українських інститутах вищої освіти (всупереч нинішній практиці Західньо-Европейських та Північно-Американських університетів) нема, що-ж до музично-етнографічних знань зокрема, то їх не викладається навіть у спеціяльних музичних школах України (окрім київських); з другого боку, в музейних справах подають поміч люди і без жадного наукового підготовання, бо подарувати якусь матеріяльну річ до музею може всякий, а дати відповідний дар музичній науці в формі записаної згідно з науковими вимогами мелодії може тільки людина з великим спеціяльним теоретичним та практичним підготованням. Кадри робітників з таким підготованням, як спеціяльних та платних, так і охочих, можуть виробитися тільки при умові, коли влада в навчальних планах буде

віддавати музичній науці таке місце, яке відповідає загально-признаному виховальному і соціяльному значінню музики. В постановці як науково-дослідчої, так і освітньо-педагогічної справи що до музики повинно бути взято на увагу, що український народ, на загальне признання, має виключну одарованість до цього мистецтва, і надалі ніяк не може лишатися таке становище, що дослід саме того обсягу, де український народ виявив таку багату творчість, стоїть на останньому місці, в порівнанні з дослідом иншої діяльности й творчости цього народу. Зарівно треба тут нагадати про велику музичну одарованість етнічних меншостей України.

В лічбі державних установ Російської СФР Республіки є Державний Інститут Музичної Науки („ГІМН"), а в нім етнографічна секція; дослід народньої музики потроху провадиться теж у музичнім відділі Російського Інституту Історії Мистецтв, у Ленінграді. Той факт, що на Україні нема паралельних установ, міг-би бути оправданий, як-би згадані установи поширювали свою діяльність і на дослід музики народів України. В дійсності ці установи не можуть навіть упоратися з усією масою роботи, що подає розмаїтий етнічний склад самої Російської Республіки; – отже заснування паралельної дослідчої установи для музично-етнографічних студій на Україні є річ неминуча й негайна. Не зважаючи наперед, чи ця установа має бути самостійна, чи прилучена до иншої, треба тільки виразно визначити, що це має бути *установа,* а не одинокий робітник.

Основи організації та діяльности цієї установи намічаються в таких загальних рисах. В центрі організації повинно бути оборудування фонографічно-тонометричної лабораторії, з архивом фонограм при ній, на взір Архіву фонограм при Психологічному Інституті у Берліні, або Архіву фонограм при Віденській Академії Наук; в ній повинні знаходитися фонографи різних типів, як удосконалені й важкі (такі, що приводяться в рух електричним током, придатні тільки для стаціонарної роботи), так і малі, портативні; далі – приладдя до розмножування (копіювання) валків з фонограмами. Копіювання валків конче потрібне для дослідів над фонограмами і списування мелодій за фонограмами на ноти, бо коли робити це з фонограми-оригіналу, то оригінал нищиться, отож гине самий пам'ятник дійсного звучання. Далі, розмноження фонограм дасть змогу широко вживати їх для демонстрацій з популяризаційною і педагогічною метою, причім для музично-освітніх завдань особливо широкі перспективи відкриваються в звязку з тим, що копіювання валків дасть змогу обмінюватися фонограмами з европейськими та американськими архівами фонограм і мати на Україні взірці співів та інструмен-

тальної музики народів цілого світу. Завдання проєктованої української лабораторії можуть бути, у згоді з відповідними науковими та освітніми інституціями, поширені в тім напрямі, що лабораторія служитиме теж до досліду фонетики язиків та діялектів народів України, для фіксування звукових виявлень звірів, що водяться на Україні, а також способом виміни, служитиме до демонстрації зразків мови народів цілого світу і звукових виявлень звірів, що водяться в найвіддаленіших країнах. Оскільки нині в межах Союзу утруднене пристосування грамофонів до фіксації, з історико-біографічною метою, голосу видатних державних та наукових діячів, а також з артистичною метою, – до фіксації співу і гри видатних артистів не-народнього стилю, побічним завданням лабораторії тимчасово може бути також задоволення і цих потреб. Лабораторія повинна мати апарати для точного вимірювання тональних високостей, ритмічних довгостей та динамічних акцентів і апарати до графічного зазначення звукових хвиль. Для ознайомлення з апаратами, з роботою на них, взагалі з новими досягненнями науки і техніки в цій обладі, повинні бути виряжені за кордон два співробітники проєктованої лабораторії, – музикант і техник; попереду їм конче треба ознайомитись з тими апаратами, що маються (головно для аналогічних потреб

фізіології голосу та експериментальної фонетики) в межах Союзу, а саме в Казані, де професор-фізіолог Самойлов має апарати свого власного винаходу й конструкції, відомі й за кордоном, а професор-лінгвіст Богородіцкій ще перед війною встиг спровадити для експериментально-фонетичних студій дорогий вдосконалений фонограф конструкції Віденської Академії Наук, і в Ленінграді, де за придбання апаратів дбав лінгвіст-славіст проф. Щерба; потрібно ознайомитися й з тим, що зроблено в цім напрямі у Московськім Фізіологічнім Інституті (проф. Мороховець). За кордоном центрами дослідчої роботи, які варто відвідати виряженим з України спеціялістам, є, окрім вищезгаданих інституцій у Берліні та Відні, також Гамбург (проф. Panconcelli-Calzia і проф. Heinitz), Париж (проф. Poirot) і Прага (проф. Хлумский). Зважаючи на недостатність матеріяльних засобів культурно-просвітніх органів України, що мають урядити закордонну мандрівку, – мабуть, поки-що треба буде одмовитися від одвідання більш віддалених центрів, хоч дальша подоріж була-б дуже бажана, бо Париж був колискою сьогочасної експериментальної фонетики (проф. Rousselot), і преса все повідомляє про нові вдосконалення і нові конструкції регіструючих апаратів і у Франції, і в Англії, і в Сполучених Штатах Північної Америки; остання країна переважає инші в справі виробу фонографів та грамофонів. Поки-що треба вдатися до українців і друзів України, що живуть по тих віддалених країнах, з закликом пожертвувати якийсь час, щоб ознайомитися з тамошніми апаратами та роботою, що провадиться на них, і повідомити нас про наслідок тієї роботи. Зокрема, що до наших земляків в Америці, то їх велика кількість і розмірний добробут дозволяють надіятися, що не тільки між ними знайдуться одиниці, охочі подати поміч працею у згаданій формі, але що вони сукупними засобами зможуть теж набути там і прислати на Україну в дар кілька апаратів та кілька сот валків, бо Уряд УСРР, не можучи нині задовольнити вповні инших державно-господарських і культурних потреб, очевидно, не зможе забезпечити проєктовану лабораторію такою кількістю фонографів та валків, щоб вона відповідала великим просторам України та багатству музичної творчости

[с. 6]

її народів. В подяку за такий дар українська лабораторія могла-б посилати до Америки копії фонограм; отже тамошні українці, відділені величезною просторінню від батьківщини, могли-б слухати в себе українську пісню не тільки в концертовій переробці, як досі, але й в натуральній народній формі, також слухали-б народню інструментальну музику, – її досі зовсім не подавано їм навіть і з конвертової естради. Зріст культурних потреб українців в Америці, напевне приведе до заснування там Музею України, і в цім Музеї відділ фонограм, розуміється, буде конче потрібний. Подоріж до Москви, Ленінграду та Берліну буде служити рівночасно і меті ознайомлення з записами *українських* народніх мелодій, що маються в наукових установах цих міст (фонограми проф. Шюнемана в Берліні, фонограми Ліньової, Маслова, Янчука в Москві, Архів Російського Географічного Т-ва в Ленінграді). Виряджені спеціялісти з'ясують теж, оскільки було-б можливо при нинішніх умовах користуватися для знімків *грамофоном.* Нині в СРСР, оскільки відомо, регіструючих грамофонів нема, є тільки репродукуючі; взагалі грамофон для наукового вжитку має де-які невигоди в порівнанні з фонографом, але остаточно це можна з'ясувати, тільки ознайомившися з найновішими удосконаленнями апаратів обох родів на Заході.

Виряженим особам треба доручити ознайомитися за кордоном не тільки з тими фонограмами, що маються в наукових архівах але також і з крамними, продажними копіями фонограм та грамофонними плитками, бо між ними, дарма, що їх виготовили комерційні підприємства з метою прибутку, є такі, що мають поважне етнографічне значіння і найхарактерніші з зразків музики різних народів, зафіксованих у тих знімках, треба зібрати для проєктованої української музично-етнографічної установи; коли такої

добраної з тямком колекції на Україні не буде і ми тут будемо знайомитися з живою музикою инших народів тільки за мертвими нотними записами, то ні дослідча музикологічна робота, ні освітня популяризаційна не буде у нас успішно розвиватися. Добрати потрібних зразків з наукових закордонних архівів фонограм зразу можна, розуміється, теж виключно через оплату праці й матеріялів до виготовлення копій, але й згодом, коли ми матимемо копії наших фонограм для обміну, не буде певности, що наші фонограми будуть потрібні закордонним установам в такій самій кількості, в якій нам будуть потрібні фонограми з цілого світу. І в межах Союзу Р. С. Республік можна, затративши час, відшукати продажні фонограф. валки-копії та грамоф. пластинки, вироблені перед війною, що можуть служити до поважної етнографічної мети. Чимало їх є в обігу на Кавказі. На Україні, на жаль, ніхто з тямущих людей не допомагав агентам закордонних фірм, що робили фонографічні та грамофонні знімки, і через те продажні валки й пластинки з місцевим репертуаром, здається, всі мають вульгарний „малороссійскій" характер[1]. Мені відомий тільки один виняток – що в Харкові продавалися по крамницях пластинки з співом і грою лірника Богущенка, – цей зразок схопив колись закордонний агент таки-ж у Харкові за порадою тамошніх людей. Проте, дослід давнього виробництва фоногр. та грамофонних фірм може приніс-би й инші відкриття в такім роді; було-б доцільно зробити заклик у пресі, щоб приватні особи, які мають такі

пластинки, подали про них відомості і в разі потреби відступили їх за винагороду проєктованій інституції для наукового і загального вжитку.

Схоплювання зразків народньої музики повинно бути ведене як способом виряжання екскурсій, в складі музиканта, техніка і лінгвіста, так і дешевшим стаціонарним способом. При останнім способі виряжений від етнографічної установи на села співробітник буде привозити видатних, найпридатніших для досліду, народніх співців та музикантів до осередків роботи. Цей співробітник може не мати вищої музичної кваліфікації, але мусить бути настільки добре ознайомлений з характером народнього співу і його стилями, щоб відзначати видатніших і оригінальніших співців та музикантів, а також мати потрібні особисті якості та вміння поводитися з людьми, щоб успішно нав'язувати приязні стосунки з ними, прихиляти їх симпатії і довір'я до себе і до цілої справи; коли етнографічна установа не буде мати співробітника з такими функціями і потрібними для цих функцій даними, то буде риск, що екскурсії будуть иноді зоставатися без результату або з мізерними результатами; отже і для того, щоб підготовляти грунт для мандрівок кваліфікованого дослідника, потрібні попередні подорожі співробітника-організатора. Тих народніх співців та музикантів, що їх буде запрошено до центру для дослідчої роботи, можна буде використовувати і для живих демонстрацій міській людності та шкільній молоді. Що до *інструментальних* мелодій, то чисто кабінетна тонометрична праця над фонограмами і списування мелодій нотними знаками за фонограмами може бути, як до обставин, доручена і ученим музикантам за кордоном; отже для того їм можна посилати копії фонограм. Цей спосіб оправдується потребою найбільшої економії сил нечисленних українських підготованих спеціялістів і найдоцільнішого уживання цих українських сил, бо вони повинні бути направлені на ті роди діяльности, що конче вимагають доброго знання мови і місцевих обставин, – отже, на етнографічні екскурсії, літературно-наукову та лекційну діяльність і дослід власне *пісенної* творчости.

Що до живих демонстрацій, то за зразок діяльности цього роду треба взяти діяльність таких організацій, як Т-во старинних інструментів у Парижі (пам'ятне й

[1] Розуміється, пізніше, як цей стиль буде відживати в натурі, і його зразки будуть предметом розшукувань з історично-науковою метою.

старшому поколінню нашої громади з концертів Т-ва на Україні в першім 10-річчі цього віку) з його прагненням дати по змозі точне повторення того, що дійсно було; в жаднім разі не можна влаштовувати таких ансамблів, яких нема справді з народі; виконавці можуть бути організовані в групи для вигіднішого сумісного влаштовування демонстрацій і особливо мандрівок, але не для сумісного виконання того, що в дійсності не виконується вкупі; отже, уряджаючи ансамблі, треба найбільшу увагу звернути на достотну демонстрацію таких народніх ансамблів, як „троїста музика". Хорові демонстрації повинні бути без штучного аранжування, без надавання штучних відтінків і без диригування. В ідеалі бажано, щоб при музеях були постійні демонстранти чи, так мовити, живі експонати, подібно до того, як, наприклад, в Стокгольмськім „Музеї під голим небом" (по нім. Freiluftsmuseum) грав народній музикант на інструменті Nyckelharpa (почасти подібнім до нашої ліри), що вже майже вийшов з ужитку в народній практиці. Групи виконавців народньої музики можуть складатися як з людей неосвічених, взятих із самого села, що навчилися свого мистецтва чисто традиційною дорогою, так і з людей освічених, що схочуть

навчитися гри на народніх інструментах і щиро-народніх способів співу, з свідомою історико-етнографічною метою зберегти давньо-народній хист після того, як він у самім народі зникне. На питання, чи потрібні такі живі демонстрації поруч із фонограмами, треба відповісти позитивно з таких причин. Фонограф все-таки не зовсім ідеальний прилад і часто схиблює; він непридатний до знімків від старих людей з слабким голосом, – а саме від таких людей часто можна-б записати як-найцінніших пісень; він завдає часто непереможні труднощі, коли схоплюються хорові п'єси, що виконуються многоголосо (з поділом на партії), також коли схоплюється спів разом з інструментальним супроводом; він не дає поняття про вираз обличчя і міміку живого виконання; хоч жива репродукція не може бути завжди адекватно-достотна, проте і механічне передавання апаратом не є адекватним. На друге питання, чи потрібні поруч з натуральними виконавцями також і освіченіші, що перейматимуть народні способи не в наївній і природній традиційності, а з свідомою науковою метою, теж треба відповісти позитивно, – розуміється, з застереженням, що треба як-найобережніше добирати осіб. Такі виконавці матимуть не самі хиби, але також і перевагу перед натуральними, бо натуральні виконавці часто переходять незабаром до вульгарного зманірованого стилю, коли починають виступати на концертах перед міською публікою; отже виконавці високого освітнього рівня можуть навіть краще додержувати традицій. Далі, натуральна народня традиція в нинішній час переривається, і в природніх умовах сільського життя не находиться учеників на заміну старих майстрів-музик, що вимирають; отже такі учні повинні знайтися серед людей найвищого розвитку, які можуть присвятитися справі з ідеї і утримуватися від того, щоб підладнюватися під вподобання публіки за-для більшого матеріяльного успіху або з жадоби оплесків. Нарешті, такі ідейні етнографічні співці і музиканти з добрим слухом і музичною пам'ятю можуть зробити послугу і самій справі записування народніх мелодій, бо, як відомо, безпосередньо від натуральних, несвідомих співців та музикантів не все можна записати, через те, що вони здебільшого не можуть ані виконати річ повільніше, – коли записувач мусить про це просити, не встигаючи за виконавцем, ані повторити щось в ідентичній формі; а фонографічним способом не можна вичерпати всіх багатств через причини, що вже були вище виложені. Для наукового досліду технічних способів народньої інструментальної гри така праця етнографів-виконавців неминуча, бо ці маніри досконало пізнати може той, хто сам *вчиться* грати, а не лише спостерігає гру.

Бажані інсценізації народніх обрядів та танків і виконування пісень та інструментальних танцівних п'єс разом з танцями. При фонографічній або грамофонній

репродукції бажані кіноматографічні демонстрації обрядових моментів, танків, гулянок і танців[1].

Крайня пора зняти питання про те, що пізнання танцю та його історії зовсім несправедливо виключається з наукового мистецтвознавства: в цім нехтуванні виявляється переживання неповажливого або надто легкодушного, поверхового відношення до танцю, – відношення, характерного для певної культурно-історичної стадії. Слідом за музичними науками і історико-етнографічний дослід танців повинен завоювати собі місце в академічних установах, де повинні з'явитися спеціялісти-дослідники, а тим часом етнографічна хоре-

ографія, по можливості узброєна кінематографом, повинна бути прилучена до *музично*-етнографічної роботи. Все, що було вище сказано про потребу, поруч з механічною, також і живої репродукції народньої музики, відноситься й до демонстрації народніх танців. Працю виконавців народньої музики та танців в періоді навчання держава повинна оплачувати в повності; пізніше вони можуть почасти окупляти публічними виступами свою діяльність, але залишити їх зовсім без субсидії – недоцільно, бо в цім разі навіть найідейніші і найсвідоміші виконавці муситимуть рахуватися з вимогами вподобань широкої публіки.

Утвердженням цих принципів музично-етнографічного демонстрування зовсім не дається догани таким заходам, як організація російського оркестру народніх інструментів небіжчика Андрєєва, нинішнього оркестру російських народніх інструментів ім. Раковського в Харкові, Першої Київської Художньої Капели кобзарів (не традиціональних, а з охотників – городян, що вчилися самоуком). Подібні спроби служать до зовсім иншої мети – розвязати проблему *дальшого* розвитку музики на традиційних народніх основах і, відшукуючи компроміс між сучасною західньо-европейською музикою та місцевою народньою практикою, знайти форми, що могли-б забезпечити дальший розвиток музичного мистецтва в широких масах, зробити це мистецтво найприступнішим для мас, – як в розумінні його сприймання, так і в розумінні творчої самодіяльности, звязаної з організацією подібних оркестрів по селах; цій меті має служити пропаганда легких до виробу, дешевих і традиціонально знайомих інструментів, їх удосконалення і приступна фактура п'єс. Тут не місце обмірковувати, оскільки ці спроби вдатні що до принципу і самого виконання, а тільки треба ясно підкреслити, що зазначених двох різних завдань ніяк не можна змішувати і ніяк не можна доручати тим самим виконавцям, бо завдання збогачення і дальшого розвитку музики вимагають зовсім инших звичок і настроїв, ніж завдання музеального зберігання старинних і сьогочасних народніх способів з науково-освітньою метою та з артистичною метою особливого роду – дати слухачам можливість перенестися в старовину. Що ця засада, на жаль, досі не ввійшла твердо в свідомість навіть людей найвищої освіти, навіть наукових діячів, видно з того, що Музично-Етнографічна Комісія Московського Т-ва Любителів Природознавства, Антропології і Етнографії уряджувала концерти, на яких московські артисти виконували, в *гармонізованій* московськими композиторами формі, пісень різних народів, дарма-що виконавці здебільшого цих пісень в натурі не чули; очевидно, такого роду діяльність ніяк не личить науковій дослідчій установі; так само, незалежно від того, чи признавати ідею штучного уряджування оркестрів з кобзарів, чи ні, треба признати, що саме на *Археологічнім* З'їзді (12-м, у Харкові) здійснювати цю ідею було не до речи.

В результаті широкорозвиненої колективної праці над збиранням творів народньої музики кількість записів напевне переважить кошти, що їх можуть асигнувати на видання цих записів, і тому потрібно урядити й добре впорядкувати архів для

[1] Автор уживає терміну „танок" на відзнаку від „танця" в тім розумінні, в якім у російській літературі вживають терміну „хоровод". – *Прим. Ред.*

рукописних матеріялів, подібний до тих, що маються в маленьких країнах з багатим фольклором, але з невеликими можливостями друкованого публікування цих багатств; власне, в Данії, в Фінляндії, Естонії, скільки відомо, є такі взірцеві систематично впорядковані архіви, що в них легко орієнтуватися при науковій праці, і навіть у науково-теоретичних

[с. 10]

творах покликаються на занумеровані мелодії, що в рукописній формі переховуються по тих архівах. На випадок пожежі, всі матеріяли архіву повинні хоч в одній рукописній копії переховуватись теж і в иншім місці. Проте, на такім архіві не треба заспокоюватися і відкладати публікування матеріялів у друку на дуже довгій термін, аж до того часу, коли держава матиме значно більші матеріяльні засоби, ніж тепер. Треба мати на увазі, що їздити до центру, з спеціяльною метою віддатися праці в архіві, могтимуть тільки рідкі, виняткові одиниці, а крім того, щоб самий інтерес до такої праці міг виникнути хоч-би у поодиноких осіб, треба, щоб принаймі характерніші зразки з зібраного матеріялу було розмножено друкованим способом і розповсюджено по країні в значній мірі *безплатно.* Відомо, що подібно до того, як природа розкидає кілька сот або тисяч насіння для того, щоб з одної з них розвився новий організм, так тисячі примірників книг з якоїсь парости знання попадають на пасивний грунт, перше ніж один з тих примірників дістанеться до рук людини з творчим, самостійно-дослідчим складом розуму і, захопивши ту людину, виховає з неї наукового дослідника саме в даній парості знання. В справі, що тут обговорюється, не тільки науково-дослідча робота, а навіть звичайне збирання матеріялів вимагає пильного попереднього підготування[1], то-ж розповсюдження кращих зразкових записів у друкованій формі дасть змогу робітникам музичної етнографії, що живуть у провінції, вчитися того, як треба записувати, чи, краще мовити, поможе орієнтуватися в проблемах передавання нар. мелодій і в дотеперішніх спробах розвязання тих проблем, бо способи графічного зазначення народніх мелодій не є річ усталена, але річ до повсякчасного шукання й обмірковування.

Коли широка постанова теоретичної роботи, як з'ясовано вище, є діло негайне в рівній мірі з самим збиранням, є діло таке, що його не можна відокремити від збирання, то, очевидно, для теоретичної роботи і для того, щоб записи, роблені на Україні, не були „доморобні" й відсталі в порівнанні з західньо-европейською практикою занотовування (що все вдосконалюється), треба перш над усе заложити центральну бібліотеку порівнального музикознавства і дати їй достатні засоби, щоб набути давнішу й нову спеціяльну літературу. До цього треба пояснити, що досі в жадній бібліотеці на території України нема добору такої літератури, бо не було такого спеціяліста, щоб стежив за нею і дбав про збогачення нею якоїсь інституції; отже знов і тут справа з музичною етнографією стоїть у нас гірше

[с. 11]

[1] Це підкреслюється не з метою розхолодити осіб охочих до записування мелодій, що тим часом не мають змоги здобути доброго теоретичного підготування: по-перше, народні співи не всі без винятку настільки складні й оригінальні, щоб знання звичайної елементарної шкільної теорії музики безумовно не вистачало для їх занотування; особливо між жартівними, танковими та „скочними" піснями є настільки прості й *модерні,* що й нефаховий запис їх може служити до діла; що-ж до пісень оригінальніших, то навіть і не дуже вправні записи їх можуть бути в пригоді, бо інтересніші з них спеціялісти можуть перевірити, і в усякому разі ці записи поможуть спеціялістам орієнтуватися в тім, що й де треба дослідити, в чім треба впевнитися, допоможуть вишукувати ті музичні факти й явища, які можуть освітлити ту чи иншу проблему, покажуть (коли таких нефахових записів буде багато) хоч приблизно географічні межі розпросторення ритмічних типів і різних способів народньої композиції й т. и. Нарешті, й спеціяльне, але виключно теоретичне підготування само по собі не витворить доброго записувача: найважніший чинник у цім витворенні єсть, все-таки, довга й уперта власна практика, що починається, розуміється, з недосконалих записів.

ніж з будь-якою иншою наукою, бо праця в инших паростях знання тепер терпить головно від браку *нової* літератури, а для муз. етнографії потрібно ще тепер закладати й самий фундамент, власне зробити те, що для инших наук на Україні робилося вже на протязі коло ста літ. Очевидно, й ця справа вимагає одноразового асигнування коштів.

Перекладання чужомовних писань, що мають найбільше інструктивне значіння для збирачів, і видання цих перекладів, а також оригінальних теоретичних праць укр. авторів повинно бути зарівно поставлено в першу чергу.

Необхідним помічним засобом і для дослідчої роботи, і для популяризації музично-етнографічних знань – має бути музей музичних інструментів, що по можливості повинен збагачуватися експонатами й по-за европейськими. Експонати повинні бути доповнені фотографіями українських і неукраїнських народніх співців та музикантів, і при фотографуванні їх треба по можливості досягати того, щоб їх поза була натуральна і давала дійсне поняття про спосіб держати себе й інструмент під час музичних продукцій.

Нарешті, для того, щоб як-найширші кола громадянства навчилися розуміти й шанувати народню музичну творчість хоч-би в такій мірі, як вони, дякуючи школі, розуміють вагу народньої словесности, треба, окрім популяризації музично-етнографічних знань публічними лекціями, ще й ввести курс народньої музики по можливості у школи взагалі, а у всякім разі – у програми шкіл музичних. Шкільна освіта має на меті утворити всебічно і гармонійно розвиненого громадянина, що повинен знати і розуміти те, чим живе та людність, що з нею прийдеться йому працювати; тому зовсім ненормально, щоб школа випускала людей, що не мають дійсного поняття про народню пісню, – вона-бо грає таку велику ролю в духовнім житті народніх мас взагалі, а у нашого сільського люду є головний вияв естетичних нахилів. Це – справа педагогічна, але, оскільки в цім місці обмірковуються заходи до успішнішого збирання й пізнання творів народньої музики, треба нагадати, що загальне шкільне навчання про основи народньої освіти збільшить імовірну кількість прийдешніх активних працьовників – дослідників народньої музики, а також утворить атмосферу загального розуміння, признання, прихильности і охоти прийти до помочи, атмосферу, що її так бракує теперішнім активним працьовникам, бо вони здебільшого стикаються в своїй роботі, особливо в екскурсіях, з поглядом на цю роботу, як на дивацтво та забаганку. Отже, в програми принаймні музичних шкіл обов'язково повинен бути введений курс української народньої музики, звязаний з курсом порівнального музикознавства. Без порівнального музикознавства не можна обійтися, як з тієї причини, що саму українську музику, проблеми й методи її вивчення можна пізнати тільки в порівнанні з музикою инших народів і в звязку з проблемами і методами порівнального музикознавства взагалі, так і з тієї причини, що вихованцям музичних шкіл України, навіть тим, що не стануть дослідниками, доведеться в житті і в своїй професіональній діяльності мати діло й з иншими народами України, а не з самим українським народом; оскільки-ж історична доля судила українцям колонізувати території крайнього сходу Европи, Північної та Центральної Азії і розділяти з росіянами культурну місію в Азії, як у межах Союзу, так і по-за його межами, українці-музиканти повинні принаймні орієнтуватися в музиці ту-

більних народів цих територій і взагалі азіятських народів, а по змозі й допомагати цим народам пізнавати і розвивати їх оригінальну музику, щоб вони були в стані, використовуючи всі здобутки музичної культури Заходу, обороняти свою національну артистичну самобутність і знаходити в своїм народнім надбанні грунт до утворення

нових оригінальних музичних цінностей, що послужать і до національного розвитку, і до збільшення всесвітнього артистичного багатства[1].

Від Редакції. Президія Муз. Т-ва ім. Леонтовича, заснувавши цього року в складі Т-ва Етнографічний Відділ, клопочеться перед Урядом про окреме асигнування в такій мірі, яка-б дала змогу поширити межі діяльности цього нового відділу згідно з принципами, що їх зазначено в цій розправі. Тим часом Етногр. Відділ в нинішнім скромнім складі провадить підготовчу роботу, що має розгорнутися в широкий систематичний дослід в разі здійснення сподівань на матеріяльну допомогу. В цій подготовчій справі важливе місце займає з'ясування персональних сил, що на їх регулярну співроботу можно було-б рахувати в цім разі, а також і тих сил, що могли-б і зараз без винагороди приступити до помочи хоч і нерегулярної. Тому Етн. Відділ просить заздалегідь обізватися тих, хто хотів-би взяти участь в тій або иншій формі в досяганні завдань, визначених у цій розправі; при тім бажано, щоб подавалися відомості про те, яку підготовку має кореспондент до тієї форми участи в спільній роботі, і що він досі зробив для справи.

[1] Зазначивши вище невідповідність між мірою засобів, що дає наша держава на дослід нар. музики, навіть до того скромного місця, яке займає в бюджеті дбання про дослід инших ділянок нар. культури, зробимо наприкінці ще инше, багато більш разюче порівнання: малесенька розмірно до нашої країни Естонія, ще тоді, як була під режимом російського абсолютизму, для обслідування своєї народньої музики мобілізувала аж *сімдесят п'ять працьовників з повною кваліфікацією,* і на їх екскурсії, фонографи та ин. було витрачено 5.500 крб. (зібраних властивим капіталістичному ладові шляхом приватних пожертв), тимчасом на видатки, звязані з записуванням нар. оповідань, приказок словесних пісенних текстів і т. и., було витрачено тільки 1000 крб. (цю загально-фольклорну роботу провадили без плати коло 1000 охочих збирачів). Така сума була потрібна для поважної постановки муз.-етногр. справи у країні, де простори (отже й коштовність екскурсій) без порівнання менші від наших, де етнографічна маса має одну мову (отже нема потреби притягати до праці кваліфікованих лінгвістів-спеціялістів инших мов), де людність була свідоміша і екскурсантам не доводилося, як здебільшого у нас, витрачати багато часу, щоб вмовляти співців, та кошти на подарунки їм. Вище подані цифри взято з доповіди Н. Е. Kallas'a, що керував муз.-етнограф. справою в Естонії, Товариству фольклористів (Folk-lore Society) у Лондоні; її надруковано в часописі „Folk-lore", vol. XXXIV, 1923 р. (стор. 109 і 4).

Приватні пожертви уможливили також ті екскурсії, що дали найважливіші результати для наукового досліду музики українців (екскурсія Ф. Колесси на Полтавщину по мелодії дум) і грузинів (екскурсії Д. Аракішвілі). Спеціяльно й безпосередньо на дослід української нар. музики або музики якогось иншого „недержавного" народу давньої Росії старий уряд не уділяв засобів; цеї хиби не поправлено ще й досі. „И. Русск. Геогр. Обществу" давали щорічну субсидію з особистих царевих засобів виключно на збирання р о с і й с ь к и х пісень; проте її не вистачало, і Е. Ліньова їздила записувати рос. пісні на гроші, що подарував один громадянин С. Ш. Півн. Америки. Трактат П. Сокальського „Русская народная музыка великор. и малор.", що ним у свій час могло прославитися східнє слов'янство перед цілим музичним світом, якби його було опубліковано в якійсь світовій мові, було видано на гроші, що пожертвував грецький консул в Одесі. Субсидії, що видавалися від 1904 року з царевого приказу Москов. Муз.-Етногр. Комісії на видання її праць, не були звязані з обмеженнями що до етнічної приналежности публікованого матеріялу, проте в двох томах праць цеї комісії, що мали разом обсяг над 1000 сторінок, українським мелодіям уділено тільки 20 сторінок нот (втім, власне *нотного* матеріялу там взагалі не так багато), а з музики инших народів, що живуть на території України не подано жадного зразка (в 4 томі праць є, між иншими, також і укр. пісні, та в ненауковій формі).

Музика. – 1925. – № 1. – С. 38-42

[с. 38]

7 років музичної етнографії.

(Доклад К. В. Квітки).

Хоч Україна зазнала за пореволюційних років більших пертурбацій і економічно більше знесилена, ніж Росія, проте в справі видавання пам'ятників народньої музичної творчости ці роки не були на Україні так безплідні, як у Росії.

Там в 1917–1922 роках не було зроблено нічого в цьому напрямі, і тільки 1923 року, видано трохи над 200 доти ще неопублікованих російських мелодій[1], а 1924 року 25 кримсько-татарських.

У Київі 1917–18 р. було опубліковано видання „Народні мелодії. З голосу Лесі Українки записав і упорядив К. Квітка" (225 чисел), а 1922-го–„Етнограф. Збірник Укр. Наук. Т-ва том II[2]: Укр. народні мелодії. Зібрав К. Квітка" (743 числа, з тієї кількості коло $^2/_5$ записано в I918–1921 роках).

Коли це останнє видання закінчувалося друком, Укр. Наук. Т-во вже самостійно не існувало і не мало

[с. 39]

засобів, щоб його докінчити; видання побачило світ, дякуючи видавництву „Слово" і Музичному Т-ву ім. Леонтовича.

Установи, паралельної Московському Державному Інститутові Музичної Науки (ГІМН) і його Етнографічній Секції, на Україні нема. Українська Академія Наук 1921 року утворила в своїм складі Музично-Етнографічний Кабінет, доручивши керування ним К. Квітці, але не може виділити на студіювання нар. музики потрібних засобів; тому співробітників Кабінету, окрім керовничого, не оплачується і їх праця має випадковий характер.

Кабінет становить за своє завдання збирати й студіювати пам'ятники народньої музичної творчости не самих українців, але й инших народів, в першу чергу тих, що їх представники живуть, або тимчасово перебувають на Україні, а потім також і взагалі

[1] З новинками рос. літератури що до нар. музики читачів нашого часопису було ознайомлено в ч. 1–3 за 1924 р. (Використовуючи нинішню нагоду, автор тих обговорень доводить до відома читачів, що не з його вини в тих обговореннях прізвище проф. Каринського на стор. 44 двічи надруковано хибно „Карпинський", на ст. 45, 2-а колона, 34 рядок, між словами „про" і „музику" пропущено: „ту", а на стор. 46, 2 колона, 18 рядок надруковано „дві колони" замісць „два ко́лони"). Окрім згаданих там видань, в Росії було передруковано (в Москві) де-які давніші збірники рос. нар. мелодій; у Казані було видано за гармонізацією Я. Прохорова кілька татарських мелодій без зазначення, що їх узято з давнього збірника Рибакова.

[2] В I томі того Етнограф. Збірника, що вийшов 1914 року, поміж матеріялами немузичними було вміщено також цінну збірку укр. весільних мелодій В. Верховинця.

малих народів Союзу РСР, оскільки тих народів з музичної сторони не досліджують наукові установи Російської СФРР.

Далі, в завдання Кабінету входить теоретичне порівняльне студіювання народньої музики, пропаганда музично-етнографічних знань і керування працею збирачів, що стоять по-за Академією, але бажають вказівок від неї.

Керовничий Кабінету К. Квітка зробив екскурсії: 1922 р. в Канівський повіт, 1923 р. на Чернігівщину (дві екскурсії) і 1924 р. на Поділля. В останній екскурсії записувалися не тільки українські пісні, але також молдованські та німців-колоністів. Тексти пісень записувала співробітниця Академії Олена Курило.

Нештатний співробітник Кабінету М. Гайдай зробив екскурсії у Житомірський повіт і до балкарців (маленький тюрський народ на Північному Кавказі, досі ще не досліджений що до музичної творчости, коли не лічити записів 20 мелодій, що зробив у 80-х роках

[с. 40]

19 віку С. Танєєв; тих давніх записів не опубліковано, і невідомо, чи вони збереглися; М. Гайдай записав понад 100 балкарських мелодій).

Екскурсію в Канівськ. пов. з матеріяльної сторони уможливили В. і О. Запорозці; кошти одної з Чернігівських екскурсій, що до музичної частини, оплатило Т-во ім. Леонтовича.

М. Гайдай і К. Квітка зробили чимало записів також у самім Київі. М. Гайдай зібрав, між иншим, зразки співів айсорів, вірменів і чувашів, що опинилися на Україні.

Українські мелодії надходили також від кореспондентів Кабінету, що живуть і працюють постійно по-за Київом. З них особливо регулярно працювала Антоніна Кудрицька. Треба ще відзначити записи П. Козицького, В. Коновала, В. Мелятицького і Д. Ревуцького.

В результаті Кабінетом досі зібрано коло 1000 українських мелодій; з них по-над 400 записав М. Гайдай; видати їх Академія не має змоги.

Подані тут цифри можуть заспокоювати і справляти вражіння, що українську музику вже досить досліджено, проте, це не так. Є великі обшири на Україні, де ще не бувала нога етнографа-музиканта. Є роди співів, досі ще не досліджені тим, що з побутових і психологічних причин не даються схопити при короткім перебуванні на селі в екскурсіях (це стосується особливо до похоронних голосінь). Не зроблено записів інструментальних мелодій, що виконуються на лірі, скрипці, цимбалах, сопілці, дуді. Останній інструмент, здається, вже вийшов з ужитку на Україні (окрім Карпатської частини). Що до мелодій згаданих инших інструментів, то їх не схоплювалося тому, що це неможливо без фонографу, а до фонографування як інструментальних, так вокальних продукцій перешкодою було те, що Кабінет мав тільки перестарілий дешевий прилад і незначну кількість валків дуже поганої якости.

Навіть удатних фонограм не використано до нотних зазначень, бо при цій роботі фонограми стираються і гублять значіння пам'ятників того, що справді звучало (нотне зазначіння, що для нього звичайно жертвують самою фонограмою, не є річ рівновартна фонограмі). Питання розвязувалося-б виготовлюванням копій фонограм, однак не зовсім, бо при сучаснім стані техніки копії виходять не адекватні оригіналові, а оригінал майже завжди нищиться тоді, як вироблюється метальовий негатив.

У всякому разі, утворити лабораторію до копіювання фонограм, – то найпильніша потреба. Це копіювання дало-б можливість робити фонографічні демонстрації, щоб ознайомлювати широкі маси і шкільну молодь з народньою музикою. (Треба зазначити,

що лабораторії до копіювання, оскільки відомо, немає і в Москві; тонометричних дослідів над народньою музикою також не робиться ні в Росії, ні на Україні; на Україні – через брак апаратів).

Є ще инший спосіб зберігати зразки народньої музики не в мертвій схемі нотного зазначення, а з натуральними властивостями справжнього живого виконання: це – піддержувати традиції народнього виконання в живих музичних демонстраціях, що могли-б культивуватися з освітньою і, так мовити, „музейною" метою, не витісняючи собою, а тільки доповнюючи звичайну тепер практику виконувати в концертах народні пісні в артистичному обробленні. Проби в цьому напрямі робили В. Верховинець, Н. Городовенко і П. Демуцький, але демонстрації під їх проводом знайомили міську публіку тільки з одним родом народнього сільського співу, а то з хоровими „вулишними" співами; що до співів обрядових та інструментальної музики, то подібних заходів досі ще не робилося. Солові демонстрації етнограф. характеру, без акомпаніменту, робив Д. Ревуцький в своїх лекціях укр. літератури на робіт-

ничих факультетах при Київському Політехн. Інст. і Інст. Нар. Освіти.

В справі теоретичного вивчення української народньої музики К. Квітка зробив ряд студій над її ритмікою в порівнанні з ритмікою инших слов'янських народів (дві з цих студій було надруковано в скороченій формі в „Музиці" за 1923 р., ч.ч. I–5), а також і над мелодикою (найбільша є розвідка про пентатоніку у слов'ян, досі не надрукована). Обміркування де-яких принципових питань музичної етнографії міститься в рефераті К. Квітки „Лисенко як збирач народніх пісень" (Повідомлення Муз. Етногр. Кабінету Укр. Акад. Наук ч. 1 за 1923 р.). Для популяризації музично-етнографічних знань К. Квітка робив, окрім публічних доповідів в Академії, відчити на „Вівторках" Музичного Т-ва ім. Леонтовича і прочитав лекції на Педагогічних Курсах в Острі і Сосниці, відкриті не для самих курсантів.

Для помочи збирачам матеріялів до вивчення народньої музики поширювалася (на жаль, тільки на машинці до писання) програма К. Квітки до досліду діяльности і побуту професіональних народніх співців та музикантів на Україні[1].

Перед революцією в жадних школах (навіть вищих музичних) музично-етнографічні знання не викладалися. В 1917/18 акад. році в Київі К. Квітка прочитав курс укр. нар. музики на інструкторських курсах діячів народньої освіти, а в 1920 року був запрошений до читання лекцій по муз. етнографії в Київському Вищому Інституті Нар. Освіти (що почасти заступив місце скасованого Університету), в Київському Археологічнім Інституті, на диригентському відділі (нині – факультеті) Вищого Муз. Драматичного Інституту ім. Лисенка і в Київській Консерваторії (нині перетвореній в Муз. Технікум та Муз. Інститут). В складі цього останнього Інституту 1923 року утворено Науково-Теоретичний факультет з катедрою музичної етнографії. Фактично в Муз. Інституті курс цієї науки читатиметься лише з початку 1925 календарн. року, а з програми ВІНО при скорочені цей предмет виключено. Отже, досі курс був читаний тільки в Археол. Інституті і в Інституті ім. Лисенка (в останнім викладав 1920/21 року К. Квітка, а цього року викладав М. Грінченко). По-за Київом курс укр. нар. музики був прочитаний 192I року в Кам'янецькім Університеті, де М. Грінченко присвятив цьому предметові триместр у своїм курсі історії укр. музики.

[1] *Прим. Редакції.* В кінці 1924 р. ця програма вже вийшла в літографованім виданні, як вип. 2-й тому 13-го „Збірника Іст.-Філол. Відділу Укр. Акад. Наук".

Незалежно від Київських центрів відбулася екскурсія на Полтавщину (від Полтавського Музею), в якій В. Верховинець записав по-над 200 мелодій. Про те, чи провадиться музично-етнографічна праця по ин-

ших центрах наукового та музичного життя України – Харкові, Одесі та ин., – жадних відомостей не добуто, не вважаючи на зроблені заходи, щоб ці відомості дістати; видань, які-б свідчили про таку працю, по-за Київом не з'явилося.

Хоч ця доповідь робиться з нагоди, яка торкається Укр. Р. С. Республіки, проте, для повности треба хоч в найкоротшій формі зазначити здобутки досліду укр. нар. музики за звітний час і по-за Республікою. Отже, там нові матеріяли видано тільки в частині, що увійшла до складу Чехо-Словацької держави. Це – „Нар. пісні з Південного Підкарпаття" д-ра Ф. Колесси (в Науковім Збірнику Тов. „Просвіта" в Ужгороді за 1923 р. і окремою відбиткою; 153 мелодії). Музично-етнографічну екскурсію в ту країну зробив також слухач Празької Консерваторії М. Рощахівський (родом з Поділля); здобутків останньої екскурсії досі не опубліковано.

В українських землях, що ввійшли до складу Польщі та Румунії, матеріялів до української народньої музики за цей час не опубліковано, і етнографічних експедицій від державних та приватніх установ не виряджалося. Своїми засобами працю над збиранням мелодій провадив високо заслужений, найбільший дослідник укр. нар. музики д-р Ф. Колесса (Львів). Він має в рукопису виготований і зредагований збірник 1000 галицьких нар. мелодій, а крім того ще й коло 600 лемківських і значну збірку інструментальних мелодій. Наук. Т-во ім. Шевченка у Львові давніше, за австрійського уряду, діставало субсидії й видавало, між иншими науковими матеріялами, також і музично-етнографічні; але тепер від польського уряду субсидій не дістає і має надто мізерні матеріяльні засоби, а тому зазначені записи лежать неопубліковані.

З дослідів Ф. Колесси останніми роками вийшли в світ „Наверствованє і характеристичні признаки укр. нар. мелодій", і „Про генезу укр. нар. дум" (в „Записках Наук. Т-ва ім. Шевченка").

Т-во „Просвіта" у Львові видало зведення укр. нар. дум, що зладив д-р Ф. Колесса з коментарами і зразками мелодій.

Музика. – 1925. – № 1. – С. 42

Побажання на майбутнє[1].

В цілому виставка була видатним фактом музичного життя, але, на жаль, мала місцеве, а не всеукраїнське значіння. Тому я бажав-би, щоб Т-во через рік урядило нову виставку і підготовило її заздалегідь так, щоб вона сама собою викликала всеукраїнський музичний з'їзд.

В межах своєї компетенції висловлюю такі дезидерати, виключно що до демонстрації народньої музики:

1) щоб на виставці було виконано зразки не тільки вокальної, але й інструментальної народньої музики;

2) щоб у межах вокальної музики було виконано зразки не тільки вулишних співів, але також інтимних і обрядових;

3) щоб при тім було інсценовано ті моменти народнього життя, в яких мають місце співи та гра на інструментах;

4) щоб на виставку було привезено видатних співаків та інструменталістів з сел, бо ті демонстрації, які дають міські київські виконавці, здебільшого не є народня музика, а підроблювання під неї;

5) щоб зразки тих родів і стилів народньої музики, які з тої або иншої причини не можна буде репрезентувати в живім народнім виконанні, було подано в фонографічних демонстраціях.

К. Квітка.

[1] Цей матеріял було виголошено на ч. 1 „Живої газети", яку випустила Ред. „Музики" і присвятила її виставці.

Музика (Київ). – 1925. – № 11-12. – С. 408-417

[с. 408]

К. Квітка.

Філярет Колесса

Найвизначніший учений дослідник української народньої музики Філярет Колесса народився 1871 року в селі Татарськім[1] Стрийського повіту (Галичина). Він належить до високоодарованого роду[2]. З його старших братів більше відомий широкій громаді Олександер, професор української літератури давніше у Львівському університеті, пізніше в українському університеті в Празі (і нині ректор того університету). Найстарший брат Іван, що передчасно загинув, при своїй медичній професії був також етнографом, особливо заслуженим на полі музичної етнографії. Високовартна праця Івана Колесси – народні пісні з села Ходович Стрийського повіту (тексти й 233 мелодії) – видана 1902 року як XI том Етнографічного збірника Наукового Товариства ім. Шевченка у Львові. З уміщеної там біографії Івана Колесси довідуємося про ту родинну атмосферу, в якій зростав Філярет Колесса в

[с. 409]

названім селі Ходовичах[3]. Їх батько, священик, був селянський син, і в нього «жила його мати і сестра, що придержувалися селянських звичаїв, одягу й світогляду. Старенька бабуся любила довгими вечорами розповідати онукам народні казки, приказки, "практики", а часами затягала своїм тремтячим уже голосом пісню про св. Варвару, Олексія або муки Христові. Ті оповідання й пісні глибоко западали в хлоп'ячі душі, розбуджуючи в них любов до тих вицвітів народньої уяви". Батько "брав у своїй молодості діяльну участь у всіх народніх справах" і тому "наразився сильним цього світа" і перебував на найубогших парахвіях ("голодівках"). "Біднота й недостаток були невідступними товаришами" братів за їх дитячих та шкільних років. "Відтягнувшися від політичного життя", батько їх "тим більше часу присвячував роботі над просвітою народу й над розширенням свого знання. Він живо цікавився літературним і публіцистичним рухом, у котрому давніше сам брав діяльну участь... У його бібліотеці були всі вартніші появи сучасного укр. письменства. Він радо любив розмовляти з

[1] Іменовий відмінок: „Татарсько".

[2] Його мати, з роду Менцінських, була небога композитора Івана Лаврівського і тітка знакомитого співця, артиста Кельнської опери Модеста Менцінського (про нього недавно було подано відомості в харківському часопису „Нове Мистецтво" за 1925 рік, ч. 4, ст. 11; давніший і докладніший нарис за нього було вміщено у львівському „Музичному Календарі" Р.Зарицкого). Небога Філярета Колесси, Любка Колессівна (дочка його брата Олександра) заживає европейської слави, як піяністка (витяги з німецьких рецензій за її концерти було подано в станіславівському „Музичному Вістникові" за 1921 рік; у львівському двотижневикові „Світ", ч. 1, 1925 р. була звістка за її дальші успіхи; див. ч. 4 „Музики" за 1925 рік, ст. 204).

[3] У цитатах, що далі подаються, зроблено де-які правописні та стилістичні поправки відповідно до сьогочасної української літературної мови.

своїми синами про справи поважні, втягуючи їх у круг питань літературних і народно-полі-

[с. 410]

тичних". Біографічні відомості до 1905 року подаю далі за розправою "Наші музики" Ол. Бережницького у Львівському часописі "Артистичний Вістник" за 1905 рік (зшиток IX-X), доповнюючи цей матеріял. До гімназії Ф. Колесса ходив у Стрию; вже до 4 кл. гімн. ознайомився досить докладно з теорією музики, в 5 кл. вчився грати на скрипці у капельмайстра-чеха, а в 6-8 кл. диригував гімназійним хором та почав студіювати науку гармонії. До того-ж таки часу перебування в старших класах гімназіяльних належать і перші його записи народніх мелодій (на музичну етнографію звернув його увагу згаданий старший брат Іван) та перші спроби їх гармонізації, в яких він стояв головно під впливом композитора й диригента Остапа Нижанковського (що взагалі заохочував його до праці й помагав у самоосвіті) та Лисенкових творів. Скінчивши гімназію, Ф. К. перебував рік (1891-2) у Віденськім університеті, на теологічному факультеті, слухаючи рівночасно викладів славетного композитора Антона Брукнера з науки гармонії, учащав до Товариства Slovansky Spêvacky Spolek, до опери придворної і на концерти; живучи там, у духовному семінарі записав багато народніх мелодій у товаришів теологів та світських студентів (Богдана Лепкого та инших). В тім часі диригував хором при віденській греко-католицькій церкві св. Варвари. Потім перейшов до Львова на філософічний відділ університету; там вписався на члена "Львівського Бояна", де зійшовся з старшими й молодшими музиками (Вахнянином, Матюком, Топольницьким, Січинським, Людкевичем), користувався також із вказівок Мечислава Солтиса (польського композитора й директора Галицького Товариства Музичного). За університетських студій у Львові Ф. К. продовжував збирати нар. пісні, записуючи їх у товаришів студентів університету (а найбільше у Йосифа Роздольського – дуже діяльного і високозаслуженого етнографа, – що тоді був студентом теології); в часи ферій заглядав до згаданого села Ходович, і в цьому селі, де його брат Іван давніше систематично визбирав пісні, знаходив чимало нових. 1900 року Ф. Колесса зложив при Львівському університеті кваліфікаційний іспит з української мови та класичної філології. Учителював по гімназіях, викладаючи українську, латинську та грецьку мови, у Львові (1899-1900 р.р.), Стрию (1900-1 р.р.), Самборі (1901-6 р.р.) і знов у Львові (від 1907 р. аж досі). Від 1902 року почав роз'їздити по селах, щоб збирати пісні: поки служив у Самборі, списував їх у Самборському, Добромильському та Турчанському повітах, а від часу перенесення до Львова правильно використував великі вакації для екскурсій з цею метою і, окрім подорожів на Наддніпрянщину та Закарпаття, про які буде мова далі, збирав пісні в Сяніцькому, Горлицькому та Новосандецькому повітах.

1906-7 р.р. Ф. К. одержав урядову підмогу і відпустку на наукову подорож; найдовше задержався тоді у Відні, де слухав головно викладів Ягіча з славістики (та брав участь в його-ж слов'янському семінарі) і Адлера з музикології; в Берліні познайомився з новітніми методами музичної етнографії, – саме з працями Горнбостля і Абрагама в Фонограф. архіві при Психологічному Інституті, – і доповнював відомості з контрапункту; в Стокгольмі зібрав у Державному Архіві матеріяли до історії Козаччини (1709-1721 р.р.). 1909 року Ф. К. відчитав на 3-м Конгресі Інтернаціонального Музичного Т-ва у Відні доповідь про мелод. і ритмічну будову укр. нар. дум (надруковано її в звідомленні того конгресу); того-ж року його іменовано дійсним членом філологічної секції Наукового Т-ва ім. Шевченка. Зазначена доповідь була подана, як дисертація, до Віденського університету; її апробовано 1911 року, та усні ригорози (з слов'янської філології й старинностей в звязку з історією давніх і середніх віків та з філософії) Ф. К. зложив значно пізніше, живучи у Відні з причини евакуації Львова за світової війни (1914-1917 р.р.) і одержав докторський диплом 1918 року. У Відні Ф. К.

познайомився також з працями Комісії архіву фонограм при тамошній Академії. За хорові композиції й гармонізації народніх пісень іменував його "Львівський Боян" (співоцьке товариство), а також "Станіславівський" і "Бережанський Боян" своїм почесним членом.

Переходячи до виказу й характеристики творів Ф. Колесси, удаюся для найдавнішого періоду, знову до тогочасного джерела – огляду Ол. Бережницького з 1905 року. Отже, першими опублікованими продукціями Ф. Колесси були "композиції, переважно гармонізації, в'язанки народніх пісень, етнографічні картини, що зображували-б певні святочні моменти з народнього життя. Сюди належать: "На щедрий вечер", чоловічий хор (1893 р.), "Вулиця" мішані хори (1895 р.), "Обжинки", мішані хори (1898 р.), "Гагілки", мішані хори (1901 р.). Найбільше подобалася і стала популярною[1] низка народніх пісень п. з. "Вулиця". Хоча композитор не перевів у тім творі консеквентно способу гармонізації, пропагованого від Лисенка, визначається "Вулиця" широким розмахом, майстернім обробленням народніх тем, як у гармонізації, так і в групуванні етнографічно-музичного матеріялу. Пізніші "етнографічні картини", як "Обжинки" і "Гагілки", писав Колесса під безпосереднім впливом листування з Лисенком і висловлених там поглядів на гармонізування народніх пісень, а наслідком того при незвичайній поправності в гармонізації з'являється в тих Колессиних творах певного роду звязання фантазії творчою формою. З инших більших творів Колессиних належить згадати дві серії "Квартетів" на чоловічий хор (1896-1897 р.р.) і, нарешті, видану накладом тов. "Просвіта"[2] збірку народніх пісень п. з. "Наша Дума". Для розвою нашої музики заслужився Колесса передовсім як збирач і гармонізатор народніх пісень. Крім того, виступає Колесса і як письменник музичний". Я визнав за потрібне подати цей витяг з невідомого молодшому поколінню і дуже мало кому з старшого покоління відомого закордонного видання як з огляду на подані там бібліографічні дати, так і тому, що він помагає хоч трохи уявити те музичне середовище, в якому і для якого розпочав Ф. Колесса свою чинність. До фактичної сторони поданого нарису першого періоду цеї чинности додам, що Ф. Колесса вже й тоді виявив спеціяльний інтерес до географічно й етнографічно відосібненої та й у новітнім культурнім рухові слабко до нас прив'язаної парости нашого народу, що їй пізніше присвятив значну частину своєї суто-етнографічної збиральної роботи: отже в згаданих "квартетах" поміж власними творами і народніми піснями у вільній обробці умістив він "низку лемківських співанок", де обробив мелодії, що він записав у Модеста Менцінського та в студентів теології з Лемківщини. Матеріял до музичних картин і в'язанок нар. пісень "На щедрий вечер", "Вулиця", "Козаки в народніх піснях", "Обжинки", "Гагілки" Ф. Колесса черпав почасти з власних записів, а почасти з ходовицьких записів свого брата Івана; в "Нашій думі" (1902 р.) подав у чотироголосім хоровім укладі 52 мелодії, здебільшого, але не виключно, народні, також переважно з своїх записів і в меншій частині з братових. Крім зазначених у Бережницького, в тім періоді вийшов у підручнім видавництві львівського "Бояна" чоловічий хор Ф. К. "Козаки в нар. піснях" (1898 р.).

Отже замолоду діяльність Ф. Колесси, поскільки вона виявилася у публікованих для громади творах, мала переважно артистичний характер; у зрілім віці, навпаки, – в потужній течії його наукової роботи публікування його артистичних музичних творів мало вигляд епізодичний або принагідний. Отож пізніше появилися в друку "Якби мені черевики" (мішаний хор із су-

[1] В огляді Ол. Бережницького річ іде про саму Галичину.
[2] Річ іде про галицьке Т-во „Просвіта"; на Великій Україні „Просвіти" постали тільки від 1906 року.

[с. 412]

проводом фортеп'яна на слова Шевченка) – в підручній бібліотеці „Бояна" 1911 року; „На музиці" на чолов. хор, "Воєнні квартети" на чолов. хор (Відень 1916 р.), далі гармонізації закарпатських мелодій власного запису під заголовком "Руські народні пісні **з** Підкарпатської Русі. Зібрав і на мішаний хор уложив Ф. Колесса. (Збірник нагороджений на конкурсі шкільного реферату в Ужгороді). Видає комітет діловодчиків народопросв. рад Підк. Русі. Текст і правопис автора"[1], другий зшиток – для чоловічого хору; друковано в Празі 1923-4 р.; "Українські народні пісні" в триголосному укладі на жіночий хор (Львів, 1925 р., власним накладом). Це видання вираховане на 4 випуски (всього 62 ч.ч.): I) Гаївки й веснянки, II) Колядки й щедрівки, обжинкові й весільні пісні, III) Козацькі, жовнярські, насмішливі й танкові пісні, IV) Дівоцькі, жіноцькі й сирітські пісні. Досі вийшли перші два випуски; мелодії там узято з різних друкованих збірників, але почасти і з власних, досі неопублікованих записів.

Найновіша праця Ф. К. – це виданий цього року накладом Укр. Педагогічного Т-ва у Львові "Шкільний співаник" з вступними поясненнями для вчителя. Цей співаник містить у двох частинах 226 пісень, упорядкованих відповідно до методичних вимог науки співу; пісні здебільшого народні, і в народнім мелодичнім матеріялі змін не роблено (маленькі зміни иноді пороблено в тексті).

Наукова чинність Ф. Колесси направлена головно на народню пісню й инші предмети його праць відступають назад і порівнанні з цим головним предметом його студій. В стороні від стрижня цеї чинности стоять: Układ pamiętników Ksenofonta o Sokratesie (в звіті Самбірської гімназії і окроме, Краків, 1904), De Anabaseos Xenophonteae tempore, consilio, fide ("Праці Комісії клясичної фільольогії", вип. I, Льв., 1919) і "Матеріяли до історії Козаччини 1709-1721 р.р." (Льв., 1910). Ближче до основної брили його наукових творів стоїть етнографічна праця "Людові вірування на Підгірю" (Етн. Зб. Наук. Т-ва ім. Шевченка, V). Студію "Про віршову форму поезії Маркіяна Шашкевича" (Звіт акад. гімназії у Львові за 1910-11 р.р. і окроме) треба віднести до дослідів з історії літератури, проте вона звязана з виучуванням основ укр. нар. пісенної ритміки, що їй і присвячено другий розділ цеї стислої і корисної праці.

Зазначивши ці праці окремо по-за хронологією, писання Ф. Колесси з обсягу його тіснішої спеціяльности огляну, не розбиваючи їх ні на групи дослідчу й популяризаційну, ні на групи переважно музичного і переважно літературного характеру, бо такий поділ важко було-б учинити. У справжнього дослідника й писання популяризаційні мають на собі печать самостійного думання.

[с. 413]

З музично-етнографічних матеріялів Ф. К. в дійсно-науковій формі опублікував найперше гуцульські мелодії, а то саме в грунтовнім етнографічнім описі В. Шухевича "Гуцульщина" (часть III – Матеріяли до укр. етнології, вид. Етнограф. Ком. Т-ва ім. Шевченка у Львові, т. V, 1902 року, стор. 83-102, 109, 110, і часть IV – Матеріяли, т. VII, 1904 року, стор. 23-25, №№ 1-6). Ці записи Ф. Колесса поробив ще коло 1898 року

[1] "Підкарпаття" – назва, адаптована нині в закордонній Україні для тої крайньо-західньої української землі, що здавана належала до Угорського королівства і тому звалася „Угорською Руссю", а по війні була віддана Чехословацькій державі. Назва "Підкарпаття" відповідає погляду Праги, але не Львова й не Київа; в наддніпрянській літературі уживається назва Закарпаття.

Що до правопису зазначеного збірничка пісень з цеї країни, треба пояснити, – бо певно не всім читачам „Музики" це відомо, – що так званий "етимологічний" правопис, за яким „і" визначається не тільки через „и", але через „**ѣ**", „ô" і „ê" в залежності від походження (а йотоване „і" взагалі передається через „**ѣ**"), давніше був прийнятий взагалі в українських землях, що входили в склад Асвтро-Угорщини; в Галичині та Буковині він дуже помалу уступав місце „фонетичному", а на землі, що тепер перейшла від Угорщини до Чехословаччини, ще й досі зостається популярнішим і, в наслідок тамошнього відношення політичних сил, офіціяльним. Вираз „правопис автора" у заголовку збірничка, очевидно, треба розуміти тільки як констатування де-яких відхилів у деталях від цього урядового правопису.

у Львові у гуцулів, що перебували там на військовій службі. Здебільшого це мелодії інструментальні, що збільшує цінність матеріялу, бо інструментальних мелодій і досі в друкованих виданнях надто мало; 8 поданих там зразків трембітання досі зостаються єдиним джерелом до пізнання музики, що продукується на трембіті; старанно зазначено, з якої нагоди грають кожну мелодію на цім архаїчнім інструменті (“Як вівці виходять в перший раз на полонину”, “При вмерлому” та ин.).

1903 року вийшла в виданні львівської “Просвіти” книжка Ф. К. “Микола Лисенко”, що містить у першій частині найпопулярніше виложений огляд його життя й творчости, а в другій частині – опис урочистого обходу Лисенкового ювілею, що відбувся того року у Львові, Станіславові, Коломиї та Чернівцях з участю самого ювілята; цей опис дає цінний матеріял для Лисенкової біографії і для історії музичної культури в Західній Україні.

1905 року та сама „Просвіта” видала майстерно зложений огляд укр. нар. поезії Ф. К., знадоблений силою мелодій, вибраних з різних джерел. Огляд виложений як-найзрозуміліше для люду та, являючи прекрасний зразок народнього видання, може разом із тим, завдяки своїй систематичності, служити за пожиточну настільну книжку й ученому спеціялістові.

1905 р. у Львівському “Артистичному Вістнику” (зшиток II-V) з’явилися “Кілька слів про збиранє і гармонізованє укр. нар. пісень з доданєм листів Миколи Лисенка”. Під цим скромним заголовком Ф. Колесса подав нарис історії розвою інтересу до укр. нар. музики, як на Великій Україні, так і в Галичині, збирання нар. мелодій і їх використовування в нових артистичних формах.

Відповідь на критику Ст. Людкевича (“Націоналізм у музиці” в тому самому “Артистичному Віснику”, 1905, VI-X) Ф. Колесса виложив у фейлєтонах газети “Діло” під заголовком “До питання про український музичний стиль”. Ця розправа, видана також окремою брошурою 1907 року, належить до того роду полемічної літератури, що заховує своє значіня надовго по скінченні полеміки. Питання, трактовані в тій розправі з широкою ерудицією, ще не розвязані, тож ознайомлення з цим писанням досі потрібне тим, хто хоче по змозі з’ясувати собі справу.

1906-7 р.р. в Записках Наук. Т-ва ім. Шевченка у Львові частинами друкувався (і 1907 року вийшов окремою відбиткою) найважливіший теоретичний твір Ф. К. „Ритміка укр. нар. пісень”. Перші нариси цеї праці було подано ще за університетських студій в семінарі проф. О. Огоновського; V частину її (“Відношення укр. людової ритміки до книжної версифікації”) було відчитано й передискутовано на Ягічевім семінарі у Відні. До докладно розробленої систематики українських пісенних форм уводить тут широка порівняльна еволюційно-історична пропедевтика; додаток “Паралельні розміри стиха в нар. поезії слов’ян” збільшує цінність цього обширного і повного змісту трактату. Дякуючи Ф. Колессі, українці мають зразкове розроблення своєї народньої ритміки, якого досі ще не досягла наукова література жадного иншого слов’янського народу[1].

[с. 414]

Реферат про ритміку укр. нар. пісень Ф. Колесса послав 4-му Конгресові Інтернаціонального Музичного Т-ва в Лондоні 1911 року. (Зміст коротко виложено в Report of the Fourth Congress of the International Musical Society, London 1912, англійською мовою на стор. 62 й німецькою на ст. 184).

1908 року Ф. Колесса з ініціятиви людини з Великої України і за матеріяльною допомогою звідсіль зробив екскурсію в Миргород, де при діяльній помочі відомого знавця українського кобзарства Опанаса Сластіона зфонографував українські народні

[1] Ф. Колесса використовував до цього трактату збірники Лисенка, Кольберґа (Pokucie) та Івана Колесси; монументальний збірник галицьких мелодій Роздольського–Людкевича не міг бути зужитий, бо вийшов майже рівночасно з трактатом Ф. Колесси (хоч перший том того збірника значений 1906 роком).

думи у виконанні кобзаря Михайла Кравченка, лірника Антона Скоби та двох старців, що співали думи без інструментального супроводу, а також від самого О. Сластіона, доброго зберігача традицій кобзарського співу[1]. В поворотній дорозі Ф. К. зфонографував у Києві також рецитації кобзаря Івана Кучеренка. Цей матеріял, доповнений фонограмами, що зняли О. Сластіон, і ще Леся Українка разом з автором цього писання, завдав Ф. Колессі кількалітньої надто напруженої праці потім, у Львові, над транскрипцією, а також дав імпульс до дослідчих праць першорядної ваги над думами. Треба підкреслити, що виражати рецитації дум нотним письмом є річ надзвичайно важка, тож усю величність цеї роботи Ф. Колесси може вповні збагнути тільки той, хто пробував сам робити щось подібне; рівняти її зо списуванням звичайніших пісень урегульованої форми на підставі самої кількости аркушів нотного друку ніяк не можна, бо інтенсивність її безмірно вища. Навіть беручи на увагу рідку музичну обдарованість Ф. Колесси, його спеціяльне успосіблення і довге попереднє призвичаєння до записування народніх мелодій, треба кваліфікувати це його діло, як правдивий подвиг і схилитися так само перед терпливістю, витривалістю, самозреченням і посвяченістю нашого музиколога, як перед його винятковим хистом, умілістю та узброєністю в поборюванні страховитих труднощів цеї справді екстраординарної роботи. Два томи "Мелодій українських народніх дум", що постали в її результаті[2], – то величезний пам'ятник артистичній творчості нашого народу, споруджений від серця, що горить до цеї творчости любов'ю актуальною й саможертовною; так, саме цим останнім виразом треба характеризувати чин, до якого тільки в нього єдиного вистачило тихого і скромного героїзму, це діло, що не могло принести широкої слави, бо коло цінителів надто обмежене, і що навіть при надзвичайній здатності мусіло дуже виснажувати. Витрата енергії, навіть менша від цієї, приложена до узагальнень і будування теорій, нагороджується звичайно більшим визнанням і кваліфікується, як наукова чинність вищого порядку; але там, де непосвячені в тіснішім фаху вбачають тільки підрядну технічну роботу, – посвячений вичитує по-між знаками нотного письма ще страждання й муки, розмисел і вагання, години одчаю та хвилини заспокоєння, виточування "крови серця й соку нервів". Транскрипція такого хитрого та химерного оригіналу, як наші думи, не є тільки підготовлення цегли до теоретичної будови, це є сама будова, що сама вимагає великого теоретичного фундаменту; цю діяльність повинно бути дорівнено до репродукції природнього взірця в малярстві або скульптурі, що при певному високому рівні хисту загально визнається власне за *твір*, до того-ж за *великий твір.* І цінуючи міру віддання справі, треба не випускати з уваги, що Ф. Колесса присвячував їй години, належні законному й конче потрібному відпочинку після тяжкої педагогічної праці.

У зазначених двох томах Ф. К. долучив до записів також докладну ритмічну й мелодичну аналізу зібраного матеріялу.

[с. 415]

Ще перед виходом цього капітального видання Ф. К. ознайомив широкий світ із своїми здобутками в обсягу українського рецитаційного стилю, як уже згадано, на III Конгресі Інтернац. Муз. Т-ва[3], а рівночасно з виходом другого тому опублікував студію

[1] Історію цієї екскурсії виложив О. Сластіон у часопису „Рідний Край" за 1908 рік, ч. 35, ст. 4-5 і за 1909 рік, ч. 22-24, див. також ч. 26.

[2] Матеріяли до української етнології, т. XII, XIV у Львові, 1910 і 1913.

[3] Über den melodischen und rhytmischen Aufbau der ukrainischen Gesänge, der sogenannten „Kosakenlieder", III Kongress der Internat. Musikgesellschaft. Bericht vorgelegt von Wiener Kongressausschuss, Wien und Leipzig 1909, S. 276-296. Дякуючи цій публікації музичний стиль наших дум зайняв стале місце в німецьких музикологічних дослідах і притягається до порівнань у працях Штумпфа, Ляха, Шюнемана та Бела Бартока.

“Варіянти мельодій укр. нар. дум, їх характеристика і групуванє” (Записки Наук. Т-ва ім. Шевч. у Л., т. CXVI, ст. 126-165).

Наслідком глибокого заінтересування цим найоригінальнішим родом нашої пісенности постав пізніше цінний дослід “Про генезу укр. нар. дум” (“Укр. нар. думи у відношенні до пісень, віршів і похоронних голосінь”. Зап. Наук. Т-ва ім. Шевч., т. CXXX-CXXXII, 1921 р.), що обсягає питання з історико-літературної й музичної сторони. Якою мірою висловлені в цій праці погляди й здогади зворушують думку істориків літератури, знати з дотичних уступів нової “Історії укр. літератури” акад. М. Грушевського[1] і з рецензії акад. В. Перетца[2], що надає особливої ваги порівнанню дум з голосіннями. Так само й дослідникам народньої музики подані в цій праці констатування та проблеми, що вирисовуються у звязку з ними, повинні дати імпульс до далеко йдучих розвідувань.

Рівночасно з цею студією Ф.К, злагодив корпус “Українські нар. думи. Перше повне видання з розвідкою, поясненнями, нотами і знімками кобзарів” (вид. Т-ва “Просвіта”, Льв., 1920), що вдатно сполучує популярність із науковістю і як-найкраще служить потребам читачів різного рівня.

Працюючи 1908-1921 років переважно над цим своєрідним скарбом української творчости, Ф. К. часами відтягався від цього предмету, обертаючися до инших; і так, 1909 р. в XII томі “Матеріялів до укр. етнольогії”, поруч із збіркою текстів гаївок, що злагодив В. Гнатюк, вміщено й иншу збірку: „Мельодії гаївок, схоплені на фонограф Й. Роздольським, списав і зредагував Ф. Колесса”. Збирання мельодій йшло незалежно від виготовлювання корпусу текстів, тому обидві видані вкупі збірки не зовсім припасовані одна до одної. Способом, визначеним у заголовку, списано 129 мелодій, а 33 списав Ф. К. безпосередньо й без апарату. Ці здебільшого неважкі до нотного зазначування співи з ритмом розмаїтим, але виразним, мусіли стати Ф. Колессі замість відпочинку та відсвіження по-між заглибленням у велетенські труднощі кобзарських рецитацій. Та й у цій праці ритмічна систематика з додатком окремого розгрупування на підставі тонального матеріялу (за амбітусом) в долученій студії “Про мельодії гаївок” носить характеристичну для Ф. К. печать грунтовного дослідчого трактування матеріялу.

Подібний до цієї студії характер має студія Ф. К. “Про музичну форму укр. нар. пісень з Поділля, Холмщини й Підлясся”, передпослана збіркам Л. Плосайкевича та Я. Сєнчика, виданим 1916 р. як XVI т. “Матер. до укр. етнол.”. Тут Ф. Колессі довелося ще й докінчити редакторську роботу, бо перший редактор д-р С. Людкевич тоді був у російському полоні.

У виданні „Перший Укр. Просвітно-Економічний Конгрес, уладжений

Т-вом “Просвіта” в сороклітє заснування у Львові 1909 року” (вийшло в світ 1910 року) вміщена дуже доцільна доповідь Ф. К. “Погляд на теперішний стан пісенної творчости укр. народу”. По-над те, що зазначено в заголовку, вона містить також історичний нарис розвою укр. пісенности, тези про вагу її для сьогочасних цілей і дезидерати в справі практичних заходів до піддержання нар. пісні та поширення музичних знань в народі.

З приводу смерти М. Лисенка Ф. К. вмістив у “Літературно-Науковому Вістнику” за 1913 р., кн. II, змістовну розправу “Народній напрям в творчости М. Лисенка”.

В CXXVI т. “Записок Наук. Т-ва ім. Шевченка у Львові” (1918 року) з’явилася розправа Ф. К. “Наверствованє і характеристичні признаки укр. нар. мельодій”. З

[1] Т. II, ст. 196, пор. ст. 218, 219, т. IV, ст. 5, 97; зазначаю самі критичні місця, взагалі-ж численні відсилання до цієї праці Ф. К., (також до инших його праць) показують, як багато вони служать до розроблення важливих питань історії словесности.

[2] В часописі “Україна” за 1925 р., кн. 1-2,ст. 196-203.

дивною майстерністю високошановний автор доконав тут завдання подати в як-найкоротшій формі не тільки найістотніше в обсягу того, що обіцяно титулом розправи, але й більше того: короткий строго науковий і, разом з тим, загально-приступний (хоч і позбавлений звичайної для популярніших писань про цей предмет реторики) основний нарис української народньої музики взагалі, включаючи погляд на поетично-словесну сторону української пісні, на її культурно-історичну ролю в житті українського народу та на історію музичного побуту, а також перегляд народніх інструментів. Маючи ці прикмети, розглядана праця заспокоює потребу, що перед нею була болісно пекучою, – а то потребу помочи до елементарного ознайомлення з нашою народньою музикою. Гаряче рекомендуючи цю працю всім, хто потребує такої помочи, а також і спеціялістам, дозволяю собі на цім місці зняти питання про конечну потребу видати її окремо для широкого розпросторення по цей бік кордону, бо те, що вона видана у Львові, на жаль, за теперішніх обставин дуже обмежує можливість ознайомлення з нею громадян в більшій частині України[1].

Трохи давніша розправа "Das ukrainische Volkslied, sein melodischer und rhythmischer Aufbau" в "Oesterreichische Monatsschrift für den Orient" за 1916 р. VII-XII в головнім покривається вищерозглянутою працею, та ще в кінці інформує про видання укр. нар. пісень з мелодіями і про українські музичні товариства.

За паралелю до згаданого основного нарису укр. нар. музики служить розправа "Про вагу наукових дослідів над устною словесностю", уміщена в "Літер.-Науков. Вістнику" за 1922 р., кн. VII-VIII. Прекрасно орієнтуючи в народній пісенності з літературної сторони, вона дуже пожиточна й для музикантів з огляду на щільний звязок обох елементів пісні. Зложена з нагоди шкільного навчання, як "Уведення до курсу викладів (з 1921-2 р.)", вона як-найпридатніша й для пропаганди по-за школою інтересу до народньої творчости, поширення та відсвіження знань в її обсягу.

В тім самім часописі за 1924 рік, кн. I, ст. 89-94, Ф. К. висловив свої високоавторитетні погляди на принципові питання муз. етнографії, обговорені в розправі К. Квітки "М. Лисенко, як збирач нар. пісень".

В Науковім Збірнику Т-ва "Просвіта" в Ужгороді за рік 1923 опубліковані "Нар. пісні з південного Підкарпаття" (по-нашому – Закарпаття), що їх в кількості 153 (з варіянтами 160) списав Ф. К., почасти з фонографом, почасти без нього, в часи своїх екскурсій 1910 року в Ужгородську округу і 1912 р. в Пряшівську. У переднім слові там читаємо: "Коли протягом двох коротких екскурсій, що тривали разом 7 днів, довелося мені записати таке

значне число пісень, то се показує наглядно, що південне Підкарпаттє по богатству пісенних текстів і мельодій не то, що не стоїть позаду инших частин укр. етнографічної терит., але декотрі з них навіть перевисшає під тим оглядом". Та цей факт показує ще й на инше – на незвичайну працездатність і працелюбність дослідника, що в такій інтенсивній роботі проводив дні, належні до літнього відпочинку, на незвичайну вмілість у збиранні (бо успішність його разюча, навіть коли припустити, що списування з фонограм було доконане не в часі екскурсії, а пізніше вдома) і про сприятливе відношення місцевих людей, що охоче йшли назустріч науковій потребі. У вступній розвідці Ф. К. разом з аналізою зібраного матеріялу зачіпає багато важливих питань, що над ними ще довго працюватимуть дослідники (коли такі будуть з'являтися), а захоплююча ритмічна розмаїтість та оригінальність поданих там закарпатських мелодій виставляє ще безліч инших питань до генетичних та порівняльних студій (в справі

[1] Репрезентуючи сучасний стан знань про укр. нар. музику, ця розправа дає ряд вихідних пунктів до дальших розшукувань та домислів в окремих питаннях; в однім із цих питань – про східні впливи – я подав матеріяли до ревізії усталеного погляду в "Записках Іст.-Філ. Відділу Укр. Акад. Наук", V, стор. 240-250.

придатности їх до артистичних потреб відсилаємо до згаданих вище на стор. 412 хорових обробок Ф. Колесси).

В останній науковій розправі п. з. "З царини музичної етнографії" (видрукованій в CXXXVI-CXXXVII томі "Записок Наук. Т-ва ім. Шевченка" 1925 р.), Ф. К. дає критичний огляд новин муз.-етн. літератури, докладніше спиняючися на працях українських.

З руки освітнього "Товариства імени Петра Могили" Ф. К. читав у Львові для підготованіших слухачів та університетських студентів публічні лекції, і між ними, 1922 року, реферат про закляття, згаданий в "Історії укр. літератури" М. Грушевського (т. I, стор. 106).

Остання втішна новина в його науковій дорозі, – це ухвала Філологічної Секції Наук. Т-ва ім. Шевченка друкувати в "Матеріялах до укр. етнольогії" його збірник понад 700 лемківських пісень з мелодіями, записаними переважно за поміччю фонографа.

Рівночасно Секція доручила Ф. К. списування мелодій з фонограм, що зібрав Й. Роздольський на 1600 валках (окрім галицьких, між ними є також знімки з Наддніпрянської України і, що особливо важливе, з Буковини, – країни майже не зачепленої музично-етнографічним дослідом).

Щасливе сполучення історико-філологічної та музичної освіти при високій одарованості та сприятливих персональних впливах витворило з Ф. Колесси такого всестороннє узброєного дослідника народньої пісні, що мало який нарід появив йому рівного; але, коли українському народові фортуна служила, дарувавши йому такого – в своїм фаху на весь світ видатного – сина, то для самого талановитого вченого, розважуючи об'єктивно, не є щастя бути сином народу, що в своїй сумній долі не міг забезпечити йому дійсно наукової дороги життя. Науковий дорібок Ф. Колесси, що ми тут оглянули з вимушеною побіжністю, є величезний, але він полишає багато до уяви про ті всесвітні верхів'я, до яких-би піднесли нашого шановного дослідника його кебета й працьовитість, коли-б не прикріплення до педагогічного крісла, що в нім витрачалися рік від року найсвіжіші сили й найкращі години кожного дня; велика подяка належиться Ф. Колессі від нації й за чверть-вікову почесну, сумлінну й плідну педагогічну працю, що в неї було вложено стільки здобутків власних студій; та бажаймо надалі поліпшення загальних обставин, що дасть можливість нашому високозаслуженому вченому віддатися вповні діяльності дослідчій.

Этнография. – 1926. – № 1-2. – С. 211-221

[с. 211]

МУЗЫКАЛЬНАЯ ЭТНОГРАФИЯ НА УКРАИНЕ В ПОСЛЕРЕВОЛЮЦИОННЫЕ ГОДЫ[1]

К. Квитка (Киев)

В настоящем обзоре я сначала перечисляю вышедшие в свет за последние годы издания украинских народных мелодий, затем представляю имеющиеся у меня сведения о ходе дальнейшего собирания музыкально-этнографических материалов на украинской территории (включая сюда работу, произведенную вне этой территории на средства украинских учреждений) и, наконец, упомяну об опубликованных и неопубликованных работах по научному исследованию украинской народной музыки и о музыкально-этнографических работах, хотя бы выходящих за пределы украинской народной музыки, но написанных на украинском языке, а также о деятельности по распространению музыкально-этнографических знаний.

В 1917/18 и 1920/1922 гг. в Киеве напечатаны два сборника украинских народных мелодий, записанных К. Квиткой; первый заключает в себе 225 мелодий, а второй – 743 (из них более полусотни записано другими лицами). Это последнее издание составляет 2 том Этнографического Сборника Украинского Научного общества, ныне уже не существующего. В других местах Украинской ССР музыкально-этнографических материалов после революции не появлялось и, насколько мне известно, не готовится к печати. Обращаясь к частям украинской языковой области, входящим в состав других государств, отмечу, что в Ужгороде (нынешний административный и культурный центр Закарпатья, раньше принадлежавшего Венгрии, а в результате мировой войны Чехо-Словакии) в 1923 г. вышел научный сборник тамошнего общества „Просвіта”, и в нем напечатано 150 мелодий, записанных д-ром Ф. Колессой во время его двух экскурсий в Закарпатье в 1910 и 1912 гг. Опубликованному материалу предпослан мелодический и ритмический его анализ. Чешская организация Hudebni Matice Umêlecke Besedy в Праге объявила о предстоящем издании ею песен этой украинской страны в виде очередного выпуска обширного, в своей большей части уже изданного в течении долгого

[с. 212]

ряда лет сборника Л. Кубы Slovanstvo ve svych zpĕvech (часть этого труда, содержащая мелодии российской, ныне советской Украины и явившаяся результатом поездки Л. Кубы на Приднепровье в 80-х годах прошлого столетия, в 1922 г. вышла в Праге вторым изданием).

Знаменитый венгерский композитор Бэла Барток (Béla Bartók), – являющийся одновременно одним из наиболее выдающихся представителей музыкальной

[1] Названия украинских учреждений и заглавия украинских работ даны здесь в русском переводе, так как опыт показал, что при печатании украинских слов в русских изданиях (за исключением отчасти изданий, выходящих на Украине) обыкновенно бывает много корректурных погрешностей.

этнографии и опубликовавший превосходные работы по венгерской, румынской и арабской музыке, – записал также 81 украинскую мелодию из территории, принадлежавшей раньше Венгрии[1].

Этнографическая комиссия Научного общества имени Шевченка во Львове, опубликовав раньше, при австрийском господстве, труды Ф. Колессы, Ст. Людкевича и И. Роздольского, заняла первое место между научными учреждениями не только Украины, но и всего славянского мира в отношении издания народных мелодий и сохраняет это место до сих пор. В количественном отношении опубликованный этой комиссией музыкальный материал, превышая в общем изданный Чешскою Академиею сборник Бартоша–Яначека и изданный Юго-Славянскою (Загребскою) Академиею сборник Винко Жганца, уступает наследству польского гиганта музыкальной этнографии Кольберга (так как здесь сравнивается собственно деятельность научных учреждений, то следует оговорить, что труды Кольберга лишь отчасти изданы при помощи Краковской Академии); но издания Львовской комиссии превосходят все названные труды исключительной научной точностью записей (почти все опубликованные ею материалы записаны при помочи фонографа) и образцовой систематизацией, для которой произведен ритмический анализ каждой мелодии. Русские записи Е. Линевой и И. Тезавровского, изданные Российскою Академиею Наук, А. Листопадова и А. Маслова, изданные в Москве музыкально-этнографическою комиссиею Общества Любителей Естествознания, Антропологии и Этнографии, стоят на очень большой высоте, но количество русских народных мелодий, не только изданных в научной форме научными учреждениями, но и изданных вообще, далеко не соответствуют численности, средствам и возможностям русского народа и его достижениям в других областях (это несоответствие недавно отметил и компетентный в вопросе московский композитор А. Кастальский в своем предисловии к сборнику киргизских мелодий А. Затаевича). Даже война, совершенно остановившая в самом своем начале дело издания музыкально-этнографических материалов, прервала деятельность Львовской этнографичной комиссии лишь на время занятия Львова российскими войсками. После оставления Львова российской армией названная комиссия

[с. 213]

в 1916 году издала два ценных сборника народных мелодий из украинских местностей, входивших в состав России, именно записи Плосайкевича (песни Подольской губ.) и Сенчика (песни Холмской, отчасти Гродненской губ.; последнее собрание опубликовано не полностью, так как редактор Ст. Людкевич попал в плен в Россию и был отправлен в Туркестан). Лишь потрясения, связанные с окончанием войны, разгром Австрии и подчинением Галиции образовавшемуся польскому государству, лишили Львовскую комиссию средств для продолжения работы. Фонды, пожертвованные в свое время Научному обществу разными лицами, пропали в банках при общей финансовой катастрофе, завещанные ему имения не приносили дохода, как и принадлежащие ему здания во Львове; польское правительство лишило это о-во субсидий, которые оно получало раньше от центрального австрийского правительства и от галицийского сейма, а также лишило доходов, получавшихся раньше от печатания учебников. По этим причинам издание трудов о-ва значительно сократилось, что отразилось больше всего на этнографической комиссии: ее материалы с 1916 года вовсе не издавались и оставались в архивном состоянии. В самое последнее время руководителям о-ва удалось улучшить хозяйственное его положение, и в связи с этим этнографическая комиссия приступила к печатанию капитального труда д-ра

[1] Béla Bartók. Das Ungarische Volkslied, Berlin, 1925 J., „Ungarische Bibliothek für das Ungarische Institut an der Universität Berlin“, herausgegeben v. R. Gragger, I Reihe, Nr. II (На с. 87 сообщение об украинских, покамест еще не опубликованных записях).

Ф. Колессы – собрания лемковских мелодий[1] в количестве, превышающем 700, записанных в большей части при помощи фонографа. Одновременно комиссия, получив возможность вознаградить еще и другой большой труд, поручила Ф. Колессе произвести нотную транскрипцию фонограмм Иосифа Роздольского на 1600 валиках (перед войной комиссия уже издала 1525 мелодий в записи Ст. Людкевича и 180 в записи Ф. Колессы с фонограмм того же собирателя). В нетранскрибированной части коллекции этого заслуженного этнографа заключаются фонограммы не только из Галиции, но и из Приднепровья (в 1914 г. И. Роздольский приехал сюда в муз.-этнографическую экскурсию, был застигнут войной, арестован, как австрийский подданный, и сослан в Казань). Особенный же интерес представляют фонограммы Роздольского из Буковины, так как этот край наименее обследован в музыкальном отношении из всех местностей старого украинского расселения (повидимому, пока можно указать лишь на 18 мелодий, записанных Квиткой в Киеве от приезжей женщины из Буковины и напечатанных во втором из упомянутых здесь его сборников[2]); из 10-го немецкого издания Музыкального Словаря Римана, 1922 г., 654 с., узнаем, что на Буковину приезжал с фольклористическими целями всемирно известный венгерский композитор Золтан Кодалы (Zoltán Kodály), но сведений об издании собранных им мелодий нет, и так как о посещении

им Буковины упоминается в связи с его поездкой в Трансильванию, то весьма вероятно, что на Буковине он знакомился собственно с румынским населением, а не с украинским); Буковина, как известно, отошла теперь к Румынии целиком, и нынешние политические условия не благоприятствуют поездкам туда этнографов из более богатых научными силами частей Украины, местных же музыкантов-этнографов там, повидимому, нет, как и не было раньше[3]. Следует добавить, что значительная часть фонограмм И. Роздольского из б.б. Черниговской и Полтавской губ. Уже транскрибирована сыном собирателя Романом, парижским студентом, при некотором участии проф. В. Барвинского[4].

В упомянутых до сих пор собраниях украинских народных мелодий, напечатанных за последние годы, а также печатаемых ныне или приготовляемых к печати, заключаются материалы, собранные еще перед революциею; впрочем, во втором из сборников Квитки значительная часть, но все же меньше половины, мелодий записана после революции. Переходя к обзору деятельности послереволюционного периода собственно по собиранию памятников народного музыкального творчества, следует констатировать, что это собирание в более постоянной форме и при организованном содействии культурных учреждений производилось именно в советской Украине, при чем центром работы был не Харьков, нынешняя столица, а Киев. В несоветской Украине надлежит отметить музыкально-этнографическую в Закарпатье М. Рощаховского из Праги (Р. – музыкант-специалист, учившийся в Пражской консерватории, родом украинец из Подольской губ.). Этнографическая комиссия Львовского Научного о-ва им. Шевченка не могла субсидировать экскурсий, как в прежнее время, и если Ф. Колесса продолжал записывание, то лишь за счет своего летнего отдыха и на свои личные средства.

---

[1] Лемки – ветвь украинского народа в Западной Галиции.

[2] Мелодии, помещенные в издании сочинений буковинского писателя О. Федьковича (Львов, 1902 г., т.т. I и II), лишь отчасти и условно можно причислить к этнографическим материалам.

[3] Буковинский композитор И. Ворбкевич поместил в венском издании „Bukowina in Wort und Bild", 1899 г., малосодержательную статью о народной музыке Буковины, но нет указаний на то, чтобы после него остались какие-нибудь записи народных мелодий.

[4] Вне ближайших перспектив издания остаются записи Ф. Колессы: около 400 мелодий из других местностей Галиции, кроме Лемковщины, и большого количества инструментальных мелодий.

При самом основании Украинской Академии Наук в 1918 году в план ее деятельности принципиально было включено изучение народной музыки; фактически это постановление было приведено в исполнении лишь в 1920 г., когда К. Квитка был избран сотрудником Академии; в 1921 г. его положение было определено, как заведывающего музыкально-этнографическим кабинетом при Академии, однако оборудовать сам кабинет, учредить штатные должности его сотрудников или обеспечить хотя бы небольшое регулярное вознаграждение нештатным сотрудникам, даже представить кабинету возможность пользоваться хотя бы чисто физическими услугами низшего технического персонала Академия до сих пор не в состоянии. Вначале не-

вероятно тяжелое материальное положение Академии и ее сотрудников в связи с эпидемией сыпного тифа и политическими волнениями в деревнях препятствовало этнографическим экскурсиям, и еще первая экскурсия (в 1922 г.) была осуществлена лишь благодаря содействию администратора сахарного завода в б. Каневском уезде В. Запорожца, не только оказавшего гостеприимство сотрудникам Академии, но и давшего им возможность выехать на место работы из Киева и там разъезжать. В следующем году Академия уже могла для экскурсий на белорусское пограничье в Черниговской губернии оплатить по крайней мере стоимость железнодорожного билета. Расходы второй поездки в ту же губернию всецело приняло на себя Музыкальное общество им. Леонтовича. В общем до сего времени от имени Академии было совершено девять музыкально-этнографических экскурсий в пределах Украины. Кроме названных уже местностей экскурсии направлялись в Волынскую и Подольскую губернии (одна – в пределы нынешней Автономной Молдавской ССР); из числа этих экскурсий три были снаряжены исторической кафедрой Академии, в составе которой действует культурно-историческая комиссия. В каждой экскурсии работал, к сожалению, лишь один музыкант: семь экскурсий совершил заведывающий кабинетом и две – нештатный сотрудник М. Гайдай. Пять экскурсий было проведено совместно с сотрудницей Академии лингвисткой О. Курило, которая записывала тексты песен. Материалы притекают в музыкально-этнографический кабинет также от записывателей, постоянно живущих в разных пунктах Украины; из них наибольшую деятельность обнаружила А. Кудрицкая.

Отдел этнологии состоящего при Академии кабинета антропологии и этнологии имени проф. Ф. Вовка (известного вне Украины под русифицированной формой этой фамилии „Волков"), с зав. отделом А. Онищуком во главе, производит с 1921 г. интенсивную этнографическую работу стационарным методом, избрав для всестороннего обследования два села неподалеку от Киева; за последний год отдел включил в комплекс изучений также и народные мелодии, пригласив для их записывания упомянутого уже М. Гайдая. Выезжая по нескольку раз в каждое из этих сел и работая совместно с сотрудниками отдела – специалистами по других отраслям этнографии, М. Гайдай записал большое количество мелодий, относящихся к тем обрядам и моментам быта, которые подвергались изучению со стороны этих специалистов.

В подобных условиях М. Гайдай принимает участие как музыкант и в исследовательской работе Украинского этнографического о-ва, существующего независимо от Академии и производящего, между прочим (под руководством А. Онищука и при его деятельном участии), такое же стационарное обследование одного из сел Киевского округа.

Возвращаясь к музыкально-этнографическому кабинету Украинской Академии Наук (связанному не с упомянутым кабинетом антропо-

[с. 216]

логии и этнологии, а с этнографической комиссией Академии), надлежит объяснить, что этот кабинет ставит своей целью исследование не только украинской народной музыки, но и музыки других народов как на территории Украины, так вне ее (что касается музыки народов, находящихся за границей Союза ССР, изучать ее возможно не только теоретически, на основании печатных источников, но отчасти и непосредственно, так как в пределах Союза встречаются не только отдельные лица, но и целые группы населения, вышедшие из других стран или временно здесь проживающие). По отношению к коренному населению Союза кабинет включает в круг своей деятельности собирание, по мере возможности, материалов преимущественно у тех малых народов, которые в музыкальном отношении не изучаются или слишком мало изучаются научными учреждениями РСФСР, наиболее богатой материальными и интеллектуальными силами и включающей в свои пределы наибольшее количество малых народов. Много тут достичь не удалось вследствие переобремененности единственного штатного и регулярного работника кабинета и вследствие отсутствия лингвистов, которые бы записывали тексты песен на неславянских языках и вообще могли объяснятся с представителями неславянских народов (как известно, успешность собирания этнографических материалов зависит от умения подойти к людям, сблизиться с ними и расположить их к себе, а это бывает невозможно для лица, незнакомого с языком или знакомого лишь теоретически). Последнее обстоятельство весьма преуменьшило успешность экскурсий к молдаванам, но все же удалось положить начало ознакомлению с их еще не тронутой исследованием музыкой, и на основании собранного материала Квитка прочитал этнографической комиссии Академии доклад „Наблюдения над молдаванским песнетворчеством”. На территории Авт. Молдавской Республики Квитка записал также образцы песен немецких колонистов. М. Гайдай в 1924 г. совершил экскурсию на Северный Кавказ, в Балкарию, и записал более ста балкарских мелодий, более двадцати кабардинских и несколько образцов песен тамошних обрусевших колонистов-украинцев. Результаты этой экскурсии М. Гайдая имеют тем большее значение, что доныне есть лишь сведения о том, что в 80-х годах прошлого века русский композитор С. Танеев записал два десятка балкарских мелодий, но дальнейшая судьба этих записей неизвестна. На территории Украины М. Гайдай записал образцы мелодий айсоров, армян, белорусов, болгар, евреев и чуваш (последние в значительном количестве гостили на Украине во время голода, постигшего приволжские страны). Два заседания этнографической комиссии Академии были посвящены заслушанию доклада Квитки о музыке неславянских приволжских и приуральских народов.

Лишь незначительная часть мелодий собрана при помощи фонографа. В распоряжении музыкально-этнографического кабинета имеется лишь крайне ограниченное количество валиков, и нет перспектив получить в будущем новые; поэтому приходится употреблять наличные валики с крайней разборчивостью в отношении музыкальных ориги-

[с. 217]

налов и с высшей предусмотрительностью. Из народных произведений, для запечатления которых признано целесообразным израсходовать валики, в особенности следует отметить рецитации исторических дум. Перед войной были сфонографированы (главным образом, приезжавшим из Галиции д-ром Ф. Колессой и А. Сластионом) лишь образцы б.б. Полтавской и Харьковской губерний; образцы Черниговской губ. имелись лишь записанные на слух без аппарата (между тем, именно в отношении рецитаций этот способ является слишком несовершенным), а характер правобережных рецитаций совершенно не был известен в литературе. В последние годы Квитке удалось в вышеупомянутых экскурсиях сфонографировать рецитации

дум в северной Задесенской части б. Черниговской губ. и в Житомирском округе. Фонограммы покамест сохраняются без употребления – не демонстрируются и не подвергаются исследованию для нотной транскрипции, так как для фонографических снимков вообще применяются валики из мягкой массы, и потому, если употреблять те же валики с оригинальными фонограммами также и для выслушивания, они быстро стираются; в Берлине для воспроизведения и исследования изготовляются копии фонограмм, для чего пользуются более твердой массой; разумеется, целесообразнее и у нас сохранять непрочные оригиналы нетронутыми впредь до лучших времен (когда можно будет устроить лабораторию для копирования), чем, использовав их теперь, передать потомству мертвые знаки нотных записей вместо средств воспроизведения того, что действительно звучало. Создание лаборатории для копирования фонограмм в пределах СССР дало бы возможность широкого применения их для демонстрации народной музыки с целями популяризации и педагогики. В связи с изложенными препятствиями к широкому применению фонографа находится и главный пробел, остающийся до сих пор в изучении украинской народной музыки: слабым местом у нас, как, в большей или меньшей степени, и у других народов, является народная инструментальная музыка, так как записывание более сложных и интересных ее образцов без помощи фонографа невозможно или, во всяком случаи, требует феноменальных способностей.

Кроме названных научных учреждений, также и Музыкальное о-во им Леонтовича, как уже было отчасти упомянуто, уделяет некоторую долю своих средств на исследование народной музыки. В 1925 г. Оно открыло у себя этнографический отдел, поручив руководство им Квитке; собран довольно большой материал, главным образом, М. Гайдаем, при чем здесь в отдельности следует отметить несколько десятков „блатных" песен, собранных в киевских домах заключения; присланы записи также провинциальными корреспондентами о-ва.

Независимо от киевских центров теперь ведет работу по собиранию украинских народных мелодий В. Верховинец, опубликовавший еще перед войной в I томе „Этнографического сборника" Украинского Научного о-ва свои ценные записи свадебных песен Киевской

[с. 218]

губ.; в послереволюционное время Верховинец записывал мелодии на Полтавщине, обращая особенное внимание на двухголосное и трехголосное народное исполнение. Эти полтавские его записи еще не изданы.

О том, производится ли музыкально-этнографическое обследование украинских меньшинств учреждениями Белорусской, Российской, Узбекской и Туркменской ССР, у составителя обзора сведений не имеется.

Переходя от собирания памятников народной музыки к историко-теоретическим изучениям и их популяризации, методологической и инструктивной работе, надлежит, прежде всего, отметить, что, если Научному о-ву им. Шевченка в Львове, как уже отмечено выше, за последние годы не по силам было предпринимать дорого стоящие нотные издания, то в своих „Записках" оно за эти годы опубликовало следующие работы д-ра Ф. Колессы: Наслоение и характеристические признаки украинских народных мелодий (1918 г.), исследование – О генезисе украинских народных дум (их отношение к песням, виршам и похоронным причитаниям), обнимающие вопрос с историко-литературной и с музыкальной стороны (1925 г.), и обзор новейшей муз.-этнографической литературы (1921 г.). О-во „Просвіта" во Львове выпустило в 1920 г. составленное Ф. Колессой прекрасное популярное издание украинских народных дум с образцами мелодий, историческими и историко-литературными комментариями.

Музыкально-педагогический отдел Украинского Педагогического института в Праге издает музыкально-этнографический сборник под редакцией преподавателей музыкальных предметов в этом институте Федора Стешка и Вячеслава Вагнера. Находящийся в печати первый том посвящается памяти Н. Лисенка и содержит прежде всего все его музыкально-этнографические исследования (большинство их, вследствие условий, существовавших в России до 1905 г., было опубликовано на русском языке и ныне впервые издается на украинском), далее украинский перевод известной статьи А. Серова Музыка южно-русских песен, напечатанной в 1861 г., статью И. Воробкевича о народной музыке Буковины (в переводе с немецкого) и, в приложении, перепечатку небольшого сборника украинских песен Д. Каменецкого (изд. в СПБ в 1861 г.).

Для следующего тома предназначены украинские переводы некоторых работ Горнбостеля и переводы исследований покойного профессора Пражской консерватории О. Гостинского о чешской народной песне и известного композитора Л. Яначека о музыкальной стороне моравских народных песен.

Обращаясь к относящимся сюда работам муз.-этнографического кабинета, приходится констатировать, что от имени кабинета удалось опубликовать лишь одну из них (и то за счет автора): это написанный Квиткою разбор этнографической деятельности Лисенка с обсуждением некоторых кардинальных вопросов муз. этнографии.

[с. 219]

Эта работа вышла в 1923 г. как № 1 „Известий" („Повідомлень") муз.-этнограф. кабинета, после чего названное издание не продолжалось. За этим исключением работы Квитки печатались в других изданиях Академии (конечно, и эти последние работы следует причислить к продукции кабинета, поскольку самое их появление обусловлено существованием кабинета), но в значительной части остаются не напечатанными. Они посвящены: основным проблемам муз. этнографии („Записки Этнограф. О-ва", кн. I, Киев, 1925 г.), вопросу о происхождении музыки (доклад в этнографической комиссии Академии с изложением возражений немецких ученых против теории К. Бюхера), обзору муз. этнографии на Западе („Этнограф. Вестник", изд. этнограф. комиссии Украинской Академии, кн. I), в отдельности изложению результатов тонометрических исследований О. Абрагама над народной немецкою песнею (доклад в Муз. о-ве им. Леонтовича), разработке проекта широкой организации музыкально-этнографических изучений (проект составлен по поручению в Муз. о-ва им. Леонтовича для этнографического отдела о-ва и напечатан в органе о-ва, ежемесячном журнале „Музыка", 1925 г., № 2 – 3)[1], быту профессиональных народных певцов и музыкантов на Украине (программа с пропедевтикой – „Сборник историко-филологического отд. Украинской Академии Наук", № 13, вып. 2)[2], вопросу об исторической периодизации украинской народной музыки (доклад в Муз. о-ве им. Леонтовича), сравнительному изучению мелодики украинских народных песен и песен других славянских народов (прочитанный в этнографической комиссии доклад о пентатонике у славян), в частности вопросу о восточных влияниях на украинскую народную музыку („Записки Историко-филологического отд. Украинской Академии Наук", кн. V, с. 240-250), сравнительному изучению ритмики украинских народных песен и песен других славянских народов („Музыка", 1923 г., №№ 1-5, см. еще – 1924 г., № 1, с. 45-48, также прочитанный, но ненапечатанный доклад о чехо-словацких влияниях на украинскую

[1] Проект рассчитан не исключительно на местные условия Украины, и автор позволяет себе при настоящем случае предложить его обсуждению научных и музыкальных учреждений также и других стран.

[2] В № 4-5 „Сибирской Живой Старине", с. 389, указано, что эта программа может быть использована и за пределами Украины, притом не только при этнографическом изучении украинских колоний.

народную музыку, ненапечатанные студии „Стихотворная и музыкальная форма песен славянских народов в ритмических изучениях", „Античная ритмика и современная ритмика песен славянских народов"), музыке неславянских народов крайнего Востока Европы (упомянутый выше доклад). Успешности теоретической исследовательской работы кабинета препятствует отсутствие в Киеве (и вообще в Украине) музыкально-научной библиотеки и происходящая отсюда громадная и в значительной мере безуспешная трата времени и сил на различные способы добывания заграничной (западно-европейской) специальной литературы, а также отсутствие технических сотрудников для выписок нотных примеров,

необходимых при исследовательской работе в большом количестве, и т.п. Отказ от печатания исследований или печатание их в слишком урезанном и сжатом виде имеет причиной техническую, в связи с этим, материальную трудность воспроизведения в тексте большого количества нотных примеров.

Народной музыке посвящен первый отдел вышедшей в Киеве в 1922 г. Истории украинской музыки Николая Гринченка.

Преподавание общего курса музыкальной этнографии велось Квиткой с 1920 по 1924 гг. на этнографическом отделении Киевского Археологического института (ныне закрытого) и с 1920 г. до сих пор ведется в Киевском высшем Музыкально-Драматическом институте имени Лисенка. Специальный курс по украинской народной музыке читал Н. Гринченко в 1921 г. В Каменец-Подольском университете (ныне закрытом, как и все университеты на Украине), а в настоящее время читает в упомянутом институте им. Лисенка. Специальный курс по этому предмету был прочитан также и Квиткой в Археологическом институте. – С целью популяризации муз.-этнографических знаний, стимулирования и инструктирования работы на местах Квитка во время своих экскурсий читал в провинциальных городах лекции и вел беседы на педагогических курсах.

Изучение народной орхестики до сих пор еще не заняло надлежащего места в науке, по отношению к восточно-славянской этнографической почве приходится констатировать в этой отрасли почти полный пробел. К сожалению, нет оснований надеяться, что этот пробел будет восполнен в течение того короткого срока существования старинных народных танцев, на какой можно рассчитывать, и многое уже окончательно погибло неописанным. Необходимо уделять этнографической хореографии хотя бы побочное место при той отрасли науки, к которой эта область ближе всего стоит, – именно при музыкальной этнографии. Поэтому я нахожу необходимым отметить здесь, что упомянутый В. Верховинец является не только одним из деятелей музыкальной этнографии, но и единственным деятелем в области изучения народной орхестики на Украине. В своей Теории украинского танца (I изд. – Киев, 1919 г., 2 изд. – Полтава, 1920 г.) он использовал свои обширные наблюдения над народным танцем, но, к сожалению, чисто этнографический элемент в изложении не выделен и даже не отмечен явственно: инструктивное смешано с описательным, творчество автора и сценические традиции с истинно-этнографическими фактами. В числе неотложных задач этнографии должно занять место собирание и опубликование подобных материалов в строго научной форме.

Наконец, выходя за пределы не только Украинской ССР, но и государств, имеющих в своем составе украинские меньшинства, отметим что в Берлине профессор университета и государственной Высшей муз. школы Георг Шюнеман подготовляет к изданию свои фонографические записи украинских песен, сделанные во время войны,

когда он совершил громадную работу в лагерях военно-пленных российской армии. Он предполагает опубликовать свои украинские материалы с обстоятельным исследованием подобно уже вышедшему в свет превосходному его труду о песне немецких колонистов в России, составленному также по материалам, добытым от военнопленных (менее обстоятельный очерк он напечатал о казанских татарах). На украинском языке вышла в Берлине в 1923 г. популярная книжка В. Емца – Кобза и Кобзари, содержащая сведения о новейших кобзарях; проживающий ныне в Берлине украинский ученый д-р Зенон Кузеля снабдил эту книжку обстоятельным библиографическим указателем литературы о кобзарских думах и о кобзарях.

Первісне громадянство та його пережитки на Україні. – 1926. – Вип. 3. – С. 29-84

[с. 29]

КЛИМЕНТ КВІТКА.

ПЕРВІСНІ ТОНОРЯДИ.

Минуло 40 років від часу опублікування студії П. Сокальського „Китайская гамма в русской музыке”[1], пізніше покритої його знаменитим трактатом „Русская народная музыка великорусская и малорусская в ее строении мелодическом и ритмическом” (Харк., 1888), та досі не з’являлося критики переведеної від цього дослідника періодизації східньо-слов’янської мелодики. Еволюційно-історична теорія Сокальського, що за Гельмгольцем ставив на первопочаток „китайську гаму”, досі в російській та українській літературі або піддержується, або принаймні не заперечується.

Розуміється, здогади про початкову стадію мелодики в Східних Слов’ян не повинні засновуватися на матеріялі, обмеженому цією етнічною групою. Отже перше, ніж приступити до ревізії зазначеної теорії на східньо-слов’янському ґрунті, спробуймо зорієнтуватися в тому, як вона стоїть в універсальному обсягу.

На Заході назов „китайська”, „шотландська”, „ґаельська” гама тепер уже рідко вживається. Дякуючи новим здобуткам історичних та етнографічних дослідів у музикознавстві стало відомо, що безпівтонні п’ятиступінні гами властиві дуже великій кількості народів у ріжних частинах світу в теперішності або минулості; тому замість термінів, що відсилають до якоїсь одної етно-географічної облади, частіше називають ці гами згрецька „пентатонічними”, від πεντα- (=п’яти-) і τόνοζ; щоб точніше відзначити прикмету безпівтонности й відріжнити систему, про яку йде мова, від инших, що утверджують п’ять ступенів у межах октави, уживається, найчастіше в німецькій літературі, термін „ангемітонічна пентатоніка” (anhemitonische Pentatonik). Прикметника „ангемітонічний” утворено з грецького: ά (ν)- (=„не-” або „без-”), ήμι- (=пів-) і τόνοζ’; Французи пишуть anémitomique, тоб-то без h.

І так, ангемітонічною пентатонікою тепер у західньо-европейській, переважно в німецькій, науковій літературі зветься тональна система, яка в Китаї здавна була теоретично уґрунтована і санкціонована, і у багатьох народів, окрім китайського, виявляється на практиці в розмаїтих мелодичних типах, що їх тональний матеріял можна спекулятивно розглядати, як ріжного обсягу і ріжної середової організації відтинки з ряду, утвореного виключно ціло- і півторатонними інтервалами в такій послідовності, що цілотонні приходять не більше, як

[с. 30]

два рази поспіль, а півторатонні не приходять і двічі поспіль; система може бути представлена в величинах інтервалів так:

[1] Музыкальное Обозрение, 1885, №№ 26-27.

… 1 – 1 – 1¹/₂ – 1 – 1¹/₂ – 1 – 1 – 1¹/₂ – 1 – 1¹/₂ …

а в назвах тонів так:

… c d e g a c' d' e' g' a' c' …

при тому цей ряд дається як схема, а вона може виявитися в усіх можливих тональних рівнях (в усіх можливих транспозиціях).

Питання про універсальний пріоритет ангемітонічної пентатоніки належить до найважливіших питань порівняльного музикознавства. Ідея про цей пріоритет дуже міцно держиться і в західньо-европейській науковій літературі, хоч на Заході досі нема ні одної монографії, спеціяльно присвяченої даному питанню, – судження за і проти розкидані там і сям, та скрізь без солідної аргументації в універсальному чи місцевому обсягу. Останніми часами, здається, кількість прихильників теорії пріоритету ангемітонічної пентатоніки збільшилася під впливом виданої 1916 р. книжки Гуґо Рімана[1].

Хоч це в істоті – тільки нарис, що зовсім не обхоплює предмету і орудує дуже обмеженим і випадковим матеріялом, – на нього досить часто посилаються в літературі у такому дусі, ніби він розвязав проблему; здається, що иноді автори, які цитують цю працю, вбачають у ній зважливіші і значніші висновки ніж підсумовував сам Ріман (стор. 111). Того, що нас у даному разі найбільше інтересує, – уґрунтування тези про пріоритет анг. пентатоніки, – яку давніше Ріман підпирав зважливо, але без доводів[2], та обговорення критичних до цеї тези уваг, розсипаних рясно в музикознавчій літературі, – ми в цій праці не находимо; тож зосталося неясним, як саме координував Г. Ріман цю тезу з суперечними їй етнологічними постереженнями, що не були йому невідомі (хоч-би в загальних рисах)[3]. Мета нинішньої розвідки – довести потребу поважнішого уґрунтування популярної теорії, виставивши ряд міркувань і даних, що вимагають її ревізії, та викликати інтерес до збирання й вивчання тих мелодичних примітивів, що їм нема місця в традиційній еволюційно-історичній схемі, і що занедбуються всупереч їх першорядній науковій вазі.

Історично-фактичні дані доводять тільки те, що пентатоніка є дуже стара система; місце найстарішої й виключне панування на початковій стадії було їй приписане на підставі даних фізичного та психо-фізіологічного характеру.

З того, що інтервали октави, квінти й кварти мають найпростіші акустичні відношення, виводилося, що первісна скаля мусіла бути збудована за поміччю виключно цих інтервалів, або, ще простіше, за поміччю тільки октави й квінти. „Від знайденої квінти *g* знайдено нову квінту *d* і від кварти *f* нову кварту *b*”, –

[с. 31]

так визначав шлях первісних відкриттів Гельмгольц у першому виданні свойого знаменитого „Учення про слухові вчуття”[4]. В третьому виданні цю генетичну гіпотезу він замінив на иншу, складнішу, що для кожної з п’ятьох ангемітонічно-пентатонічних гам (cdegac', degac'd', egac'd'e', gac'd'e'g', ac'd'e'g'a'), накреслює окремий спосіб утворення[5]. Сокальський послугувався другим, незміненим проти першого видання Гельмгольцевого трактату[6], і в одному місці[1] дав варіянт первісної Гельмгольцевої

[1] Abhandlungen der Kgl. Sächs. Forschungsinstitute zu Leipzig. F-institut f. Musikwiss. Reihe A: Folkloristische Tonalitätsstudien, I: H. Riemann. Pentatonik und tetrachordale Melodik im schottischen, irischen, walischen, skandinavischen und spanischen Volksliede und im Gregorianischen Gesange. 1916.

[2] H. Riemann. Grundriss der Musikwissenschaft, 3 Aufl. Leipzig 1918, S. 117; Його ж, Musiklexikon s. v. Fünfstufige Tonleitern.

[3] Його-ж. Там-таки, s. v. Melodik.

[4] H. Helmholtz, Die Lehre von den Tonempfindungen, Braunschweig, 1863, S. 396.

[5] Див. стор. 426-8 в 6-му німецькому виданні 1913 р. або ст. 372-273 в російському перекладі з 3-го видання.

[6] Це видно з цитати на стор. 2. „Русской Нар. Музыки”.

гіпотези, але в иншому місці[2] пропагував иншу відміну, виводячи пентатоніку з квінтових ходів в одному висхідному напрямі: ряд F-c-g-d'-a' по зведенні цих тонів у межі одної октави дає c-d-f-g-a-c'.

Через піввіку видатний фізик Ауербах у своєму незвичайно докладному курсі акустики подав варіянт Гельмгольцевої теорії, пояснюючи квінтовими ходами не тільки витворення п'ятиступінної скалі на первісній основі c f g c', – але й витворення самої цієї основи: f, мовляв, знайдено як квінту вниз від c'[3]. В такій відміні гіпотеза набуває ще більшої принадности, дякуючи єдності конструктивного принципу. Та Ауербах і саму вихідну систему c f g c' трактує тільки як найдавнішу в культурних народів, застерігаючи, що инших народів не бере на увагу.

А. Фамінцин, виводячи пентатоніку з обертонів труби, пояснював, що „цих природніх устоїв… позбавлені дикі примітивні народи, були позбавлені й народи найдавнішої цивілізації": їх цівочки видають один тон, а коли видають кілька, то це не натуральні тони, – вони є в повній залежності від місця, де вирізано отвори, тоб-то від волі конструктора[4].

В передмові до 6-го (посмертного, як і 5-те) видання згаданого Гельмгольцевого твору, R. Wachsmuth визнав його перестарілість між иншим в музично-історичних та етнографічних питаннях. Ще раціональніше було-б констатувати, що в цих питаннях Гельмгольц, як неспеціяліст, і відразу був не на висоті.

Студіюючи літературу, дотичну нашого питання, завважаємо, що намагання збагнути таємницю ранніх стадій музичної еволюції послугуються, окрім спекулятивних міркувань, як Гельмгольцеві (емпірично неоправдані), ще такими способами: 1) студіюванням писаних пам'яток тих народів, що мали літературу в прадавні часи, 2) порівняльним студіюванням музики народів, що стоять на нижчих ступенях загального розвитку, в звязку із студіюванням музики консервативніших верстов культурних народів, 3) обсервуванням музичного розвитку дитини й намічуванням онто-філогенетичних паралелів (за підставу тут править здогад про те, що „біогенетичний закон" є певний у своїй основі, тоб-то в чисто біологічній стороні, і може бути пристосований також до психічного розвитку взагалі і до артистичного зокрема, тоб-то й у цих сторонах

[с. 32]

життя індивідуальний розвій проходить ті стадії, які пройшов цілий рід), 4) студіюванням мелодій пісень в звязку з тими даними для їх історичної систематизації, що їх можна знайти в їх словесній стороні і їх ролі в культі й побуті.

Пробуючи зорієнтуватися в матеріялі, що можуть дати для розвязання нашого питання історія музики та музична етнографія, зазначимо насамперед, що ці дві науки тільки в тісному сполученні утворюють якісь блимання світла в пітьмі минулого музики. Не треба думати, що прямі джерела історії музики завжди й безумовно певніші, ніж те допомічне джерело усної традиції, що належить до царини музичної етнографії. Не конче давній запис музичного твору є досконаліший пам'ятник, ніж нинішнє виконання того твору, бо в давнину й нотація була грубіша, і не було принципу обов'язкової адекватности запису[5]; цього принципу й нині нема, напр., у Китайців[6]. Спостереження над сьогочасним співом і інструментальною грою відсталих

---

[1] P. Нар. Муз., ст. 39.
[2] Ibid., ст. 45.
[3] F. Auerbach, Akustik. Handbuch der Physik herausg. v. A. Winckelmann. Band II, 2 Aufl., Leipzig, 1909, S. 213.
[4] А. Фаминцын, Древняя индо-китайская гамма в Азии и Европе. СПБ. 1889, с., 40.
[5] До цього див. C. Sachs, Musik des Altertums, Breslau, 1924, S. 55.
[6] E. M. v. Hornbostel, Ch'ao-t'ien-tzĕ, Eine chinesische Nonation und ihre Ausführungen, Archiv für Musikwissenschaft, Juli, 1919.

народів конче потрібні, щоб з'ясувати давні нотні пам'ятки шляхом аналогії[1]. Теоретичні трактати, що збереглися з давніх часів, не відповідають цілком тогочасній музичній практиці. Давні музичні інструменти, які збереглися, не дають, після того, як згинула традиція орудування ними, поняття про музику, що її з них видобувалося; а до виображень тих інструментів узагалі треба ставитися з великою обережністю[2].

Уживання сьогочасного етнографічного матеріялу для історико-еволюційних збудувань та здогадів є дуже поширений науковий метод; пристосування його до питань давньої історії музики засноване на положенні, що риси, властиві нинішній музиці відсталих народів, характеристичні й давнім стадіям музичного розвою народів поступових, і чим нижчий ступінь загального розвою даного народу, тим давнішу епоху музичного розвою репрезентує його нинішня музика. Хоч у цілості цей метод оправданий – і може найпевніший з усіх, взагалі малонадійних, методів такої найнещасливішої на джерела парости наукового досліду, як давня історія музики, – проте орудування цим методом звязується з превеликими труднощами; воно повинне бути дуже обережним, бо прийняти за передпосилку єдність шляху музичного розвою цілого людства було-б дуже рисковано, а границі культурних кругів не встановлені, і, головне, навряд чи можуть бути встановлені певні критерії для розташування народів на східцях загально-людського поступу, бо той самий нарід у ріжних галузях культури виявляє відмінний ступінь обдарованости й успіхів[3].

В числі джерел для історії музики, які представляє сьогочасна традиціональна музика – неписана або записана в недавні часи, – особливу увагу уділяють релігійній музиці, з огляду на її звичайний консерватизм; але визна-

чення, хоч-би приблизне, часу постання здебільшого неможливе й що-до творів цього роду.

Тому в дальшому викладі будемо розглядати дані історії (в стислому розумінні) музики в тісному звязку з даними, добутими в студіюванні сьогочасної музики малокультурних народів і відсталих верстов культурних народів.

Коли шукати відповіди на наше питання в строї найдавніших відомих нам інструментів, то беруть на себе увагу викопані свистки. Отож у праці Т. Вільсона „Передісторичне мистецтво" зазначено чимало таких тонорядів прадавніх свистків, що можуть служити тільки на шкоду критикованій тут теорії, напр. h'-c"-cis"-d"-dis"[4].

Переглядаючи Заксів словник музичних інструментів, можна на підставі поданих там подекуди таблиць із зазначенням строю інструментів зміцнити переконання в загальному пануванні пентатоніки, в усякому разі, гам, збудованих на гармонічному принципі; але існують інструментальні тоноряди, що могли-б збити це переконання, – в словнику не всі дотичні дані вміщені. В одному місці К. Закс згадав за ці дані такими словами: „У всякому разі тут ще треба поставити на дискусію висловлений від Ч. К. Віда погляд, що отвори (флейт), які служать до перебирання пальцями (Griffslöcher) і вперше з'являються в неолітичному часі, спочатку були чисто декоративними"[5]; та до цієї дискусії К. Закс не приступив ні в цьому місці, ні в пізнішому своєму Handbuch der Musikinstrumente (1920). Проте спостереження Віда має першорядне значіння в досліді початкових стадій тональної еволюції. Примітивна

[1] G. Schünemann, Űber die Beziehungen der vergleichenden Musikwissenschaft zur Musikgeschichte, Arch. f. Mw., April, 1920.

[2] Про це див. G. Adler, Methode der Musikgeschichte, Leipzig, 1919, S. 86-8.

[3] Докладніше – в моїх „Вступних увагах до музично-етнографічних студій", Записки Етнографічного Т-ва, I, Київ, 1925.

[4] Th. Wilson, Prehistoric Art. Report ot the U. S. National Museum (Smithsonian Institution) for the year ending June 30, 1896, p. 599-663.

[5] C. Sachs. Real-Lexikon der Musikinstrumente, Berlin, 1913, S. 144 b.

людина дбала про оптичну симетрію, вивірчуючи у флейті дірочки на рівній відстані або роблячи більшу відстань між двома групами дірочок тимчасом, як поміж дірочками кожної групи відстань була менша й однакова[1]. Очевидно, прадавній майстер зовсім не журився тим, які саме інтервали будуть видобуватися в наслідок цього: він тішився самою ріжністю тонів, не дбаючи про їх консонанцію чи взагалі якісь простіші акустичні відношення. До гіпотези пріоритету інтервалів октави, квінти, кварти цей примітивний конструктивний принцип стоїть у гострій суперечності. У Закса не находиться аргументів проти археологічних фактів, які згуртував у свій час Р. Валяшек на заперечення гадки про пентатонічність строю первісних інструментів[2], ні проти констатування Штупмфа, що дірочки в праісторичних дувних інструментах робилися на початку не виключно з акустичних потреб (себ-то в таких місцях, щоб добувати бажані тони), але навмання або з мотивів посторонніх, – там, де їх найвигідніше було зробити, напр., поміж колінами бамбуку, а найчастіше за просторовою симетрією; після того видувалися і вважалися за гарні такі тони, які в результаті виходили. Натурально уважалося також за вигідне положення трьох (чи шістьох) пальців, якими гралося. Тільки помалу й поступовно втру-

чався в справу слух, що тим часом удосконалювався, коригував інтервали і утверджував ті, що відзначалися з акустичного боку; ця корекція досягалася коли не в конструкції інструменту, то принаймні за поміччю техніки самої гри[3]. Що-до панових флейт, також дуже примітивних, то „спочатку, мабуть, у них взагалі не було ніякого настроювання, а міру для зіставлення цівок давали зовнішні мотиви, або випадок". Тут ми спиняємося власне на флейтах тому, що це, ймовірно, найдавніший тип муз. інструментів, і коли вони зроблені з тривкого матеріялу, можуть, противно до струнових інструментів, більш менш зберігати стрій протягом довгого часу.

В якому напрямі впливали с т р у н о в і інструменти на розвій тональних систем на розвій тональних систем і як розвивався стрій самих цих інструментів, простежити неможливо, бо ці інструменти не зберігають строю; тут можливі тільки гіпотези; таку запропонував нещодавно Л. Ландрі[4]. Він припускає, що перші проби розставлювання дірочок (у флейтах) або струн могли бути випадкові; „та рано повинна була виявитися, – принаймні в межах кожної соціяльної групи, – тенденція, підперта без сумніву мотивами релігійного характеру, до уніфікації гам… Послідовність вібруючих довгот могла бути регульована або за аритметичною прогресією, або за геометричною". Геометрична прогресія (звязана з принципом консонанції) повинна зразу „вивести скалю поза межі всякої можливої вокальної теситури; її застосування повинно бути на первопочатку дуже обмежене, може, навіть вона дала тільки пізнання октави". Теорія походження гами на принципі консонанції потребує припущення, що на початку історії октаву вже мали за ідентичність[5]; тимчасом давні люди вбачали в октаві тільки першу з консонанцій. Такий спосіб формувати гаму можна уявити тільки в інструментах, що дають гаму повну й широку, тимчасом на первопочатку гама в обсягу октави була максимумом. Отже, Ландрі впевнений, що „розподіл ступенів у межах октави чинився за аритметичною прогресією вібруючих довгот. Це був, зрештою, найпрактичніший спосіб упорядкувати флейту, гарфу, сиринкс, – спосіб, що найкраще полегшував орудувати пальцями". Отож для струнових інструментів Ландрі виставляє таку схему:

[1] Ch.K. Wead, Contributions to the History of Musical Scales, Report of the U. S. National Museum for the year end. June 1900, p. 429.
[2] R. Wallaschek, Die Anfänge der Tonkunst. Lpz., 1902, S. 171.
[3] C. Stumpf, Die Anfänge der Musik, Lpz., 1911. S. 37.
[4] Lionel Landry, Essai sur l'origine des gammes et l'évolution de la sensibilité musikale, Merkure de France, Mars (1), 1925, p. 393-407.
[5] Тут уже було зазначено, що будування гами за поміччю квінти вимагає такої ідентифікації: тони, здобуті поза межами одної октави, треба переносити в ці межі.

на початку дві струні, натягнені між розкісними боками так, що довгість долішньої струни вдвоє більша за довгість горішньої. Це дасть крайні тони, що творять інтервал октави. Середину трапеції заповнили натяганням одної струни на рівній відстані від обох основ трапеції, пізніше натягненням в середині трапеції двох, далі трьох струн на рівній відстані одна від одної. Приймаючи, що крайні струни настроєні на *a* і *A,* матимемо в першому разі ряд

(a) a-d-A

в другому

(b) a-e-c-A

в третьому

(c) a-f-d-H-A

[с. 35]

Комбінуючи перше розставлення з другим, матимемо

(d) a-e-d-c-A,

а комбінуючи друге розставлення з третім, –

(e) a-f-e-d-c-H-A.

Ця гіпотеза пояснює багато особливостей античної грецької музики, – принаймні, музичної теорії: падучий напрям у нотації та будуванні гам, велику ролю інтервалу кварти, Олімпів тетрахорд a-f-e і взагалі принцип більшого згущення тонів у долішній частині тонорядів. Що-до пентатонічної гами, то вона пояснюється у цій гіпотезі так: у гамі (d)[1] додається ступінь *g* поміж двома найвищими ступенями *a* і *e*, і таким чином заповнюється найрозлегліший інтервал гами.

Коли прийняти гіпотезу Ландрі, ангемітонічно-пентатонічна гама ставиться на те історичне місце, яке їй можна присудити на підставі емпіричних даних, коли їх не переоцінювати: це без сумніву дуже давня система, але не найпримітивніша. Зауважимо ще, що той тип анг.-пент. гами, який виводиться безпосередньо способом Ландрі (виобразимо його нинішнім звичайним способом як A-c-d-e-g-a), є найулюбленіший серед инших пентатонічних типів в українській народній музиці і єдиний виразно констатований у народній музиці Хорватів[2]. Та недоробленість гіпотези Ландрі виявляється, – в пристосуванні до питання про походження пентатоніки, – в тому, що вона не пояснює, на якому принципі гаму (d) доповнено саме через тон *g,* а не через инший.

Нова гіпотеза Ландрі, що виходить виключно з інструментального розвою, дає себе до певної міри погодити із здогадами, що висловив давно один з найвидатніших мислителів в історії музики Губерт Перрі[3]. Сей виходив, навпаки, із співу; обидва мають те спільне межи собою, що потверджують свої домисли на старогрецькій музиці. На думку Перрі, нема навіть потреби стежити за поступовим поширенням гам у диких народів, бо й історичні відомості за грецьку музику сягають дуже далеко у глибінь у примітивні умови. Найдавніший і універсальний інтервал, за його твердженням, є кварта (про виняток для сіямської і яванських систем нагадує він сам). Проти того припущення, що здавна зформувалася й утвердилася саме пентатоніка, промовляє те підкреслене у Перрі постереження, що інтервали терції й сексти без краю розмаїті в гамах ріжних народів, а інтервал секунди такий, очевидно, штучний, що в щоденній практиці навіть тих країн, де гами вже вироблені, він має нахил відмінюватися на індивідуальне вподобання. Перрі запобігає тому запереченню, що інтервал кварти так само важко брати, як інтервал терції або сексти, що він навіть у більшій мірі для нашого вуха незаспокійливий і незамикальний. Автор обороняє пріоритет цього інтервалу такими міркуваннями. Інструментальний елемент є найпотужніший тільки в

[1] В оригіналі, безумовно через друкарську помилку, стоїть „(e)”.
[2] Див. Dr. Vinko Žganec, Hrvatske pučke popijevke iz Medumurja, U Zagrebu, 1924.
[3] C. Hubert H. Parry, The Evolution of the Art of Music, 2 ed., London, 1897, Chap. II.

сьогочасній европейській гармонічній музиці; всі инші музичні системи світу – чисто мелодичні, а в мелодичних системах безмірно переважає вплив вокальної музики. Чисте вокальне мистецтво слідує правилу інфлексій у мові; натуральні каденції голосу

[с. 36]

в мові мають падучий напрям, і тому давні Греки будували гами в падучому напрямі, ввідний тон у них вів униз. Людина підвищує голос у кінці фрази тоді, коли запитує або висловлює здивування, але ці вирази почуття трапляються рідше. В мелодичних системах каденції з напрямом угору можливі тільки тоді, коли вони виявляють велику екзальтацію, напруження, але здебільшого каденція з артистичного боку визначає пункт відпочинку. Коли взяти це на увагу, відпадає трудність визнати за основний вихідний інтервал для розвитку гами – саме кварту, бо в падучому напрямі цей інтервал дуже натуральний і легкий. Першим тоном, що був доданий до такої примітивної основи, напр. *a-e,* був увідний тон у цю долішню кварту; цей додатковий тон мав орнаментальне значіння для останньої і був змінливим; скристалізований, як *f,* він творив характеристичний для старогрецької музики Олімпів тетрахорд *a-e-f*. Ми бачили вище, що цей тетрахорд пояснюється також і за поміччю інструментальної гіпотези Ландрі, тільки в ній він стоїть не на початку еволюції; та не на початку стоїть там і пентатоніка.

На ґрунті кварти, вів далі Перрі, розвинулися також тональні системи Персії та Індії. Перрі здогадувався, що семиступінні системи характеристичні найбільше кавказькій расі, а п’ятиступінні – народам Східньої Азії. Прихильники теорії універсального пріоритету ангемітонічної пентатоніки, приписуючи цей пріоритет безоглядно також і індоевропейським народам, раз-у-раз указують на те, що вона властива крайнім західнім народам Европи – острівним кельтам. Очевидно, маючи на увазі цей довід, Перрі спеціяльно спинився на шотландській дуді (bagpipe), нагадуючи, що її стрій зовсім не пентатонічний, зовсім не подібний до китайського типу й більше наближається до старого арабського, ніж до якого иншого. Тільки ця увага здається не дуже влучною, бо мова йде про найдавніші стадії розвою, а нинішній стрій шотландської дуди може бути не старіший від середньовіччя, коли він міг утвердитися таки справді під арабським впливом[1]; з другого боку, безсумнівний нахил острівних Кельтів до пентатоніки виявився в тому, що навіть на цьому непристосованому до неї інструменті деякі мелодії виконуються пентатонічно[2].

Проти пріоритету анг. пентатоніки ідуть також досліди Норвезця Ерґена – їх резюме недавно опубліковане німецькою мовою[3]. Ерґен, піддержуючи згадану теорію К. Ч. Віда, повідомляє, що на багатьох старомодних екземплярах норвезького народнього інструменту „Langspiel” струна завдовжки з норвезький локоть (620 мм = 24 дюйми) вкорочується що-раз на 2 дюйми: тож стрій цього інструменту зумовлюється чисто аритметичним принципом еквідистанції в орудуванні інструментом, а не принципом консонанції. Відповідно до цього строю норвезький народній спів уживає. напр., в c-dur кварту, яка лежить між f і fis, відстоячи на ¾ тону і від *e*, і від *g*.

Цей дивний для нас інтервал обминається в теорії Джона Ровбосма. Він представляв праісторію тонального розвитку так, що на першій стадії вживався

[с. 37]

[1] Про многобічність цього впливу на европейську музику див. H.G.Farmer, The Arabien Influence on Musical Theory, Journal of the Royal Asiatic Sosiety, Part I, 1925.

[2] G. Adler, Der Stil in der Musik, 59.

[3] Erik Eggen, Zur Enstehung und Entwickelung der Skala, Gedenkboek aangeboden aan Dr. D.F.Scheurleer, ’s-Gravenhage, 1925, c. 103 – 106.

тільки один тон, на другій – два, на третій – три (все з інтервалами цілого тону), на четвертій зразу перейшли до п'ятиступінної гами, додавши нашу квінту, нашу сексту та октаву і опустивши наші ступені, що відстоять від сусіднього нижчого на півтоновий інтервал[1].

Звичайно легко, завважив з приводу цієї теорії Штумпф, впорядкувати приклади, якими ми розпоряджаємо, з музики примітивних народів, таким способом, що між иншим одержуються й такі чотири класи (Anfänge der Musik, ст. 93). Це є єдине місце Штумпфових „Початків музики", де автор висловлюється в питанні про пріоритет ангемітонічної пентатоніки; будучи найвизначнішим продовжателем Гельмгольцевих дослідів у психологічній акустиці, Штупф зовсім не згадує про цю теорію в книзі, в якій ми з правом сподівалися знайти оцінку цієї теорії на підставі історико-етнографічних фактів. З вельми інтересної книжки В. Пастора „Народження музики"[2] (про неї буде мова пізніше) довідуюся, що в давнішій редакції „Початків музики" (1909)[3], мені неприступній, Штумпф „наново підхопив цю теорію"[4], виходячи з обертонів, що постерігаються, як дути в сигналові інструменти. „Цьому суперечить, завважив В. Пастор, постереження, що жаден з примітивних народів не вміє музикально використовувати обертонів". Ця увага з'явилася хронологічно поміж обома зазначеними редакціями Штумпфової праці; певно тимчасом не бракувало й инших заперечень; взагалі мушу з жалем нагадати, що вичерпне ознайомлення з будь-яким питанням, трактованим в західньо-европейській літературі, не можливе без користування закордонними бібліотеками вже через одно те, що найвищої ваги зауваження бувають розсипані по періодичних виданнях – у рецензіях на дотичні праці. В иншому місці Штумпф висловив думку, що правдоподібно найпримітивніші мелодії постали на ґрунті довільно малих тональних ступенів, що не були між собою в спорідненні. Проте тональні ступені, основані на консонанції, були плідніші; „найвищий розвиток цього паросту являє собою наша сьогочасна европейська музика"[5].

Професор порівняльного музикознавства у віденському університеті Р. Лях поділяє в принципі Ровбосмову теорію поступовного розширення тоноряду на первісних щаблях еволюції, та не висловлюється з приводу того найважливішого

[с. 38]

для нас у даному разі моменту цієї теорії, що в цьому поступовному розширенні обминуто власне ½ тоновий інтервал і зроблено перескок на 1½ тони. І взагалі цей високо компетентний дослідник історії музики і етнофонії не висловився з приводу теорії пріоритету анг. пентатоніки.

Коли дозволено на цьому місці відхилитися від огляду західньо-европейської літератури питання, слід зазначити, що теорію, подібну до Ровбосмової, С. Людкевич приписував Сокальському[6]. Але останній був виразним адептом Гельмгольцевої теорії першости більших інтервалів; за цею теорією для еволюції характеристичне не

[1] J. Rowbotham, History of Music, 3 vols., London, 1885–1887, Trübner and Comp. Я сам не мав змоги побачити цієї великої праці, дуже важливої масою зібраного й систематизованого етнографічного матеріялу, як видно з цитат із цієї праці в инших приступних мені творах. Докладне й дуже потрібне розгрупування примітивних народів за принципом їх обізнаности з музичними інструментами передрукував з Ровбосмової історії Т.Вільсон у цитованій тут уже праці. Точне зазначення Ровбосмової книги для тих, хто міг-би її дістати, я взяв з Lash'a, Studien zur Entwickelungsgeschichte der ornamentalen Melopöie, Lpz., 1913, S. 57.

[2] Die Geburt der Musik. Eine Kulturstudie von Willy Pastor. Leipzig, 1910, S. 51.

[3] Intarnationale Wochenschrift, III Jahrg. S. 1601.

[4] Що Штумпф приєднувався до неї 40 літ тому, – видно з його Musikpsychologie in England, 280–1.

[5] C. Stumpf und E. Hornbostel, Über die Bedeutung ethnologischer Untersuchungen für die Psychologie und Ästhetik der Tonkunst, Bericht über den 4 Kongress für experimentelle Psychologie herausg. v. F. Schumann, також у Beiträge zur Akustik u. Musikwissenschaft herausg. v. C. Stumpf, 6 Heft, 1911, с. 111.

[6] Етнографічний Збірн. Наук. Т-ва ім. Шевченка у Львові, т. XXI, передмова, ст. XII, прим 2.

розширення амбітусу, а збагачення в середині зразу утвердженої октавної рами, і коли в одному місці Сокальський неконсеквентно визнав за найдавніші мелодії ті, що мають амбітус кварти, замість того, щоб визнати такі тоноряди за відтинки з давніше утвореного, що було-б згідніше з Гельмгольцевою теорією, – то мав на увазі квартові тоноряди з перескоком на ½ тони, отже з пропуском секунди (напр. d-f-g) або терції (напр. c-d-f), отже ніяк не починав своєї еволюційно-історичної схеми тонорядів з обсягом секунди і терції, як формулював цю схему Людкевич; східньо-слов'янських мелодій з тонорядами тіснішими від кварти Сокальський зовсім не знав, принаймні за них не згадував.

Професор порівняльного музикознавства в берлінському університеті Е. Горнбостель також у жадній з відомих мені числених його праць не висловився виразно з приводу теорії пріоритету ангемітонічної пентатоніки. З цих праць для нас у даному разі має найбільший інтерес „Мелодія й гама"[1], але там Горнбостель зайнятий не утвердженням типів гами, а збиванням поширеного погляду на гаму, як на норму, якій підлягає мелодія. Ця студія є розвиток положення, висловленого від вищезгаданого Перрі, що звернув увагу на неправильність звичайного уявлення, ніби „гами були утворені давніше, а музика пізніше". Завважимо, що й Вундт у своєму мелогонічному екскурсі[2] висловив здогад, що первісна стадія розвою мелодики характеризувалася не установленням г а м, а витворенням і н т е р в а л і в (на початковій стадії – секунди і терції, і лише пізніше – кварти і секунди). Розвинемо це положення так, що тони, вживані в мелодії, в своїй послідовності, яка виявляється в самому рухові конкретної мелодії, можуть виявляти певні улюблені інтервали, але ці інтервали не будуть характеристичні спекулятивно збудованому рядові, де ці тони будуть абстраговані й розставлені в теоретичній – ростучій чи падучій послідовності. Отож і Горнбостель у згаданій розвідці подає мелодію північних американських Індіянів, що спускається секвенцією за поміччю 1½ тонового інтервалу:

f f f f f d | d d d d d H | H H H H H G i s

[с. 39]

Те, що в цьому примітиві не вживається дрібніших інтервалів за 1½ тоновий, промовляє не за пріоритетом анг. пентатоніки, а всупереч йому, бо пентатоніка не допускає двох 1½-тонових інтервалів поруч.

В иншій праці Горнбостель констатує, що в одноголосій музиці, власне в співі без інструментального супроводу, з'являється величезна маса інтервалів, і то не випадкових, що походять від невправности співаків, а в постійній інтонації; буває й так, що інтервали при повторенні тої самої мелодії беруться зовсім ріжно, напр. *g e c* замість *g es c*[3]. В подібних зауваженнях не можна не вбачати матеріялу для скепси що-до ролі, яку приписують пентатоніці послідовники Гельмгольца, бо його теорія заснована власне на точності акустичних відношень[4].

Валяшек оправдував Гельмгольцеву помилку недостатністю етнологічного матеріялу, що був зібраний за часу написання його трактату. Але в усякому разі Амбросову історію музики Гельмгольц знав і цитував, а там є спів Ескімоса, обмежений тонами *g a b*, і спів Абісинця в тонах *h e′ d′* (I, ст. 6, 7, 103, № 6). В

[1] E. M. v. Hornbostel, Melodie und Skala, Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1912.

[2] W. Wundt, Volkerpsychologie, Bd. III (1908), S. 468–470. Штумпф (Anf d. Mus. S. 69) правильно відзначив, що Вундт у цьому екскурсі некритично поставився до двох екзотичних мелодій, на які покликувався, та ця помилка не повинна всилювати нам, що ми маємо відвертатися від усіх думок, які висловив широкоглядний філософ, хоч і в парості ближче йому незнаній.

[3] E. v. Hornbostel, Über vergleichende akustische und musikpsyhologische Untersuchungen, Beiträge zur Akustik u. M. V., 5 Heft, 1910, S. 158–9.

[4] Найновіші думки Горнбостеля в нашому питанні очевидно викладені в його доповіді Ursprung und Wanderungen der Tonsystemen, читаній 21 лютого 1925 р. в Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie u. Urgeschichte, та досі ця доповідь ще не надрукована.

третьому виданні Гельмгольц цитував уже й другу відому історію музики – Фетісову, а там здибаються не тільки зразки ангемітонічної пентатоніки, на які покликався Гельмгольц, але й такі документи: дві мелодії в обсягу малої секунди, – одна караїбська, друга з полінезійського острова, де було з'їдено капітана Кука, далі, цілком хроматична мелодія людожерів на Маркізьких островах, в якій, при тоноряді *dis e f fis g*, виразно виступає, як тоніка, тон *e*, отже, подібно до властивого архаїчній европейській музиці (зокрема українській) типу *dis + e fis g*, про який буде мова пізніше, основний тулубець обмежується обсягом малої терції *e-g*, і новозеландська типу *e f g* (що є також і в примітивних українських мелодіях)[1]. Цього досить, щоб визнати Валяшекові велику вибачливість. Гельмгольц уже в цих загально відомих джерелах мав привід до критичного перевірення своєї теорії. У нього просто виявилась вічна властивість людського розуму – ігнорувати факти, що ускладнюють і заплутують засвоєну просту схему, перечать улюбленій стрійній теорії.

В музиці примітивних народів знаходимо безліч матеріялу на довід того, що співи малого обсягу і з дрібними інтервалами властиві нижчим стадіям розвитку, ніж мелодії з інтервалами квінти та кварти. Вже могла б бути відома Гельмгольцеві мелодія, вміщена в книзі G. Frey, Polinesian Mythology and ancient Traditional History of the New Zealand Race (London, 1855), що обмежується обсягом одного цілого тону, в якому містить аж 4 ступені[2]; як пояснюється там, на цій мелодійці вчилися співати діти тубільців.

Це не є найбільш разючий приклад у своєму роді: за студією M. W. Portman, Andamanese Musik в Journal of the Royal Asiatic Society XX (1888) подав

[с. 40]

K. Hagen мелодію в амбітусі півтону, в якому вміщується три ступені. Розуміється, можна сумніватися в точності запису цеї мелодії, та для нашого питання важливий самий факт крайньої мікротонії у крайнє примітивного народу.

Примітивна музика здається нам однотонною; ріжниці між окремими тонами є часто більше ріжниці інтенсивности, ніж висоти. Що примітивна людина може задовольнятися убогим тональним матеріялом, пояснюється тим, що для неї істотне – саме спосіб виконання, а не твір[3].

Яке вражіння справляють власне етнографічні дані на дослідника, що не є ні фізик, ні фізіолог, і підходить до них без передузяття, можна судити з висновку Шурца, що примітивна музика с к р і з ь поступає наперед на початку в незначних (gering) інтервалах[4].

В. Пастор, оригінальний і дуже дотепний (та не об'єктивний) мислитель в царині еволюції музики, – хоч і не фаховий музикознавець, проте в примітивній музиці обізнаний краще ніж багато авторитетних музикознавців, – також зважливо переконаний в тому, що не великі, а малі інтервали стоять на початку творення мелодій[5].

На цьому місці поясню, що співів та інструментальної гри в повзучих підвищеннях та пониженнях, без тональних ступенів хоч-би приблизно усталених, я, розуміється, не беру у цій праці під розвагу, хоча взагалі не можна безумовно відмовляти таким продукціям відповідного місця в музикознавчих дослідах, особливо коли ясно виражений ритм дозволяє залучати їх з певністю до царини музики. Також я не буду

[1] Fetis, Hist. gén. de la musique, I, p. 13, 14, 20, 21.
[2] Передруковано в: K.Hagen, Über die Musik einiger Naturvölker, Hamburg, 1891.
[3] Th. W. Danzel. Prinzipien u. Methoden der Entwickelungspsychologie в Handbuch der biologischen Arbeitsmethoden herausg. v. Abderhalden. Abt. VI. S. 103.
[4] H. Schurz, Urgeschichte der Kultur, Lpz. u. Wien, 1900, S. 513; в рос. пер. Смірнова, ст. 712, неточно передано; в пер. Клеменца ст. 523.
[5] Die Geburt der Musik, S.53.

торкатися відмінности між повзучою мелодикою і мелодикою виразного переступання гостро виражених інтервалів; завважу тільки, що Сокальський не мав рації, коли твердив: „Всі народи вибрали певні ступені музичної драбини, а не переливали непомітно з тону в тон" (Р. Н. Муз., 39).

Ф. Торрефранка виставив такі міркування в справі початків мелодики: первісна людина не могла розріжняти багато музичних тонів, як і багато кольорів; це погоджується і з убозтвом назов чисел у язиках деяких найвідсталіших народів; імовірно на першій стадії музичного розвою люди обмежувалися двома тільки тонами – і то не віддаленими від себе, – їм легше було усталити інтервали цілого тону, може навіть півтону, ніж більші; більших інтервалів вони мусіли досягати поступаючи дрібними музичними діляночками або поволоцьки („strisciando" la voce). Дальший поступ був зумовлений вступом інтервалу квінти, характеристичного для каденції. З цих двох елементів: „алітерації на двох тонах" і інтервалу каденції можна безпосередньо збудувати гаму китайсько-ґаельського типу, але не можна вважати її за перворідну гаму, – це було-б „більш блискуче, ніж точно, більш фантастично, ніж науково"[1].

Не позбавлений інтересу висновок визначного історика-соціолога Макса Вебера, виложений в виданій по його смерті розправі „Раціональні і соціоло-

[с. 41]

гічні основи музики", – її Т. Кроєр, нині наступник Г. Рімана на лейпцігській університетській катедрі, називає „Meisterstück der Synthese", радіючи, що чоловік такого багатого досвіду і такого розуму включив був музику в круг свого мисління. Отже, – замикав М. Вебер, – чи скрізь пентатонічні гами найстаріші і оскільки для збереження пентатоніки в штучній музиці деяких народів мала значіння відраза до півтонового інтервалу з музичних, забобонних або (в Китаю) раціоналістичних причин або рівняна трудність „однозначно" інтонувати цей інтервал, – то річ непевна. Заперечуючи Гельмгольцеву теорію на підставі етнографічного матеріялу, М. Вебер вказував на те, що пентатоніка предпокладає октаву і її поділ, тоб-то часткову раціоналізацію, і тому не є щось справді примітивне[2].

А. Елліс – його Штумпф назвав батьком порівняльного музикознавства – по пильнім досліді гам ріжних народів трьох частин Старого Світу сконстатував, що існує не „одним одна гама, яка покоїться з конечністю на законах будови звуків і яку так гарно опрацював Гельмгольц, але дуже розмаїті, дуже штучні, дуже свавільні"[3]. Той погляд, що народи, які вживають ангемітонічно-пентатонічних гам, на знають півтонів, Елліс вважав за тяжку помилку[4].

Метод, про який тут іде мова, орудує, як було зазначено, не тільки матеріялом з музики народів, що їх визначається за відсталі в усій своїй цілости, але також і музикою відсталих груп тих европейських народів, що в своїх верхніх верствах досягли вже найвищого ступеня культури. Отже в так званій народній музиці европейців у більшій або меншій кількості трапляються зразки пентатоніки. Цеї облади дуже поверхово торкнувся, як уже було згадано, Г. Ріман. Висловлювалася ідея пріоритету ангеміт. пентатоніки на германському ґрунті[5], та питання не діждалося поважнішого розроблення.

---

[1] F. Torrefranca. Le origini della musica. Rivista Musicale Italiana XIV.

[2] Max Weber. Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik. München, 1821 S.12-17.

[3] Alexander J.Ellis, нім. переклад п. т. Über die Tonleitern verschiedener Völker (в оригіналі „On the musical Scales of various Nations", Journal of the Society of Arts, vol. XXXIII). Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft, I. München 1922. Стор. 75 (в оригіналі 526).

[4] L. c. ct. 44 (в ориг. 508).

[5] R. Lach, Vergleichende Musikwissenschaft Sitzungsberichte der philos. hist. Kl. der Akademie d. Wissenschaft in Wien, Bd. Ab, 1924, S.46; H. I. Moser, Geschichte der deutschen Musik, I, Kap. 2. Див. ще А. Фаминцын. Древняя индо-кит. гамма. ст. 65.

Для більшої ріжнобічности нашого розважування не занехаймо й того методу, якого хоч і не треба ставити надто високо, проте наука досі не відкинула зовсім, не вважаючи на численні заперечення, а саме методу онто-філогенетичних зіставлень. Я подав недавно в иншому місці[1] міркування до нього і спис дотичної літератури. Тут додам, що до зважливих прихильників цього методу належить психолог К. Бюлер. Він твердить, що в еволюційно-історич-

ному питанні про початки техніки, мови, музики і пластичних мистецтв „було-б передчасним зрезигноване ignorabimus, поки наука преісторії не вичерпала свого найкращого джерела (Fungrube) – духовного розвитку н а ш и х дітей. Ми вже тепер бачимо, що напр., в мові і рисуванні дітей виявляються, зовсім незалежно від зовнішніх впливів, певні закони духовного поступу, які мабуть подібним способом опановували й преісторичний розвиток людства"[2]. – José Ingenieros уважає що „як у царині органічного життя онтогенетичний розвій є приблизне повторення філогенетичного розвою, так і в царині психологічній розвій індивідуума є скорочене повторення соціогенетичного розвою"[3]. З музикологів Штумпф, принаймні давніше, удавався до аргументації від онтогенії[4].

Горнбостель схиляється до визнання певного значіння за висновками дитячої психології для питань еволюції музики, хоч і не погоджується з безумовним перенесенням біогенетичного закону на явища духовного розвитку[5].

Обминути цей метод у даному разі ніяк не можна, бо в літературі увесь час з'являються спроби використати його для уґрунтування теорії пріоритету ангем. пентатоніки. Вже 1830 року G. Fink в Erste Wanderungen der Kunst[6] на довід цього пріоритету свідчив, що як навчати нашої нинішньої гами дітей, позбавлених усякої попередньої вправи, то найбільшу трудність подає на початку виконання голосом обох діятонічних півтонів; на початку навчання легше виспівується 5-ступінна гама, ніж повна діятонічна. Трудно оцінювати вартість цього свідчення, не маючи багатших експериментальних даних. На жаль, у Київі, де я працюю, нема нової психологічної літератури до питання про музичний розвиток дитини, але з приступної мені бібліографії видно, що дослідженню музичного розвитку дітей і дитячої музичної творчости не вділяється стільки місця, скільки потрібно в експериментальній педагогіці тимчасом, як досліджування дитячого рисування увійшло в загальну практику й утворило велику літературу.

Та хоч-би й з'явився експериментальний музично-психологічний рух у такій мірі, яка-б дорівнювала розгорненості дослідів над дитячою образовою творчістю, завжди залишається ріжність у тому, що в цьому останньому разі центр ваги лежить у перевірюванні самого біогенетичного принципу на підставі тих певних даних, які є в формі позосталих примітивних рисунків наших віддалених предків, а в музикознавчих

Макс Вебер згадує про „відомий рецепт до утворювання композицій в народньому дусі (für die Schaffung volksliedmässiger Kompositionen): вживати тільки п'яти горішніх клавішів фортеп'яну" (Die ration. u. soziolog. Grundlagen der Musik, 12), але треба пожалувати, що автор тут не послався на якесь писання або на самі твори, зложені за таким рецептом.

[1] Вступні уваги до муз. етн. студій.

[2] K. Bühler. Die geistige Entwickelung des Kindes 3 Aufl. Jena, 1922, ст. 1.

[3] Хозе Инженьерос. Введение в психологию. Принципы биологической психологии. Рос. переклад з німецького п е р е к л а д у . Ленинград, 1925. Ст. 253.

[4] Musikpsychologie in England, 307.

[5] E. v. Hornbostel, Über ein akustisches Kriterium für Kulturzusammenhänge, Zeitschirift für Ethnologie, 43. S. 603 і Beiträge zur Akustik u. MW., 7 Heft, Lpz., 1913, S. 3.

[6] Я не міг побачити цієї книжки і називаю її за Фамінциним (Др.-Инд. кит. гамма. ст.59); зазначений там рік видання не спадається з поданим у H. Riemann's, Mus.-Lex. (там стоїть рік 1831).

шуканнях історико-еволюційне перевірення біогенетичного принципу, властиво кажучи, неможливе, бо ми не маємо щирих, дійсних пам'яток давнього співу. Тут ми в біогенетичній гіпотезі шукаємо підстави для того, щоб скласти хоч приблизне про нього уявлення; до перевірення-ж самого біогенетичного принципу може служити головно сього-

часний спів живих примітивних людей, – спосіб, що, розуміється, далеко більш піддається догані.

Дуже навчальна для нашого питання праця Вернера, що схопив на фонограф співи найменших дітей у віденських притулках[1]. Вернер сконстатував, що первісна форма мелодичної творчости дітей найменшого віку 2 ½ – 3 ½ років це мотив з двох тонів з інтервалом малої терції, секундарне утворення – то спів в обсягу цілого тону або півтону; квінта й кварта не грають ролі в розвитку малої дитини. Падучий характер мотивів, їх незначний обсяг і дрібні ступені однаково властиві, за його висновком, найменшим дітям і найменш культурним народам. Та окрім спостережень над мелодичною творчістю дітей потрібні ще широко поставлені експерименти над поступовним розвитком орієнтації дітей у царстві тонів[2]. Е. Фельбер, сконстатувавши безпівтоновий тоноряд *ega* в рецитації індуського релігійно-філософського твору Bhavadgita, завважив, що цей тоноряд, відповідний до низького, середнього й підвищеного тонів мови і властивий рецитаціям найріжніших народів, бренить у німецькій дитячій поспівці „Backe, backe Kuchen" і в арабській дитячій пісеньці, наведеній у G. Adlera, Soqotri Musik у D. H. Müllers Südarabische Expedition, VI, 397. Та індуським культовим рецитаціям, як видно з того самого поданого у Фельбера матеріялу, властивий також і вузький тоноряд з півтоном типу ahc'; на цей тоноряд також можна подати багато зразків і в рецитаціях инших народів, і в дитячих співах. До того-ж, коли в дитячих співах трапляються якісь властивості, що їх можна констатувати також у давніх пам'ятках або в нинішній практиці малокультурних народів, то це не треба вважати конче за довід існування спільного закону розвою, який виявляється і в онтогенезі і в філогенезі; від онто-філогенетичного паралелізму треба відріжняти явище иншого характеру – консерватизм дитячого осередку, що в музичній обладі, як в обладі звичаїв та обрядів, зберігає багато такого, що в старших групах вижилося. Та з того, що в цьому осередку зберігається дещо давнє, не випливає, що це давнє є найдавніше. В російській літературі виступив з ідеєю підперти історично-еволюційну схему Сокальського матеріялом з дитячої музичної творчости Я. Улицький[3]. Він вибрав із своїх записів два зразки цієї творчости – в безпівтонових звукорядах *dfg* і *dega* і, покликавшися на статтю з медичної літератури, висловив навіть здогад, що взагалі у людства розвиток тих тонових центрів мозгу, які відповідають відсутнім в ангем. пентатоніці ступеням, з деяких психо-фізіологічних причин затримався, і що ця прогалина заповнюється лише згодом, коли нарід вступає на вищий щабель культури. Оцінювати цей здогад я не компетентний; звертає на себе увагу те, що Ули-

[1] Heinz Werner, Die melodische Erfindung im frühen Kindesalter. Eine entwickelungspsychologische Untersuschung. Sitzungsber. d. phil. hist. kl. d. Akademie d. W. in Wien, 184, Bd. 4, Abh.= 43. Mitteilung d. Phonogr.-Arch.-Kommission (1917).

[2] В записах дитячих співанок, поданих у книжці Е. Ю. Шабад Живое детское слово (из работ первой опытной станции Наркомпроса), Библиотека „Вестника просвещения", вид. „Новая Москва", 1925, визначається інтервал квінти; треба завважити, що ці записи не свідчать ні про належне підготування того, хто їх робив і подавав, ні про акуратність; до великих вад цеї праці належить те, що не пояснено, яку музику чули обсервовані діти.

[3] Я.Улицкий, О песенном творчестве детей, Русская Музыкальная Газета, 1914 № 32 – 33. Вказівкою на цю статтю я зобов'язаний М. Грінченкові.

[с. 44]

цький, повідомляючи про те, що він зробив багато записів дитячих співів, замовчав, якого характеру всі інші мелодійки цієї колекції окрім поданих двох.

Слова, підписані під мелодійками, що подав Улицький, свідчать, що це матеріял, узятий у дітей освіченого стану; народні дитячі мелодійки, збудовані на безпівтонових звукорядах в обсягу кварти, трапляються: українські у Квітки, Етн. Зб. Укр. Наук. Т-ва в Київі, II, №№ 580, 581, 687, 699; російські у виданні „Школьный Сборник русских нар. пес., сост. Муз. Этногр. Комиссиею при Этнограф. отд. О-ва Любителей Естествозн., Антропол. и Этнографии", вып. 1, изд. 2, Москва, 1916, № 11; та поруч з ними там є й дитячі примітиви з півтонами: Квітка, Е. З. II, №№ 368, 369; моск. „Шк. Сб.", №№ 9 і 13 (*g-h-c′*), Кв., II, № 187 (*a-h-c′*).

Працюючи з доручення Укр. Етнографічного Т-ва, М. Гайдай в селі Українці (вона давніше звалася Злодіївкою), Обухівського району Київської округи, записав, між иншим, дитячі рецитаційки на двох тільки ступенях з інтервалом ½ тона (д. нижче табл. А. №№ 1–3). Перша з них належить до тих, якими діти дражняться, прикладаючи прикладки до іменів, друга є петрівчана пісенька; чи дорослі давніше співали її на мелодію більш розвинену, і вона спростилася вже тоді, як зійшла в дитячий шар, я не встиг довідатися, та це було-б можливо тільки в тому разі, коли ця зміна сталася не так давно, ще за пам'яти живих людей; для нас в даному разі важливо констатувати, що діти легко й залюбки рецитують в межах ½ тону. Під №№ 3 і 4 подаються дитячі рецитації, що записав М. Гайдай в с. Старосіллі д. Остерського повіту, працюючи там з доручення Етнологічного Відділу Кабінету Антропології та Етнології ім. проф. Вовка при Укр. Акад. Наук. Перша з них є замовляння, щоб шуліка не зачіпав свійських птахів. Тут на початку від основного тону береться мала терція, а далі велика, отже між другим і третім ступенями тоноряду на початку – інтервал ½ тона, а далі цілий тон. Було-б рисковано вбачати в цьому явищі довід на те, що дітям легше співати з цілотоновим інтервалом. Скоріше це – об'яв нахилу підвищувати терцію в ході співу, найчастіше під кінець, з зростанням розворушення, ексцитації. Це явище помічається не тільки в українських співах; воно вимагає окремої студії. Друга рецитаційка, № 4 – своїм походженням звязується з віруваннями в надприродні істоти. Під № 5 – мій запис з с. Губського коло Лубень, що вже був друкований в Етн. Збірнику У. Наук. Т-ва в Київі, т. II, № 368. Такі викликання дощу були колись всенародні, пізніше втратили поважне, магічне значіння і спустилися в виключно дитячий побут, – див. в передмові до того Збірника стор. VIII. В цьому прикладі тоноряд *e-gis-a*. Цих прикладів, безумовно давніх і не винесених з школи, вистачить, щоб пересвідчитися, що українські діти легко і залюбки орудують півтоновим інтервалом.

Треба проте тут згадати, що між німецькими дитячими пісеньками, уміщеними в монументальному зборі Ерка – Беме[1], подібних примітивів з півтонами в такому малому обсягу нема і найархаічніше між ними виглядають таки ті, що збудовані на невиповненій кварті; вони ангемітонічні, але не пентато-

[с. 45]

нічні. До типу *e-g-a* належать і Regenliedchen, паралельні нашим дитячим співанкам до „дощика", – саме ті мелодійки, що записані в Дюсельдорфі і Кельні[2]. P. Eickhoff подав низку дитячих пісеньок з Güterloh в Вестфалії, що строго вживають пентатонічної гами d e g a c' з тонікою *g*[3].

[1] L. Erck – Fr. Böhme. Deutscher Liederhort, III Leipzig 1894, S. 573 – 634.
Окремої збірки німецьких дитячих пісень, яку впорядив Böhme, я не міг побачити.
[2] Erck – Böhme III, №№ 1840 і 1842.
[3] За Vierteljaresschrift für Musikwissenschaft, VIII, 507 і далі цитує H.J.Moser, Geschichte der deutschen Musik, I, 22. Самого джерела я не міг побачити.

Коли ж брати справу універсально, то згадаймо тут про новозеландську дитячу мелодійку, про яку була мова вище.

Найінтересніше було-б зібрати більше спостережень над тим, як саме діти перетворюють мелодії й мовні інтонації, які переймають від дорослих. Що-до мовних інтонацій, то можна вказати на таке. Яначек чув, як батько-Мораванин учив свою чотирилітню дитину казати „dřevo", інтонуючи це слово з інтервалом квінти: *g-c*, а дитина повторювала те слово у вищій октаві з інтервалом секунди *a'-g'*[1]. Видно з цього, що інтервал квінти (основний в теорії пріоритету анг. пентатоніки) не легший для дітей, ніж інтервал секунди (що за тою теорією мусів постати пізніше), а навпаки.

З двох моментів, які мали обумовлювати історичний поступ тональних систем, саме психофізіологічний розвій, що більше мусів відбитися на вокальній музиці, може підлягати паралельному студіюванню в онто- і філогенезі. Інші моменти: техніка будування інструментів, містика чисел навряд чи можуть тут прийматися на увагу, коли не доводити біогенетичного принципу до абсурдних крайностей, як це роблять деякі педагоги, захоплюючися теорією аж занадто і роблячи з неї практичні висновки.

В дальших міркуваннях переважно держуся матеріялу вокальної музики. Ми вже знаємо, що теорію пріоритету анг. пентатоніки уґрунтовують власне на інструментальному розвиткові (проте, напр., Китайці, як будемо бачити далі, саме в і н с т р у м е н т а л ь н і й музиці відхиляються більше від пентатоніки), та є сильна течія в науці, яка орієнтується більше на музику вокальну. „Противно до образового мистецтва, провадить Е. Ґроссе, в розвою музики більше значіння належить суб'єктивному моментові; що правда, об'єктивний момент є дуже важливий для музики інструментальної, оскільки вона залежить від властивостей матеріялів до виробу інструментів і технічних умов; проте, ймовірно, власне на первісних стадіях спів мав рішучу перевагу над інструментальною музикою"[2]; він далеко більше впливав на мелодику інструментальну, ніж дізнавав впливу від останньої (Вундт)[3]. У всякому разі можна припускати на початку досить довгу стадію чисто вокального розвою[4]; гами витворилися в співробітництві голосу і інструменту[5].

[с. 46]

Не можна безумовно вважати, що інструменти первісних стадій дають твердішу основу для витворення виразної гами. Звуки п р и м і т и в н и х інструментів бувають випадкові[6], у всякому разі дуже розмаїті і часто чужі не тільки пентатонічному принципові, але навіть і квінтовому[7].

Коли ми покладаємо, що у вокальній музиці переважає суб'єктивний момент, то це не треба брати умовно: вона теж має свої „об'єктивні умови і непереможні границі в анатомічних і фізіологічних властивостях голосового апарату людини". В методі онто-філогенетичних зіставлень голосових продукцій музичного характеру в дітей і в примітивних людей треба вияснювати: розвій голосових засобів, – бо виспівування мелодій пентатонічного характеру потрібує ширшої теситури, ніж спів дрібно-інтерваловий, стенохордичний; ступінь тонкости слуху, – бо питання про пріоритет

[1] Národni písně moravské v nove nazbirane, Ve zbirku upravil Fr.Bartoš, po strance hudebni pořadal L.Janaček, v Praze, 1901, стор. XV.

[2] E. Grosse, Die Anfänge der Kunst; рос. пер. „Происхождение искусства", М., 1899, ст. 262 і 270.

[3] W. Wundt, Volkerpsychologie, III^2, 463 і далі.

[4] Пор. C. Stumpf, Die Anfänge der Musik, с. 42.

[5] Див., між иншим, важливі фактичні вказівки у H.A.Popley. The Music of India. Calcutta – Madras 1921. P. 28–29.

[6] Див. напр., те що повідомляється на підставі свідчення Le Vaillant в розвідці В. Вагнера „Генезис и развитие музыки", Вопросы философии и психологии, 1895, май, ст. 305.

[7] Див. виміри строю, що зробив Wallaschek. Die Entstehung der Skala, що в цілому дещо навчають, не вважаючи на застереження Штумпфа (l. c., с. 95).

більших чи дрібніших інтервалів звязане з питанням про здатність відріжнювати дрібні інтервали й поступовність розвитку цієї здатности; почуття консонації (давність, етно-географічні межі й розвиток цього почуття), – бо сама по собі нездатність до орудування дрібнішими інтервалами ще не витворює пентатоніки, і, напр., 1½-тоновий інтервал, що за спостереженнями Вернера являється відправним у муз. розвитку европейських дітей, на дальшому шляху розвою може давати мелодії подібні до вищенаведеної (ст. 38) індіянської, що спускається такими 1½-тоновими інтервалами, творячи послідовність f-d-H-Gis, коли принцип великоінтервальности не сполучається з принципом консонанції, що велить опиратися в будуванні мелодій на квінту й кварту. Отже які онто-філогенетичні дані ми маємо в питанні про обсяг голосу?

Що всі дитячі ангемітонічні мелодії, які виписувалися в літературі в звязку з нашим питанням, обертаються в тісніших тонорядах, це має не тільки психологічну, але й фізіологічну причину: розвоєві ширших, дійсно пентатонічних мелодій у всякому разі перешкоджає малий обсяг голосу в ранньому дитинстві. Чи тут має місце філогенетична аналогія з голосовими засобами дорослих дикунів, могло-б бути з'ясовано тільки експериментальним шляхом, бо установлений факт переважно малого амбітусу їх співів сам собою може бути пояснений психологічними, а не фізіологічними причинами. У всякому разі що-до фізіологічного боку біогенетична теорія має під собою твердіший ґрунт, ніж що-до психологічного. З чисто анатомічного погляду, здається, антропологія не дає відповіди на питання, яке ми могли-б їй поставити в наших шуканнях; вона взагалі, здається не досить інтересується м'якими частинами організму, проте можливість робити експерименти над горлянками трупів людей, належних до розвинених і до малокультурних рас, відкривала-б тут широкі перспективи. Було спостережено, що атавістичні звіринуі формування на горлянці – ventricula Morganii трапляються частіше в новонароджених, і в Негрів частіше, ніж у Европейців, та значіння таких формувань не вияснене[1]. Мож-

[с. 47]

ливо, що тілесні зміни не мають актуального значіння для нашого питання, бо в значнішій мірі виявилися в таких довгих і давніх часах, що розвиток музики в них взагалі не сягає. Я марно шукав даних про обсяг голосу в малорозвинених народів у приступній мені антропо-, фізіо- й ларингологічній літературі; оскільки дозволено удаватися тут до онтогенетичних зіставлень, мають інтерес фонографічні схоплення, що зробили з голосу немовлят Флятав і Ґутцман[2]. Ці схоплення доводять крайню вузькість обсягу голосу людини в перші місяці і крайню повільність його розширення; на висновок цих авторів „онтогенеза голосу приходить явно паралельно з його розвитком в історії народів". Ґарбіні визначав для 1½ – 2 літніх дітей лепет із співом між *h*' і *e*", для 2–3 літніх при пониженні високости (спостереженому також і в філогенезі[3]) поширення обсягу (d' – a'), далі поширення обсягу й угору й

[1] Г. Бушан, Наука о человеке (Menschenkunde), М., 1911, ст. 286 (див. примітку редактора рос. перекладу Д. Анучина).

[2] Flatau u. Gutzmann, Die Stimme des Säuglings, Archiv für Laryngologie u. Rhinologie, herausg. v. B.Fränkel, 18.

[3] Gaëtan Delaunay, Etudes de Biologie Comparée, II, pp. 97–110 (цитується за: Havelock Ellis, Man and Woman, London, 1904, p. 270).

додолу[1].Поступовне поширення обсягу голосу з літами констатували також Фірордт[2] і Павльсен[3].

Для найменшого дослідженого у двох авторів дитячого віку – 6-літнього – установлено обсяг голосу в 4 – 6½ тонів; це стосується до 80 – 90% випробуваних дітей.

Що-до тонкости слуху, то я, на жаль, не міг у приступних мені книгосховищах знайти потрібної для з'ясування питання нової літератури.

Давні експерименти Джільберта над американськими дітьми шкільного віку дали такий результат, що із 130 тільки 3 не відріжняли півтонів[4]; експерименти Сішора дали значно инше відношення: з 167 – 24; та поруч з цими 24 дітьми, що не відріжняли півтонів, – тоб-то поріг ріжности визначався в них у кількості коливань звукодавчого тіла більшій над 30 (в окресленій октаві), Сішор спостеріг у 20 дітей незвичайно тонкий слух – поріг ріжности в них визначився в 1–2 коливаннях[5]. Та ці експерименти нічого не дають для з'ясування поступовности й послідовности тонального розвитку дитини; це тільки статистика обдарованости що-до тонкости слуху, яка показує справу в статичному вигляді. Небагаті дані що-до порівняння гостроти слуху в розвиненіших народів я по-

[с.48]

дав в иншому місці[6]; їх у цілому потверджують дані, які згрупував Горнбостель у роботі, що мені стала відома пізніше[7].

Що-до почуття консонанції, то акустичні передпосилки не цілком оправдовуються в музиці примітивних народів. Деякі з них співають навіть паралельними секундами, – це, розуміється, не є сприятливий факт для критикованої тут теорії[8]. Спостережень над розвитком почуття консонанції в дітей я не знаю.

Перворідність анг. пентатоніки Сокальський уґрунтовував, між иншим, на „властивості нашого голосу в звичайній, не дуже напруженій мові підноситися в запитанні на квінту й падати при відповіді або твердженні на кварту, при пануванні середнього тону"; така властивість наклала свою печатку на всю первісну давню, зарівно церковну і народню музику[9]. Тут Сокальський для прикладу подав фрази російською мовою; нагадаю визначення мовних інтервалів в німецьких фразах, наведених у Гельмгольца[10]:

---

[1] Я не міг побачити самої праці Гарбіні і беру ці дані з книжки Б.Пере „Дитя от трех до семи лет" (пер з франц. М., 1913, ст. 302), де спостереження Гарбіні викладені взагалі неясно. Пере не подав назви й місця видання праці Гарбіні, в инших виданнях (де його спостереження не викладені) я знайшов: 1) назву: Garbini, Evoluzione della voce nell'infanzia і 2) посилання до Memorie dell Akademia d'Agricoltura, Arti e Commercio a Verona, t. 68.

[2] Vierordt, Physiologie des Kindesalters, Tübingen, 1877, S. 449.

[3] Archiv für die gesammte Physiologie herausg. von Pflüger, 61.

[4] A. Gilbert, Experiments on the musical sensitiveness of chool children (Studies from the Yale Psychological Laboratory, 1893, 1); цитую за рос. перекладом книги Gay Montrose Whipple: Mannal of mental and phisical tests, Baltimore, 1910 (Г. М. Уиппл. Руководство к исследованию физической и психической деятельности детей школьного возраста, Москва, 1913).

[5] C. E. Seashore, Hearing-ability and discriminative sensibility for pitch (University of Jowa Studies in Psychology, 1899, 2) і Suggestions for tests on school children (Educ. Rev., 1901, 22). Наводжу ці титули за Уіплом, маючи на увазі, що нинішня студія може потрапити до читачів, що живуть у місцях, де можна ознайомитися як з цими працями, так і з пізнішими.

[6] Записки Етн. Т-ва, I, стор. 18.

[7] E. v. Hornbostel, Über vergleichende akustische und musikpsyhologische Untersuchungen, Beiträge zur Akustik und Musikwiss. v. C.Stumpf, 5 Heft, Leipzig, 1910.

[8] W. Pastor, l. c., 49 – 50, вбачає в ньому скалічення многоголосости, перейнятої (в принципі) зовні.

[9] Русская нар. музыка, 19.

[10] Die Lehre von d. Tonempfindungen, ст. 364 оригіналу в 1–2 вид., 391–2 в 6 вид., ст. 339 згаданого російського перекладу.

*[6] [*В основному тексті відсутнє відсилання до цієї виноски, зазначеної серед виносок як шоста з ряду на даній с. 48 – Б.Л.*]. Ріжності полягають не тільки в інтервалах, але й у самому напрямі лінії, напр. Яначек занотував у Мораван відповідь з ростучою, а не падучою інтонацією (Bartoš Janaček, Nar. písně moravské, Praha, 1901, ст. VI). Деякі лінгвісти вважають, що відмінності діялектів полягають насамперед у мелодії

	За Гельмгольцем	За Сокальським
	B B B c c c f f	g g g d' (d'?)
Запит	Bist du spa-zie-ren ge-gan-gen?	Как, не-у-же-ли?
	B B B c B B F F	g g g d
Твердження	Ich bin spa-zie-ren ge-gan-gen.	Да, я по-й-ду.

При тому Сокальський випустив з уваги, що така подібність інтонації може бути спостережена скоріше в европеїзованій вищій верстві російського народу (і самі фрази стилістично характеристичні для цієї верстви); що спостерігаються великі відміни не тільки в язиках належних до ріжних груп, але і в язиках тої самої групи, напр., германської або слов'янської, а навіть у діялектичних групах того самого народу, у говірках ріжних кутків того самого села[1]; у всякому разі на підставі нинішньої інтонації російського інтелігента, яку визначив Сокальський у двох фразах і недавно потвердив В. Всеволодський-Ґерн-

[с. 49]

ґрос[2], що взагалі базується на мові рос. акторів в їх побуті (а не на сцені[3]), не можна судити про первісні інтонації далеких предків; немає підстав, щоб думати, що колись в меншій мірі, ніж тепер, інтонації залежали від полу, віку, фізичних і психічних особливостей індивідуума, його настрою в даний момент і від тонкостей логічного й емоціонального[4] виразу. Т. Ліпс, ставлячи відмінність інтонації в німецьких діялектах на психологічний та соціяльний ґрунт, поділився оцим важливим самоспостереженням: „Мені персонально швабська інтонація зовсім однаково вигідна, як і середньо-та північно-німецька. Проте я знаю, що кожного разу, як перехожу від одної до другої, я в середині перетворююся (mich in anderer Weise innerlich einstelle), соціяльно роблюся иншою людиною, так мовити, міняю свій спосіб мислити (Gessinung)"[5]. Можна собі уявити, скільки змін фразової інтонації перейшло досі від тих часів, коли музичне мистецтво почало робити перші кроки до усталення певних тональних ступенів, – і залежності від усіх факторів історичного процесу, еволюції громадських звичаїв і привходження мод, що їх постання не завжди дається пояснити, і що виявляються між иншим і в манерах говорити.

Нарешті, одна річ зачепити на момент інтервал квінти або кварти в мові, не видержуючи його (бо, як показують точні виміри мовних інтонацій, голос не держиться в мові на одній високості, навіть поки вимовляється один голосовий звук), і инша річ видержувати тони з таким інтервалом у співі; таке видержування потрібує певного високого ступеня вправи, і трудністю видержувати пояснюється факт, на який

мови; до цього погляду приєднується й музиколог Е.Горнбостель: д. його Psychologie der Gehörerscheinungen в Handbuch der normalen und pathologischen Physiologie herausg. v. A.Bethe u. a. XI (1926) S. 707.

[1] C. Stumpf. Musikpsychologie in England,Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft, 1885, S. 278 і далі. – O. Jespersen. Lehrbuch der Phonetik, 2. Aufl. (Teubner) 1913, XV Kap. –O. Jespersen. Die Sprache, Ihre Natur, Entwickelung und Enstehung, Heidelberg, 1925, S. 409. – О. Брок, Очерк физиологии славянской речи (Энциклопедия славянской филологии, вып. 5.[2]), СПБ, 1910, ст. 226-251. – В.Всеволодский-Гернгросс. Теория речевой интонации, II, 1922, с. 10.

[2] с. 45.

[3] с. 16.

[4] Окрім вищенаведеної літератури д. Ch. Bally. Traité de stylistique française, – 2 Ed. Heidelberg, 1921 P. 269.

[5] Th. Lipps. Ästhetik. Physhologie des Schönen und der Kunst. I. Teil. 3 Aufl. Lpz. 1923. S. 355. – R. Blümmel, Einführurg in die Syntax (Heidebl. 1924, ст. 232) узагальнює, що там, де літературна мова синтаксично має висхідний напрям мелодії, алеманське наріччя має падучий і навпаки.

покликувався Ґерней, критикуючи Спенсерову теорію походження співу з афектованої мови: інтервали первісного співу далеко менші, ніж інтервали афектованої мови[1].

Гельмгольц і Сокальський, виображаючи мелодію фрази, визначали тональну високість кожного окремого складу одною нотою. W.Viëtor, поки ще не робив вимірів за поміччю кімографа, писав, що не зважаючи на важний авторитет Гельмгольца, в своїй власній вимові німецьких запитних та ствердних фраз він не міг відкрити інтервалів, що відхилялися-б більш як на півтона вгору та вниз від тону А. Після вимірів за поміччю кімографа В'єтор констатував, що у німця в межах одного окремого складу інтонація може виявляти ростучий, падучий або зложений ростуче-падучий чи падуче-ростучий напрям в інтервалах в обсягу двох октав, а „з другої сторони найважливіші члени фрази часто відхиляються від себе тільки на півтона або зовсім не відхиляються". Часті інтервали, що постеріг В. у своїй німецькій вимові – в паду-

чому напрямі квінта і секста, далі секунда; в ростучому – мала терція[2]. Подібні інструментальні виміри, зроблені для англійської та французької інтонації, дають підставу вважати Гельмгольцеву тезу в цілому за геть перестарілу.

Втім треба признати, що матеріял нагромаджений за нових часів експериментальною фонетикою поражає власне ідею про універсальне панування інтервалу квінти для ростучої інтонації; що-до тези про перевагу інтервалу кварти для каденцій, то в її оборону, все таки, й досі можна багато виставити; в приступному мені музично-етнографічному матеріялі я находжу менше, рівняючи фактів, що їх можна було-б навести на довід того, що для каденції характеристичний інтервал квінти, як твердив у своїй розправі про початки музики Ф. Торрефранка[3], не підсилюючи себе посилками на зразки з примітивної музики.

Ті міркування Сокальського, що тичаться залежности первісних інтервалів від культурно-історичної ролі музики на прадавніх ступенях її розвою, становлять чи не найслабше місце його трактату. Мовляв, первісна музика мала спокійний епічний характер, бо служила до виразу настрою мас, і була звязана з релігією, через те не потрібувала більшого обсягу тонів, властивого настроєві індивідуальному, пристрасному, а задовольнялася підвищуваннями й падіннями голосу, властивими спокійному станові духу; а ці підвищування й падіння не йдуть далі від кварти або квінти додолу й угору від середнього тону. „Тому давня нар. музика держалася в межах кварти або квінти, як замкненої в собі просторони, поділеної на певні ступені. Спорідненість тонів за квінтою була кутнім каменем цілої давньої музичної системи у Греків, Арабів, Персів і инших народів. За квінтами було найдено й усі инші інтервали"[4]. Теза про первість епіки й релігійного співу спірна, та крім хисткости цієї посилки спостерігаємо тут у Сокальського ряд логічних непорозумінь. Коли інтервал квінти є максимальний з потрібних для виразу настрою маси, то хіба з цього випливає, що він був найперше пізнаний, і за його поміччю було найдено менші інтервали? Далі з міркувань С–го випливало-б: 1) що первісні мелодії мали обсяг аж до нонни (октави+цілий тон), – така бо відстань між квінтою додолу й квінтою вгору від середнього тону; 2) що первісні індивідуальні співи, не релігійні, а ліричні,

[1] Що теорію походження музики з мови, а також гостру критику цеї теорії треба студіювати починаючи ще з літератури XVIII віку, нагадав Штумпф у Musikpsychologie in England, 268–9. Див. також у тій праці ст. 296–7 і 292 (з приводу J.Sully, Studies in Psychology and Aesthetics). Рос. мовою про Ґернеєву критику див. Э.Гроссе, Происхождение искусства, с. 271.

[2] W. Viëtor. Elemente der Phonetik des Deutschen, Englischen und Französischen. 7 Aufl. Leipzig 1923. S. 351 і далі: 350, прим. 2.

[3] Rivista Musicale Italiana XIV, p. 592 (574).

[4] Рус. Нар. Муз., 20.

вживали інтервалів більших за квінту і мали обсяг більший за нонну (чи, може, індивідуальних співів зовсім не було?); 3) що співи, якими вояки настроювали себе войовниче перед битвою, мали спокійний епічний характер тому, що виражали настрій мас; 4) інкантації шаманів повинні мати спокійний епічний характер, бо вони стосуються до релігійної сторони життя. Неправдивість, аж неприпущеність цих висновків, очевидно, руйнує й ті положення, з яких вони випливають. Завважимо, до речи, що шаманські заклинання, які мають характер індивідуальний і надто збуджений, усупереч цим положенням держаться в Якутів в обсягу малої терції або кварти[1]. Сокальський даремно обороняв первісні співи від уявленого

приписування їм великого обсягу, більшого за нонну; дійсна й неподолана небезпека для його теорії лежить у фактах зовсім протилежних.

Тут буде до речи згадати, що Ф. Торрефранка, як і Сокальський, приписував примітивній музиці гезихастичний характер, проте покладав на неї амбітус обмежений квінтою – секстою[2].

Коли звернемося до писаних пам'яток історії музики, то найбільший інтерес представить для нас прастара література Китайців, бо їх прив'язаність до пентатоніки в звязку з їх загальним консерватизмом займає видатне місце в числі фактів, якими підсилюється теза перворідности п'ятиступінної безпівтонової системи, що її довго звано переважно „китайською гамою" і досі ще иноді так звуть. Отже всупереч поширеній гадці Р. Валяшек запевняв, що в Китаї п'ятиступінну гаму виведено з семиступінної, а не навпаки, що-ж до семиступінної, то її утворено через відкинення хроматизму з 12-ступінної, відкритої квінтовими ходами; на його твердження взагалі „ніде в світі нема доводів на те, що розвій гами йшов від п'ятиступінної до семиступінної форми"[3].

Щоб з'ясувати еволюцію музики в давньому Китаї, потрібно ще багато зусиль таких дослідників, які-б сполучали широке музично-наукове підготовлення з історико-філологічним, власне синологічним. Проте трудно сподіватися, щоб їм тепер удалося поза мітами, теоріями, приписами релігійно-урядового нормування реконструювати справжню народню практику віддалених епох і встановити, чи в давніх китайських літературних пам'ятках зафіксовано обмеження і регулювання цієї практики, яке фактично було проведене, чи безсилі намагання її обмежити.

Не буде зайвим спинися тут на питанні про строгість ангемітонізму й пентатонізму в с ь о г о ч а с н і й китайській музиці, бо якби ця строгість була справді абсолютна, як твердив впливовий Фетіс[4], то при звичайно прийманому особливому консерватизмі Китайців це був-би поважний аргумент на руч ангем. пентатоніки коли не в універсальному обсягу, то в усякому разі у вельми широкому крузі китайського впливу. Фетіс, запевняв, що його твердження угрунтоване на знайомості з кількома сотнями китайських мелодій[5], та джерел він, на жаль, не назвав; перед строєм *c f a d′ g′ b′ h′ e″ es″ fis″* екземпляра китайського інструмента yun-lu, що прислав у Францію коло 1760 року Amiot, Фетіс став безпорадний.

[1] Труды Муз.-Этногр. Комм. при О. Люб. Естествозн., Антроп. и Этногр., II.
[2] F. Torrefranca. Le origini della musica. Rivista Musicale Italiana XIV (1907), стор. 564.
[3] R. Wallaschek, Die Entstehung der Skala. Sitzungsberichte der mathematisch-maturwissenschaftlichen Classe der kais. Akademie der Wissenschaften in Wien, CVIII. Bd. Abth. II-a, S. 940. Wallaschek. Anfänge der Tonkunst, Leipz. 1903, S. 178.
[4] F. J. Fétis, Histoire générale de le musique, T. I, Paris, 1869, p. 57.
[5] L. cit., 79.

Другий славнозвісний історик музики Амброс подав китайську мелодію з тонорядом *g′ h′ c″ e″ f″ g″ h″*, характеризуючи, що вона „zwischen trocken Verständigem und Monströsem schwankt"[1]. На цьому зразкові з Амброса засновував Гельмгольц (Tonempfindungen, I Aufl., S. 406) своє твердження, що в китайських муз. п'єсах здибається старогрецька

[с. 52]

енгармонічна гама *e f a h c′ e′*. В наслідок великої слави Амбросової й Гельмгольцевої праць ця мелодія і Гельмгольців висновок увійшли в круг загальних історико-етнографічних уявлень. Проте якби тоноряд пісні був справді такий, який виводиться з поданого в Амброса музичного тексту, то він, все-таки, не однаковий із старогрецькою енгармонікою, бо має *g* замість *a*; та ще важливіша Амбросова помилка: він пояснив до цієї мелодії, що у J. Barrow вона наводиться на „терцію вище, та врешті вповні згідно". Це свідчення всякий інтимніше не обізнаний, очевидно, розумів так, що в Barrow мелодія має тоноряд або *h′ dis″ e″ gis″ a″ h″ dis‴*, або *b′ d″ es″ g″ as″ b″ d‴* в залежності від того, чи велику, чи малу терцію мав на увазі Амброс. Тимчасом, як з'ясував Е.Фішер[2] з приводу репродукції цього самого музичного тексту в Дешеврана[3], в Barrow мелодія виображена, рівняючи до оригіналу, вище *графічно* на два ступені на нотних лініях без знаків альтерації; це утворює ріжність в одних місцях на велику терцію, в других на малу, а насправді мелодія збудована на звичайному для китайської музики безпівтоновому ряді *h′ d′ e″ g″ a″ h″ d‴*, зовсім не монструозному й не подібному до старогрецької енгармоніки. Помилка сталася в німецькому перекладі з du Halde, 1749 року. Фішер, на жаль, не згадав, що та сама помилка, яку він виправив у Дешевровій праці, відомій тіснішому кругові, є у загально відомій Амбросовій Історії, де вона далеко більш нашкодила, бо ця Історія й досі править за основу музично-історичного знання. І так, зазначена мелодія вилучається з числа китайських зразків з півтонами; та №№ 2 і 3 du Hadle, коли судити з репродукції Дешеврана і вносити поправку за Фішеровою інформацією, безумовно мають півтонові інтервали.

Р. Лях нагадує, що J. B. de la Borde в Essay sur la musique ancienne et moderne, I, Paris, 1780, і Bletterman в R. Morrison, Dictionnary of Chinese Language, 1821 свідчили про вживання семиступінної гами *d e f g a h c′ d′* у Китайців за тих часів[4]. Цих джерел я не міг перевірити[5] і не знайшов у Амброса цитат із цих джерел, хоч Р.Лях у цій речі посилається на Амброса.

Дешевран, здається, випустив з уваги потребу на належне попереднє статистичне підготовлення, коли виступив з узагальненням, що за винятком релігійних творів і невеликої кількости инших вся китайська музика збудована на семиступінній діятонічній системі[6]. Та він мав рацію, коли вказував на китайські інструменти з постійним строєм непентатонічним.

Пильні виміри строю кількох китайських інструментів привели А. Еліса до висновку, що „звичайні виображення китайської музики европейським нотним письмом зовсім блудні і вимагають поповнення через точний дослід і встановлення того, що справді чується від китайських музикантів"[7]. Це писалося на заході Европи тоді, коли на сході її Сокальський в захопленні своїх відкриттям „китайської гами" в східньо-слов'янських піснях, очевидно, не підозрював, що китайська гама не є щось одне, щось виразне, відоме. Проти виключности пентатоніки в Китаї говорять також таблиці строю китайських

[1] A. W. Ambros, Geschichte der Musik, I Band, Breslau, 1862, S. 35. Кому неприступна Амбросова історія музики, той може побачити цей муз. текст у згаданій російській праці Петра, де його передруковано з Амброса без зміни.

[2] E. Fischer, Beiträge zur Erforschung der chinesischen Musik, Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, 1911, S. 157.

[3] A. Dechevrens, Étude sur le système musical chinois, Smlb. d. Intern. M. G., II, 526–7.

[4] R. Lach, Die Musik der Natur- und orientalischen Kulturvölker in: Handbuch der Musikgeschichte unter Mitarbeit von Fachgenossen herausg. v. Guido Adler, Frankfurt a/M^0, 1924, S. 11.

[5] Фішер, стор. 155, зганив Деляборда.

[6] Dechevrens, l. c., 525.

[7] Sammelbände für vergl Musikwiss. I, S. 62.

[с. 53]

нар. інструментів, що подав синолог М. Куран[1]. Людвіґ Ріман, резюмуючи результати своїх вимірів строю китайських інструментів, завважив, що китайська музика в цілому уникає півтонових ступенів, але вживає $^3/_4$-тонових і, в окремих випадках, також $^1/_4$-тонових; п'ятиступінна гама не застосовується консеквентно; в ужитку є також поділ октави на 7 і на 10 ступенів[2].

В фонограмах інструментальних п'єс, що зняла в Шанхаю madame du Bois Reymond, особливо повчальна мелодія, грана на інструменті Sheng, в якій здибаються такі тони: *b c′ d′ es′ f′ g′ as′ b′ c″ des″ d″ es″ as″*[3]. Фішер здогадується, що *des″* там з'являлося в наслідок хибної техніки гри, і замінено було в усіх випадках *d″*; нехай так; все-таки те, що зостається певним, не є пентатоніка.

В мелодії, яку дослідив рівночасно з оригінального китайського нотного письма і з фонограми Е. Горнбостель[4], уживається повний ряд нашого es-dur, при тому as справди зникоме, але *d* має в мелодії дуже велику вагу.

Та коли ангем. пентатонічний принцип не може бути визнаний за виключний в інструментальній китайській музиці, у вокальних зразках досі зафіксованих безумовно переважає або чиста ангемітонічна пентатоніка, або мелодичний стиль, в якому належні до неї тони мають більше значіння. Проте Ван-Оост, що досі записав, здається, найбільше китайських пісенних мелодій з фонографу, свідчить, що в них, „особливо, коли співає чоловік, є певні нагинання (flexions) голосу, певні маленькі інтервали, що нас збивають, що неначе коливаються між двома тональностями"; це не фальші, бо повторюються в ріжних виконавців тої самої пісні, і цього не можна виобразити нашими графічними засобами[5]. Ще важливіша, ніж це пояснення, мелодія XI в збірнику Ван-Ооста, де виразно стоять поруч *f″* і *e″*, і перший з цих тонів не стушовується, як переходовий, а підкреслюється, як пункт вилому мелодичної лінії.

Наведені дані, розуміється, самі собою не свідчать проти припущення виключного панування строгої ангемітонічної пентатоніки в китайців на найдавнішому щаблі їх музичного розвою; та оскільки прихильники теорії пріоритету зазначеної системи раз-у-раз покликаються власне на с ь о г о ч а с н у китайську музику, треба було показати, що це аргумент дуже недосконалий.

І головне, про що треба нагадати, – це недослідженість сільської музики в г л и б і н і Китаю. Ми маємо трохи матеріялу з великих центрів – Пекіна та Шанхая, і навіть людність місцевости, де записував патер van Oost, находиться в жвавих зносинах, як видно з його пояснень, з Пекіном. Високо-розвинена строфова форма зібраних від нього пісень і їх літературний стиль дозволяють догадуватися, що це утвори імпортовані з столиці не так давно. (Забутків первісної китайської музики треба шукати, мабуть, найбільше в басейні Таріма).

[с. 54]

Друга позаевропейська країна, що має дуже давні літературні пам'ятки, дотичні музики, є Індія. Між гамами староіндуських теоретиків є чимало „перескочних" (таких, що опускають певні ступені), та Фамінцин не довів того, щоб саме ті перескочні гами, які обминають п і в т о н о в і інтервали, були давніші, або любленіші від тих, що хоч перескакують через ступені, та не за принципом обминання півтонів.

[1] M. Courant, Essai historique sur la musique classique des chinois. Encyclopédie de musique et Dictionnaire du conservatoire (A. Lavignac et L. de la Laurencie), 1 Partie, I Vol., p. 153 і далі.
[2] Ludwig Riemann. Über eigentümliche bei Natur und orientalischen Kukturvölkern vorkommende Tonreihen, Essen, 1899, S. 14.
[3] E. Fischer, op. cit., c. 168 і 187.
[4] E. v. Hornbostel, Ch'ao-t'ien-tzĕ, A. f. MW., 1919.
[5] P. van Oost, Chansons populaires chinois de la région Sud des Ortos. Anthropos, Band VII, 1912 (Wien), S. 4.

Амброс зауважив, що для пропусків в індуських невиповнених гамах „не можна знайти ніякої провідної мисли”[1], і, оскільки мені відомо, її й досі не знайдено.

Макс Вебер справедливо зауважив, що ці гами „лише в малій часті мають вигляд подібний до звичайної пентатоніки, та оскільки вони виникли з альтерації і зіпсуття пентатонічних гам, невідомо”[2]. В зразках старих індуських релігійних рецитацій, які подав Е. Фельбер в фонографічних записах з сьогочасного виконання і в транскрипції із старої індуської нотації, ангемітонічної пентатоніки зовсім нема; є серед них такі, що обмежуються трьома тонами *e-g-a* (строго або з рідким додатком c^3), це – ангемітоніка, але не пентатоніка. Для відомих в европейській нотній транскрипції сьогочасних індуських мелодій ангемітонічна пентатоніка не тільки не характеристична, ба навіть виглядає, як щось виняткове. Подаючи одну з таких виняткових мелодій, Ж. Ґроссе завважує, що вона одна з найдавніших у своєму роді[4], та ця увага нічим не аргументована. В зразках мелодій до Sâman’ів, які подав A. H. Fox Strangways, півтоновий інтервал навіть з притиском позначається; гама цих співів, як інформує цей автор, є найдавніша з нам відомих індуських[5]. Характеристика мелодики sâman’ських співів в новішому досліді H. A. Popley’я так само не промовляє за пентатонікою, проте цей автор нагадує, що „існує південно-індуська традиція, що rāga Ābhōgī репрезентує давніший саманський спів. Вона (ця raga) пентатонічна, і навряд чи може бути сумнів, що sâman’ська гама була пентатонічною перше ніж стала гептатонічною. Ми находимо, що пентатонічна гама – найпримітивніша у всіх народів (among all peoples)”[6]. Така редакція твердження H. A. Popley’я може дати привід до непорозуміння. Оскільки я зорієнтувався в нотації, вжитій в його книзі, тоноряд rāga Ābhōgī транскрибується на нашу нотацію так: C - D - Es - F - A; отже, це п’ятиступінний тоноряд, але не пентатонічний в тому розумінні, в якому пентатоніка визнається за найдавнішу тональну систему.

Противно до Китаю й Індії, від давніх культурних народів Західньої Азії не залишилося літератури, дотичної музики. Недавно Курт Закс зробив най-

[с. 55]

дотепнішу спробу вчитати клиновзорий напис на таблиці з Ассуру правдоподібно з початку першого тисячоліття перед нашою ерою. Його намагання було споводоване тим, що про цей напис асиріологи висловлювали здогад, що це – нотне письмо. В результаті упертої й пильної роботи К.Закс прийшов до висновку, що в зазначеному часі пентатоніка і Асиро-Вавилонії „не тільки була цілком зформована, але вже посунулася так далеко вперед, що послугувалася для мутації діятонічною, місцями навіть хроматичною скалею”. Втім, сам дослідник застерігає, що результати його разюче терплячої роботи навчають тільки в тому разі, коли знаки на таблиці – справді нотні; з певністю довести, що ці знаки мають саме м у з и ч н е значіння, не можна[7]. Та признаймо, що енігматичний напис є справді пам’ятка музики, саме пентатонічної; та чи-ж можна признати ту стадію, на якій вже існувало тональне письмо, і так високо розвинена мелодика, яка позначається в висновках К. Закса, за первісну? – У всякому разі це був-би єдиний позосталий музичний утвір з західньо-азіятської давнини, і ми не мали-б підстав для певности, що там рівночасно не існували инші непентатонічні

[1] Ambros. Geschichte d. Mus. I (1862), S. 55.
[2] M. Weber. Die ration. u. soziolog. Grundlagen d. Mus., 13.
[3] E. Felber, Die indische Musik der vedischen und der klassischen Zeit, Sitzunqsberichte der K. Akademie der Wiss. in Wienn, philos.-histor.-Klasse, 170. Band, 7 Abh. S. 24, 77–80, пор. 130.
[4] J. Grosset, Inde, Encyclopédie de Mus. I, 1, p. 331.
[5] A. H. Fox Strangways. The Hindu Scale. Sammerbände der Internationalen Musikgessellschaft IX, S. 459 і 484. Пізнішої окремої книги цього автора The Music of Hindostan, 1914, я, на жаль, не маю.
[6] Herbert A. Popley. The Music of India. Calcutta – Madras 1921, P. 27 (і 3).
[7] C. Sachs. Ein babylonischer Hymnus. Archiv fur Musikwissenschaft 1925, Heft. I.

утвори, подібно до того, як тепер багатьох народів існують разом утвори того й другого роду.

У виображенні п'ятиструнового інструмента на уламку вази, знайденої в розкопах південно-вавилонського храму (у Бісмаї), К. Закс вбачає підставу, щоб думати, що вже в IV тисячолітті перед нашою ерою була зформована „що-найменше п'ятитонна система"[1]. Але, по-перше, та система могла бути п'ятитонною, проте не ангемітонічно-пентатонічною, а по-друге – на цьому черепку виображено також инший інструмент на *сім* струн (К. Закс підкреслює, що це – найдавніші виображені музичні інструменти в світі). Вважаючи, що 5-ступінну безпівтонову систему відкрито через 4 квінтові ходи, а 7-ступінну діятонічну – через шість таких ходів, Закс пояснює релігійною пошаною до числа 5 те, що „більшість народів так уперто задержувала п'ятиступінність, як систему". Але-ж і инші числа, головно 7, мали, як відомо, містичне значіння в утворюванні гам, і ми-б сподівалися, що на цьому місці дослідник доведе, що магічна сила числа 5 давніше утвердилася в поняттях людства. Вундт покладав, що найдавніше 12 було признане за святе число, потім послідовно 7, 4 і 3; „нерідко приходить до того й 5, бо воно доповнює 7 до 12-ти"[2].

Висловлена від К. Закса з повною важливістю теза, що безпівтонна пентатонічна стадія с к р і з ь приходила попереду нинішньої діятонічної (Musik des Altertums, ст. 32; вище на ст. 13 такий напрям розвою приписується обе-

режніше: с л и в е всім народам світу), залишається недоведена не тільки в універсальнім обсягу, але й що-до тих окремих народів давньої східньої цивілізації, що з їх історією К. Закс має до чинення зосібна. Отже що-до давнього Єгипту Закс підпирає цю тезу міркуваннями з приводу музикальних іконографічних пам'яток[3]; мої критичні уваги до цих міркувань вийшли надто обширні і вхідливі і не можуть бути виложені коротше, тому я зважив на потрібне виділити їх до опублікування в иншому місці для читачів, що мали-б охоту ближче запізнатися власне з інструментарієм давнього Єгипту.

Про пентатонічний характер старої сирійської музики К.Закс замикає на підставі грегоріянської мелодики, – вона бо „вигналася в істотному з сирійського ґрунту і є живий свідок старосирійської музики". Довід очевидно недосконалий вже через одне те, що в грегоріянській мелодиці пентатоніка зовсім не переважає.

Подібному доводові що-до Палестини відповідає подібне заперечення: про пентатонічність музики біблійних часів К. Закс судить на підставі записаних від А. Ідельсона нинішніх синагогальних співів вавилонських та єменських євреїв, а в цих співах, мовляв, коли де приходять півтони, то вони тільки зачіпаються в швидкому переході і ніколи не становлять істотних ступенів. Поняття істотного тону в значній мірі суб'єктивне, проте гадаю, що всякий, хто розгляне єменські мелодії[4] без передузяття, утримається від того, щоб приєднатися до характеристики, яку К.Закс

[1] C. Sachs, Musik des Altertums, S. 36–7.

[2] Вказівок, дотичних містики чисел, в музикознавчій літературі надто багато, і я тут наведу тільки те, що наразі пригадаю: J. Combarieu. Histoire de la musique. T. I, 4 Ed., Paris, 1924, 39. – W. Wundt. Völkerpsychologie, III. Kap. III, 2-c.
E. Felber. Das Gesetz der Zahlenverschiebung in Märchen und Mythos und sein Einfluss auf die Skalenbildung, Report of the IV. Congress of the Intern. Musical Society, London, 1912, P. 178. T. Reinach L'harmonie des sphères. E. Ruelle, Le chant gnosticomagique de sept voyelles grecques; E.Poirée, Formules musicales des papyrus magiques. Congrès intern. d'histoire de la musique tenu à Paris (1900). Documents, mémoires et voeux publiés par J. Combarieu.

[3] C. Sachs, Die Tonkunst der alten Ägypter. Archiv für Musikwissenschaft. Januar 1920.
" Die Musikinstrumente der alten Ägyptens (Staatliche Museen zu Berlin. Mitteilungen aus der ägyptischen Sammlung. Band III. Berlin, 1921.

[4] A. L. Idelsohn, Gesänge der jemenischen juden, Lpz., 1914.

зробив у такій зважливій формі, особливо коли читач не обмежиться ознайомленням із самими нотними зазначеннями мелодій, а братиме на увагу точні визначення тональних висот, подані в розвідці, предпосланій самим нотним записам. В праці Gesänge der babylobischen Juden сам Ідельсон визнає, що в єврейському співі ч и с т о пентатонічних мелодій зовсім нема. Я сам, не маючи достатньої літератури, знайшов одну чисто пентатонічну мелодію в „Еврейской Энциклопедии" (СПб., т. XI, ст. 383. слова El Melek gadol і т.д.) з поясненням „вранішнє набоженство в будні", та без пояснення, з якої місцевости цю мелодію взято; при такому стані нема даних, щоб судити, чи вона йде з давньої палестинської традиції, чи, може утворена впізніше підо впливом чужого оточення. Тоноряд цієї мелодії *e g a c′ d′* не тільки строго безпівтоновий, але й дійсно, п'ятиступінний, тимчасом, як у єменських мелодіях, навіть тих, які оправдовують Заксову характеристику, надто часто маємо вживання трьох-чотирьох ступенів, належних до ангемітонічно-пентатонічної системи, надто часто амбітус зовсім не доходить до квінти (в № 92 обмежується секундою), – а ціла теорія пріоритету ангемітонічної пентатоніки покоїться на здогаді про пріоритет інтервалу квінти; до того-ж у тих єменських мелодіях, у яких амбітус дорівнює квінті або переступає її, будова, як її правильно розуміє й схематично показує Ідельсон, зовсім не показує жадної квінти, виведеної з тоніки або з якогось иншого ступеня; тональний матеріял мелодій з ширшим амбітусом здебільшого розростається й угору й додолу від тоніки так, що інтервал квінти

[с. 57]

спекулятивно може бути констатований між тонами, які знаходяться в безпосередньому відношенні один до одного, а тільки кожний з них зокрема має відношення до тоніки. Так, напр., у єменській мелодії № 67 (вона тут подана поміж нотними прикладами в таблиці B під № 17), тоноряд *e′-(fis′)-g′-a′-h′-c″* має виразну тоніку *a′*, і хоч *e′* і *h′* відстоять одне від одного на інтервал квінти, трудно було-б твердити, що акустична елементарність цього інтервалу мала якесь безпосереднє значіння для генези мелодичного типу, до якого стосується ця мелодія (а цей тип дуже поширений у ріжних народів, і я зверну увагу на нього пізніше, при розгляді архаїчних східньо-слов'янських мелодичних утворень). До того-ж реальна величина цього інтервалу в даному разі, як і в багатьох инших випадках, зазначених від Ідельсона, значно відхиляється від теоретичної, а власне тільки теоретична п р о с т о т а інтервалу квінти дає привід догадуватись про його предковічність і основоположне значіння в еволюції тональних систем[1]. Також дуже відхиляється від норми величина цього інтервалу в тих єменських мелодіях, що досягають квінтового ступеня вгору від тоніки (отже цей ступінь виростає безпосередньо на основі тоніки). Так, напр. при висоті тоніки в 493,5 хитань звукової хвилі для квінти дається 723 хитань, тоб-то відношення значно менше ніж 3:2. Інтервал кварти, що його простотою також користаються варіянти теорії первотвірности ангемітонічної пентатоніки, також неточні навіть у мелодіях, що їх обсяг обмежується цим інтервалом, і що в них прима й кварта становлять раму і являються головними підпорами; наприклад, маємо такі цифри: 539,7 для прими і 682 для кварти, отже відношення значно менше, ніж 4:3. Тимчасом теорія пріоритету пентатоніки може переконувати тільки при умові первопочаткової точности інтервалів квінти й кварти, инакше ці інтервали не мають для мелогенетичних здогадів ніякої переваги в порівнянні з иншими, що мають теоретично складніші акустичні відношення. Найосновніший інтервал у зазначеній теорії – і не тільки в ній самій – є інтервал октави, – з нього й починається Гельмгольцева схема і без нього неможливе будування гами способом квінтових ходів (Закс пропагує гіпотезу витворення пентатоніки власне такими ходами), бо таке будування потрібує транспозиції тонів, що відкриваються

[1] Пор. ibid., мелодії №№ 113 – 123.

квінтовими ходами в ріжних горішніх та долішніх октавах, у тіснішу просторінь, згідно з потребами творення мелодій, фізіологічними засобами людського голосу та технічними умовами конструкції інструментів; напр., з *F-a-g-d'-a'* твориться *a-d-f-g-a-(c')*. Тож коли взяти на увагу це корінне значіння інтервалу октави для зазначеної теорії, то не можна визнати за індеферентний той факт, що в єменських мелодіях не тільки не трапляється інтервал октави в самому мелодичному рухові, але не трапляється навіть і амбітус октави[1]. Та може вокальні мелодії користуються тільки обмеженою кількістю тонів з ширшого ряду, попереду відкритого за поміччю інструментів, може вживані і співах тоноряди викраяні з інструментальної системи? Так ми-ж не знаємо строю

[c. 58]

біблійних інструментів, а що-до сьогочасної інструментальної музики орієнтальних Євреїв – ми маємо зразки з Сирії в таких тонорядах, які не можуть дати підпори до розгляданої теорії[2].

Коли приймати, що нинішні єменські мелодії (не пентатонічні в точному розумінні, бо не вживають п'яти ступенів теоретичної і практично вживаної, напр., в Китаю ангем.-пент. гами) збудовані не на первісних тонорядах, а на зубожених, викраяних, то чому треба конче припускати, що їх тоноряди викраяні з тонорядів багатших саме в розумінні широкости амбітусу, але безпівтонових, а не з тонорядів того самого амбітусу, тільки густіших? Напр., чому тоноряд *d f g a* мусів постати конче з *d f g a c'*, а не з *d e f g a*? Г.Адлер і Р.Валяшек справедливо завважали, що безпівтонові тоноряди могли виникнути з діятонічних шляхом опускання вже відомих ступенів. Коли ми пояснюємо мелодії, подібні до єменських, то нема-ж і потреби вводити момент такого викраювання, бо ступінь *e* (ми символізуємо за поміччю даної формули) не виключається зовсім, а тільки, завважає К.Закс, зачіпається побіжно, тож ми констатуємо тільки мелодичний принцип, згідно з яким певні ступені, що відстоять від сусіднього на півтоновий інтервал, мають другорядне значіння, але з цього не випливає, що була епоха, коли цих ступенів зовсім не було, як з того, що волосся на тілі людини має другорядне значіння для її фізіології й морфології, не випливає, що люди раніше були зовсім позбавлені волосся.

Далі, невідомо, чи сьогочасні мелодії пентатонічного характеру давніші від инших; і хоч ми з охотою визнаємо, що в нинішніх синагогальних мелодіях Месопотамії і Ємена скоріше можна припускати неперервність традиції, що веде назад до Палестини, і навіть згодимося, що окремі мелодії могли там зберегтися в мало зміненій формі, – лишається невідомим, чи треба відносити в першу чергу саме до мелодій з ангем.-пент. основою, чи такі мелодії тоді в Палестині постали давніше, ніж инші, і чи був там час їх виключного панування, нерозділеного з иншими мелодичними стилями.

Ці міркування почасти стосуються й до инших розділів матеріялу, що тут розглядається, а оскільки тичаться саме синагогального співу, вони мають тісніше відношення до теми тим, що синагогальний спів певно мав великий вплив на культовий християнський, а цей останній на народню музику народів, що піддалися християнській культурі, в тім числі і східних слов'ян.

Зважливо пропагував ідею пріоритету ангемітонічної пентатоніки, як уже було тут зазначено, Гуґо Ріман. Авторитетність його в історії музики починається, власне, там, де починається його „Підручник історії музики", тоб-то від писаної старо-грецької

[1] A. L. Idelsohn, Phonographierte Gesänge und Aussprachproben des Hebräischen der jemenitischen, persischen, und syrischen Juden, Sitzungber. d. philos.-Hist. Kl. d. k., Akademie d. Wiss. in Wien, 175. Bd, 4 Abh = 35 Mitteilung der Phonogramm-Archivs Komission, S. 55.

[2] Ibid., S. 117 і далі.

музики і її теорії. Проте й тут його здогади про існування ангемітонічної пентатоніки в давніх Греків[1] не імпонують ні Г. Абертові[2], ні Ґвідо Адлерові[3].

[с. 59]

Гіпотезу Г. Рімана що-до пентатонічного характеру найдавнішої грецької музики недавно піддержав новими поважнішими аргументами К. Закс. Він доводить, що не тільки головні музичні інструменти класичної давнини і нотне письмо, що служило цим інструментам, походять з пентатоніки, але й музика зоставалася в своїй найглибшій істоті пентатонічною аж до загибели давнього світу[4], та й знаки для співу були впорядковані на пентатонічний основі[5]. Його доводи достатні, щоб визнати, що пентатоніка в давніх Греків існувала, – більш того, вона була в моді в часі винайдення грецьких нотацій або подобалася винахідцям – очевидно, сильним і впливовим музикантам; але тих доводів ще не досить для того, щоб визнати, що пентатоніка була виключною або найдавнішою системою давніх Греків; крім того, принцип нотації міг бути перейнятий (може, разом з тими інструментами, до яких був пристосований) від инших народів і не відповідати предковічній тубільній старогрецькій тональній системі, – адже нинішню европейську нотацію переймають народи, що мають музику, до якої ця нотація мало пасує. Ми не повинні забувати, що писані пам'ятки, за якими ми студіюємо старо-грецьку музику, стосуються до музики професіональних музикантів і освічених греків, а не до музики пастухів, тимчасом для нас було-б важливіше пізнання цієї останньої.

До міркувань Гуґо Рімана, що надто підкреслюють пентатонічні елементи в старо-християнській мелодиці[6] (поданий у нього матеріял з пентатонічних мелодій в хоралі виправив і доповнив Беверунґе[7]), скептично ставиться Петер Ваґнер[8]: він уважає, що діятоніка (семиступінна система) запанувала в старо-християнській музиці не шляхом збагачення давнішої п'ятиступінної системи, а шляхом стримання, скорочення багатшої хроматики[9] і в латинському церковному співі утвердилося від XI віку в результаті очищення від приправ в орієнтальному стилі; діятоніка була справою теоретиків і, ще в більшій мірі, лінійної системи[10]. Ґ.Адлер у Рімановому доводовому матеріялі не вбачає нічого більше, як тільки те, що окремі мелодії в старохристиянській музиці обмежуються п'ятьма тонами; такі мелодії трапляються в усі часи аж досі[11]. Також Ґ. Шюнеман завважує, що „насупроти Рімановых пентатонічних прикладів стоїть у старій церковній музиці надто багато відхильних – з півтоновими, і ще дрібнішими послідовностями – щоб можна було установити внутрішній звязок із старогрецькою пентатонікою або пентатонікою сьогочасних народніх пісень[12].

---

[1] H. Riemann, Handbuch der Musikgeschichte, I Band, I Teil, 3 Aufl., Leipz., 1923, S. 49 і далі, також у „Катех. іст. музики", ч. I (переклад на рос. мову, Москва, 1896, стор. 85).

[2] H. Abert, Der gegenwärtige Stand der Forschung über die antike Musik, Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, XXVIII Jahrgang, II Teil, Leipzig, 1922, S. 22–23, 28, і особливо його рецензія на I том Рімановї історії музики в Zeitschrift für Musikwissenschaft, 1923, Heft 4/5, S. 282.

[3] Guido Adler, Der Stil in der Musik, Lpz., 1911, S. 58.

[4] C. Sachs, Die griechische Instrumentalnotenschrift, Zeitschift für Musikwissenschaft, März, 1924.

[5] C. Sachs, Die griechische Gesangnotenschrift, Zs. f. MW., Oktober, 1924.

[6] H. Riemann, Handbuch der Musikgeschichte, I Bd., 2 Teil, c. 62 і далі.

[7] H. Bewerunge, Pentatonik im Choral. Gregorius-Blatt, Organ für Katholische Kirchen-Musik, Düsseldorf, 1918, Nr. 9/10 і перед тим у рецензії на Ріманову „Pentatonik" u.s.w. в Musica Sacra (Regensburg), 1917, Okt.–Dez.

[8] Zeitschift für Musikwissenschaft, 1922, Heft 3, c. 184.

[9] P. Wagner, Einführung in die gregorianischen Melodien, I Teil, Ursprung und Entwickelung der liturgischen Gesangsformen, Lpz., 1910, S. 16.

[10] P. Wagner, рецензія на H.Riemann's, Handbuch der Musikgeschichte, Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft, 1906, Febr., 194–5.

[11] G. Adler, Der Stil in der Musik, Lpz., 1911, S. 58–9.

[12] Arch. f. MW., 1920, S. 176.

[с. 60]

Коли в культових монодіях, згідно з їх консерватизмом, шукати ключа до найдавніших тонорядів, то при їх студіюванні впадає в вічі, яку велику вагу в їх твореннi має оліготонічна основа *ahc′*. Більш, як 30 літ тому Оскар Флейшер звернув увагу на те, як рецитував у цих тонах професіональний індуський рецитатор Atvarva-Веду [1] (так само, зрештою, обмежувався ними й індуський ковтач ножів, що приїздив до Берліну в кінці XIX віку[2]); в одній з пізніших праць, на початку цього віку, Флейшер був, здається, близький до ідеї простежити, як на цій основі розвилися ширші мелодичні типи[3]; проте мені досі невідомо, чи хто розробив цю тему, – вона мені представляється вдячною. Подаючи далі матеріяли й зіставлення в цьому напрямі, насамперед зазначу оце: до типу *ahc′* я залучаю, незалежно від дійсної абсолютної високости (тоб-то транспонуючи на цей ряд), співи в тонах, що відстоять від себе на такі інтервали принаймні приблизно, отже в сьогочасній европейській нотації краще можуть бути віддані цими знаками, ніж иншими (напр. *a h cis′*); насправді інтервали можуть виявлятися трохи більші або менші ніж 1 т. – ½ т. (особливо, коли вивіряти їх тонометрично) і можуть бути хисткі.

Тоноряд *ahc′* трапляється в цілому світі, і не в самих культових мелодіях. Французький інженер Frézier, одвідавши Арауканців між 1712 і 1714 роками, коли цей войовничий нарід, що визначився ненавистю до білих і довгим запеклим опором проти них, був імовірно ще поза впливом европейської музики, – подав зразок їх музики в зазначеному вузькому тоноряді з ½ т. інтервалом[4].

Також у плем'я Salish у Британській Колумбії (Канада) фонографічно зафіксовано, поруч з ангемітонічними, також мелодії з півтонами, і між ними – в тоноряді *ahc′*[5].

За прадавність цього тоноряду свідчить те, що його виявляє спів одного з найвідсталіших у цілому світі народів – Ведда на о-ві Цейлоні[6], а також співи иншого народу, що належить до найнижче поставлених на порівняльній культурній драбині – Андаманців[7]. Ми находимо цей тоноряд навіть у Бурятів[8], хоч взагалі музика монгольських народів держиться пентатонізму[9], правда, здається в меншій мірі, ніж у Китайців і в Якутів[10]; в Европі ми його зди-

[с. 61]

баємо у консервативніших і ізольованих Фінських народів – Комі (Зирянів), Мордви[11] і Лапландців. Музика російських Лапландців сливе не досліджена і невідомо, чи вона ідентична з музикою Лапландців норвезьких; ця остання, пильно досліджена від

[1] O. Fleischer, Meumen-Studien. Teil I. Leipzig, 1895, S. 51.
[2] Ludwig Riemann, Eigentümliche Tonreihen, 39 (37).
[3] O. Fleischer, Zur vergleichenden Liedforschung. SIMG III (1902).
[4] Ch.Lavin, La musique des Araucans. La Revue Musicale, 1925, № 5, p. 248.
[5] O. Anraham und E. v. Hornbostel. Phonographierte Indianermelodien aus Britisch-Columbia. Спершу друковано в Boas Anniversary Volume, New York, 1906, вдруге – в Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft, I. München, 1922, S. 301, № 2.
[6] M. Wertheimer, Musik der Wedda. SIMG XI, 301.
[7] У згаданій праці Portman'a.
[8] П. Иванов, Среди бурят Иркутской губ. Русская музыкальная газета, 1914, ст. 381, № 1 (*e-ahc′*); ст. 382 (*d e f, – g* тільки в форшлагу).
[9] Ilmari Krohn, Mongolische Melodien, Zeitschrift für Musikwissenschaft, 1920 за А. Руднєвим. Мелодии монгольских племен. Сборник в честь Потанина – Записки И. Р. Географ. О-ва по отд. этнографии, т. 34.
До речи: непентатонічні бурятські мелодії находяться в пізнішій праці Руднєва: Хори – бурятский говор. Вып. 3. Издания факультета Восточних языков И. С.-Петербургского Университета". № 42). СПБ. 1913–4, стор. 013, 016 (тоноряд) (*gis-his-cis′*).
[10] Д. Рогаль-Левицький, Якутская народная песня. Музыка и Революция, 1926, № 10, ст. 34.
[11] R. Lach, Gesänge russ. Kriegsgefangener. Ilä Syrin., № 4; Mordvin. B., № 1.

гельсінфорського вченого Армаса Лявніса виявляє перевагу ангемітонічно-пентатонічного стилю[1] (невластивого найближчим їх фінським сусідам – Суомі).

Проте в музиці Лапландців, взагалі глибоко архаїчній, здибаємо також і звукоряд *ahc′*, який звичайно відносять до ангемітонічної пентатоніки (невиповнена кварта *c-d-f* або *d-f-g*) і характеризований присутністю ½ тонового інтервалу[2]. Чи можна з певністю твердити, що тоноряд *ahc′* є інновація в лапландській музиці, а не пережиток з призвичаєння ще давнішого, ніж пентатоніка (що при своїй безумовній архаїчності могла бути колись модою, яка витиснула ще архаїчніший), коли покревнений з Лапландцями фінський нарід Комі знає тоноряд *ahc′*, але не знає пентатоніки?

Вернімося до культових мелодій. Що тоноряд *ahc′* властивий рецитуванню Вед, потверджується й зразком, що подає Ж. Ґроссе[3], й новими записами Фельбера з фонограм[4] (один з зразків подається нижче в табл. В під № 1; існують і інші типи рецитування Вед). Між староєврейськими культовими співами цей тоноряд здибається в таких: рецитування Ісхода, Второзаконія і книги Ісуса Навіна у єменських Євреїв (див. табл. В № 2, комбінованим знаком підвищення записувач тут визначив висоту 748 хитань в сек. при $e = 648$ і $g = 773$[5]), в голосіннях і рецитуванні книги Естер у перських Євреїв[6]. Далі в табл. В під № 3 подається рецитація псальмів у Вірменів (по-вірменськи Poch, тоб-то чергування; назва походить від того, що псальми рецитують за чергою двоє солістів[7]). В католицьких службах церковних ряд із трьох тонів з інтервалами 1 т.– ½ т. має дуже велике застосування; в при-

[с. 62]

кладі В № 4 подається один з старовинних способів рецитування євангелію[8]. П. Вагнер вважає, що субсемітональний спосіб у західніх церковних рецитаціях встановився пізніше ніж субтональний[9]. Проте пам'ятки, на яких основано це констатування, не сягають в глибоку давнину; первісні християнські культові мелодії невідомі. Далі йде кілька східньо-слов'янських зразків, саме під № 5 вміщено рецитацію священика на початку звичайної літургії, як виобразив у 70-х роках XIX віку еспанець де-Кастро, що студіював галицький церковний спів у Римі, в Вищій Греко-руській (уніятській) колегії за поміччю професора греко-слов'янської літургіки і церковного руського співу Ісидора

[1] Armas Launis, Die Pentatonik in den Melodien der Lappen. III Kongress der Intern. Musikgesellschaft in Wien, 1909, S. 244 і далі.

Армас Лявніс, розлічуючи, що між лапландськими мелодіями ⅔ двигаються в межах ангем. пентатонічної системи, залучає до пентатонічних також мелодії в тоноряді *cde*, але цей тоноряд, що може вважатися так само за викрій діятонічної гами, як і за викрій пентатонічної, не має характеристичного для ангем. пентатоніки 1½ тонового інтервалу.

[2] Mémoires de la Société finno-ougrienne. XXVI. Lappische Juoigos Melodien gesammelt und herausgegeben von Armas Launis. Helsingfors 1908. Мелодія № 100.

[3] J. Grosset, Inde. Encycl. de mus. I, p. 280.

[4] E. Felber, Die indische Musik der vedischen und der klassischen Zeit. Platten №№ 427, 429, 461, пор. № 428.

[5] A. L. Idelsohn, Phonographierte Gesänge und Aussprachproben des Hebräischen der jemenitischen, persischen, und syrischen Juden, Sitzungberichte der philosophisch-historischen Klasse der Akademie der Wissenschaften in Wien. 175. Band. 4. Abh. = 35. Mitteilung der Phonogramm-Archivs Komission (Wienn, 1917. Platten №№ 1195, 1951, 1669).

[6] Його-ж, Ges. der babylonischen Juden. Jerusalem–Berlin–Wien 1922. S. 60 (мелодика саме в а в и л о н с ь к и х Євреїв виявляється почасти пентатонічна, почасти тетрахордальна). Phonogr. Ges. u. Aussprachsproben des Hebräischen. Platten 2127, 1675-b, пор. 1678-b.

[7] Komitas Keworkian, Die armenische Kirchenmusik. SIMG I. 55.

[8] P. Wagner, Einführung in die gregorianischen Melodien, III Teil. Gregorianische Formenlehre. Leizig, 1921, S. 48. Інші приклади розсипані в різних місцях цеї книги. З давнішої літератури – A. Reissman. Allgemeine Geschichte der Musik, I. München 1863, S. 86.

[9] P. Wagner, l. c. S. 524; 41. Визначення „субсемітональний" і „субтональний" звязані з тим, що tonus currens („tuba") є верхній з трьох тонів, отже *c′* в ряді *abc′*, *a* в ряді *fga*.

Дольницького[1] і инших духовних осіб того самого обряду. В транскрипції, принятій у де-Кастро, ноти, якими віддано цю рецитацію, визначають тони в ряді *d-e-f*[2]. Між мелодіями, нормалізованими від російської православної церкви, також трапляються такі, що обмежуються трьома тонами з послідовністю інтервалів, як *a-h-c′*. Під № 6 подається зразок співів на утрені, знаменного роспіву (глас $\widetilde{\mathbf{S}}^3$). Над знаками старої східньо-слов. церковної нотації я поставив тут для пояснення загально відомі зазначення тонів латинськими літерами. Пор. також „И нынѣ и присно” на літургії св. Іоанна Золотоустого[4], загально відомі співи на панахиді „Упокой, Господи, душу усопшаго раба Твоего” і т. п.; на утрені „Свят Господь Бог наш” на глас $\widetilde{\mathbf{S}}$.

Тоноряд *ahc′* властивий рецитуванню Апостола, Символа Віри, Євангелії і инших текстів Св. Письма у східньо-слов’янській практиці. Де-Кастро, визначаючи ряд в цьому разі як *d*, *e*, *f*, констатував, що в церковному вичитуванні таких текстів неповні закінчення або середні зупинки робляться на *e*, а повні або фінальні на *f*. (В нинішній практиці читання Апостола в російських церквах, – отже і в українських на території рос. володіння – панує инший принцип – поступівного підвищення аж до скінчення читаного уривка, в межах голосових засобів рецитатора, але це певно пізніша мода).

Тоноряд *ahc′* сам собою надто вузький, щоб можна було стверджувати в ньому тоніку, особливо, коли tonus current, repercussa, не *a*, а *h* або *c′*. Вага основного тону *a* стає безсумнівною, коли вона вияснюється й підсилюється приставленням здолу домінанти *e* або паралельної домінанти *g* (субсекунди проти *a*). В останньому разі утворюється широко розповсюджений тип *g+ahc′*,

[с. 63]

до якого між культовими мелодіями можна вказати такі приклади: у єменських Євреїв плач[5] і деякі синагогальні співи[6] (один приклад – у табл. В. № 7), південно-індуська шкільна рецитація похвали Шіві[7], tonus capituli в католицькій вечірні табл. В № 8[8]. З цих прикладів видно, що субсекунда иноді зачіпається злегка, як аподжатура, або тільки підготовлює до tonus currens, иноді міцніє в своєму мелодійному значінні і творить навіть пункт відпочинку, – проте все таки не звязується з окремим словесний складом і тільки замикає мелізму. В поданому у де-Кастро прикладі, як читають Апостола Галичани-уніяти (тут у таблиці С № 9[9]), відповідний тон, що поширює тоноряд додолу, також уживається лише потроху і з другорядним мелодичним значінням. Пор. „Господи, спаси, благочестивих” і прокімен воскресний „Спаси, Господи, люди твоя” на глас $\widetilde{\mathbf{S}}$, обоє знаменного роспіву, за синодальним Обиходом.

Пізніше, як звичайно уважають, явище є підвищення субсекунди, що витворює субсемітоніум (ввідний тон). Пристосоване до розгляданого тут оліготонічного ряду *g+ahc′*, це явище дає тип *gis+ahc′*. Ми його здибаємо також в старинній індуській рецитації, а саме: той самий рецитатор, продовжуючи виконання речи, вказаної вище, як приклад на тип *g+ahc′*, понизив основний ряд *ahc′* на *gab* (мабуть не інтенціонально),

---

[1] А не „Долники”, як транскрибував це прізвище перекладач книги де-Кастро на рос. мову протоієрей І. Вознесенскій („Метод греко-славянского церковного пения”, Москва, 1899; оригінал має титул: „I o a n n e s d e C a s t r o”, Methodus cantus ecclesiastici graecoslavici. Romae MDCCCLXXXI).

[2] Ст. 169 за рос. перекладом, пор. ст. 172, 178, 179, 183, 184.

[3] „Обиходъ нотного пения” вид. „по благословению $\widetilde{\mathbf{C}}$тейшаго Правительствующого Cvнода” (Москва, 1902), Утреня (лист 33, оборот пор., 1. 94, об.).

[4] Н. Потулов. Руководство к практическому изучению древнего богослужебного пения православной российской церкви, М., 1888, ст. 113.

[5] Idelsohn, Phonogr. Gesänge, Platten 1163, 1165 – 6.

[6] Його-ж Ges. der jem. Juden, №№ 72, 91, 99.

[7] E. Felber, op. cit., Pl. 459. Важливо, що на цій плитці тоноряд *g-ahc′* твердо видержаний, тимчасом початок того самого твору на плитці 458 виявляє непевність: иноді замість *h* там *b*, а иноді *g* трохи підвищене.

[8] Ks. J. Surzyński, Spiewnik kościelny. Poznań 1892. Nieszpory, s. 120.

[9] L. c., ст. 172.

і субсекунду вже інтонував не як *f*, а як *fis*[1]. В другому старому індуському зразку[2], що подається тут в табл. В під № 10 (хоральними нотами послуговувався записувач, щоб визначити, що ритм тут – мовний, „oratorisch", тоб-то ритмічні довгості складів у співі ірраціональні і визначаються їх величинами в мові). відразу виступає *gis+ahc′*, так само в наспіві єменітів до книги Ісуса Навіна[3] (табл. В № 11, дійсні тон. висоти для *c″* з знаком підвищення на кшталт подвійного дієза – 539,7, для *d″* – 578,3, *e″* – 647, *f″* – 682). Під № 12 в табл. В подається мелодія прастарого хорватського католицького духовного гімна, що співається на островах Cherso, Lussin і ин. (на Адріятичному морі) при різних процесіях, напр., у Великий четвер. Роберт Лях, записавши цю мелодію там-таки, на місці, поділився своїм вражінням, що вона виявляє разючу, сливе достотну подібність до польського духовного гімну „Swięty Boże, Swięty mocny" (а не močny як надруковано в розправі Р. Ляха), – а той походить з XIV віку і співався, як бувала моровиця, з такої нагоди й був зложений[4]. На моє вражіння подібність обмежується однаковістю тонального матеріялу; з якої саме місцевости Польщі походить та мелодія до слів „Swięty Boże", яку подає Р. Лях (в таблиці В № 13), не зазначено. В костьолах правобережної України цей спів трохи відмінний: під № 14 подається, як чув його я, і під № 15, як чув

[с. 64]

В. Харків. Під № 16 те саме, як співається в православних церквах Поділля (подав В. Харків). В тоноряді *g-gis+ahc′* співають селяни у Довгобродах д. Більського пов. на Холмщині церковний гімн „Царю небесний" на весіллях, коли дружко вводить молодих і садовить за стіл, на посаг (запис М. Гайдая, тут не подається за браком місця.)

Далі між культовими мелодіями єменітів є чимало таких, що будуються на тонорядах розширених з основного *ahc′* приставленням домінанти в долині (тип *e+ahc′*), але без заповнення проміжности *e – a* або з заповненням. Приклад подається в таблиці В під № 17[5], під № 18 дано там приклад з грецького церковного співу в тому самому тоноряді *e+ahc′* (коли транспонувати)[6].

Тепер звузьмо круг досвіду і обмежимо його слов'янським світом. Незалежно від питання про ступінь антропологічної близькости Слов'ян (цього питання займати тут зовсім не будемо), треба визнати що лінгвістичні, історико-літературні й инші факти дають право здогадуватися, що й музичний розвиток слов'янських народів, у ранніх стадіях принаймні, не йшов гостро відмінними шляхами. Тут ми здибаємося з таким фактом: хоч південні Слов'яни взагалі зберегли дуже багато примітивного в мові й побуті, їх музика виявляє виразну несхильність до ангемітонічної пентатоніки.

Це констатував ще Фамінцин[7]. Поясненням тут може бути сильний вплив Греків: коли останні й мали ангемітонічну пентатоніку в античному періоді, то вона в них вижилася, мабуть у давню добу, ще перед тим, як прийшли на Балкани Слов'яни.

Пентатонічні мелодії здибаються в недавно опублікованому збірнику пісень Хорватів Меджумур'я[1], записаних від В. Жганца, та треба завважити, що Хорвати, хоч

[1] Felber op. c. Platte № 460 (продовження № 459).
[2] Ibid. Pl. № 411, див. пояснення там на ст. 7.
[3] Idelsohn, Phonogr. Gesänge, Pl. 1162, (c.74).
[4] R. Lach. Alte Kirchengesänge der ehemaligen Diözese Ossero. SIMG VI, 332.
[5] Idelsohn, Ges. d. jem. Juden, № 67.
[6] За „Образцами греческого церковного осмогласия" прот. І. Вознесенського (приложение к сочинению „О пении в православных церквах Греческого Востока"), М., 1897, ст. 5 (про близькість до вживаних в Росії мелодій „грецького роспіву", див. там ст. 43). Вознесенський взяв ці зразки з книги Bourgault-Ducondray, Études sur la musique ecclésiastique, greque, Paris, 1877, якої я не міг дістати.
[7] L. c., 139.

лінгвістично належать до південних Слов'ян, у музиці не зовсім сходяться з балканськими родичами; зокрема згадані мелодії до певної міри ріднять їх із сусідами Уграми, у яких пентатоніка далеко багатша й сильніше представлена[2].

Важливо те, що пентатоніки нема власне в істро-далмацької парости південного слов'янства, хоч музику цієї парости Людвік Куба вважає за найпримітивнішу в цілому слов'янському світі; а Л. Куба – єдиний знавець музики, що об'їхав цей світ з етнографічною метою і має для порівняння персональні спостереження. Ступінь примітивізму істро-далмацького співу (за винятком нанесеного італьянізованого репертуару) свідчить проти такого сильного всебічного впливу грецької музики, який-би органічно перетворив інстро-далмацьку

[с. 65]

аж до неможливости заховування пентатоніки, як одного із живих мелодичних стилів або хоч одного з елементів мелодики. Проте, накреслюючи періодизацію істро-далмацької музики, Л. Куба зовсім обминає пентатоніку і підкреслює, як характеристичний для цієї музики, малий амбітус мелодій і малі інтервали, приєднуючи свій голос до тих, що сумніваються в теорії перворідности великих інтервалів[3].

Звертаючися до східнього слов'янства, завернуся назад до трактату Сокальського, що з згадки про нього було почато цю розвідку.

Що Сокальський поширив Гельмгольцеву теорію на східнє слов'янство, було з його руки послідовно, бо він узагалі надавав їй універсального значіння (Р. Нар. Муз., 41, 35), хоч від цього утримався сам Гельмгольц, покладаючи, що спосіб виповнювати квартові інтервали *c-f* і *g-c′* був у ріжних народів довільний і тільки самий поділ октави на два аналогічні тетрахорди є принцип сливе без винятків. Даних, які-б уповноважували на таке узагальнення, у Сокальського було надто мало. В його поважній праці високу вартість мають вдумливі аналізи східньо-слов'янських мелодій, але матеріял, яким він орудував для порівняльних висновків, був і на ті часи вбогий (та навіть і ті східньо-слов'янські друковані джерела, що вже тоді існували у значній мірі, не були йому відомі, в усякому разі не були використані).

Далеко ширше обробив тему А. Фамінцин, що в розвідці „Древняя индо-китайская гама в Азии и Европе", СПБ., 1889 згуртував великий матеріял поза східньо-слов'янським полем досвіду. Хоч він притягав цей матеріял не без тенденції (і тому, між иншим, ужив неоправданого терміну „*і н д о* -китайська гама"), проте не зважився висловити твердження про універсальний пріоритет пентатоніки, і тільки що-до російської музики установив цей пріоритет в категоричній формі (ст. 124). Він навіть не поширив тези виразно на ціле східнє слов'янство, хоч указав на мелодії пентатонічного характеру в Українців.

Обширний матеріял що-до пентатоніки згромадив також В. Петр у розвідці „О мелодическомъ складе арійской песни"[4]. В заслугу цьому авторові належить поставити те, що він звернув увагу на пентатонічний характер деяких українських, саме покутських мелодій у записах О. Кольберга[5]. В.Петр, твердячи, що первісно мелодії будувалися на дихордах *c-f* і *g-c′* і пізніше на трихордах *cdf* і *gac′*, обмежував пристосування цієї теорії музикою арійських народів. Вага його праці обмежується добором прикладів з мелодій ріжних народів, та користуватися ними треба з обережністю, бо вони не завжди достотно репродуковані з перводжерел.

---

[1] Vinco Žganec. Zbornik jugoslovenskih pučkih popijevaka, I. U Zagrebu (Jugosl. Akademia Znanosti i Umjetnosti) 1924. Мел. №№ 22, 112 148 і багато инших.

[2] Béla Bartók. Das ungarische Volkslied. Ungarische Bibliothek für das Ung. Institut an der Universität Berlin herausg. v. R.Gragger, 1925, S. 20.

[3] L. Kuba, Das istro-dalm. Lied, III Kongres der Internationalen Musikgesellschaft in Wien, 1909. Стор. 271.

[4] Русская Музыкальная Газета, 1897/8 і окремо.

[5] O. Kolberg, Polucie. Obraz etnograficzny, t. I і II, Kraków, 188.

Пізніших авторів, що писали про східньо-слорв'янську пентатоніку на підставі дослідів Сокальського й Фамінцина, не вносячи своїх власних, – я не буду згадувати.

О. Кольберг ще 1865 року[1] завважив відзнаки „головної старо-китайської, старо-індійської і старо-шотландської" гами в деяких польських піснях; Со-

[с. 66]

кальський, хоч згадував за Кольберга, ніде й ні в чім не виявив того, щоб він студіював Кольбергові праці, і якби був з ними обізнаний, то, розуміється, не зафіксував-би на папері свого здивування, відкривши пентатоніку в піснях східньо-слов'янських. Пізніше А. Полінський указав на пентатонічні мелодії в Кольбергових польських збірниках, приписуючи тим мелодіям найдавніший вік[2]. Полінський опирався головно на Фамінцині. Міркування обох названих польських авторів на наш час перестарілі.

Доводи Сокальськго й Фамінцина на руч пріоритету ангемітоничної пентатоніки у східніх Слов'ян (точніше Росіян і Українців, бо білоруської музики вони не знали) зводяться до цього:

1) і Сокальський, і Фамінцин вказував на те, що пентатоніка частіше трапляється в обрядових піснях, ніж в инших, 2) Фамінцин указав на рясність пентатоніки в Уфимській губерні, що „займає в східній Европі ізольоване місце подібно до Шотландії на Заході" (а острівні Кельти, як відомо, мають багато широко розвинених пентатонічних мелодій). Поза цими дотичними власне східнього слов'янства аргументами маємо в обох названих авторів тільки посилання на універсальність пріоритету анг. пентатоніки, – та ця універсальність, як ми бачимо, далеко не доведена. Перший з зазначених аргументів вводить нас у зазначений вище на стор. 32 метод сумісного студіювання мелодій з їх текстом і культурно-побутовою ролею пісні; другий – нагадує про те, що при порівняльному студіюванні музики відсталих народів і консервативних верстов культурних народів треба уважати не тільки на членування людства на етнографічні облади, відповідні до лінгвістично-культурних груп, що об'єктивно визначаються в політиці або в науці, як окремі народи, або суб'єктивно почувають свою спільноту й відокремленість, – але також на етно-географічні ділянки в межах того самого народу; нарід має неоднаковий темп розвитку не тільки в ріжних горизонтальних, тоб-то соціяльних своїх шарах, але й у вертикальних, тоб-то територіяльних відділах. Сокальський, трактуючи російську й українську музику взагалі як єдину, тільки з місцевими особливостями, завважив, що пентатонічних мелодій він знайшов значно більше серед українських мелодій, ніж серед російських, і що він не може цього факту пояснити. Ми тепер можемо дати пояснення: Сокальському була відома взагалі дуже мала кількість і російських і українських мелодій, і тому його констатування, як засноване на зовсім недостатньому матеріялі, не має ваги; я не робив статистичного підрахунку на підставі матеріялів, опублікованих після Сокальського, а також давніших, не використаних він нього; та такий підрахунок і не міг-би з'ясувати справи, бо й на українській території не всі кутки досліджені, а на російській території прогалини в поважному музично-етнографічному досліді ще далеко більші; не роблячи підрахунку, я маю таке загальне поверхове вражіння з відомих мені матеріялів, що спостереження Сокальського, ніби кількість пам'яток пентатоніки в Українців переважає їх у Росіян, не потверджується. Міркування Фамінцина, що пояснював велику кількість пентатонічних мелодій у збірнику Пальчикова[3] ізольованістю Уфимської губерні,

[1] O. Kolberg. Lud. Sandomierske, str. 104.
[2] A. Poliński, Dzieje muzyki polskej w zarysie. Lwów, 1907, str. 13.
[3] Н. Пальчиков. Крестьянские нар. песни села Николаевки Мензелинского у. Уфимской губ., СПБ, 1888.

[с. 67]

може, було спричинене недоглядом, бо з передмови Пальчикова знати, що село, де він брав пісні, було осаджене на початку XIX віку колоністами з Пензенської та инших губерень. Не становлячи нижче викладених фактів у причинний звязок, завважу, що високий відсоток пентатонічних мелодій у зазначеному збірнику з Уфимської губерні погоджується з певно дослідженою перевагою пентатоніки в музиці казанських і уральських Тюрків і Чувашів, а відсутність пентатоніки на крайній півночі російської етнічної облади в Европі спонукає згадати за відсутність її в сусідніх Фінів-Суомі, Комі (Зирян) і Удмурт (Вотяків). Про відсутність можна говорити, розуміється, тільки умовно, з застереженням, що це констатування засноване на матеріялах з північної Росії, досі опублікованих. Проте цих матеріялів, рівняючи, чимало, бо російські етнографи-музиканти на північ звертали й тепер звертають найбільшу увагу. Досить поширений погляд, що там збереглася найкраще російська старовина; зокрема що-до поетичної й музичної творчости, північ являється країною очарування тому, що там іще недавно буйно цвіли й досі не перевелися биліни, – а їх звичайно розглядають, як спільно-народній артистичний дорібок, що заховався на півночі дякуючи ізольованості й консерватизмові тамошньої людности. Отже в билінах, записаних на крайній півночі, щирої пентатоніки загалом не помітно; рідким її слідам[1] можна протипоставити, як виняток протилежного характеру, і хроматизм, що також трапляється в билінах[2]. З поміж досі опублікованих мелодій Олонецької губ.[3] нема пентатоніки ні в билінах, ні в инших піснях. З другого боку, ангемітонічна пентатоніка проглядає в билінах, що їх записав А. Лістопадов у Донській області[4]; в цій області безпівтонний стиль яскраво позначається і в инших родах пісень; найпримітивніші ангемітонічні мелодії здибаються в записах з Курської губ.[5], Орловської[6], хоч тимчасом ці останні губерні не вважаються за вірніші старовинні.

Дальші міркування в обладі російської музичної етно-географії розтягли-б виклад предмету і не могли-б бути досить уґрунтовані через убозтво матеріялів, зібраних із свідомістю наукових завдань; проте безсторонність досліду вимагає від мене уваги, що слідує. Хоч факт відсутности пентатоніки в зразках музики крайньої півночи Росії промовляє на руч скептицизму що-до пріоритету цієї тональної системи, я мушу сам застерегти, що не треба надавати надто великого значіння цьому фактові, бо не слід перебільшувати ваги крайньої півночи Росії для пізнання найдавнішої старовини східнього слов'янства. Безперечно, північна смуга визначається загально-етнографічним консерватизмом, залежним від пізніших умов, але вона консервує те, що було

[с. 68]

надбане в добу, коли вона не була відсталою, а навпаки, прогресивною в порівнянні з иншими російськими землями і мала жваві зносини з Заходом.

В тій самій Уфимській губерні, яку Фамінцин характеризував як Шотландію Східньої Європи, і в якій справді рясно представлена пентатоніка, ми находимо також

[1] Труды Муз.-Этнограф. Коммиссии О-ва любителей Естествознан., Антропол. и Этнографии, т. I, ст. 149, № 8, т. II, № 29; Песни русского народа в Вологодской губ. зап. Ф. Истомин и С. Ляпунов, СПБ, 1894, ст. 39.

[2] Труды Муз.-Этн. Ком., ч. I, ст. 153, № 31, ст. 155, № 39.

[3] Зб. Істомина-Дютша 1888 р.; записи С. Рибакова в „Русской Беседе"; записи Ольги Агреневої-Слав'янської; єдина мелодія в зб. Дютша, що має пент. характер – троєцька на стор. 140,– походить з Архангельськ. губ.

[4] Труды Муз.-Этн. Ком., т. I, ст. 211, 180.

[5] Е. Буромская, Свадебная песня в Рыльском и Льговском у., Вестник Харьковского Истор.-Филол. О-ва, вып. VI.

[6] Труды Муз.-Этн. Ком., т. II, 349.

зразок на тип *a h c′* – і то саме в пісні „вёшной” (весняній танковій № 7), а ці пісні звичайно відносяться до обрядових.

В справі нинішнього географічного поширення пентатоніки в українській етнічній обладі тимчасом можна констатувати, що вона замітніша в етнографічно консервативному Покутті, але й Покуття, і сусідня Гуцульщина (що між її коломийками подибуються зразки найнижчих типів ангемітоніки) дають також і зразки примітивного звукоряду з півтоном – *a h c′*[1]. Пентатоніка замітніша також у записах Я. Сєнчика з Холмщини і Підляшшя (Матер. до Української Етнол., XVI), в моїх неопублікованих записах з Берестейського пов. й у записах Рубця з Чернігівщини (чи це спостереження може бути прикладене до цілої північної смуги, включаючи місцевості, що лежать між цими краями, невідомо), але там трапляється також і звукоряд *ahc′* з приставленими тонами (Сєнчик, № 14, Рубець 216 н.у.п., №№ 29, 32).

Треба визнати слушність Фамінцину, що вважав пісні обрядові (залучаючи до них і жнивні) за „матеріял, який насамперед треба видалити з маси нар. пісень, здебільшого належних до пізнішого часу…, і який може служити до з’ясування принципів старої народньої пісенної творчости” (ст. 19). Але коли тим постереженням, що пентатоніка в Росіян переважно трапляється у весільних піснях і в танках, Фамінцин потверджував тезу про її пріоритет; коли цим логічним висновком перейнятий також розділ трактату Сокальського, присвячений пентатоніці, то об’єктивність вимагає противопоставити матеріяли, які показують, що зазначені тут посилки з такою самою ймовірністю можуть привести до висновку про не меншу архаїчність примітивного типу *ahc′*, – до нього-ж бо належать: між російськими – окрім згаданої вище „вёшной”, також і „свадебное причитаніе невесты” з півострова Коли[2], і весільна пісня з Курської губ.[3]. Тип *g(gis)+ahc′* представлений у російських весільних піснях з північних губерень[4], тип *e+ahc′* – в троєцьких[5]. (Сокальський вважав троєцькі пісні за архаїчні в такій мірі, що послався на одну з них, яка має пентатонічний характер, на довід пріоритету пентатоніки). Тип *eg(gis)+ahc′* – в рос. весільній[6] і хороводних[7] (також у голосінні по мерцеві)[8].

[с. 69]

Поміж українськими можу вказати більшу кількість з зазначених типів до різних родів обрядових пісень. В таблиці С я подаю вибір з них, розклавши зразки в порядку розширення тоноряду – *ahc′*, *g(gis)+ahc′*, *e+ahc′* і *eg(gis)+ahc′* (всі ті тоноряди, як ми вище бачили, властиві східнім і західнім культовим співам). Зразки взято почасти з друкованих джерел, а почасти тут вперше подаються нові матеріяли – з екскурсії, вирядженої від Історичної Катедри У.А.Н на Волинське Полісся (№№ 1 – 3), та з матеріялів Кабінету Музичної Етнографії при У.А.Н. (№№ 6 – 10, 12, 14, 15, 19).

Ритмічна сторона і словесний зміст цих пісень не завжди відсилають до найглибшої старовини, але це саме треба признати й що-до пісень пентатонічних. Обидва мелодичні стилі представляються зразками і давнішого, і пізнішого віку. Звичка співати в певних тонорядах переживає давні ритмічні форми і давні інтереси й обставини, що зумовлювали зміст пісень.

---

[1] Шухевич, Гуцульщина, III, 109, № 3; див. також між гуцульськими коломийками в зб. Роздольського-Людкевича № 1190; пор. O. Kolberg, Pokucie, II, № 44.

[2] Тр. Муз.-Этн. Ком., I, ст. 157, №№ 44, 4.

[3] Е. Буромская. Свадебные песни Курской губ. № 27.

[4] Песни русского народа в губ. Вологодской, Вятской и Костромской. Записали слова Ф. Истомин, напевы С. Ляпунов. СПБ. 1899 г., ст. 56, 65, 73, 11, 12, 16.

[5] Н. Римский-Корсаков. Сборник русских народных песен (1 видання, 1877 р.), №№ 50 і 51.

[6] Зб. Ивана Прача, 4 видання А. Суворина, СПБ. 1896, № 122.

[7] Ibid № 7; Римский-Корсаков № 62.

[8] Л. Каруновская. Несколько песен Костромской губ., № 10 (Музыкальная Этнография, сб. под ред. Н. Финдейзена, вид. Комиссии по изучению нар. музыки при Гос. Географ. Общ., Ленинград, 1926).

Подавати тут тексти пісень і розглядати їх я не маю змоги, проте як виняток наведу текст оцеї, без сумніву, архаїчної веснянки, що записав М. Гайдай в 1924 р. в селі „Ліпніки" на Волинському Поліссі (Коростенської округи) за екскурсії, урядженої від Історичної Катедри У.А.Н. Співала жінка 80 років. За прадавність цеї веснянки свідчить її зміст:

1) Ой будь весна, будь красна, ой, що ти нам винєсла?
2) Винєсла, винєсла три користі радості.
3) Одная користь – оратнічок, другая користь – бортнічок.
4) Другая користь – бортнічок, трейтя користь – пастушок.
5) Оратнічок гукнє в полі, – роді, Боже, житєчко!
6) Бортнічок стукнє в борі, – сади, Боже, пчолочка на новеє лі͡етечко.
7) Пастушок гукне в лі͡есі: да пасі, Боже, стадочок, на новеє літечко[1].

Мелодія до цієї веснянки подається в таблиці С під № 1.

Під № 2 там подається щедрівка, що я записав у Коростені.

Під № 3 – жнивна пісня, село Ліпніки на Волинському Поліссі, записав М. Гайдай.

№ 4 – Петрівка (так звуться сезонні пісні, що співаються в „Петрівку", тоб-то в Петрів піст, инші назви – „Петрівчані", „Петрівські"). Оскільки я постеріг на Правобережжі, а місцями й Лівобережжі, Петрівок співають на той самий голос, що й купальських пісень. Так, певно, і в даному селі (Калинова Житомирської округи). Цю мелодію записав М. Гайдай.

№ 5 – весільна пісня з колишнього Борзенського повіту (с. Прохорі). Надруковано в „Матеріялах до Української Етнольогії" Наукового т-ва ім. Шевченка у Львові т. XIX – XX, 101 ст., № 1; порівн. там саме №№ 2, 21 (з ритмічної сторони на ці записи не можна вповні покладатися).

Далі подаються мелодії до обрядових пісень, де тоноряд *ahc′* розширюється субсекундою або долішньою домінантою або обома цими приставленими тонами.

№ 6 – „гряна" пісня, яку я записав у селі Хоробричах Чернігівської округи

[с.70]

коло Городні на білоруському язиковому пограниччі[2]. Знак ∪ над нотою означає, що довгість тону може бути не тільки така, яка відповідає ноті, а також трохи менша або трохи більша. Літерою ѵ в тексті під нотами позначено дифтонгічний звук ю͡о; літерою ѣ – дифтонгічний звук і͡е. Кінцевий склад в дужках (ла) не співався, а вимовлявся без голосу.

№ 7 – „гряна" пісня, яку я записав в околиці Новгородка (Новгорода-Сіверського). „Гряних" пісень співають у північній частині давньої Чернігівської губ. на Зелені Свята аж до обряду, що зветься „проводами русалок". Цеї назви вживають не по всіх селах тої смуги, де існують самі пісні. В багатьох селах їх звуть „троєцькими", а зрідка можна почути і назву „русальні". На одну з таких пісень посилався П. Сокальський (Р. Нар. Муз., 52 ст.) як на зразок китайської гами в обрядових піснях, навівши запис А. Рубця (вип. 11, № 17, його-ж 216 нар. укр. напевов № 50, „троицкая"). Слова тої пісні „Зав'ю вінки та на святки" – такі, як у „гряній" мого запису, що подається під № 7. Проте в жодній пісні зазначеного роду, що мені довелося записати або почути в ріжних селах Чернігівської та Глухівської округ, і сліду нема пентатоніки; тоноряд *ahc′* з приставленою долішньою домінантою для них типовий. А.Рубець до свого запису додав зазначення „Стародубского уезда", пункта не названо. Було-б дуже важливо, щоб

[1] Підтекстування не скрізь ясне, бо старенька не могла повторити пісню, щоб записати її докладніше; в 5 вірші зазначено, що чвертка відповідно до кількости складів розбивається на дві вісімки.

[2] В дійсності співали на 1½ тона нижче.

хтось продовжив мої розшукування; тимчасом мелодія Рубця виглядає ізольовано, загадково.

Вислуховуючи пісню № 7 я постеріг такі манери, досі в инших місцях не постережені.

В українських співах часто останній склад або останній голосовий звук рядка не доспівується, але це завсігди склад або звук без традиційного мовного наголосу; при цьому попередній склад – протягнений, має на собі принаймні темпоральний акцент. В російських голосіннях (весільних, рекрутських та по мерцеві), зложених рядками з принципіяльно-дактилічними (в метричному розумінні) закінченнями, часто приходить регулярне відметення двох кінцевих складів[1], або тільки останнього[2]. В даній пісні маємо відметення наголошеного в мові голосового звуку: замість „ой луги має" („має"=мої) – „ой луги май". До того відметення це має місце не в кінці строфи, а в цезурі, що ділить рефрен на дві п'ятискладові групи.

В другій групі рефрену (що мала-б бути п'ятискладовою) „всє зєльониє" факультативно відпадає навіть і перший склад всє, а регулярно відпадають у слови „зєльониє" останні звуки *иє*; голос обривається на *н*, і по маленькій зупинці, якої не можна визначати павзою, співачки видають на протягненому тоні звук *о* (=ой?); після того йде звична на північному сході України та в Білорусі „гу́канка" („гу!"). Але вигукують не всі співачки: одна бо з них протягала далі попереднє *о*, не міняючи тональної висоти, ще короткий час

[с. 71]

після того, як инші видавали *гу*!, а друга, відокремившися від решти, спускала голос на кварту вниз, тягнучи далі та саме *о*.

Цей опис показує, яке багатство та штучність можна знаходити в співах з примітивним, дуже вбогим тонорядом, коли ставитися до них, як до утворів, вартих пильного досліду.

№ 8 – колядка, що я записав у селі Змітнєві Конотопської округи у 86-літньої жінки.

№ 9 – колядка. С. Кезі Черніг. округи. Записав Виктор Коновал[3].

№ 10 – весільна пісня з с. Понорниці Конотіпської округи. Записав М.Гайдай[4].

№ 11 – купальська пісня. С. Пенязевичі коло Малина колишнього Радомиського повіту. Записав я в 90-х роках минулого століття. Мелодія вже була вміщена в II томі Етнографічного збірника Укр. Наук. Т-ва в Київі під № 78.

№ 12 – купальська. С. Прохорі колишнього Борзенського пов. у жінки 73 років. Записав М.Гайдай[5].

№ 13 – купальська з с. Гречаної Греблі кол. Пирятинського пов. Записав я.

Звичай співати на два голоси або більше, на мій погляд не є давній[6]; проте я подаю цей свій запис, щоб показати, як архаїчний тоноряд пристосовується до нових манер хорового співу[7].

---

[1] Див. Труды Муз.-Этногр. Ком. I, с. 157, II, біломорські мел. № 72; Песни русского народа в губ. Арханг. и Олонецкой. Записали О. Истомин и Г. Дютш. СПБ. 1894, сс. 79, 81, 85, 86.

[2] О. Истомин и С. Ляпунов, сс. 82, 83; пор. Тр. Муз.-Этн. Ком II, в біломорській весільній, № 70: ка-ра-(блём), де наголошений очевидно третій з кінця склад *ка*-, бо в [ин]ших місцях (ст. 109) відзначено карабле й, карабля.

[3] Тут транспоновано для вигіднішого порівняння. В оригінальному записі мелодія починається з *а'*.

[4] Транспоновано на півтона нижче супроти оригіналу.

[5] Транспоновано на 1½ тона нижче.

[6] Див. К. Квітка. Лисенко, як збирач нар. пісень. Повідомлення Муз.-Етногр. Кабінету У. А. Н. № 1. Київ, 1923 р., ст. 5 і далі.

[7] Зачинальця потім, як вступає хор, веде нижчу партію; в хорі тільки одна дівчина „виводить" вищу партію, а решта всі співають нижчу. Нота в дужках в останнім такті означає вигук, якого тональна висота визначена приблизно. Останній склад строфи вимовляється, а не співається, коротко й ледве чутно. На цей голос у Гречаній Греблі співають також Петрівок.

На прикладі № 7 ми бачили, як убогість тонального матеріялу надолужена внесенням штучних способів у спів; є й тут хитрість подібного роду – парадоксальний вибір моменту для вступу хору[1]. Подібні парадоксальності властиві східньо-українським і російським пісням, але така витонченість, що хор вступає в мелізмі, підхоплюючи словесний склад (точніше, голосовий звук), вже розпочатий від соліста, навіть у записах російських пісень трапляється лише винятково[2].

№ 14 – купальська. С. Галицьке Кременчуцького пов. Записав 1878 року М. Лисенко. Мелодія вже була надрукована у виданні „Збірка народніх пісень в хоровому розкладі, пристосованих для учнів молодшого й підстаршого віку у школах народніх" (Київ, 1907, ст. 14, № 3) в двоголосному розкладі, без зазначення географічного пункту. Дійсну одноголосну форму й назву села я взяв з рукопису М. Лисенка[3].

[с. 72]

№ 15 – петрівчана. С. Хатки кол. Зіньківського пов. Записав М.Гайдай.

№ 16 – веснянка. З с. Баришполя кол. Переяславського пов. Записав М.Лисенко. Тут передруковується з видання „Труды Этнографическо-Статистической экспедиции в Западно-русский край", т. III, СПБ, 1872, ст. 113.

№ 17 – веснянка. З Остерського пов. Зі збірника А.Рубця „216 нар. укр. напевов", № 30. Запис, взагалі дуже близький до попереднього; відрізняється головно тим, що замість субсемітоніума *cis* тут, у діятонічному характері, *c*.

№ 18 – весільна. С. Поршна Львівського пов. Передруковується з „Етнографічного Збірника Наук. Т-ва ім. Ш-ка у Львові, т. XXI. Галицько-руські народні мелодії зібрав на фонограф Й. Роздольський, списав і зредагував Ст. Людкевич", № 35.

№ 19 – весільна. З с. Жовтої кол. Верхньо-Дніпровського пов. Катеринославської губ. Записав я. У мелізмі зачіпається 4-й ступінь угору від основного тону.

№ 20 – весільна. Із с. Губського біля Лубень. Записав я. Вже друковано в Етн. Зб. У.Н.Т. II, № 119.

№ 21 – веснянка з того-ж таки села. Друкована там саме під № 71.

В останні трьох прикладах зачіпається й третій ступінь униз від основного тону (*fis* або *f*); в № 19 і 20 це має місце тільки в варіаціях.

В прикладі № 21 особливо вражає подібність респонзоріяльної фрази унісонового хору *a-a-a-a-g-f-g-a* до „субтональних" формул грегоріянських рецитацій. До характеристики цеї веснянки важливий її зміст; дівчата похваляються, що як мати не буде навчати свого сина, вони будуть його чарувати („причаруєм ручки й ніжки ще й білеє тіло"), щоб не зводив їх[4].

Тепера згрупую приклади по родах пісень і додам вказівки до мелодії, яких не подано в таблиці С.

В е с н я н к и – табл. С. №№ 1, 16, 17, і 21; крім того: К. Квітка, Етн. Зб. II, № 66 (в тій мелодії співачка зачепила також субсемітоніум *gis*, але тільки у варіяції); Рубець, 216 н.у.п. № 29; Кв. Е. З. II, № 58 (з зміцнілою субсекундою *g*); Лисенко, Молодощі, I, № 14 і Кв. Е. З. II, № 67 (з увідним тоном); Кв. Е. З. II, № 641 (з приставленою долішньою домінантою, тоб-то звукоряд *e+ahc'*). З обома приставленими тонами, тоб-то з долішньою домінантою і з субсекундою, – Рубець, 216 н. у. п., № 32; поміж веснянками, що записав Лисенко і вмістив у „Трудах Этнограф.-Статист. Экспедиции в Зап.-русский край", т. III, ст. (113), 121, 126, 132, 133, 144, 152, також Лисенко, Молодощі, I, № 25.

---

[1] Див. зокрема записи Листопадова в II т. „Трудов Муз.-Етн. Ком.", № 2, 7, 9, 10 і № 3 поміж його записами співів донських Українців.

[2] Н. Лопатин и В. Прокунин. Сборник русских народных песен, часть II, № 51.

[3] В другому рукопису є й двоголосова форма, але то – не чернетка.

[4] Подаю з пам'яти, бо мій запис тексту загинув.

Весільні – табл. Д, №№ 5, 10, 18–20; крім того в збірнику Й. Роздольського – С. Людкевича №№ 13–17, що оздоблюються увідним тоном, але тільки в мелізмах і лігатурах (як у північно-рос. весільній у Ляпунова, ст. 59, 60, в голосінні по рекрутові, ibid., ст. 81), Кв. Е. З. II, 120, 121, 122, де субсекунда зміцнена (пор. польськ. J. Kantór, Czarny Dunajec, Mater. Antr. і Etnogr., вид Краків. Академії, IX, ст. 126, ч.2, Kuhač, 1224). Пентатоніка в сьогочасних укр. весільних піснях не грає помітної ролі; мел. Кв. Е. З. II, 662 є перша весільна пентатонічного характеру, знайдена на т. зв. Великій

Україні; передніше у весільних піснях пентатонічні мелодії були записані тільки на Покутті, де пентатоніка взагалі ще рясно цвіте.

Волочебна білоруська пісня – Zbiór Wiadomości do Antropologii krajowej wyd. Akademii Umiejętnosci w Krakowie, XVIII, № 29.

Жнивні пісні – табл. С, № 3, крім того Квітка Е. З. II, № 93.

Колядки і щедрівки – табл. С, №№ 2, 8, 9; понад те: Зб. найкращих українських пісень. Зібрав К. Поліщук, ноти записав М. Остапович, К. 1913, в. IV, № 23. Ця мелодія стала популярна дякуючи хоровому аранжуванню М. Леонтовича (знаменитий „Щедрик"). Своїм словесним змістом (формула „там овечки покотились, а ягнички народились", пор. Потебня, Объясн., т. II, розд. IV, В) вона переносить нас у віддалену добу, коли практикувалися магічні оруди й інкантації з поважною метою збільшити плодючість худоби. Ідентична своїм мелодичним рисунком, а ритмічно мабуть старіша мелодія щедрівки Кв. Е. З. II, № 187, записана з словами слов'янсько-апокрифічної теми (комент. у Потебні, Объясн., II, 570 і Веселовського, Разыск., Сб. Акад., т. 32 № 4, 225), але напевне служила давніше иншим словам, а може й нині рівночасно служить подібно до того, як примітивна мелодія щедрівки Кв. Е. З. II, № 136 служить і цій самій релігійній темі, і иншій, світській і примітивній (ibid. 137).

Купальські і петрівки – табл. С, №№ 11 – 15; понад те: Квітка Е. З. II, №№ 79 і 80; А. Конощенко. Укр. пісні з нотами I (Одеса, 1900), № 39 (хоч не зазначено, що пісня належить до цього роду, не може бути сумніву в того, хто знає тип правобережних куп. пісень). Варт згадати, що чистий тоноряд *ahc′* є в латинських піснях, звязаних з святом „Ligo", що відповідає нашому Купалові – див. приклади, що за Юр'яном (№№ 3-a і 3-b) подав В. Петр у праці „О мелод. складе арийской песни" під №№ 49 і 50.

Русальні (гряні, троєцькі) – табл. С, №№ 6 і 7; крім того білоруська, що її передрукував Карський в „Отчете о первом присуждении премий П. Н. Батюшкова" (Зап. И. Акад. Наук по Фил. Отд. IV, I) з арт. Шидловського „Obrzędy weselne ludu weyskiego w gub. Minskiey, obserwowane w latach 1800 і т.д., поданого в книзі Ґолембіовського „Lud Polski", Watsz., 1830.

Хрестильна з Холмщини в зб. Сєнчика, № 40 також може бути залучена до цих матеріялів, бо словесна сторона не звязана з пізнішим християнським культом і формою вона зближується з веснянками й купальськими.

Менш конклюзивне з погляду того аргументу Сокальського і Фамінцина, що тут критикується, є находження типу *g(gis)+ahc′* в колядках пізнішого характеру, з виразною відбиткою християнського культу в словесному елементі: Лисенко, Шкільний Зб. 19 № 3, Кв. Е. З. II, № 148[1].

Переважно критичний характер цеї праці звільняє мене від обов'язку зробити тут добір мелодій того роду, на який не посилалися Сокальський і Фамінцин, та в якому небезпідставно шукав Ф. Торрефранка характеристичних рис найпримітивнішої мелодики: пісень колискових. До найархаїчніших родів співу треба віднести також голосіння по мерцеві. Вище я згадав за російське (Костромської губ.) голосіння з мел. основою *ahc′*, тепер вкажу на українське: O. Kolberg, Chełmkie, I, № 36.

[1] В ост. прикладі вагання між великою і малою субсекундою, пор. Launis. Lappische Juoigos-Melodien, № 179.

[с.74]

Можна-б навести ще чимало обрядових пісень, що будуються на тоноряді в обсягу малої терції з послідовністю інтервалів ½ т.–1 т. (тип. *fis-g-a*), і таких, що обмежуються двома ступенями з інтервалом цілого тону або мають такий двотоновий ряд за свою основу.

Коли відкинемо принцип звужування тонорядів і викроювання тісніших з уже знайдених ширших, то теорія перворідности квартових і квартових інтервалів не пояснює походження цих примітивів, зокрема збудованих на архаїчному тоноряді *ahc′*, що має, мабуть не менше етногеографічне поширення, як пентатоніка, і не менше сягає в давнину. Зазначена теорія проходить плавко у Гельмгольца й Сокальського тільки тому, що вони, посилаючися на етнографічний матеріял, ігнорували отакі тісніші мелодії. Про те, що мелодії з вузьким амбітусом і дрібними інтервалами вже були опубліковані, коли випускав свого трактата Гельмгольц, була мова вище. Що Сокальський, розвиваючи за Гельмгольцом зазначену теорію на східньо-слов'янському ґрунті, ігнорував мелодичні типи, на які вказується в нинішній розвідці, то ця прогалина залежала почасти від недостатнього знайомства його з літературою, бо на його час були вже опубліковані зразки, будовані на звукоряді секунди (щедрівка в „Трудах Этногр.-Статист. Экспедиции", т. III, 445), малої терції (веснянка, ibid., 113 і далі), великої терції (щедрівка ibid., 459[1]), почасти від того, що сам Сокальський у своїй діяльності збирача мелодій не виявив такого інтересу до примітивів, який мусів-би відповідати тим широким історико-еволюційним проблемам, що їх він розвязував у своїй діяльності теоретика. І коли в Сокальського посилка, напр., на троєцьку пісню пентатонічного характеру при обминанні згаданих тут вище троєцьких з основою *ahc′*, що вже 1877 року стали відомі з збірника Римського-Корсакова (№№ 50 і 51), пояснюється, мабуть, тим, що Сокальський не мав того збірника до своєї роботи (Сок. його ні разу не цитував), то ігнорування цих зразків з боку Фамінцина, що використав збірника Р.-Корсакова, можливо, свідчить про те, що вибір доводових зразків йому диктувала адоптована згори теорія.

У всякому разі треба признати, що примітивів тих типів, на які звернуто увагу в нинішній розвідці, за часів Сокальського і Фамінцина в музично-фольклористичній літературі було ще надто мало, і треба було мати багато скептицизму, щоб тоді протипоставити їх пентатонічним пам'яткам і тому узагальненню, що накидалося на підставі тодішньої західньо-европейської літератури.

Тепер, як показує згромаджений у цій праці матеріял, настала крайня пора на ревізію. Кількість наведених тут мелодій в обсягу меншому від кварти, які маються півтоновий інтервал, далеко переважає кількість мелодій пентатонічних, або здогадово віднесених до пентатонічного архетипу, на якій базувалися Сокальський і Фамінцин, вважаючи їх за достатню, щоб упевнитися в пріоритеті пентатоніки, і функції пісень, тут поданих чи згаданих, не позволяють трактувати їх взагалі як пізніші в порівнянні з тими, на які вказували Сокальський і Фамінцин.

Гадаю отже, що ми не можемо віддати пентатоніці у виключне посідання жадного виразно окресленого періоду в минулому, а мусимо признати мело-

[с. 75]

дичні т и п и з найменшим тональним обсягом за прастарі, хоч-би вони не мали характерного для пентатоніки перескоку й обминання котрогось властивого діятоніці ступеня. Це не значить, розуміється, що всі о к р е м і утвори в тісному тональному обсягу походять з глибокої давнини.

[1] Я вже мав нагоду вказати на ці зразки, торкаючися розгляданого тут питання в розправі „М. Лисенко, як збирач нар. пісень", ст. 16.

Не нам, що живемо в країні, позбавленій усіх потрібних умов для музикознавчої праці, братися розвязувати в універсальному обсягу таке питання, яке й у західньо-европейській науці досі навіть ще й не поставлено як слід з узглядненням усіх дотепер здобутих даних. Та мабуть виложених тут міркувань вистачає, щоб признати оце:

1) коли в універсальному студіюванні писаної й неписаної музики народів цілого світу, чи культурно ближчих до нас, шукати опори для теорії пріоритету ангемітонічної пентатоніки на східньо-слов'янському ґрунті, то ми там такої опори не находимо, і

2) коли в студіюванні народньої музики східних Слов'ян надіятися знайти нові доводи для цього пріоритету в універсальному обсягу, чи хоч у межах ближчих груп народів, то ця надія не справджується.

В історії музичного розвою українського й російського народів ангемітонічна пентатоніка мала визначне місце, – про це свідчать як чисті її пам'ятки, так і сліди її в дуже великій кількості мелодій. Але основана на даних акустики гіпотеза про перворідність цієї системи здибає в студіюванні східньо-слов'янських і особливо українських примітивів нові заперечення. Нема инших підстав, окрім спекулятивних, для певности в тому, що початковою стадією у східніх Слов'ян була стадія виключного панування тих тонорядів, що характеризуються опущенням одного або двох ступенів у залежності від обсягу мелодії. Навпаки, поетичний елемент, культова й побутова роля тих пам'яток української й російської народньої творчости, які в своїх мелодіях не мають цієї характеристичної прикмети, і яких примітивізм з музичного боку виявляється в крайній вузькості амбітусу (менш від кварти), доводять, що оліготонічні типи, до яких ті мелодії належать, – незалежно від того, чи їм бракує півтонового інтервалу (типи *cd*, *cde*), чи не бракує (типи *ahc´*, *efg*), – не є пізніші, отже треба припустити, що ці типи жили паралельно й були синхронічні з нижчими типами ангемітонічного характеру; ніщо тим часом не перечить і припущенню, що ці типи могли бути й давніші від ангемітонічних.

До стор. 45. Фр. Бремер, аналізуючи мелодику німецьких дитячих пісень і зважливо підкреслюючи подібність ходу мелодичного розвитку теперішньої дитини (німецької) з культурно історичними стадіями розвитку середньо і західньо-европейської музики[1], констатує, що один з головних типів у названих піснях еволюційно виходить з основної схеми дитячого кликання (між иншим, у дитячих гулянках) – двох тонів з падучим інтервалом малої терції, напр. *e-g*, і розширює її звичайно в тонорядах *eg+a*, *c+eg*, *c+ef+a* (з підпорою завсігли на g^2); другий уживає й инших діятонічних ступенів в обсягу сексти[3]. Переймаючи пісні від дорослих, діти звичайно зменшуються інтервал, але це

[с. 76]

пояснюється не невправністю самого голосового органу, бо на постереження Шталя саме сільські діти „зберігають первісні більші тональні відстані", хоч їх голоси менш гнучкі й вишколені, а міські, вправленіші, „перейшли до вигіднішого обмеження тонального обсягу". Бремер поправляє, що річ іде не про полегшення ступенів, а про вплив новітньої методики на міських дітей[4]. Згодьмося, що більші інтервали в співі німецьких сільських дітей являють переживання старішої німецької мелодики; але-ж старіша – не значить первісна[5].

Експериментальні спостереження Бремера для нашого питання мають невелике значіння, бо зроблені не над дітьми передшкільного віку, а над школярами. Отже до

[1] Fr. Brehmer. Melodieauffassung und melodische Begabung des Kindes. Leipzig, 1925. Ст. 173, 151.
[2] Ст. 142 (пор. 31–32).
[3] Ст. 145.
[4] Ib. ст. 147.
[5] Найдавніші цитовані мелодії (духовні) з 14 віку (ст. 150).

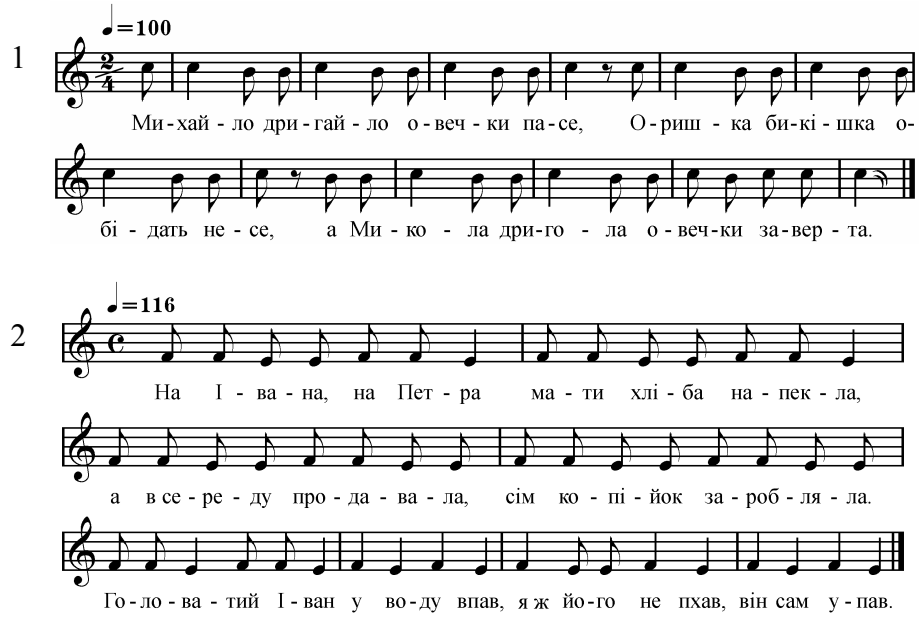
потвердження тези про трудність півтонів для дітей в цих постереженнях не находиться нічого. Проглядаючи на нотних прикладах зазначених схиблень чи змін, які роблять діти, повторюючи задані мотиви, можна постерегти, що нерідко вони вводять півтонові інтервали там, де в оригіналі їх не було[1]; зокрема відзначу, що *f-c-d* було перетворене в *f-e-d*[2], тільки хроматизовані мотиви з двома ½ тоновими ходами поспіль давали справді велику кількість схиблень в бік діятонізації.

Бремер експериментально досліджував тільки рецептивну, а не творчу здатність дітей; на паралельність з історичним розвоєм мелодики він указав тільки між иншим; в постановці питань і дослідів він зовсім не прагнув до освітлення найдавніших історичних стадій за поміччю досліду дітей. Взагалі мушу застерегти, що я згадую за метод, заснований на біогенетичний теорії, не в тому розумінні, що цей метод існує, як розроблений і застосований до діла, а лише в тому, що існує ідея такого методу і в літературі подибуються окремі передчасні твердження, які виходять з принципіяльної його можливости.

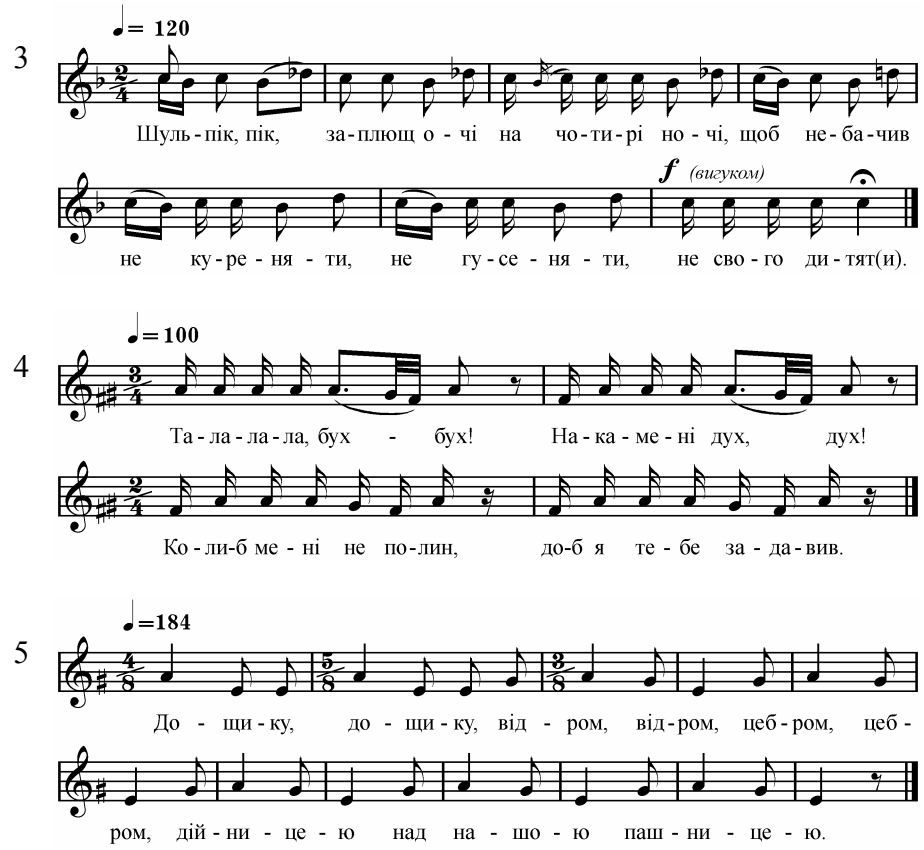
Так само лише натяки можна найти в літературі на можливість для пізнання нижчих стадій розвитку музики використати дорослих людей, позбавлених музичних здатностей. Про це джерело до вивчення згадують О. Абрагам і Е. Горнбостель в оцьому висновку: „Що тональна відстань є примітивніший, еволюційно старіший і загальніший момент, ніж якість інтервалів (Intervallqualität)… потверджується постереженнями над музикою примітивних народів і над не музикальними людьми… Тільки на трохи вищих щаблях розвою виступають інтервали, визначені за музикальною якістю (квінти та кварти)”[3]. Висновок очевидно несприятливий для анг. пентатоніки.

[c. 77]

A

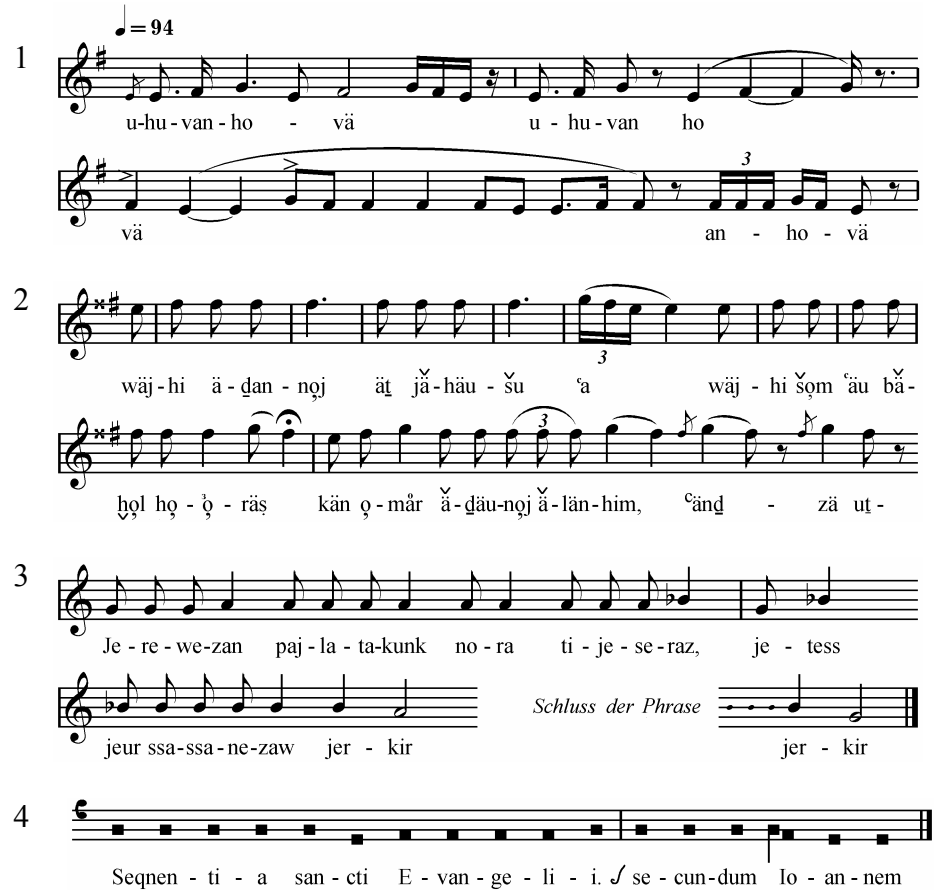


[1] Див. в нотному додатку у Бремера, табл. 2, дитячі варіянти до мотивів №№ 2, 7, 10, 11, 12, 14, 15, 56.
[2] Нотний додаток у Бремера, ст. 6, рядок 1.
[3] O. Abraham u. E. M. v. Hornbostel. Zur Psychologie der Tondistanz. Zeitschrift für Psychologie. Bd. 98 (1925), H. 3–4, ст. 249. Помимо всіх старань я не здобув Stumpf’ової Tonpsychologie.

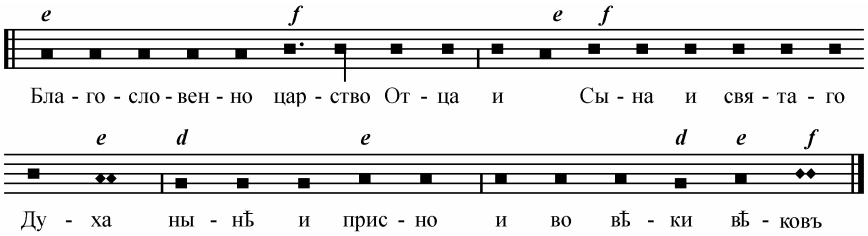

3
♩= 120
Шуль-пік, пік, за-плющ о-чі на чо-ти-рі но-чі, щоб не-ба-чив
f (вигуком)
не ку-ре-ня-ти, не гу-се-ня-ти, не сво-го ди-тят(и).
4
♩= 100
Та-ла-ла-ла, бух - бух! На-ка-ме-ні дух, дух!
Ко-ли-б ме-ні не по-лин, до-б я те-бе за-да-вив.
5
♩=184
До - щи-ку, до - щи-ку, від - ром, від-ром, цеб-ром, цеб-
ром, дій-ни-це-ю над на-шо-ю паш-ни-це-ю.

[c. 78]

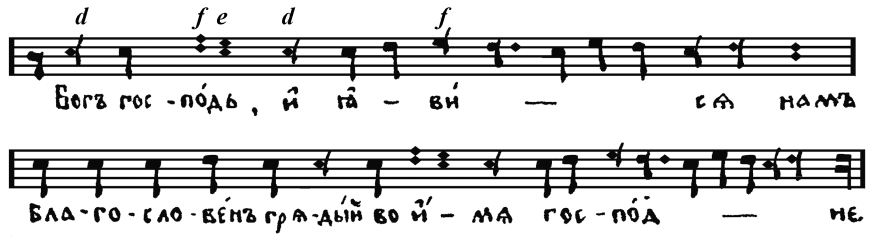
B.


1
♩= 94
u-hu-van-ho - vä u - hu-van ho
vä an - ho - vä
2
wäj-hi ä-d̲an-n̥oj äṯ j̆ä̆-häu-s̆u ʿa wäj - hi s̆o̥m ʿäu b̆ä̆-
h̥o̥l h̥o̥ - o̥ - räs̥ kän o̥-mår ä̆-d̲äu-n̥oj ä̆-län-him, ʿänd̲ - zä uṯ-
3
Je-re-we-zan paj-la-ta-kunk no-ra ti-je-se-raz, je - tess
jeur ssa-ssa-ne-zaw jer - kir
Schluss der Phrase
jer - kir
4
Seqnen - ti - a san - cti E - van - ge - li - i. 𝄐 se - cun-dum Io - an-nem

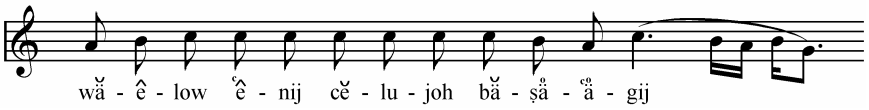
5



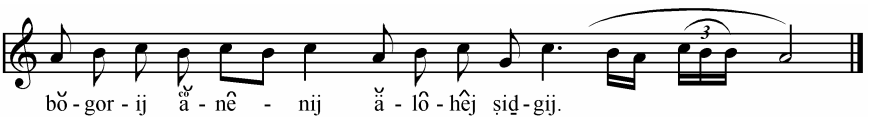
6



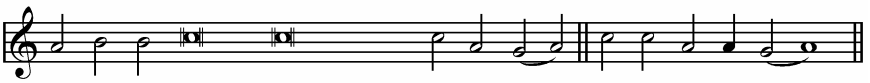
7



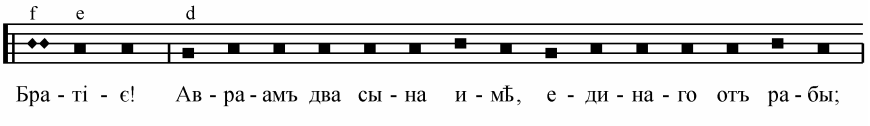
[c. 79]



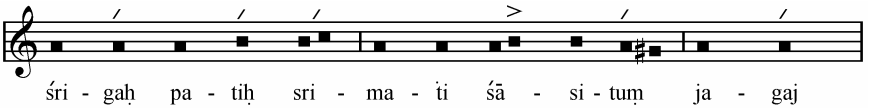
8



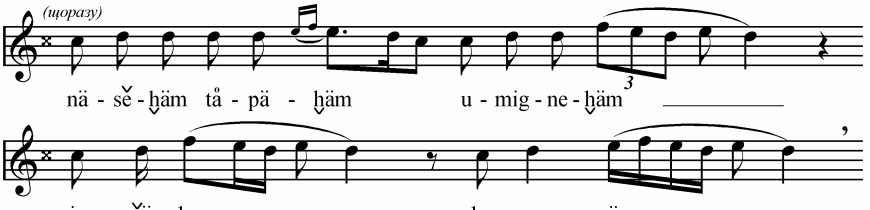
9



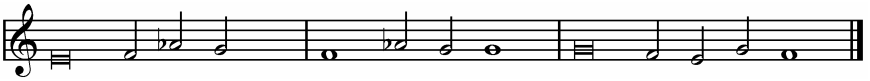
10



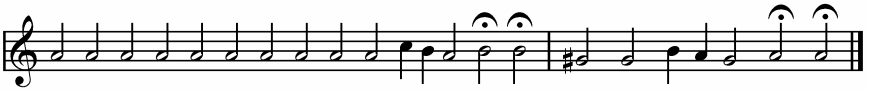
11



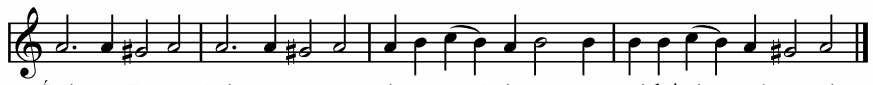
12



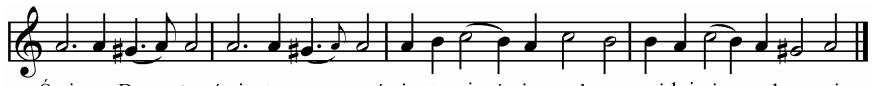
13



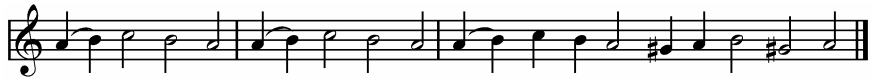
14



15

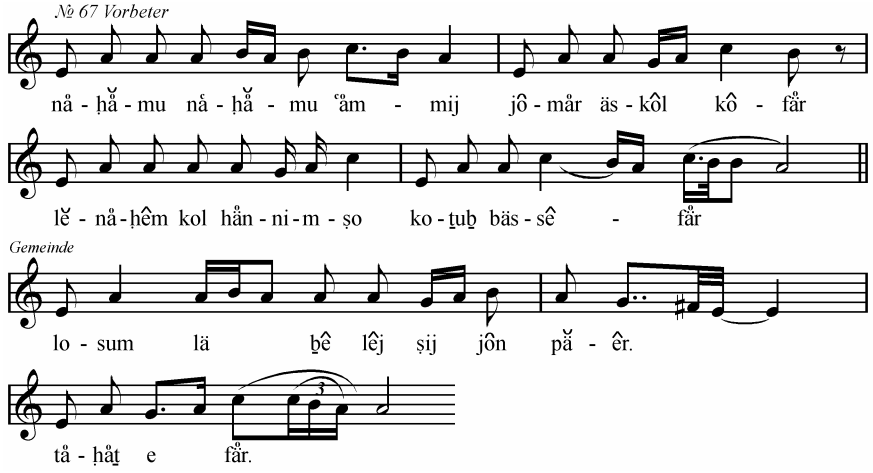


16

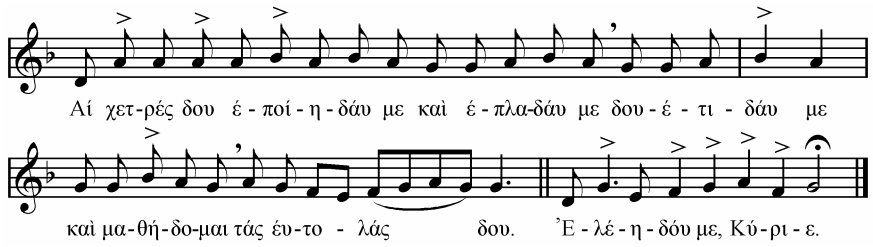


[c. 80]

17

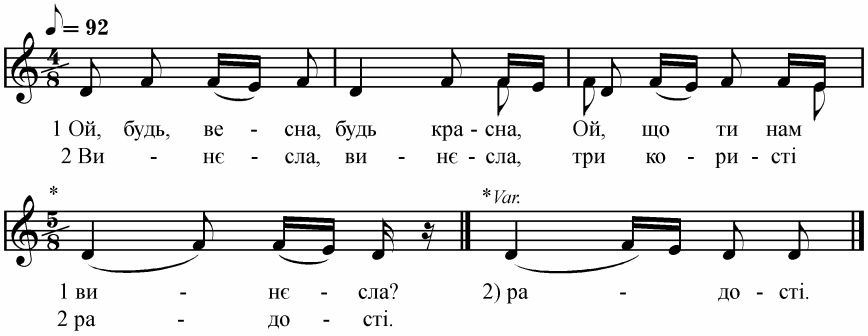


18

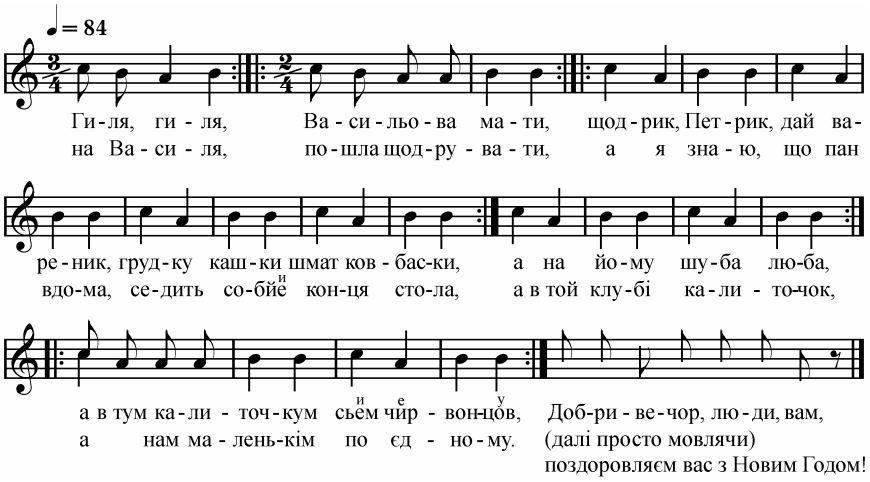


C.

1

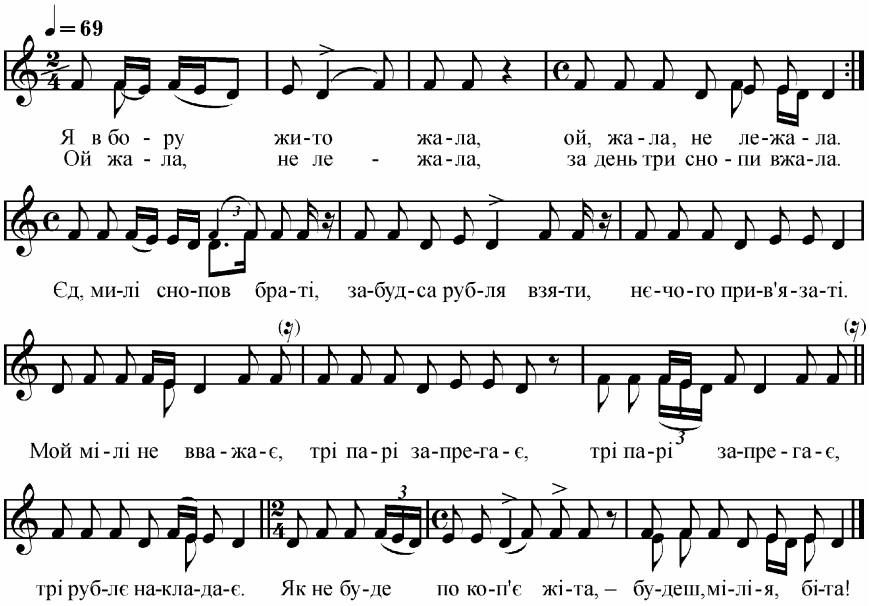


2

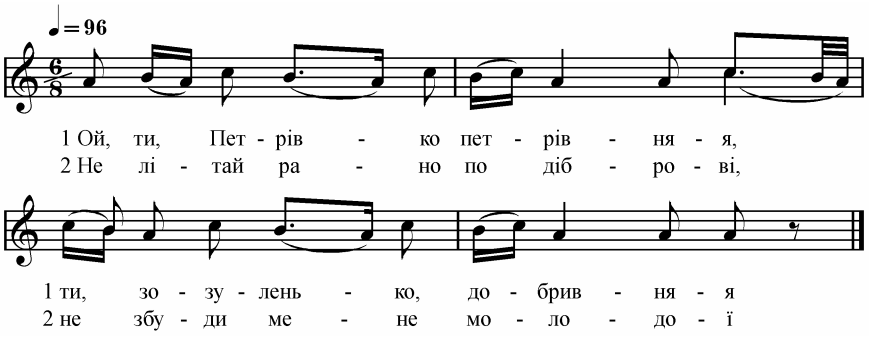

♩= 84
Ги-ля, ги - ля, Ва - си-льо-ва ма - ти, щод-рик, Пет-рик, дай ва-
на Ва - си - ля, по-шла щод-ру - ва - ти, а я зна - ю, що пан
ре-ник, груд-ку каш-ки шмат ков - бас-ки, а на йо-му шу-ба лю-ба,
вдо-ма, се-дить со-бйе кон-ця сто-ла, а в той клу-бі ка-ли - то-чок,
а в тум ка-ли - точ-кум сьем чйр - вонцóв, Доб-ри - ве-чор, лю-ди, вам,
а нам ма-лень-кім по єд - но-му. (далі просто мовлячи)
поздоровляєм вас з Новим Годом!

[с. 81]

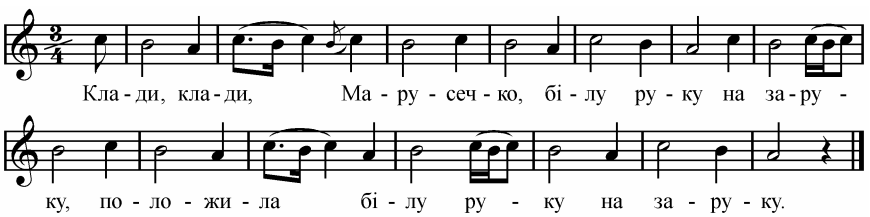
3


♩= 69
Я в бо - ру жи-то жа-ла, ой, жа-ла, не ле-жа - ла.
Ой жа - ла, не ле - жа-ла, за день три сно - пи вжа-ла.
Єд, ми-лі сно-пов бра-ті, за-буд-са руб-ля взя-ти, нє-чо-го при-в'я-за-ті.
Мой мі-лі не вва-жа-є, трі па-рі за-пре-га-є, трі па-рі за-пре-га-є,
трі руб-лє на-кла-да-є. Як не бу-де по ко-п'є жі-та, – бу-деш,мі-лі-я, бі-та!

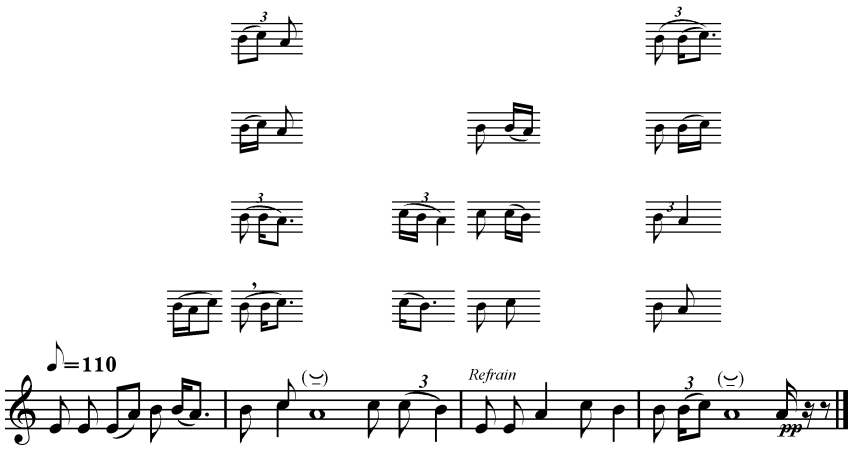
4


♩= 96
1 Ой, ти, Пет - рів - ко пет - рів - ня - я,
2 Не лі - тай ра - но по діб - ро - ві,
1 ти, зо - зу - лень - ко, до - брив - ня - я
2 не збу - ди ме - не мо - ло - до - ї

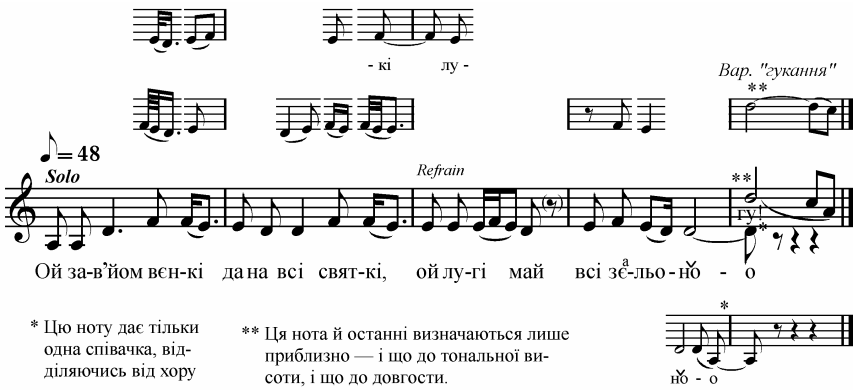
5


Кла - ди, кла - ди, Ма - ру - сеч - ко, бі - лу ру - ку на за-ру -
ку, по - ло - жи - ла бі - лу ру - ку на за - ру - ку.

6



7

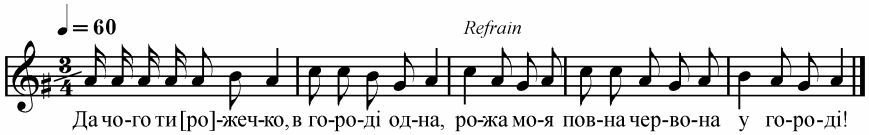


* Цю ноту дає тільки одна співачка, відділяючись від хору

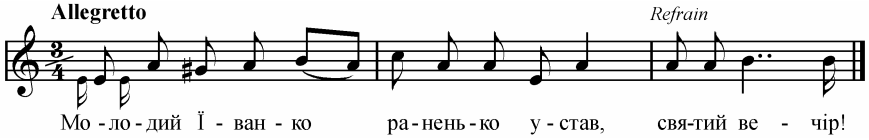
** Ця нота й останні визначаються лише приблизно — і що до тональної висоти, і що до довгости.

[с. 82]

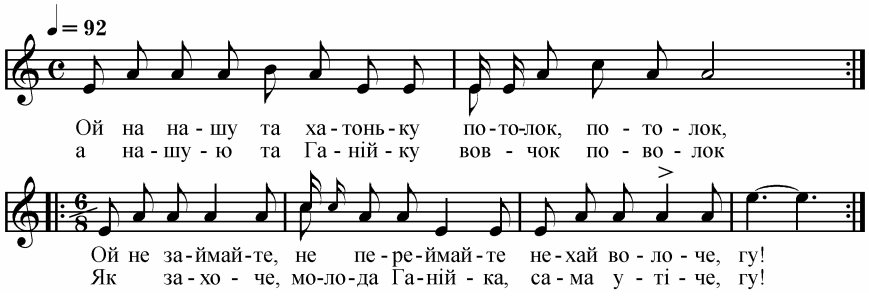
8



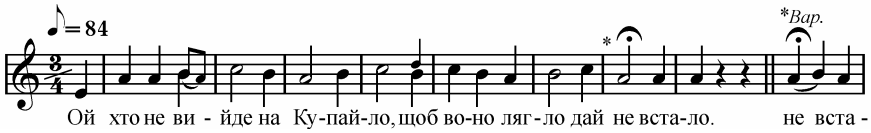
9



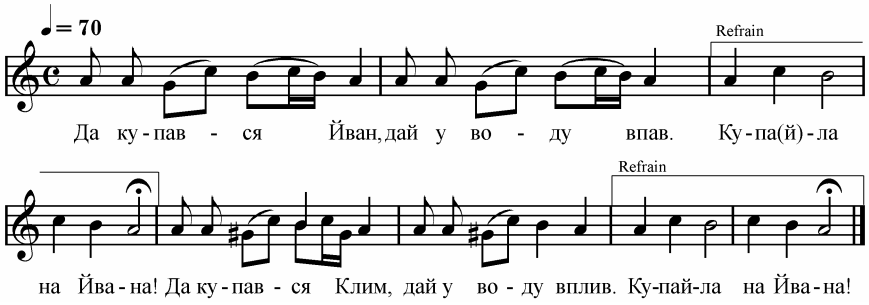
10



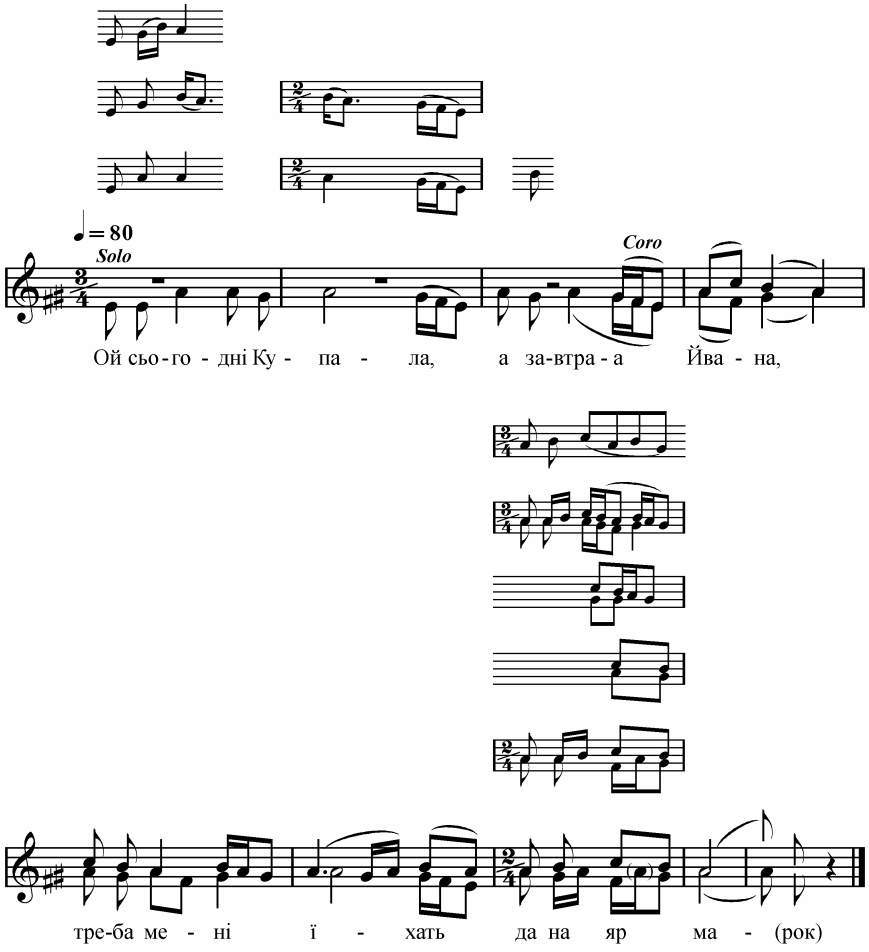
11



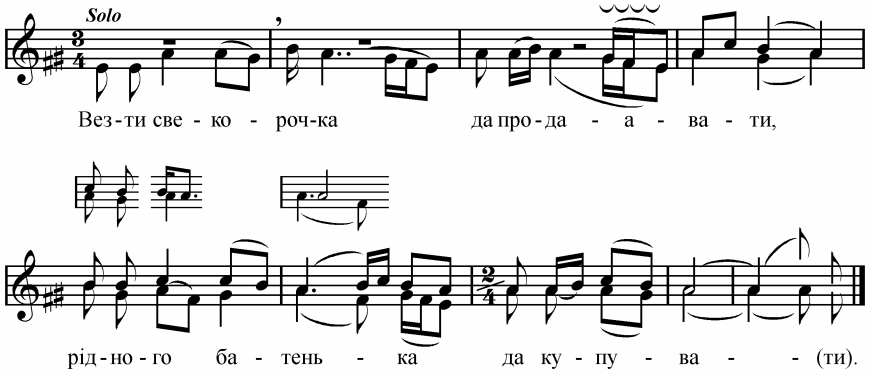
12


♩= 70
Refrain
Да ку-пав - ся Йван, дай у во - ду впав. Ку-па(й)-ла
Refrain
на Йва-на! Да ку-пав - ся Клим, дай у во - ду вплив. Ку-пай-ла на Йва-на!

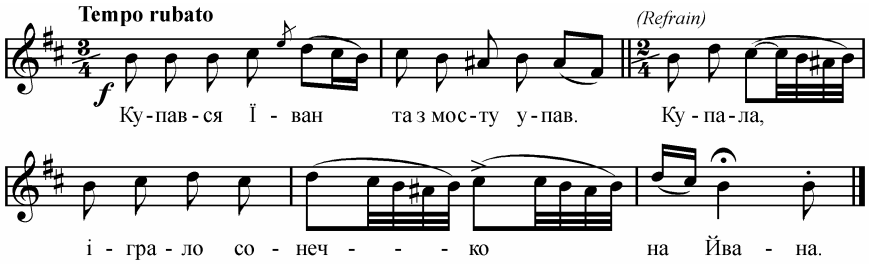
13


♩= 80
Solo
Coro
Ой сьо-го - дні Ку - па - ла, а за-втра-а Йва - на,
тре-ба ме - ні ї - хать да на яр ма - (рок)

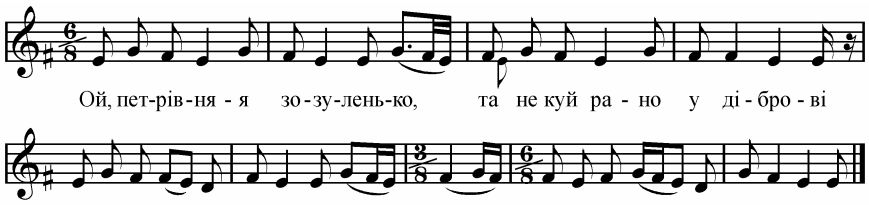
[c. 83]


Solo
Вез-ти све-ко - роч-ка да про-да - а - ва - ти,
рід-но-го ба - тень - ка да ку - пу - ва - - (ти).

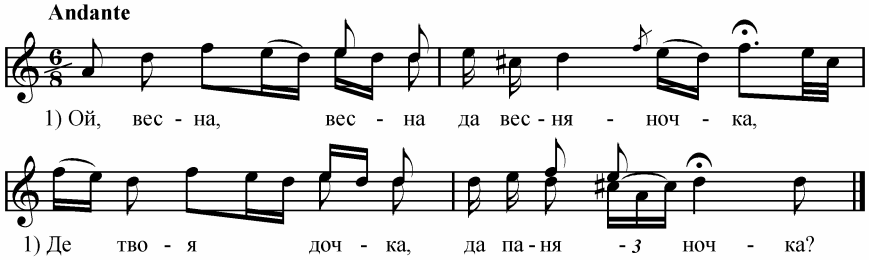
14 **Tempo rubato** *(Refrain)*



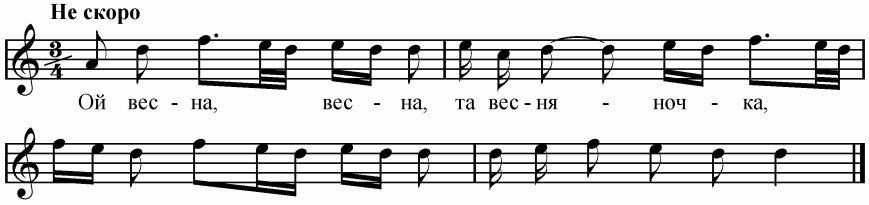
15



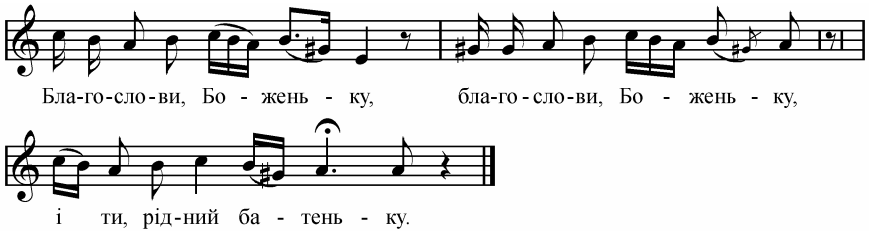
16 **Andante**



17 **Не скоро**

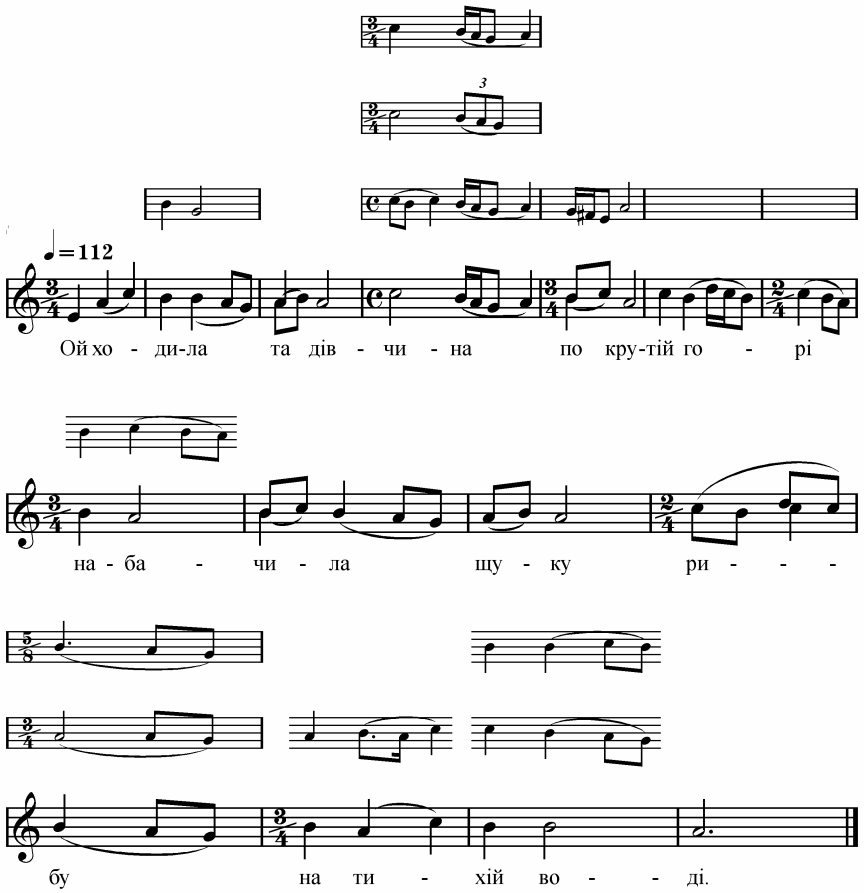


18

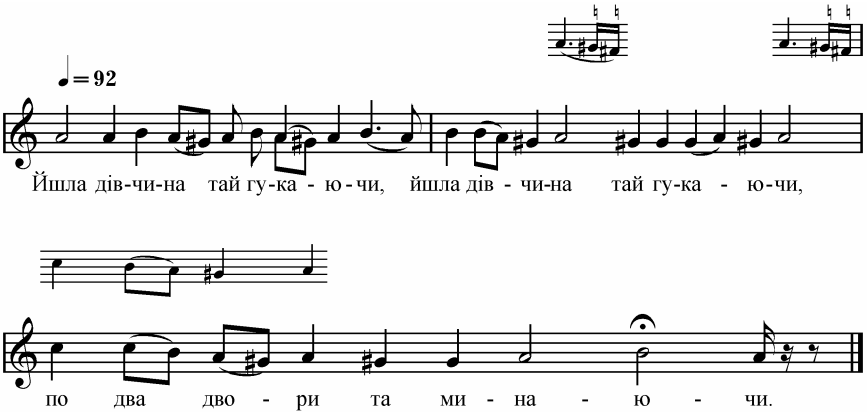


[с. 84]

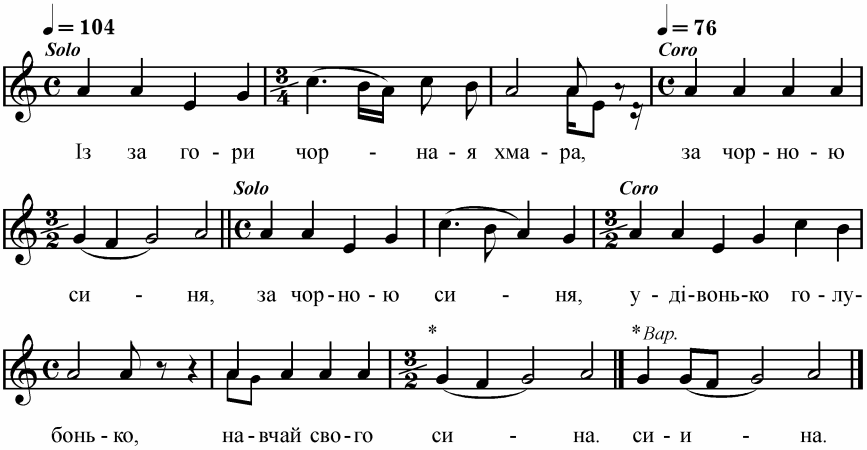
19


♩= 112
Ой хо - ди-ла та дів - чи - на по кру-тій го - рі
на - ба - чи - ла щу - ку ри - - -
бу на ти - хій во - - ді.

20


♩= 92
Йшла дів-чи-на тай гу-ка - ю - чи, йшла дів - чи-на тай гу-ка - ю-чи,
по два дво - ри та ми - на - ю - чи.

21


♩= 104
Solo
♩= 76
Coro
Із за го - ри чор - на - я хма - ра, за чор - но - ю
Solo
Coro
си - ня, за чор - но - ю си - ня, у - ді-вонь-ко го - лу-
*
*Вар.
бонь - ко, на - вчай сво - го си - на. си - и - на.

Етнографічний вісник. – Київ, 1926. – Кн. 2. – С. 78-107 + 33-39 нотного додатку

[с. 78]

УКРАЇНСЬКІ ПІСНІ ПРО ДІВЧИНУ, ЩО ПОМАНДРУВАЛА З ЗВОДИТЕЛЕМ.

(Систематизація, уваги та нові матеріяли з Кабінету Музичної Етнографії при Українській Академії Наук).

Українські пісні про дівчину, що потай покинула родичів і подалася в світ з чужинцем (в деяких версіях на його місці можна припустити й добре знайомого односільця[1] або з двома-трьома чужинцями мають здебільшого трагічну розв'язку і притикають до межинародньої теми. Американський філолог Чайльд (Fr. J. Child) в знакомитій праці про англійські та шотландські народні балади (The English and Scottish Popular Ballads, I, Boston, 1882) з приводу англійської балади на цю тему (Lady Isabel and the Elf-Knight) завважив, що „з усіх балад ця, мабуть, досягла найбільшого розповсюдження. Вона сливе так само добре відома південним, як і північним народам Европи. Надзвичайно великий обіг має вона в Польщі" (стор. 22). Чайльдове постереження що-до Польщі було слушне; але його величезна обізнаність не сягала у слов'янський світ далі на схід од поляків і сербів. На Україні, особливо західній, ця тема люблена як і в Польщі, до того-ж розроблена в розмаїтших версіях, і тільки вже в росіян обіг пісень на цю тему значно менший і, в противність до українського розгалуження, обмежується одною з сюжетових схем.

Побіжну спробу пояснити дотичні українські пісні (тільки типу, визначеного нижче в розд. II) зробив ще М. Костомаров у розправі „Историческое значение южно-русского нар. песенного творчества" (Беседа, 1872, VIII, стор. 68-9), далі порівняльні уваги зробили: І. Франко, в книжці „Жіноча неволя в руських піснях народних" (Львів, 1883, стор. 14), C. Neyman в Zbiór Wiadomości do Antropologii Krajowej wydawany staraniem Komisyi antropologicznej Akademii Umiejętnosci w Krakowie, t. VIII, 174. Ширшу студію вмістив А. Потебня в „Объяснениях малорусских и сродных нар. песен" (відбитка з „Русского Филологического Вестника"), т. II, Варшава, 1887, стор. 512-524. Дальшого досліду треба, мабуть, шукати в паперах І. Франка, бо він обіцяв його опублікувати, – д. його „Пробу систематики укр. пісень XVI в." в Сту-

[с. 79]

діях над укр. нар. піснями" (відбитка з Записок Наукового Товариства ім. Шевченка у Львові, тт. LXXV – CXII), 154 і 156. Варіянти зводили М. Сумцов: Разбор этнографических трудов Е.Р. Романова (Отчет о пятом присуждении премии Макария, митрополита Московскаго, 1894), стор. 164 та М. Довнар-Запольский: Песни пинчуков (Университетския Известия, 1896, № 9, стор. 164-5).

Тему формулували: „o dziewczynie uwiedzonej", „увоз девицы", та справді в піснях момент насильства, коли дівчина кидає хату, відсутній. Формула, яку я поставив у заголовку, теж не зовсім точна, бо не обіймає тих, правда, нечисленних версій, де

[1] Бо називається його ім'я, иноді навіть прізвище: Чернецький, Тарновський, Терляцький; та приточення прізвища свідчить про нав'язання пізнішої події до прастарої традиції.

дівчина сама накидається і підмовляє мандрувати. Адекватного визначення я не знайшов.

Докладніше, ніж нариси, написані з приводу українських пісень на цю тему, орієнтує в матеріялі праця Яна Карловича Systematyka pieśni ludu polskiego (Wisła , t. III, 1889 r., 535, t. IV, 1890r. 393, t. IX, 1895r., 645), де переглянуто коло 130 польських варіянтів, також і кілька українських. Карлович виходив з Чайльдових дослідів і виложив їх у такій мірі, в якій було потрібно для пояснення польських пісень.

Пізніше зачепив цю тему Е. Карскій: Белорусы, т. III, Москва, 1916, стор. 335-6 (його вказівки треба доповнити невикористаними вказівками на білоруські варіянти, що давніше зазначив Довнар-Запольський).

Музичної сторони жаден із згаданих авторів не торкався за вийнятком Карловича, що подав кілька нових польських мелодій, та аналізи й музичних порівнянь не робив.

В українському пісенному інвентарі зазначеною темою об'єднується кілька відмінних типів.

І. Зводитель укинув дівчину в воду. Історія, що кінчиться топленням дівчини, характеристична найбільше для поляків (взагалі існують три версії: а) дівчина втонула, в) не втонула, с) кінець неясний). З двох моравських паралелів, що находяться в зб. Fr. Sušil, Moravske Nar. Pisně, 777, другу, гадав Карлович (Wisla IV, 415), живцем узято від поляків, і з цим можна згодитися. Пісні такого змісту українською мовою існують у північно-західній частині України, але й там вони рідші, ніж пісні, що кінчаться спаленням дівчини; як далеко вони відомі на схід та на південь, треба ще дослідити. В поданих нижче українських варіянтах зводитель (-лі) заїхав (-ли) „з Україноньки", отже з иншого краю, бо там, де співалися ті пісні, Україною звали сторону, що лежить на схід і південь[1].

Єдина досі опублікована українська мелодія – це та, яку записав я в двох варіянтах: перший – з Миропілля д. Звягельського повіту (Волинь) – співала Леся Українка, а другий співав у кінці XIX віку в селі Пенязевичах коло Малина (нині Коростенської округи) 70-літній непись-

менний селянин Максим Микитенко. Подаю тексти й мелодії обох варіянтів для порівняння[2].

А (мелодія в додатку під № 1).

1. Ой заїхав козак та з Україноньки,
   одмовив дівчину та й од родиноньки. (2)
3. – Ой поїдь, дівчино, ой поїдь із нами,
   ліпше-ж тобі буде, як у твеї мами. (2)
5. У мами ходила в подраній свитині,
   в нас будеш ходити в чорній кармазині. (2)
7. Ой дурна дівчина, дурна послухала,
   сіла з козаченьком, сіла, поїхала. (2)
9. Ой завіз дівчину під густий лісочок,
   „Ой скидай, дівчино з головки віночок!" (2)
11. Ой плаче дівчина, плаче-умліває,

[1] Більшість польських варіянтів, як постеріг Карлович (W. IV. 413), не відповідає на питання, відки прибуває зводитель; в меншій частині говориться: „z dalekiej krainy", „z cudzej ukrainy", „z cudzej krainy".

[2] Мелодія другого варіянту була вже публікована в виданні „Укр. нар. мелодії. Зібрав К. Квітка" – Етнограф. Збірник Укр. Наукового Товариства в Київі, т. II, К. 1922, під № 205, та з тексту там було вміщено тільки 2 вірші. Перший варіянт був опублікований вповні у виданні: „Народні мелодії. З голосу Лесі Українки списав і упорядив К. Квітка", ч. І, проте я вважаю за потрібне той варіянт тут передрукувати, бо зазначене видання, випущене в Київі в кінці 1917 року, розійшлося в три місяці, коли зв'язок між українськими землями був тяжко перешкоджений, і в багатьох містах його нема в жаднім примірнику.

З головки віночок, з головки скидає. (2)
13. Ой завіз дівчину на жовті пісочки
– „Ой скидай, дівко, з головки биндочки!” (2)
15. Ой плаче дівчина, плаче-умліває,
з головки биндочки, з головки скидає. (2)
17. Ой узяв дівчину під білиї боки,
та й кинув дівчину у Дунай глибокий. (2)
19. Ой плаче дівчина, плаче-умліває,
за берег ручками, за берег хватає. (2)
21. Ой то козаченько шабельку виймає,
тай по лікоть ручки дівчині втинає. (2)
23. Як забачив братік з високого муру,
спустився до сестри на шовковім шнуру. (2)
25. – Ой десь ти, сестро, роскоші не мала,
що ти гайдамаці на підмогу стала! (2)
27. – Ой мала-ж бо я роскоші доволі,
тілько-ж я не знала, що то в світі горе. (2)

В (*мелодія в додатку під № 2*).

Ой ішли козаки да з Україноньки,
одбили дівчину да й од родиноньки. (2)
Вивели дівчину за гору крутую:
– А скидай, дівчино, сукню дорогую. (2)
Вивели дівчину за жовтия піски:
– Скидай, дівчино, з головоньки стрічки. (2)
Вивели дівчину за густия лози, –
облили дівчину дробненькия сльози. (2)
А взяли[1] дівчину пуд біліє боки,
вкинули дівчину да в Дунай глибоки. (2)

[с. 81]

Ой дівчина пливе, руками махає,
козак шабелькою ручки одтинає. (2)
Обозвався братік з високого муру,
пустився додолу по шовковум шнуру: (2)
– Ой десь-же ти, сестро, роскошув не мала,
шо ти с козаками на розмови стала? (2)
– Коли-б же я, братко, роскошув не знала,
до-б я с козаками говорить не стала. (2)

І так, більш західній – волинський варіянт літературною стороною багатший. Між польськими варіянтами є ще повніше розроблені. Не вважаючи на поетичну близькість деяких українських і польських варіянтів, я не знайшов між численними і розмаїтими польськими мелодіями до цієї пісні[2] жадної, яку можна було-б поставити в генетичний звязок з українською.

Проте, остання належить до того роду українських мелодій, на яких вплив старинної західньо-европейської музики ясно позначається. В додатку під № 3 подаю, щоб порівняти, уривок з італійського твору, що досить близько відповідає двом останнім фразам української мелодії № 2, – саме тої, що її співав неписьменний селянин, персонально і безпосередньо не зачеплений впливом міської чи панської культури. Це – уривок з арії: „Sebben crudele” пасторальної драми „La constanza in amor vince l’inganno” венеціянця Antonio Caldara, що жив у першій половині XVIII віку в Відні і писав опери для Відня. Подібний уривок з иншої укр. пісні, що співав мені той

[1] Вар. Узяли... (без „А”).

[2] O. Kolberg. Pieśni Ludu Polskiego, Warszawa 1857, № 5 (кількадесять мелодій); є ще мелодії в різних серіях його Lud’y; J. Roger. Pieśni Ludu Polskiego w Górnym Szląsku. Wrocław 1863 № 138; Z. Gloger Pieśni Ludu. Kraków, 1892, № 102; стор. 212; кілька мелодій, як згадано, в студії Карловича.

самий селянин, подано в додаткові під № 4. Повний її запис також уміщено в Етн. Зб. Укр. Наук.Тов. т. II, № 209. В обох піснях співак робив варіяції, вичерпані в записі і подані в зазначеному виданні; тут я вибрав тільки ті з них, що являють найбільшу близькість до цитованого місця італійської арії. Поясненням тут може бути не міграція саме цього фрагменту з італійського твору на схід, а давня досить значна загальна музична европеїзація українців, при якій для подібних мелодичних загальних місць нема потреби припускати ремінісценції з якогось визначеного західнього взірця.

В мінорних українських мелодіях спадання на долішню домінанту (що в піснях поважних часто править за пункт відпочинку) з зупинкою на її терції (субсекунді від тоніки) та з пропуском її секунди, тоб-то, напр., в a moll послідовність **(d') c' h a g (gis) e**, є спосіб може любленіший у українців, ніж у якого иншого народу, та його здибаємо також і в арії Selve amiche в тому самому творі A. Caldara (д. тут у додатку № 5) і в одній румунській пісні[1] (в додатку № 6). Простежити, в якій мірі ця характеристична фігура властива різним народам було-б темою для окремої праці, до якої я не маю змоги взятися. В межах мого

знання, без заглиблення в спеціяльні розшукування, можу провізорно поділитися оцими постереженнями. У росіян мені трапили такі приклади: – „веселая хороводная нар. п. Пензенской губ." в „Сборн. пес. исп. в нар. концертах Д. А. Агренева – Славянского". Москва, 1896, стор. 71, на слова „Чернобровый, черноокий молодец удалый, вложил мысли в мое сердце, не могу забыти". Літературна сторона показує, мені здається, що ця пісня зложена не давніше кінця XVIII віку, отже тоді коли російська пісенна творчість цвіла по панських дворах і була під сильним музичним впливом Заходу й України. В подібній мелодії № 116 в зб. Прача 4 вид. є слова „издалече из Украины едет младой школьник". В тому самому зб. йдуть до порівняння істор. пісня № 100, зложена спільно з українцями (д. Драгоманов, Політ. пісні), № 102 (в тексті згадується Петербург), № 93 (текст вповні літературного тодішнього стилю), № 38. В зб. Пальчікова – № 69 (пісня на тему, що є і в укр.). У Балакірева № 24; у Філіпова – Р. Корсакова № 9 і 15 (обидві пісні мають українські паралелі). У Мельґунова I № 8. Та загадка в тому, що ця фігура в з а х і д н і х слов'ян не грає такої помітної ролі, як у українців, і що коли інтересуватися нею не в окрімності, а в такому музичному контексті, який-би в цілості надавався до порівняння з українськими та германо-романськими зразками, то натуральний здогад про те, що українська народня музика засвоїла її з европейського першоджерела саме через західніх слов'ян, якось не зовсім оправдується. Не вдаючися в аналізи, що були-б тут не на місці, вкажу для тих, хто заходився-б перевірити моє враження, західньо-слов'янської мелодії, що мають ближче або дальше відношення до цього питання: O. Kolberg, Krakowskie cz. 2 № 210 (варіянт ibid № 99), Poznańskie, cz. 4, № 16 (всіх серій його Lud'y в Київі нема); Pieśni Ludu Polskiego № 8-c. № 22-h (ст. 230); словацькі – в капітальному збірникові Slovenské Spevy, vyd. priatelia slov. spevov (T. Sv. Martin, 1880–1907), I № 57 (подаю в додатку під № 7), пор. № 570, II, №№ 297, 374, III, №№ 211, 256. Між чеськими мелодіями (включаючи моравські) мало що знаю до порівняння: у Ербена у новому вид. №№ 32 і 716, у Бартоша – Яначка №№ 424, 1972, у Сушіла № 255; між південно-слов'янськими жадної пригадати не можу. Не знайшов я зазначеної мелодичної фігури між угорськими селянськими мелодіями, що опублікував Бела Барток. Тимчасом в українських піснях вона органічно натуральна.

Досі мова йшла про загальну формулу (d') c' h a g (gis) e. Та одна з варіяцій української мелодії № 2 до пісні „Ой йшли козаки да з Україноньки" специфікує її як c' h' c' a gis e. (пор. також у мелізмі в зб. Прача, № 102). До цього виду находиться ще

[1] Надрукований в Revue des traditions populaires за 1890 р., стор. 114.

ближча і ще старинніша західньо-европейська аналогія, ніж зазначені вище італійські зразки. В додатку під № 8 подаю нідерландську мелодію, задокументовану в реформованому релігійному співанику XVI віку „Souterliedekens... (титул дуже довгий)... Gheprent Thantwerpen (Антверпен) By my Simon Cook. Anno MCCCCCXL". Там до всіх псальмів пристосовано с в і т с ь к і

[с. 83]

мелодії (здебільшого старих нідерландських народніх пісень, а подекуди – французьких). Мелодія, що нас тут цікавить, пристосована там до 45 псальми й має приписку з світської пісні „Het voer een knaepken over Rijn". Ця мелодія була пристосована до німецької історичної пісні про Ганса Лінденшміда (1490), одної з найулюбленіших німецьких історичних пісень XVI віку, що, як свідчив O. Böckel, ще коло 1870 року співалася в Альзасі[1]; в варіянтах вона лучилася також із різними німецькими релігійними піснями[2]. Байдуже, що тут на місці, де в українській мелодії стоїть велика терція від долішньої домінанти (gis) бачимо малу (як-би транспонувати мелодію для вигіднішого порівняння в a-moll, ми-б тут мали g): в збірникові Ол. Рубця „Двести шестнадцать нар. укр. напевов" (Москва 1872) під № 91 знаходимо ту саму фразу в діятонічній постаті, отже без догани ідентичну з нідерландсько-німецькою (подається в додатку під № 9). Хроматизм в українських мелодіях значною мірою є явище акцидентальне, – це видно, між иншим, і з порівняння близьких варіянтів розгляданої тут української мелодії: в № 2 маємо d, а в № 3 – dis. У того самого селянина, що співав мелодію № 2, в иншій пісні (Етн. зб. У. Н. Т. II № 207) я чув і записав (d') c' h a g e, а ще в иншій (ibid. № 209) при подібному мелодичному образуванні, також і інтонацію середню між g і gis.

Та рівняючи мелодію „Ой ішли козаки да з Україноньки" з „Es ist nit lang dass es geschah" № 8, треба звернути увагу не тільки на однаковість одної музичної фрази, але й на місце, яке ця фраза займає в архітектоніці обох мелодій. Кожна з них членується на три часті, і ідентична музична фраза в обох приходить на початку другої і третьої частини. В німецькому тексті музичний повтір підсилюється повтором (у вертикальній відповідності) мовних звуків у віршах злучених з ідентичними музичними фразами[3]:

auf einem hohen Rosse
. . . . . .
hat sein gar wohl genossen.

В українській пісні музичний повтір просто збігається з словесним, бо кожен другий вірш співається двічі.

Географічно далеко більше поширена на Україні инша пісня про потоплення:

Ой повій, вітроньку, з гори в долиноньку
з того краю, де милую маю.

[1] J. Sahr. Das deutsche Volkslied. I. Leipzig 1912, S. 37.

[2] Fr.M. Böhme. Altdeutsches Liederbuch. 3. Auflage. Lpz. 1925. S. 462–3. Я подаю мелодію в транскрипції з нотного тексту, надрукованого старинною нотацією в згаданому Altdeutsches Liederbuch, тільки відкидаю зовсім нез\рабне визначення такту; з ритмічною реконструкцією справа трудна, бо мелодію, видко, силоміць гнули до різних текстів; инше тактування її в транскрипції, поданій в корпусі L. Erk-Fr. M. Böhme. Deutscher Liederhort, II Band, Lpz., 1893, 38, № 247, нічого не помагає висвітленню первісної ритмічної будови; до того-ж, у тій транскрипції є ще й неточність: на початку другої фрази g замість a. – Тому, що текст пісні „Lindenschmied" має дуже нерівномірні вірші, можливо, що вона взагалі не співалася в строгому такті.

[3] Хоч цей мудрий спосіб не вдалося провести в дальших строфах пісні (там у відповідних віршах повтір приходить тільки, як звичайно, в кінці в виді рими або асо[с. 84]нанції), проте, беручи на увагу, що перша строфа взагалі часто буває досконаліше утворена, можна вбачати в зазначеному повторі не випадок, а інтенціональність, підказану музичним повторенням.

Иноді вона починається просто з дальших слів:

По садочку ходжу і сам себе раджу
та й не знаю, що мені робити,
чи листи писати, до милої слати,
чи самому сісти поїхати.

В деяких варіянтах милий ще радиться коня. Далі

Ой приїхав милий до милої в гості,
а в милої весь двір на помості.

На підзорливий запит,

Для кого ти, мила, сей двір спорядила?

вона відповідає:

Не для тебе, милий, сей двір спорядила,
а для того, що вірне любила.

або:

„сподівалась, милий, тебе молодого,
ще й до тебе коня вороного”,

або двозначно:

„се для того, що вірне любила”.

Давніша, мабуть, та версія, де милий зразу втопив милу в річці – очевидно – недалекій; певно, вже пізніше через контамінацію з попереду розглянутим сюжетом вставлено момент далекої мандрівки; в одному випадкові навіть зазначається напрям:

Узяв милий милу за рученьку білу,
повів милу у Цісарську землю.
Ішли вони поле, ішли і другоє (в вар.: мандровали поле, мандровали друге)
на третьому сіли спочивати.

В версії з далекою мандрівкою остаточне з’ясування зміни почуття у милої приходить тільки в цей момент:

На третьому полі стали спочивати,
став-же милий милої питати:
– Чи ти заболіла, чи ти захворіла,
чи ти мене любить не схотіла?
–Я й не заболіла, я й не захворіла,
а я тебе любить не схотіла.

Тоді:

Узяв милий милу під пишниї боки
та й укинув у Дунай глибокий.

В одному варіянті, далі,

Мила упорнула, тречі ізорнула,
ізорнувши, три слові сказала:
чи я й не хороша, чи я не вродлива,
чи доленька моя нещаслива?

Цей деталь нагадує три крики в подібних південно-німецьких та західньо-слов'янських піснях (див. Wisła IV, 412); в тім, „тричі виринав, три слова сказав" і козак, що втонув, переймаючи вінка, що пустила в воду дівчина (Гринч., Этн. Мат. III № 538).

[с. 85]

Є версії, що мила не втонула:

Ой випливла мила на жовтий пісочок,
промовляла стиха голосочок і т. д.

Такий кінець подекуди погоджено з бажанням милого, що кається й плаче.

Форма цієї пісні оригінальна. Вона зложена парами віршів, що з них кожен перший 12-складовий з цезурою по 6 складів, а кожен другий 10-складовий з цезурою по 4 складі. Такої форми не зареєстровано в розділі „Ритміки" Ф. Колесси, де переглянуто „двостихи, зложені з неоднакових стихів-періодів" (ст. 163 і д.). Не находиться такого взірця навіть в історичному огляді віршових форм польської штучної поезії, що його зладив з подиву гідною докладністю Ян Лось[1]. Єдиний приклад, що я міг найти до порівняння, є в „Галицько-руських нар. мельодіях" Й. Роздольського-Ст. Людкевича (Етн. Зб. Наук. Тов. ім. Ш. у Львові тт. XXI-XXII); це варіянт знакомитої пісні „Ой горе тій чайці, горе тій небозі" не в звичайній для неї формі (6+6)2 + (4+4) + (6+6), а в иншій – (6+6)2 + (4+6)2:

Ой прийшли женчики | стали жито жати,
стали чайчиноньці | діти розганяти.
– Де-ж вас маю, | дітоньки, подіти,
прийде-ж вам ся | в сьвіті розлетіти[2].

Цей витвір подвоює кожну з двох частин схеми (6+6) + (4+6), властивої розгляданій пісні про потоплення.

Жадної мелодії до цієї останньої пісні, скільки я знаю, в музично-фольклористичній літературі нема[3], і той, хто відшукає в натурі хоч один зразок та запише, зробить тим не аби-яку вкладку в студіювання ритміки укр. пісень, бо поповнить одну з прогалин в її системі. Тексти згуртував Б. Грінченко: Этнограф. Материалы, т. III, Чернігів, 1899 р., під № 525; щоб помогти тим, хто не може дістати цього видання й инших, де вміщено показані від Грінченка варіянти, я й цитував вище характеристичніші уступи з різних джерел[4].

---

[1] J. Łoś. Wiersze polskie w ich dziejowym rozwoju. 1920.

[2] Що в 3 вірші тут цезура – після 4-го складу, потверджується відповідним віршом першої строфи: „ще й до того | при зеленім житі".

[3] В зб. Івана Колесси на ст. 283 і Розд.-Людк. № 417-419 є пісні з подібними початковими словами, та в иншій, звичайнішій віршовій формі (4+4) + (4+4)2.

[4] Б. Грінченко де-не-де додав у клямрах слова, які, на його здогад, були пропущені (див. його передмову, стор. XVI) і цими додатками доповнив деякі 10-складові вірші до 12-складової міри:

Чи доленька моя [така] нещаслива?
. . . . . .
повів [милий] милу у Цісарську землю.
. . . . . .
да й укинув [милий] у Дунай глибокий.

Але як узяти під увагу принцип чергування 12-скл. віршів з 10-складовими, що безсумнівно виявляється в цих варіянтах (хоч не завсіди стає уміння, щоб його бездо**[с. 86]**ганно додержати), то такі реконструктивні додатки в цих місцях непотрібні. Я дозволив собі 1) використати обидві форми того самого віршу, що здибаються в друкованих варіянтах: „на третьому сіли спочивати" і „на третьому полі сіли спочивати", виходячи з того, що куплетний принцип пісні вимагає, щоб цей вірш не тільки

II. Зводитель спалив дівчину. Цей мотив чужий для західньо-европейських та польських пісень на тему мандрування з зводителем; на Україні пісні з цим родом катастрофи становлять тип дуже люблений. Звичайна мелодія до укр. пісень, що мають таке розвязання, представляється тут у додатку під № 10 варіянтом з рукописного архіву Муз. Етн. Кабінету (записав А. Постоловський у с. Чорнокозинцях Кам'янецької округи):

1. Ой на горі сосна,
на долині коршма,
а в тії коршмонці
п'є три чужоземці

2. Їден чужоземец
ой п'є та гуляє,
другий чужоземец
на скрипочку грає.

3. Другий чужоземец
на скрипочку грає,
третій чужоземец
Гандзю підмовляє:

4. – Ходи, Гандзю, з нами,
з нами чужинцями,
буде тобі лучче,
як у твої мами.

5. Ой ти в мами ходиш
в чорні сардачині,
в нас будеш ходити
в срібнім кармазині.

6. Ой ти в мами ходиш
боса по морозі, –
в нас будеш ходити
взута по підлозі.

7. Ой привезли Гандзю
до білого жита:
вернися, Ганнусю,
бігме будеш бита.

8. – Ой я не вернуся,
батечка боюся;
кого вірну люблю,
того тримаюся.

9. Ой привезли Гандзю
к Дунаю до кладки:
– Ой вернися, Гандзю,
до рідної матки.

10. – Ой я не вернуся,
матінки боюся;
кого сподобала,
того тримаюся.

11. Ой привезли Гандзю
д зеленого дуба:
– Вернися, Ганнусю,
ти наша нелюба.

12. – Ой я не вернуся
бо роду боюся;
кого сподобала,
того тримаюся.

13. Прив'язали Гандзю
до сосни плечима,
до сосни плечима,
в темний ліс очима.

14. Викресали вогню
з чорного креміня,
підпалили сосну
з верха до коріня.

15. Як соснонька тліє,
Ганнусенька мліє,
як сосна палає,
Ганнуся вмерає.

16. Ой, як сосна горит,
Ганнуся говорит:
– Хто в полі ночує,
най мій голос чує.

17. Ой, хто діти має,
то най научає,
най по захід сонця
в коршму не пускає.

18. Мене мати мала
та в коршму пускала,
тепер через неї
дарма пропадаю.

замикав попередній двостих у 10-складовій формі, але й був повторений на початку наступного двостиха в формі 12-складовій, і 2) в одному вірші викинути слово „молодого" („чи ти мене м о л о д о г о любить не схотіла?"), бо це слово робить вірш аж 14-складовим; звичний естамп, мабуть, був приложений ненароком, коли пісню проказувалося, і був-би відкинутий у співаній диктації, де вимагається регулярніша лічба складів.

[с. 87]

О. Кольберґ (Pokucie, II, № 110), подавши мелодію того самого роду, звязану з цією версією (варіянт пісні кінчиться на тому, що дівчину прив'язують косами до дерева), оповістив, що подібну пісню з тою самою мелодією співають також „під Гайсином і Тепликом у губ. Подільській (села Роскошівка, Мочулка)". Можна констатувати загальніше, що мелодія ця в варіянтах не дуже розбіжних належить до найпопулярніших у західніх українських землях. Про це свідчать такі досі опубліковані записи: з Житомира – А. Степовича, Ежегодник коллегии Павла Галагана, т. IX, К. 1904, № 4 (= L. Kuba, Slovanstvo ve svych zpêvech. Pisnê Ruské, I. Maloruské. 2 vyd. Praha 1922, № 73); з Холмщини – К. Квітки (Етнограф. Збірник Укр. Наук. Тов. в Київі II, № 439); з д. Ушицького пов. – В. Лиситчука (ibid. № 719); з д. Летичівського пов. – Л. Плосайкевича, Матеріяли до укр. етнол. Наук. Тов. ім. Шевченка т. XVI № 35[1]. Як далеко ця мелодія поширилася на схід власне в злуці з цією піснею, треба ще дослідити; та розпитуючи за неї на східній Україні, треба в кожному разі, коли її буде знайдено, допевнятися, чи не пішла вона в даному пункті чи в околиці з „Зб. укр. пісень з нотами" Хведоровича, де її вміщено під № 62. Цей вдатно зложений співаник, дякуючи добре поставленому кольпортажеві від видавця Фесенка в Одесі, був дуже поширений і за останнього чверть-віку значно вплинув на народній репертуар, перенісши пісні, записані в одній околиці, в інші віддалені місцевості[2].

Зовсім иншу мелодію до цієї пісні записав я у І. Франка і подав в Етн. Зб. У. Н. Т. в Київі II під № 524 (текст було давно надруковано в згаданій вище книжці І. Франка „Жіноча неволя", ст. 14). В цій одміні кожен вірш повторюється[3].

Рідше в українських варіянтах замість звичайної для пісень про спалення дівчини віршової схеми 6+6 трапляється 5+5, напр. у „Трудах Этногр.-Статист. Экспед." Чубинського, том V, стор. 1082, № 218. У цьому томі мелодій нема, і тому особливу ціну має запис Михайла Гайдая[4], що дає зразок мелодії до цієї пісні в формі 5+5. Місце запису – с. Селець Житомирської округи, співала Якилина Гришенюкова. Мелодія подається в додатку під № 11, текст такий:

[с. 88]

1. А в селі коршма да ще й новая,
   й а в тій корчомці три козаки п'ють.
3. Іден козак п'є – то злото кладе,
   другий козак п'є – то *) срібло кладе.
   Вар. „та".
5. Третій козак п'є – мідяки кладе,
   к собі дівчину дай підмовляє.
7. – „Їдьмо, дівчино, в нашиї края,
   а в наших краях там добре живуть".
9. Дурна дівчина дай послухала,
   з донським козаком в світ поїхала.

[1] В д. Ковельському повіті варіянт цієї мелодії прив'язується до ліричної пісні (зб. Квітки з гол. Лесі Українки, № 131; відгомін її докотився аж до Кубани, де злучився також з иншим текстом – ліричної пісні „Ой давно, давно в матінки була" (див. А. Бігдай. Песни кубанских казаков. № 209).

[2] Пор. з Лис. VI № 36 (два ост. такти); текст там записано так, що пізнати віршову форму й виспівати пісню в цілові на подану там мелодію не можна.

[3] І. Франко в „Студіях над укр. нар. піснями", стор. 154 окремої відбитки, згадав за варіянти, надр. в час. „Киевская Старина", не зазначивши місця. Доповнюю цю вказівку: 1883 рік, I, стор. 215, IV, 905, V, 187 (без нот).

[4] В цій книжці вперше публікуються зразки записів цього найактивнішого в нинішній час на Україні збирача народніх мелодій, давніше співробітника Муз.-Етнограф. Кабінету, а нині співробітника Кабінету Антропології та Етнології ім. проф. Вовка. Оцій праці М. Гайдай допоміг ще тим, що відшукав у „Трудах" Чубинського, окрім зазначеного на цій сторінці, два варіянти, зазначені нижче в розділах V і VI.

11. Вивіз дівчину в чистиї поля
– „Ізлазь, дівчино, тепер не моя!”
13. Вивіз дівчину в темнії ліса,
– „Дивись, дівчино, де сосна больша”.
15. Прив’язав дівчину до сосни косима,
до сосни косима, на беріг очима.
17. Запалив сосну зверха до долу,
– „Вернись, дівчино, тепер додому”.
19. Сосонка горить, дівчина говорить:
„а хто в бору є, нехай ратує!”
21. Й а хто в бору є, нехай ратує,
хто дітки має, нехай навчає.
23. Хто дітки має, нехай навчає,
з донським козаком в світ не пускає”.

В.-русизм „больша” в цьому варіянті, мабуть, стоїть у зв’язку з тим, що виявлена в ньому схема 5 + 5 властива російським варіянтам пісні (д. Великорусские нар. песни изд. А. Соболевским, т. I, СПБ, 1825, №№ 216–225; рівноскладовість там, як узагалі в рос. піснях, не видержується вповні). У більшості тих варіянтів, як і в цьому українському, зводитель – донський козак. Костомаров у розправі, цитованій тут вище (стор. 78), висловив здогад, що пісня про спалення дівчини прийшла на Україну з Дону; при тому він не постеріг її двох редакцій: в розмірі 6 + 6 і в розмірі 5 + 5. Він нічим не уґрунтував свого здогаду, проте й інтуїції такого великого знавця не можна ігнорувати[1]. В поданому тут записі М. Гайдая можна признати довід на руч гадки Костомарова a posteriori, але тільки відносно редакції в розмірі 5+5. З цього припущення повстає така альтернатива: перша можливість, – що на Дону перевіршували українську пісню з західнього 12-складового розміру на більш архаїчний і здавна відомий росіянам розмір 5 + 5; в цій редакції пісня поширювалася регресивно на захід і зіткнулася з українським архетипом, як у згаданому Сельці Житомирської округи, де М. Гайдай, окрім поданої вище пісні, записав у иншої жінки, Варвари Демчук, також і варіянт звичайної західньо-української форми 6 + 6, де 6 =⏑⏑⏑⏑–– (мелодія у додатку під № 12). Друга можливість, –

що навпаки, на Західній Україні перевіршували пісню з первісного східнього взірця форми 5 + 5, асимілювавши її до инших нарративних пісень тоді, коли для них форма 6 + 6 стала взагалі звичайніша, ніж 5 + 5. (Тут треба завважити, що представлена мелодією № 11 форма 5 + 5, де 5 = ⏑⏑⏑⏑ – , в українській піснетворчості незвична власне для пісень на даний словесний сюжет, а взагалі вона вповні властива українському народові; між иншим, вона, як загально відомо, виявляється в колядках)[2]. За гіпотезою міграції пісні зо сходу промовляло-б те, що її розпросторення не переступає української етнічної границі; та в усякому разі, хоч-би вона повстала й на Дону, то в українському елементі донської людности, або при її участі, або на сюжет, занесений з України або Білоруси, де він давніше мав обіг, може, в формі оповідання чи в пісенній праформі, нині забутій і витисненій пізнішими переробками. Що припускаючи занесення пісні на Україну зо сходу ми мали-б приклад зворотної течії, видко з того, що в російських варіянтах фігурує „шинкарка”, місце зав’язки – „корчма польская, королевская”, між чужинцями, що п’ють у корчмі, один поляк (або принаймні, як відгомін цього слова – „с поля половец”, як у № 219 у Соболевського, I).

[1] Потебня про цю пісню „думав навпаки” (Объясн. II. 520), але так само не мотивував своєї гадки. Вислов Костомарова можна розуміти так, що він, чувши пісню в натурі, був під вражінням самої маніри її співати.

[2] Приклади з побутових пісень указав Ф. Колесса в „Ритміці” на стор. 133. Див. ще: К. Квітка, Укр. нар. мел. (Етн. 36. У. Н. Т. II) №№ 237, 299.

На жаль, притягти дані від музичної форми зазначених російських варіянтів до досліду над міграцією пісні неможливо, бо мелодія відома тільки до одного з них: її записав Н. Пальчіков (Крестьянские песни Мензелинск. у. Уфимской губ., № 49), і я її подаю у додатку під № 13. Вона ближча до типової ритмічної форми українських варіянтів, представленої мелодіями №№ 10 і 12 до текстів схеми 6 + 6, як поданий вище на стор. 86, і не має нічого спільного з укр. мелодією № 11 (до слів „А в селі коршма", стор. 88), дарма що з нею мусіла-б зближати однакова віршова схема 5 + 5. А саме: російська пісня виявляє в співі для 5-складового піввірша форму ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⊔, конгруентну з формою 6-складового піввірша ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ – – в типових українських варіянтах пісні, та неконгруентну з формою ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ – укр. мелодії № 11. Це показує, що західній ритмічний тип, витворений в звязку з віршовою формою 6 + 6, мігрував далеко в російську етнічну обладу, не вважаючи на те, що в цьому посуванні на схід йому не товаришувала ця віршова схема.

III. Варіянти, де мандрує жидівка – дочка шинкаря або вдови-шинкарки (а в нечисленних зразках – жінка шинкаря), хоч за розвязкою далися-б розподілити на попередні дві групи: (1) дівчину топлять або вона сама топиться і (2) її палять, та, зважаючи на спільні цим варіянтам моменти літературного оброблення, краще вирізнити в окрему групу. Досі опубліковано такі мелодії: Kolberg, Pokucie, II, №№ 22 і 23. Галицько-руські нар. мелодії зібрані на фонограф Й. Роздольським, списав і зредагував Ст. Людкевич (Етногр. Збірник Наук. Тов. ім. Шевченка у Львові, т. XXI-XXII) № 476. П. Демуцький, Нар. пісні на

Київщині, №№ 113-114, пор. № 112. К. Квітка, Нар. мел. з голосу Лесі Українки, № 114 і К. Квітка, Укр. н. мел. (Етн. Зб. У. Наук. Тов. в Київі, т. II) № 34. До варіянтів, надрукованих без нот і показаних в инших табелях (стор. 79), тут додам: М. Врабель. Угро-русски нар. співанки, т. I, Будапешт, 1901, № 740 і П. Гнедич. Материалы по нар. словесности Полтавской губ. Роменский уезд (Полтава, 1915) № 892. Ось іще запис давньої діяльної кореспондентки Муз.-Етн. Кабінету Антоніни Кудрицької. Місце запису – с. Овечаче д. Бердичівського повіту, співала Дарка Чекина з Германівки цього повіту (мелодія в додатку під № 14):

Ой у полі, в полі коршомка стояла
Ой, вей жидівочка, суґель, куґель, коханочка, } Рефрен
та дрей сабаш, та дрей ґуґель, } після кож-
та дрей Хаїм, ром-бом-бом! } ного віршу
А у тій коршомці два козаки пили.
Пили-ж вони, пили, пили, ще й гуляли,
молодую Хайку собі підмовляли:
– Ой їдь же ти, Хайко, ой їдь же ти з нами,
буде тобі лучче, як у твеї мами.
А ти в своєї мами в подертій капоті,
в нас будеш ходити в самім сріблі-злоті.
– Приїдьте за мною рано у суботу,
жиди будуть в школі, люди будуть в полі.
Приїдьте за мною трьома повозками.
На їдну повозку саме срібло-злото,
на другу повозку – подушки й перини,
на третю повозку сама Хайка сіла.
А повезли Хайку до себе у гості,
та вкинули Хайку під великі мости.
– Нехай твої циці виїдять плотиці,
Нехай твої ноги та виїдять соми.

Слова, подібні до останніх двох віршів цього варіянту, вкладаються в уста самої дівчини в тих варіянтах цієї пісні, де дівчина топиться сама, і взагалі в різних піснях, де приходить мотив самогубства способом утоплення (див. Антонович і Драгоманов, Истор. песни малор. народа I, стор. 313, Етн. Зб. Наук. Т-ва ім. Шевченка т. XI, ст. 213 і и.).

В мелодіях варіянтів цієї відокремленої на підставі літературного принципу групи не можна знайти якихось рис, щоб їх об'єднували і відрізняли від мелодій попередніх двох груп, за вийнятком рефрену, що иноді (№ 113 у П. Демуцького) досягає незвичайної довжини. Проте, в двох галицьких варіянтах (Pokucie II, №№ 22 і 23) рефрена немає. В третьому (Е. З. Н. Т. ім. Ш. XXI, № 476) рефрен звичайний, словесною стороною не вирахуваний на характеризування національности дівчини. Можна здогадуватися, що розмаїті характеризуючі рефрени були приточені при міграції пісні з Галичини на схід, і що власне пікантність цих рефренів спричинилася до того, що сама баладна тема стала більш популярна на східній Україні у версіях з жидівкою,

ніж у варіянтах попередніх (I і II) типів. Слова („Тателе, мамеле, вус іс дус" у Дем. № 113, часто „ох вей!") у рефренах цих пісень можуть, за аналогією з анекдотами й оповіданнями інспірувати уявлення, що ці рефрени або й цілі пісні виконуються з наслідуванням акценту і внесенням комічного елементу, проте я цього не постеріг навіть у тому з чутих особисто двох варіянтів, що визначавсь швидким темпом (Е. З. У. Н. Т. II, № 434): виконання (міщанина з Анапи на східньому березі Чорного моря) було вповні поважне. Я не роблю узагальнення на підставі таких поодиноких постережень, тільки з цієї нагоди хочу звернути увагу збирачів на те, що бажане окрім нотного зазначування мелодій ще й описування словами характеру виконання.

IV. Одміна, де замість дівчини – жінка, і її втопив, догнавши, чоловік, уже відома з Kolberg'a, Pokucie, II, № 43 (в № 44 ibid. чоловік не втопив, а замучив жінку). Крім того, жінка (зокрема жидівка) фігурує в деяких варіянтах, що кінчаться потопленням з руки зводителів: Головацкий, Нар. песни Галицкой и Угорской Руси, I, ст. 205, № 31; Kolberg, Pokucie, II, №№ 21 і 22. Ось іще досі невідомий варіянт, що записав А. Постоловський у с. Чорнокозинцях Кам'янецького пов. (мел. у додатку під № 15):

1. Ой, там коло броду
брало дівча воду,
здибало ї два шевчики
хороші на вроду.
5. „Добрий вечер, дівко,
зимну воду брати,
нарай же нам господаря,
де-б ніч ночувати.
9. Ой, там кінец села
є добрий господар:
майстер старий, хлопец малий,
майстрова молода.
13. „Добрий вечер, майстер,
ой, як ти ся маєш.
Прийми, прийми челядоньку,
як роботу маєш".
17. Заставив їх майстер
підошви краяти,
а сам пішов до корчомки
на всю ніч гуляти.
21. Крают шевці, крают,
з краю викравают,
на молоду майстровоньку
зтиха поглядают.
25. „Молода майстрова,
29. Ніхто-ж того не чув
тілько майстрів хлопец
кричит, біжит до корчомки
десь тут мій є отец.
33. Добрий вечер, тату,
ти тут п'єш горілку,
моя мама – твоя жінка
пішла на мандрівку.
37. Сідлай, хлопче, коня,
коня вороного,
а для мене старенького –
того буланого.
41. Здогонив ї майстер
на кедровім мості:
„Ой, вернися, майстрівонько,
хоць до мене в гості.
45. Здогонив ї майстер
на тихім Дунаю,
вона-ж їму відповіла:
„Я тебе не знаю".
49. Як зібрав ї майстер
по-під білі боки,
взяв та й кинув майстрівоньку
в той Дунай глібокий.
52. Ой, плине майстрова

Маєш грошей много –
мандруй з нами молодими,
покидай старого”.

як по воді лудка:
Рятуй мене, мій миленький, —
я твоя голубка.

Те, що зводителі – мандрівні шевці, зближує цю версію з Голов. I, ст. 31 (ремісники), Kolb., Pokucie, II, № 24 і 25 (столярі) і з поль-

[с. 92]

ськими: Kolberg, Pieśni Ludu Polskiego, № 25c, 25g, 25m (див. стор. 93 у наступному розділі). У зб. „Галицько-руські нар. мельодії” Роздольського-Людкевича, де подаються тільки перші слова пісень, є такі початки, що без сумніву вказують на близькість цілої пісні до поданої тут: „Ой там коло броду брало дівча воду, питалося два шевчики на добру господу” (№ 908, пор. №№ 909, 910, 912, 905). Мелодії там також однорідні.

Хоч сюжет цієї пісні і пісні № 43 у Кольберґа, Pokucie, II, однаковий, проте ні в літературнім обробленні, ні в віршовій та музичній формі між ними спільности немає; літературною, але не музичною стороною, в генетичний звязок з покутською можна поставити популярну на Наддніпрянській Україні пісню про Семена та Катерину (Лисенко, Зб. укр. п. III, № 11, з Чернігівщини)[1]. Ця остання має розвитішу та багатшу мелодію, але як поетичний утвір явить не більш, як мізерний незакінчений уривок покутського первовзору.

Порівняння зазначених тут пісень, як і десятки инших порівнянь, показують, що в етнічних групах, де одиниці здатні не тільки до перетворення, але до поетичної та музичної творчости, не становлять рідкости, часто немає змоги визначити якусь пісню, як окреслену цілість, що, хоч виявляється у незліченних варіянтах, проте об’єднується сюжетом та основними відзнаками літературного трактування, віршової та музичної форми. Той самий сюжет може виявлятися в зовсім відмінних літературним обробленням і формою творах, які не стоять між собою в наочній чи легко приступній до дослідження спорідненості. З другого боку та сама форма об’єднує пісні належні до зовсім відмінних літературних клас та артистичних стилів. Отак форма наведеної тут балади про мандрування жінки (форма властива також західнім слов’янам і має паралелі німецькі і т. д.) лучить цю баладу не тільки з одним з мелодичних типів, в яких приходить балада про отруїння козака від одної з його трьох коханих (Розд. Людк. № 904), але і з загально відомою піснею „Ой за гаєм, гаєм, гаєм зелененьким, там орала дівчинонька воликом сивеньким” (напр. гал. вар. у Розд. Людк. № 1260)[2] і, як постеріг Ф. Колесса (Ритміка укр. нар. пісень, ст. 168-9), звичайна для укр. жартливих і танцівних пісень (та трапляється і в старинній реліг. пісні, див. ibid. 217). Ритмічна подібність призвела до того, що постав варіянт пісні про шевчиків і мелодично зближений до пісеньки „Ой за гаєм, гаєм”, і тому, мабуть, поставлений у Людкевича в групу „споріднені з танковими (т. зв. маршові, розгульні, шуточні)” – д. № 1263. Поважні пісні різного змісту з цією формою згуртовані у Розд.-Людкевича в иншому місці (№№ 902-921). Пор. історичну „Чайку”.

[с. 93]

V. Зводителя вбиває погоня. Польських варіянтів багато (Kolberg, Pieśni Ludu Polskiego, під № 25). В українському лівобережному варіянті, поданому з м е л о д і є ю в зб. „Укр. пісні, видані коштом О.С. Балліної”, СПБ, 1863 р., під № 18, мати, посилаючи синів у погоню, направляє:

[1] Варіянти без нот згуртував Д о в н а р - З а п о л ь с ь к и й в прим. до № 536 пісень Пинчуків.

[2] Про цей інтернаціональний мелодичний тип див. O. Fleischer. Ein Kapitel vergleichender Musikwissenschaft. Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft 1899, 33 і далі; К. Квітка в передмові до II т. Етногр. Зб. У. Н. Т. в Київі, ст. IX, прим. 10; пор. іще Kolberg, Krakowskie, cz. I, ст. 238, Slov. Spevy III, № 372.

„Наженете у Прилуці –
По’друбайте руки й ноги суці; (2)
наженете у Полтаві –
наробіте сестрі вашій слави. (2)

Брати наздогнали сестру в Полтаві і, не вважаючи на її благання, зарубали ляха. За потоплення дівчини там нема згадки (як і в лівобер. варіянті Ґнідича, № 847); в двох правобережних варіянтах, що подаються нижче, приходить компонент самогубства дівчини, а саме утоплення, – може, як відгомін розвязки, яку ми бачили в типі I (ще дальша ремінісценція – „мов із мосту провалилась” – в вар. Закревського, Старосветский Бандуриста, М., 1860, ст. 80).

А. Кудрицька в с. Овечачому д. Берд. п. записала у Дарки Чекини з с. Германівки такий варіянт (мелодія в додатку під № 16):

1. У Київі на риночку (2)
   там п’ють ляшки горілочку.
3. Та п’ють вони ще й гуляють, (2)
   Ганнусину підмовляють:
5. Та їдь-же ти, Ганю, з нами, (2)
   буде лучче, як у мами. –
7. Ганя ляшків послухала, (2)
   з ляшеньками поїхала.
9. Сусідоньки, голубоньки, (2)
   не бачили меї доньки? –
11. Ой бачили, ще й видали (2),
    як ляшеньки на віз брали! –
13. Ой ви, браття молодії, (2)
    беріть коні воронії,
15. та й біжіте у погоню, (2)
    за сестрою молодою. –
17. Їден їде битим шляшком, (2)
    другий їде на Прилуку,
19. другий їде на Прилуку (2)
    доганяти Ганю-суку.
21. Третій їде у Варшаву, (2)
    догнав Ганю гарно вбрану.
23. Сидить Ганя на криселку, (2)
    виглядається в люстерко.
25. Що-ж ти, Ганю, наробила, (2)
    матір свою спечалила!
27. Ой, їдь-же ти, Ганю, з нами, (2)
    та до роду ще й до мами! –
29. Тепер мені не до роду (2)
    хоч із моста та й у воду! –
31. Впала в воду, як листочок, (2)
    тільки чути голосочок:
33. Що ви хочте, те й робіте, (2)
    тільки ляшків не рубіте! –
35. Брати сестри не слухали, (2)
    тільки ляшків порубали,
37. тільки ляшків порубали, (2)
    срібло-золото забрали.

Другий запис – М. Гайдая, с. Борушівці д. Звягельського пов. у Марійки Грицанюкової (мел. у додатку під № 17):

1. Ой, й а в селі на риночку (2)
   п’ють козаки горілочку.
3. Пили-ж вони, випивали, (2)
   дівчиноньку підмовляли.
5. Ой, їдь, дівко, ой, їдь з нами (2)
   буде лучче, як у мами.
7. Дівчинонька послухала (2)
   з козаками поїхала,
9. Й а в неділю пораненьку (2)
   ходить батько по двороньку.
11. Ой, ходить він, похожає, (2)
    синів своїх розважає.
13. – Сини-ж мої дорогиї, (2)
    сідлайте коні вороний.
15. Ой сідлайте ще й сядайте, (2)
    сестру свою доганяйте.

[с. 94]

17. Гнали, гнали, не догнали, (2)
    й у Варшаві – там застали.
19. У Варшаві – там застали
    в шинкарочки на заставі,
    назад рученьки звязани.
21. – „Сестро-ж наша, єдинице, (2)
    де поділась краса з лиця?
23. – „Два козаки ночували, (2)
    красу з лиця зцілували.
25. Лучче в морі утоплюся, (2)
    а додому не вернуся!”

Обидва варіянти зложені 8-складовими віршами, що лучаться парами з повторенням першого віршу кожної зворітки. Пісні різного змісту в такій формі згуртував Ф. Колесса в „Ритміці”, стор. 126, в групі 3. α. В зб. Роздольського-

Людкевича находимо аналогії під № 381, 382. Коли зробимо детальнішу систематизацію, то сконстатуємо в середині цієї групи окрім найпростішого виду

(1), де ритмічні схеми першого віршу, його повторення і другого віршу однакові[1] (Лисенко IV №№ 5 ß, Kolberg, Pokucie, I, № 143, II, №№ 58 і 419), ще й такий

(2), де перший вірш і його повторення ритмічно паралельні, а ритмічна схема другого віршу відрізняється (Лис. IV № 5α, VI, №№ 5 і 16, Розд.-Людк. № 381)

також хитріші – такі, де принцип ритмічної ітерації протиставиться принципові ітерації словесної:

(3) ритмічно паралельні перший і другий вірш обгортають середній член зворітки – повторення першого віршу, що відбігає від їх схеми (Лис. II, № 8, зб. Івана Колесси: Етн. 36. Н. Т. ім Ш. XI, ст. 297, № 7 і 272, № 17);

(4) своєрідним зостається перший вірш, а його повторення та другий вірш ритмічно одностайні (Лисенко, IV, № 10).

Запис № 382 в зб. Роздольського-Людкевича давав підставу здогадуватися про існування ще мудрішого виду

(5), де всі три складові частини зворітки ритмічно відмінні (пор. ibid. №№ 445 і 446).

Описані види можна представити такими формулами: 1) aaa, 2) aab 3) aba, 4) abb і 5) abc (при однаковій для всіх видів в і р ш о в і й формулі зворітки: aab).

З мелодій, що тут подаються вперше, № 16 притикає до другого з зазначених видів, та при дальшій специфікації, коли будемо не тільки вважати на те, як скомбіновано в будуванні зворітки повторення словесні й ритмічні, а ще й рівняти ритмічні схеми відповідних віршів різних пісень того самого способу ітерації, то побачимо, що мелодія № 16 не збігається з жадною з зазначених пісень свого (2) виду і становить відокремлений зразок. Ще мудріша мелодія № 17 виявляє собою досі ще не постережений п’ятий вид: тут перша чотирискладова група пер-

шого віршу, його повторення і другого віршу („ой а в селі” і „п’ють козаки”) приходить у формі (послідовно) 1) діямба, 2) хоріямба і 3) дипіррихія[2].

⏑ – ⏑ –
1) Ой а в се-лі
– ⏑ ⏑ –
2) Ой а в се-лі
⏑ ⏑ ⏑ ⏑
3) п’ють ко-за-ки

Отож маємо в цьому зразку разюче оригінальний ритмічний витвір. Запис приносить нам далі такі явища. Хоріямб приходить тут тільки один раз – у першій зворітці, а далі в 2, 3 і 6 зворітках на відповідному місці маємо для чотирискладового піввіршу в співі схему або ростучого йоника або диспондея; схема другого віршу в цих зворітках також відмінна від його схеми в инших зворітках. У 4, 5-й зворітці і далі від 7-ї аж до кінця пісні співак зрадив принципові, що дав підставу констатувати існування виду (5), характеризованого гетероморфією всіх трьох складових частин зворітки, і перевів пісню на четвертий вид.

Родиться питання: чи цей пильний запис свідчить про існування такого ритмічного стилю, в якому, не вважаючи на вироблену і додержану рівноскладову віршову форму, так далеко заходить інтенціональна ритмічна мінливість? Чи, може, тут записом зафіксовано, як співак поступінно втверджувавсь в пісні, пригадував її істоту, отже

[1] Підкреслюю, що річ іде про схеми, отже ігнорується пунктування, мелізми і, здебільшого, фермати; повна точність у схематизації позбавляє її значіння для систематизації.

[2] Терміни античної метрики застосовую тут умовно, без ідентифікації.

зразу просто не натрапив на праведну властиву пісні ритмічну схему, як і в мелосі не натрапив на велику терцію? Це важливе питання треба розвязати повторним записом у того самого співака і в його односільців. – Взагалі поданий запис дуже навчальний; він ще раз доводить, що не завсіди можна обмежуватися зазначуванням тільки тої форми мелодії, в якій її виявляє перша зворітка, і навіть не завсіди можна завдовольнитися кількома першими варіяціями. Цей висновок, між иншим, захитує той розпросторений погляд, ніби фонографічні записи одним тим, що вони фонографічні, мають безумовну перевагу над зробленими без апарату. Через неминучу економію в витрачуванні валків сливе завсіди схоплюється не ціла пісня до краю; але чи може збирач зразу постерегти, на якому саме місці можна спинити фонографування, не рискуючи занехаяти щось важливе, що прийде далі?

VI. Мандрування з Марком; за ним погоня, і його вбито. Не вважаючи на подібність сюжету до попереднього (V) (тільки ініціятива тут походить од дівчини, – так буває вийнятково і в піснях, належних до I-III груп), це – твір незалежний літературним обробленням і формою. Він дуже мало відомий. Текст без нот: А. Метлинский. Нар. южнорусские песни. K. 1854, стор. 99 (з Київа); фрагмент у „Трудах Этногр.-Стат. Эксп.” Чубинського т. V, стор. 139, № 296. Ставлячи за одно з завдань вишукати мелодії до таких пісень, що їх музична форма невідома (або відомо надто мало її одмін), Кабінет Муз. Етнографії звертавсь і ще й

нині при цій нагоді звертається до збирачів з проханням розпитувати за цю пісню, бо річ не дуже популярну співак звичайно сам не згадує й не пропонує. Одним із цінніших здобутків в порядку зазначеного завдання було те, що М. Гайдаєві пощастило записати два варіянти мелодії до цієї пісні в селі Старосіллі недалеко від Київа (д. Остерського повіту), перший у Гриця Пономаренка, другий у Якова Шевченка (в додатку №№ 18 і 19). Текст першого варіянту такий:

Ой там біля броду, гей! там брала дівка воду,
та побачила Марка, що хороший на вроду.
– Ой Марку, мій Марку, гей! да щось маю казати:
сватай мене, Марко, чи не дасть мене батько.
Ой не оддасть батько, гей! до й оддасть мене мати,
як не оддасть мене мати, то й оддадуть мене брати.
4. – „Не оддасть мене мати, гей! до й ддадуть мене брати,
як не оддадуть мене брати, то пийдемо мандрувати.
5. Мандрували поле, гей, да мандрували друге,
а на третьому полі да став кінь спотикаться.
6. На третьому полі, ей, да став кінь спотикаться,
да став кінь спотикаться, стало Марку дріматься.
7. – „Ой, Марку, мій Марку, ей, да не дрімай зо мною
до й сам добре знаєш, що погоні за мною”,
8. Як догнали Марка, ей, на четвертому полі,
да й підняли Марка на три штихі вгору.
9. Да й поклали Марка, ей, да миж трома дубами.
– „Отут лежи, Марко, с чорними бровами.
10. Ой, Марков же коник, ей, да й не Марко їде.
Маркове сідельце, тай не Марко серце.
11. Маркова дудочка, ой, да й не Марко грає.
Маркова пісенька – не Марко співає.

Ця пісня визначається нахилом до ампліфікації основного віршу форми 6 + 6 звичайним способом додавати слівця „да”, „то” (тут діялектично й „до”), „там”. З мелодичної сторони обидва варіянти дають новий довід уміркованости українців у хроматизації: в першім варіянті є збільшений секундовий крок dis″-c″, а в другім – gis′-f′, але в жаднім немає обох збільшених секундових інтервалів. Отже порівняння цих

двох варіянтів із того самого села дає новий факт до з'ясування питання про те, чи існує в українській музиці гама, традиційно звана мадярською і, з більшою рацією, циганською (або орієнтальною). (Про це питання – в моїй розвідці „Лисенко, як збирач нар. пісень", повідомлення муз. Етнограф. Кабінету № 1. К. 1923 р., стор. 15).

VII. Дівчина сама вбила того, з ким мандрувала. Така власне розвязка панує в відповідних баладах західньо-европейських народів, як дослідив Чайльд (проте у французів иноді приходить кінець, який показано тут у розд. I, а в німців мають обіг три основні версії: 1) дівчина вбила зводителя, 2) її вратував брат; зводитель наложив головою або з руки цього визволителя, або в порядку публічної кари, і 3) зводитель згубив дівчину (тільки не втопленням і не спаленням), та сам заплатив, як у

попередній фабулі[1]. У поляків та українців цей (VII) сюжет представлений незначною кількістю варіянтів, але тим цінніший кожний новий здобуток. 35 років тому Карлович усильно просив своїх читачів відшукувати й записувати пісень з таким фіналом, і мені доводиться тепер повторити такий заклик. Окрім кількох щиро-польських пісень, що сюди належать (д. Wisła, IV, 406-9, IX, 662-3, 667-9), Карлович указав також на пісню з Холмщини, зложену хоч польською мовою, та з українським вступом і домішками в дальшому тексті (Kolberg, Chełmskie, II, 9-10, № 9, без нот). Чисто український текст – з д. Ушицького повіту Подільської г. – находиться в „Тр. Этн.-Стат. Эксп." Чубинського, V, ст. 425, № 816. Там, як і в піснях попереднього (VI) розділу, трагічний герой зветься Марко; як і в тих піснях, пара помандрувала з ініціятиви дівчини, та далі фабула відбігає і робить оригінальний зворіт: дівчина на перепочивку предложила Маркові поєдинок, „звоювала" його, тоді, взявши коня, приїхала до Маркової матери й оповістила про загин сина (подібний епілог додається також у деяких західньо-европейських та польських версіях).

М. Гайдаєві вдалося записати оцей уривок з Волини, с. Куснищі Володимирського повіту, у Олександри Абрамович (мелодія в додатку під № 20):

...Стали ночувати, став Марко дрімати,
стала Гандзя в Марка в голові шукати.
Як виняла Гандзя із кишені міча
та й зняла Маркові головоньку с пліча.
Ой Марковий коник, Маркове сідельце,
ой а то не Марко, то не Марко серце.
Ой Маркова дудка, а не Марко грає,
ой Маркова пісня, – не Марко співає.

Спільности між мелодією до цього тексту і вищезазначеною, що з Холмщини, немає. Для порівняльних студій цей уривок важливий власне літературною стороною. Чайльд уважав, що той вид балади, в якому дівчина вбиває зводителя, є давніший, і з різних способів підступу дівчини, що описуються в різних версіях, первісний є – ськання; він присутній у версіях скандинавських, в угорській та в деяких німецьких.

Отже констатуємо, що при такій гострій різності сюжетових схем, як між цею піснею й попередньою (VI), обидві пісні спадаються в кінцевих віршах. Що-ж до їх мелодій, то вони належать до зовсім відмінних стилів. Остання мелодія скромніша, ритмічно простіша, строго діятонічна і імовірно разом з мелодією, поданою в додатку під № 10 належить до старішої епохи, рівняючи до инших мелодій, тут наведених.

---

[1] Child I. c. 37 і 48.

Результат авантури, натурально, в усіх піснях на зазначену тут тему сумний для дівчини (а иноді й для товариша її мандрівки); та не завсіди він катастрофічний. Досі я вичерпав по змозі епічні пісні, що

[с. 98]

характеризуються катастрофою і належать до балад у тому новітньому розумінні, яке надають цьому термінові фольклористи (не всі, зокрема в російській фольклор. літературі цей термін не прищепився, і, треба завважити, брак точного окреслення та загального признання ставить під запит вигідність його вживання). Що-до инших пісень про подібну мандрівку, вони такі розмаїті, що я й не ставлю собі завдання їх вичерпати і зазначу тільки типи, що здаються мені цікавіші.

VIII. Козак і Кулина (див. І. Франко. Козак Плахта. Записки Наук. Товариства ім. Шевченка у Львові, т. XLVII; його-ж Студії над укр. нар. піснями, XVI). М. Возняк в Іст. укр. літ. т. III, 1924 р., стор. 66-67, знайомить нас з думкою проф. Брікнера, що цю пісню зложив поляк; проти того доводу названого вченого, що її не знають цілком на Україні по-за Галичиною, М. В. покликується на варіянт з Одеського повіту, маючи на увазі, очевидно, текст, надрукований у Франкових студіях. Той текст, близький до поданого тут нижче, при спільній темі і діялогічній формі, надто відрізняється від „К. : К.” строфовою будовою та більш народнім і рівночасно більш благородним стилем; ім’я Кулини в обох цих близьких до себе текстах зовсім не згадується. Але про те, що на східній Україні були розпросторені й такі пісні, що повинні бути признані за варіянти пісні про Козака й Кулину хоч і при обмеженішому разумінні терміну „варіянт”, свідчать не тільки згадані у Франка тексти з III т. Етногр. Матеріялів Б. Грінченка, № 400 А і Б, але ще й пісня з-під Полтави „Виїхав пан улан з України” (надрукована з мелодією в Лисенка в Збірці нар. піс. для учнів, К. 1908, стор. 72); там збереглося й ім’я „Кулина”. Перед жовтневою революцією я бачив в архіві Укр. Наук. Т-ва в Київі ще подібний варіянт з української частини Курської губ., що записав Слюнін. До пісні, представленої згаданим варіянтом з Одеського повіту, єдина відома в літературі мелодія – та, що я записав при кінці XIX віку в м. Мені Черніг. губ. у Софії Москальської і надрукував у моїх зб.: 1902 року під № 4 і 1922 р. під № 449. Початкові строфи, що наближають текст з Мени до того, що у Pauli. Pieśni ludu ruskiego w Galicyi II. 26-28, і Закревського, Стар. Бандуриста, 98, прислав мені вже по першім опублікуванні мого запису Іван Мірний, – він зріс під Меною, і записав слова пісні від тамошніх селян. Отже подаю цей текст уперше вповні (мелодія в додатку під № 21):

Не проти дня, проти нічки
підмовляє козак прічки
дівчиноньку молоденьку.
– Чи ти-ж тиї шляхи знаєш
ой що мене підмовляєш,
молоденький козаченьку?
– Ой як би-ж я шляхів не знав,
то-б я тебе й не підмовляв,
дівчинонько молоденька!
Не проти дня, проти нічки
помандрував козак прічки
з молодою дівчиною.

Молодая дівчинонька
питалася в козаченька:
Ой де будем ночувати?
Що у лузі скирда сіна –
отож наша постіль біла,
молодая дівчинонько!
Молодая дівчинонька
питалася в козаченька:
Ой чим будем укриваться?
Я вкриюся хвартушиной,
ти вкриєшся лопушиной,
молодая дівчинонько!

[с. 99]

Молодая дівчинонька
питалася в козаченька:
Ой чим будем умиваться?
– Я вмиюся росонькою,
ти вмиєшся сльозонькою,
молодая дівчинонько!

Молодая дівчинонька
питалася в козаченька:
Ой що будем обідати?
Ой я буду їсти булки,
а ти будеш думать думки,
молодая дівчинонько!

(У Чуб. V, окрім вар., згаданого у Франка, ще на ст. 94 № 197).

Мелодія зложена явно підо впливом італійської музики, як і однакового стилю мелодія до пісні „Видно шляхи полтавськії” в опереті Котляревського „Наталка Полтавка” (початок її подається в додатку № 22, пор. Етн. Зб. Наук. Т-ва ім. Шевченка XXII, №№ 756-758 і 760, також „Ой місяцю-місяченьку” у Квітки, Н. м. з гол. Лесі Українки, № 123); для порівняння в додатку під № 23 подається початок італійської мелодії G. B. Pergolesi (†1736), що, можливо, співалася по дворах польських і українських панів у XVIII віці (я її взяв з відомого збірника: J. B. Weckerlin. Bergerettes. Romances et Chansons du XVIII siecle, де вона вміщена з французькими словами), а під № 24a і b початок польської пісні з Кольберґа, Poznańskie, cz. 5, № 9, в двох тактуваннях: такому, в якому записувач прислав мелодію Кольберґові (a) і в редакції, яку запропонував сам Кольберґ, вбачаючи тут мазурковий ритм (b). В Галичині мелодія, подібна до № 21, пристосовується до пісні про смерть королевича Владислава в битві коло Варни 1444 року (про цю пісню – у Франкових Студіях, X): зб. Й. Роздольського – С. Людкевича №№ 417-421, зб. Квітки II, № 535, та, мабуть, витісняє давніші мелодії цієї історичної пісні (як подана в Франкових Студіях на ст. 530, X, і у Розд.-Людк. під №№ 423-4).

В студії про пісню „Козак і Кулина” Франко писав: „Що до розширеня нашої пісні, то варто зазначити її розпросторенє в Польщі” і на доказ указав на оце:

Gdzież ty jedziesz, Jasiu?
Na wojenkę, Kasiu,
Na wojenkę daleczką.
Weźże i mnie z sobą,
Radam jechać z tobą.
Na wojenkę daleczką і т. д.

Мені здається, що для наукового досліду невигідно трактувати за одно пісні, що так різняться від себе, як оця польська і „Козак і Кулина”. В усіх польських варіянтах, що згуртував Кольберґ у зб. Pieśni ludu polskiego під № 36, не козак підмовляє дівчину, а вона його просить взяти її з собою; невигоди вона сама передбачає. Франко, очевидно, не знав тої української пісні, яку справді можна літературною стороною об’єднати з цією польською:

Козак од’їжджає,
дівчинонька плаче:
– „Куди їдеш, козаче?
„Дівчинонько мила,
що будеш робила
на Вкраїні далекій?”

Козаче-соболю,
Візьми мене з собою
На Вкраїну далеку!”

[с. 100]

– „Буду хусти прала,
зеленого жита жала
на Вкраїні далекій” і т. д.

Це могло статися тим, що ця пісня надрукована в Лисенковому виданні пісень для хору (VII десяток, № 3), а те видання науковому дослідникові легко випустити з уваги, бо на перший погляд здається, що там тільки оброблено матеріал, вже опублікований в придатнішій для наукового вжитку формі в иншому відомішому Лисенковому (сольовому) збірнику. Та в усякому разі ясно, що в Галичині ця пісня не була в часі написання „Студій” так популярна, як на Великій Україні, коли Франко, чоловік не тільки книжний, але й в високій мірі громадський, до того-ж великий знавець практики народнього співу, її не пригадав (до речи, він свідчив, що не чув сам і пісні на ту тему, що „Козак і Кулина”). По цей бік кордону пісня „Козак од’їжджає” з Поділля розпросторилася через інтелігенцію і концерти вчених хорів, за поміччю Лисенкового видання. Здавалося-б, що в Галичині вона повинна бути добре відома і з давньої усної традиції, бо вона таки добре зближена з польською, де бачимо й

характеристичне „będę chusty prała”, і в одному варіянті (P. L. P. № 36-1) замість „na wojenką daleczką” – „w tak daleką krainę”. В вар. 36-d видно, що вибираються na Ruś:

„Kto nas będzie budzić,
Kasiu Kasineczku
na wojence daleczkiej?”
– Jest ptaszek na Rusi,
ten nas budzić musi
na wojence daleczkiej”.

Ця строфа має українську паралелю у (незгаданому в Франкових Студіях) варіянті з зб. Wacław'a z Oleska, ст. 276, № 93, (передрукованому у Лукашевича і в „Сказаниях” Сахарова):

„Що нас пробудит, дівчино моя?
– Ой пробудит нас пташка дрібненька,
мій нелюбе, з тобою”.

Я не маю даних, щоб судити, чи поляки перейняли пісню від українців, чи навпаки. Про поширення української пісні на захід свідчить оця словацька одміна:

„Dze ty idzeš, kozače,
dze ty idzeš, kozače?”
– „Na krajinu daleko”.
Dzivče za nim plače:
„Vež i mne, kozače,
na krajinu daleko”.

„A co byš tam robila,
ty dzivčina kochana,
na krajine daleko?”
– „Ja bym šaty prala,
tak bym zarabiala
na krajine daleko”, і т. д.

(Slovenské Spevy I, № 517).

У мораван є пісня (Sušil, № 91), де подібний діялог

„Co bys tam, má milá,
co bys tam dělala?”
– „U Dunaje stála,
košulenky prala,
to bych tam dělala” і т. д.

[с. 101]

входить як компонент в епічну пісню: милий не взяв дівчини на війну й пообіцявсь взяти заміж за сім літ, та в цей термін не вернувся, і дівчина з горя втопилася. Отже польсько-українська пісня, обмежена самим діялогом, є неначе добре розроблений фрагмент моравської, та могло бути й так, що моравани встромили діялог, занесений із сходу, в свою пісню; її первовзір легко уявити й без цеї вставки. Це – питання філологічного досліду, якому тимчасом музична сторона не може нічого помогти. Єдина дотепер відома українська мелодія не має нічого спільного ні з згаданими тут польськими, ні з словацькою, ні з моравською і належить до новішого, рівняючи з ними, стилю; та певно вона витиснула якусь давнішу, і тую ще, може, вдалося-б десь відшукати.

Тож із двох діялогованих пісень міжнароднє поширення має ця друга (згадана тут тільки для розграничення), де дівчина сама проситься в мандрівку чи похід і дає козакові відповіді на його заперечення, висловлені в формі запитань; українська приналежність першої пісні, де козак підмовляє дівчину і відповідає на її запитання, тимчасом незахитана незалежно від того, якого походження був автор пісні про козака й Кулину в тій формі, що задокументована в XVII віці. Далі, пісня „Не проти дня, проти нічки” не могла витворитися з пісні „Козак і Кулина” поступінним трансформуванням: це зовсім окремий твір на ту саму тему, що міг постати пізніше або

мати свій давній архетип, на ґрунті якого появилася також і пісня „Козак і Кулина”, як літературна перерібка.

Досі відомо в літературі тільки по одній мелодії до пісень „Козак і Кулина”, „Не проти дня, проти нічки” і „Козак од’їжджає”, і вони не мають між собою нічого спільного.

IX. Дівчину завезли матроси на кораблі. Тексти без нот: М. Довнар-Запольский. Песни Пинчуков. № 559. В. Данилов. Песни с. Андреевки Нежинского у. Сборник Истор.-Филол. Института кн. Безбородко в Нежине, т. V, ст. 29; Б. Гринченко. Этнограф. материалы, собр. в Черниг. и соседних губ., т. III, № 524. П. Гнедич № 736. Мелодія досі опублікована тільки одна (Етн. 36. У. Н. Т. в Київі, II, № 272), – її я записав у с. Пенязевичах коло Малина, д. Радомиського пов. у згаданого М. Микитенка. Повний текст, не вміщений у тому виданні, подаю тут (мелодія в додатку під № 25):

Ой зацвіло море, гей![1]
Ой зацвіло синєє море
розними цьвітами.

Розними цьвітами, гей!
Ой цьвітами, – не цьвітами,
А всьо караблями.

А всьо караблями, гей!
Ох у єтих же караблях
матроси гуляли.

Матроси гуляли, гей!
Вони тую красную дєвку
ромом напували.

Ромом напували, гей!
Вони-ж тую красную дєвку
да спати ложили.

Да спати ложили, гей!
– Ой спи, ой спи, красная дєвко,
доспися й до гора.

[с. 102]

Доспися й до гора, гей! –
Прокинулась дєвушка
аж насеред мора.

Аж насеред моря, гей!
– Ой верніця ви, матроси,
верніця додому.

Верніця додому, гей!
Хоч додому – не додому,
аж до мого роду. –

– А вже тобі, дєвко, гей!
Уже тобі, красна дєвко,
назад не вертаця.

Назад не вертаця, гей!
Уже тобі, красна дєвко,
з родом не видаця.

З родом не видаця, гей!
Треба тобі, красна дєвко,
з матросом венчаця.

Не вважаючи на деякі в.-русизми, нема підстав уважати цю пісню за російський витвір. На Україні вона трапилася різним збирачам у різних місцях, але в російському корпусі Соболевського не знаходиться пісні, яку можна було-б визначити як первовзір чи хоч-би як ближчу паралелю. В №№ 244-246, т. I, подібний тільки сюжет, але не оброблення і не форма; №№ 235-238 матросам не вдається підмовити дівку. Пор. з темою вхоплення й завезення на кораблі чужої жони: Жданов. Русский былевой эпос, Спб. 1895, ст. 491.

Пісні, зложені на Україні останніми часами, взагалі часто визначаються мішаною мовою, та це не свідчить за те, що її зложили неукраїнці. Відворотність жаргону часто знеохочує тих записувачів, що в них естетичний стимул до роботи дужчий від наукового – а таких записувачів ще й тепер більшість, – і через відразу до словесної форми утворів пізнішої формації їх обминають навіть ті збирачі, що цікавляться музичною формою. Проте в своїй фактурі такі пісні часто виявляють ознаки еволюції зовсім не негативної.

[1] Вар. „да гей!”.

Над поданою тут піснею варто спинитися, бо вона явить добрий конкретний приклад, на якому можна уґрунтувати позитивну відповідь на часті запитання збирачів: 1) чи варто записувати пісні новітнього „попсованого” жанру, 2) чи варто записувати пісні, що вже були друковані в близьких варіянтах.

Аналізуючи будову цього утвору, помічаємо, що він розвивсь із давньої типової української форми з сполучених парами і римованих 14-складових віршів з членуванням 4+4+6. Реконструкція цієї форми в даному разі така:

Ой зацвіло | синє море | розними цьвітами,
Ой цьвітами | не цьвітами | а всьо караблями.
Ох у єтих | же караблях | матроси гуляли,
вони тую | красну дєвку | ромом напували.

Що ця реконструкція не проблематична – показує варіянт Довнар-Запольського, № 559.

Найменш цікаве в тім, що зроблене для ампліфікації цієї схеми – то вжиття паралельних форм „синєє”, „красную”, що інтенціонально збільшує і тим урозмаїтнює вірш але не музично-ритмічну схему. Далі тут застосовується спосіб, властивий багатьом російським, східньо-укра-

їнським і східньо-білоруським пісням – починати наступний вірш з повторення кінцевої частини попереднього віршу[1]. Це повторення (тут воно ще оздоблюється приспівкою „гей!”) має вид заспіву; воно – чисто словесне і не злучене з повторенням відповідної музичної фрази. Цей рід конкатенації представлений поміж варіянтами даної пісні записом Гнідича, № 736[2]. Мій варіянт виявляє ще дальшу цікаву інновацію. В попередньому типі всі строфи, починаючи від другої, більші за першу; коли неповторювану (в даному розмірі – 8-складову) частину вірша визначати літерою без значка, а повторювану (в даному разі – 6-складову) – тою самою літерою з значком, схема того типу представиться так:

aa′
a′bb′
b′cc′ і т. д.

Але в даному утворі вже й перша строфа вирівнюється з дальшими; тим, що цього не можна зробити звичайним способом повторення частини попереднього віршу, жаданий 6-складовий заспів викраяно з самого-ж-таки першого віршу дорогою редукції його 8-складової частини (а): замість „Ой зацвіло синє море” – просто „Ой зацвіло море”. Визначаючи цей редукований витвір через a′, матимемо таку досконалішу порівнюючи з попереднім звичайним типом періодичність:

a′aa′
a′bb′
b′cc′ і т. д.

Згідно з цим зміцненням конструктивної ваги заспіву, приходить його стабілізація і піднесення на ступінь мелодично неминучого, інтегрального члена музичного утвору. Пісні попереднього типу не тільки даються уявити, але й справді иноді співаються також і без заспіву: його мелодичний зміст можна відділити, та й завсіди мелодична форма першого віршу без нього обходиться. В даному витворі це не так: заспів можна виключити без шкоди для логіки пісні як утвору поетичного, але мелодія без відповідної фрази (1-4 тактів) втратила-б музичну логіку. Продовжуючи аналізу, завважимо, що коли в звичайній старій формі пісень, зложених 14-складовим віршом,

[1] Див. К. Квітка, зб. 1922 року, стор. VII передмови, прим. 6.

[2] Що цифрою 2 там визначено саме такого типу повторення, видно з того, що знака повторення нема в останньому вірші.

мелодії, як періодично повторюваній цілості (висловімося так, бо сказавши просто „періодові", рискуємо впасти в ваду рівнозначности), відповідає римована пара таких віршів, тут для цієї цілости вистачає одного віршу, – бо він розширений заспівом, а що паристе злучення зостається, то маємо тут у зародку вже сполучення вищого порядку. Та новий принцип строфування ще не видержується вповні регулярно: паристе римування не проведене через цілу пісню. Нарешті що-до самої ритмічної форми 14-склад. віршу констатуємо, що на ґрунті первісної і звичайної схеми

⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ‖ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ – –

тут дорогою збільшення удвоє другої половини першого півстиха і відповідної половини другого півстиха витворюється схема

⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | – – – – ‖ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑̲ ⏑̲

ой цві-та-ми не цві-та-ми а всьо ка-ра-бля-ми

в ампліфікації:

⏑ ⏑

Ой за-цві-ло си-нє-є мо-ре роз-ни-ми цві-та-ми

Я не можу пригадати инших зразків такої форми; вповні звичайне збільшення вдвоє ритмічної вартости другої чотирискладової групи самостійного 8-складового вірша (зб. Роздольського-Людкевича, № 380 і далі), але такого подвоєння я не постеріг у шостискладових групах; тут з цієї оригінальної форми 6 = ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑̲⏑̲ навіть і починається збудування.

Отже на прикладі цієї такої непринадної з поетичної сторони пісні можна переконатися, що уважне трактування і студіювання цього жанру добре винагороджується, і щоб закінчити регабілітацію пісенних новотворів на матеріялі, що дає цей приклад, зверну увагу на віршовий розмір варіянту з зб. Грінченка, III № 524, що парадоксально додержує одного з дуже старинних розмірів, для укр. нар. пісень задокументованого в XVII віці: 5+5+7 (про нього д. Ф. Колесса, Ритміка, 209; H. Windakiewiczowa, Studya nad wierszem i zwrotką poezyi polskiej ludowej. Os. odb. z T. II Rozpr. wydz. fil. Ak. Um. w Krak. 41).

X. Дівчина в таборі у Стефана воєводи. Пісня записана коло 1570 року (без нот) чеською транскрипцією і досліджена від О. Потебні, І. Франка і Ст. Томашівського. Висновки останнього вченого що-до походження тексту такі: „Що ця пісня в основі своїй руська – нема ніякого сумніву; що вона зложена на Угорській Русі – дуже імовірно; що її записано на словацько-руській території, або принайменше диктант її походив звідси – на се дає ясний доказ мішаний характер язика"[1]. Наведу тут її текст, у транскрипції, поданій в Історії укр. літератури М. Возняка, т. III, Львів, 1924, стор. 363-365.

Дунаю, Дунаю, чему смутен течеш.
На версі Дунаю три роти ту стою(т)
Первша рота турецка,
друга рота татарска,
трета рота волоска.
В турецкі(й)-м(и) роті шаблями шермую(т),
в татарскі(й)-м(и) роті стрілками стріляю(т),
(в) волоскі(й)-м(и) роті Стефан вийвода.
В Стефанові(й) роті дівониця плачет.
І плачучи повідала:

[1] Записки Наук. Т-ва ім. Шевченка, 1907 р., кн. VI, стор. 133.

„Стефане, Стефане, Стефан вийвода.
Альбо мє пуйми, альбо мє лиши”.
Ач што ми речет Стефан вийвода.
„Красна дівонице.

[с. 105]

Пуймил-бих тє, дівонько, неровна-й ми єсь;
лишил бих тє, миленька ми єсь”.
Што ми рекла дівонька: „Пусти мнє, Стефане.
Скочу я в Дунай, в Дунай глубоки(й).
А хто мє доплинет, єго я буду”.
Не хто мє доплинул, красну дівоньку,
доплинул дівоньку Стефан вийвода,
і взял дівоньку за білу ручку:
„Дівонько, душенько, миленька ми будеш”.

Той російський варіянт, що наводили для порівняння О. Потебня та І. Франко, кінчиться трагічно: донський козак

срубил красной девице буйну голову
и бросил он ее в Дон, во быструю реку.

Та є й другий російський варіянт, – з с. Проточного Ново-Оскольського пов. Курської губ., – без цієї катастрофи, що наближала-б пісню до типу, зазначеного в розділі І:

Ох Дон, ты, мой Донушка, тихинький Данóк!
Ох што же ты, Дóнушка, ня вєсял стаиш?
– Ох как жа мне, Донушки, да вяселым быть?
Как па мне, па Донушки, да три партии шло:
Как пєрвая партия – данскии казаки,
А другая партия – завдалыи малатцы,
А третья-та партия – вязуть дєвушку,
вязуть, вязуть дєвушку, вязуть, вязуть краснаю.
Плача, плача дєвушка, што ряка лиєтца;
увыймая дєвушку бальшóй-нáбальшай:
„Ня плачь, ня плачь, дєвушка! ня плачь, ня плачь, красная!
Аддам тибє, дєвушка, замуш за слугу.
Слуги будєш ладушка, а мнє милай друх,
па слугу пастєлю слать, са мной будиш спать”.
– Ня речь, ня речь, мóладиц, да ня речь гавариш:
Каму буду ладушка, таму милай друх,
па каго пастелю слать, я с тєм буду спать”.

(Русский Филологический Вестник 1884, № 2 с. 253; в літературній транскрипції передрукував А. Соболевскій, Великорусская нар. песни, I № 215).

Можна здогадуватися про довгий ланцюг українських версій, що повинен був звязувати „Стефана воєводу” закарпатської пісні з „большим-нáбольшим” пісні російської, і коли ця остання ще звучала менш як півсотню літ тому, то цим оправдується прохання до читачів – розпитувати за неї; може ще десь доживає віку людина, що знає й українську версію.

В зб. А. Метлинського на стор. 13-14 зберігсь такий самітний харківський текст:

1. Купалося та два голубоньки
   та на дубовій кладці;
   підмовляли два козаченьки дівчиноньку
   та не ввечері, – вранці
5. Ой підмовляли, медом частували
   з золотого кубка.
   Вона прохожала промеж козаками
   а як сива голубка.
9. – Ой куди ти їдеш, куди й од'їзжаєш;
   ти козаченьку Марку?
   А на що-ж ти мене покидаєш
   у мурованім замку?

[с. 106]

13. – Не саму-ж я тебе, молода дівчина,
   тепер покидаю,
15. Покидаю тобі, молода дівчино,
   козаченьків двісті:
   вибірай, визирай, молода дівчино,
   который під мислі.
19. Вибірала-ж я, визирала-ж я,
   та немає такого,
   нема до любови, нема й до розмови,
   й до серденька мого.
23. На паличку зпіткнулася,
   на злуктечко впала;
   Я полюбила пройдисвіта,
   та й навіки пропала

Ближчих паралелей до нього я не знаю. Закмітимо, що зводитель, як і в піснях, поданих у розд. VI і VII, зветься Марком. Коли з віршів 15-16 зробити висновок, що він – старшина, а покидає дівчину простим козакам, то тут можна вбачати відгомін теми попередньої пісні. Мелодія невідома.

XI. Мандрування з запорожцем (чорноморцем). Тексти без нот – Чуб. V ст. 339, 609; див. Костомаров в час. Беседа 1872 IV, ст. 63 Дві різні мелодії в моїх зб. 1) з гол. Лесі Українки № 149 і 2) Етн. Зб У. Н. Т. II № 715; при першій мелодії і реєстр паралелей.

В матеріялах Кабінету Муз. Етн. є ще кілька варіянтів – і між ними такі, що виявляють оригінальну, досі в літературі не зазначену форму вірша 4 + 3 + 4, – та через брак місця опублікування їх з дотичною студією підкладається. Тимчасом Кабінет просить прислати як-найбільше варіянтів цієї пісні (її характеристичне речення: „чорноморець вивів мене на морозець"), хоч-би вони різнилися, на перший погляд, незначно. Такі саме прохання відноситься до пісні на тему:

XII. Мандрування з мазурами („Ой із-за гори їдуть мазури"). Поруч з коротшими варіянтами, що кінчаються невдачею мазурів (Укр. пісні вид. Баліної № 24, з мелодією однаковою як у Рубця, 216 н. у. н., № 117, Kolberg, Sandomierskie, № 145), є й такі, що дівчина поїхала з ними „у той край, де хороший обичай": Метлинський, стор. 30, Гнідич, № 662, а в одному польському варіянті (Kolb. Krakowskie, cz. 2 № 208) мандрівка кінчиться катастрофою, як у піснях, згаданих у розділі I цієї праці. Д. Чуб. V с. 48, 207, Neyman № 148.

Автор не ставив собі за мету вичерпати всі друковані джерела, дотичні літературної сторони зазначених тут пісень[1] і утримується від вхідливих літературних зближень,

[1] Між иншим, автор не мав змоги розшукувати дотичну монографію В. Мошкова; можливо, що між дефектами нинішньої праці є такі, що походять від незнайомости з новими працями Bystroń'а над польськими піснями, – ці праці в Київі не всі є. – Не взято на розгляд варіянтів білоруських.

розшукувань та здогадів. Такий напрям у досліді пісень відбирав-би надто багато часу на шкоду безпосереднім музикознавчим завданням Кабінету. Хоч як було-б бажане заглиблення і в літературну сторону пісень разом з музичною, це – ідеал нездійсненний для Кабінету за такого стану речей, коли помічних сил у ньому зовсім нема, і персональний склад його обмежується одним автором цього писання.

Климент Квітка.

[с. 107]

Приписки: до стор. 80-81: через брак потрібних друк. значків не позначено дифтонгів у словах „др*о*бненькия" і „роскош*у*в". До стор. 80. Додаю варіянт, що записала Олена Пчілка у лірника в Звяглі на Волині 1883 року і нині передала до Кабінету.

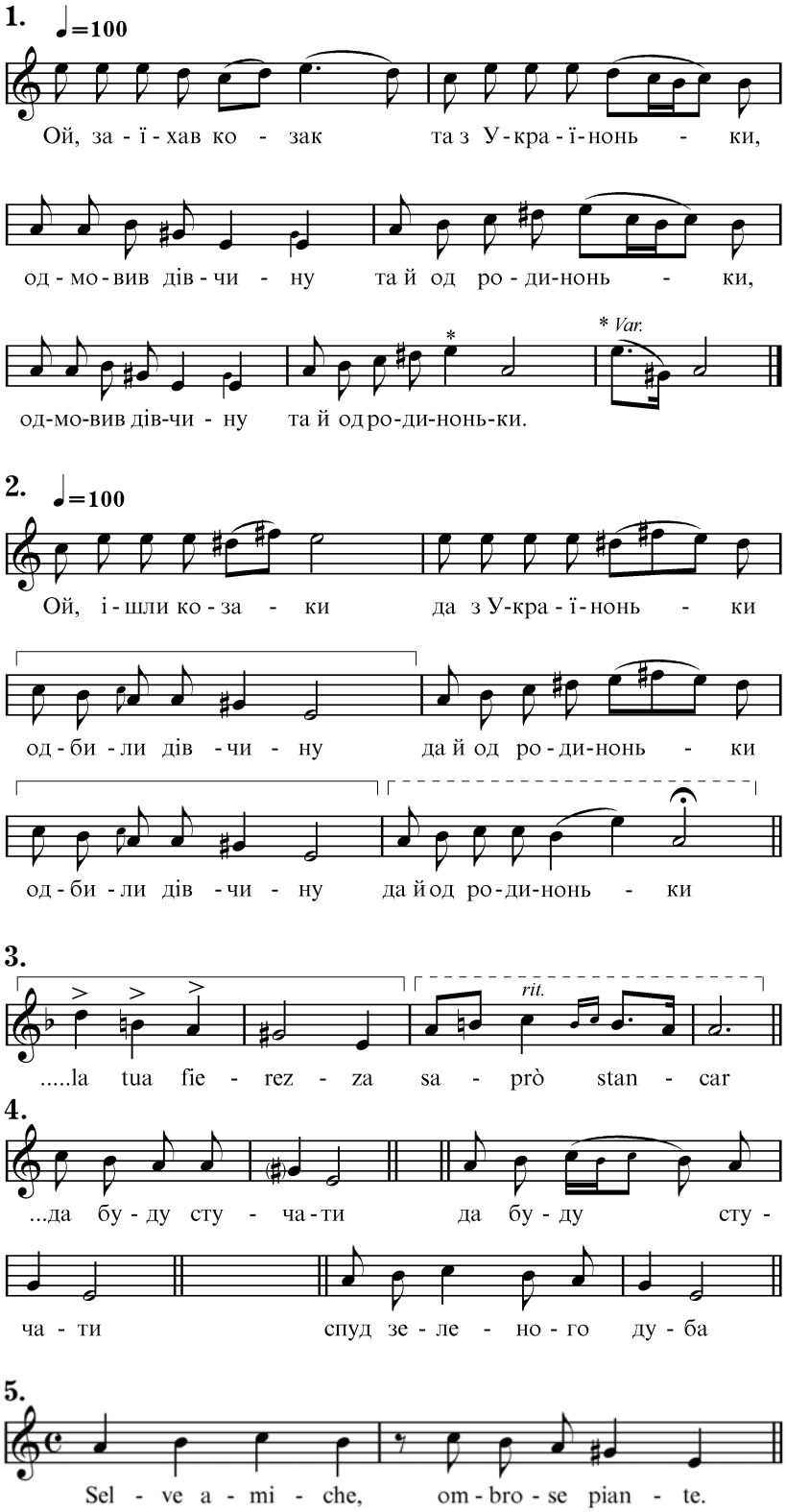
Була у вдовиці дитина єдина,
Дитина єдина, дочка Катерина.
Мати свою дочку вельми пильнувала,
Гуляти між челядь її не пускала.
„Слухай, дочко, матір, в гульки не вдавай.
На лиху підмову хлопцям не здавайся!"
Коли на музики дочку одпускала,
До заходу сонця вертати казала.
Не слухала мами дочка Катерина,
Побила-ж дівчину лихая година.
Що приїхав козак із чужого краю,
З хлопцями у корчмі він п'є та гуляє.
Стоїть на припоні коник вороненький,
Гуля на музиках гайдай молоденький.
„Ой чия то дівка, личко як калина?" –
То вдовина дочка, дівка Катерина. —
Та ще-ж Катерина танця не доходить,
Прийшла її мати, до двору одводить.
„Іди, моя дочко, час тобі додому,
Бо впала ти в око гайдаю лихому.
Хоч дивиться любо, в очі заглядає,
Хоч гарний на вроду, – вовчу думку має".
Привела додому і двері примкнула,
Тепера спокійно удова заснула. –
Та коли за хмару зайшов місяченько,
До двору під'їхав гайдай молоденький.
–„Уставай, дівчино! – кличе Катерину, –
Поїдем до мене, візьму за дружину".
Дівчина вставала, на коня сідала,
На свою недолю з двору вирушала.
Гайдай з дівчиною в діброву в'їзджає.
Коня вороного під дубом спиняє...
„Скидай тепер, дівко, вінка з головȯчки,
Скидай, Катерино, шовкові биндочки!".
Плаче Катерина, плаче, умліває,
З головки віночка й биндочки здіймає.
Втеряла віночка дівка чорнобривка,
Тепер Катерина ні жінка ні дівка.
Годі, Катерино, дармо сльози лити,
Коли не навчилась, як у світі жити!
Взяв Гайдай дівчину по-під білі боки,
Вкинув Катерину у Дунай глібокий.
Отож вам наука, молоді дівчата,
Як рідної мами дочкам не слухати!

Олена Пчілка свідчить, що лірник співав цю пісню на таку мелодію, на яку співали тоді в тій околиці й нефахові співці зближену пісню, подану на стор. 80 під літерою А (мелодія в додатку під № 1). Проте фахове походження цього лірницького варіянту позначається, на мій погляд, в його літературній стороні. Запис захопив цей твір, мені здається, тоді, коли він ще недалеко одбіг від свого автора; печать індивідуального с к л а д а н н я на цьому варіянті ще свіжа. Він має дві риси, спільні з польськими: 1) називається ім'я дівчини, і то саме те ім'я, що в більшості польських варіянтів (Kasia = Катерина) і 2) додається „мораль", як у багатьох польських вар. (напр. A widzicie, panny, i wy też mężatki, jakie wędrowanie od ojca, od matki).

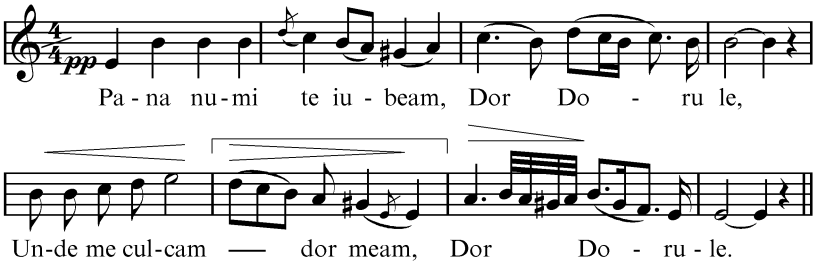
В иншому, навпаки, лірницький варіянт різниться від польських більше, ніж тексти А і В, що мають більш народній характер.

До стор. 85. В виданні: Żegota Pauli. Pieśni ludu ruskiego w Galicyi, Lwów, 1840 на стор. 21 під № 17 є подібний текст (проф. Є. Тимченкові дякую за вказання на нього), що складається з 1) 14 рядків у розмірі 4 + 4, 2) продовження рядками 6 + 6 та 4 + 6, що виглядає, як передрук тексту Максимовича (1827 р., 72) з поправками пристосованими до галицьких діялектних особливостей і 3) двох замичних двостихів в одностайному розмірі 6 + 6. Текст після 14-го рядка робить враження, що його приточив сам збирач до записаного в Галичині фрагменту.

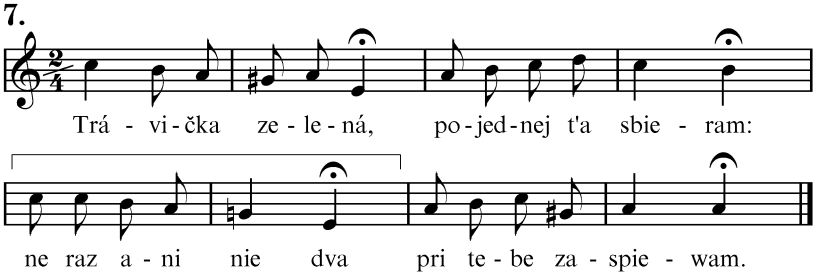
ДОДАТОК


1.
♩=100
Ой, за - ї - хав ко - зак та з У - кра - ї - нонь - ки,
од - мо - вив дів - чи - ну та й од ро - ди - нонь - ки,
* Var.
од-мо-вив дів-чи - ну та й од ро-ди-нонь-ки.
2.
♩=100
Ой, і - шли ко - за - ки да з У-кра - ї - нонь - ки
од - би - ли дів - чи - ну да й од ро - ди - нонь - ки
од - би - ли дів - чи - ну да й од ро - ди - нонь - ки
3.
rit.
.....la tua fie - rez - za sa - prò stan - car
4.
...да бу - ду сту - ча - ти да бу - ду сту -
ча - ти спуд зе - ле - но - го ду - ба
5.
Sel - ve a - mi - che, om - bro - se pian - te.

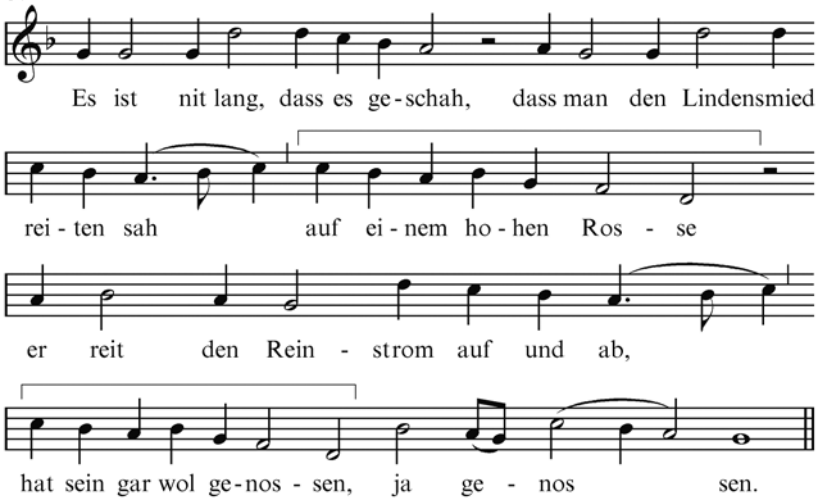
6.


pp
Pa - na nu - mi te iu - beam, Dor Do - ru le,
Un-de me cul-cam — dor meam, Dor Do - ru - le.

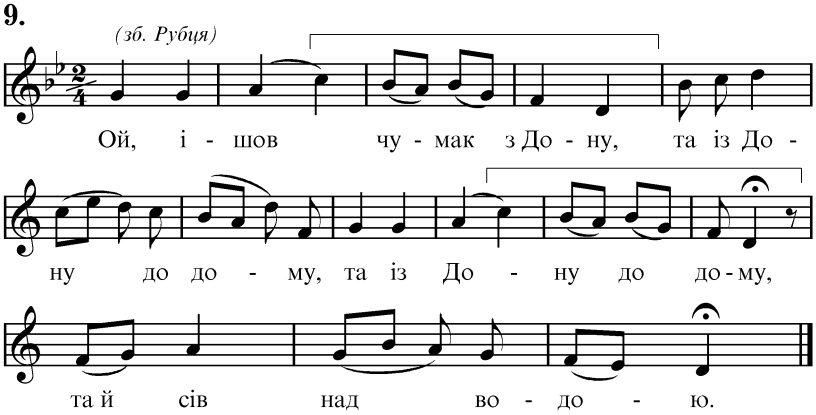
7.


Trá - vi - čka ze - le - ná, po - jed - nej t'a sbie - ram:
ne raz a - ni nie dva pri te - be za - spie - wam.

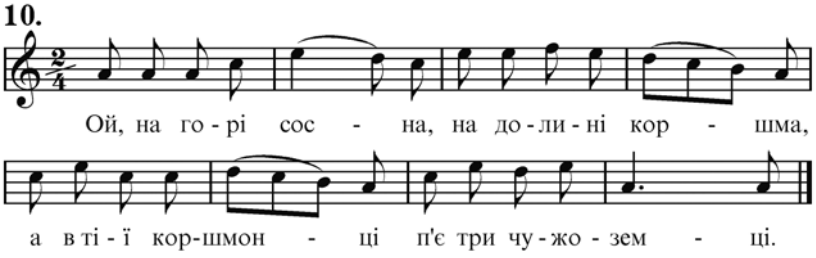
8.


Es ist nit lang, dass es ge - schah, dass man den Lindensmied
rei - ten sah auf ei - nem ho - hen Ros - se
er reit den Rein - strom auf und ab,
hat sein gar wol ge - nos - sen, ja ge - nos sen.

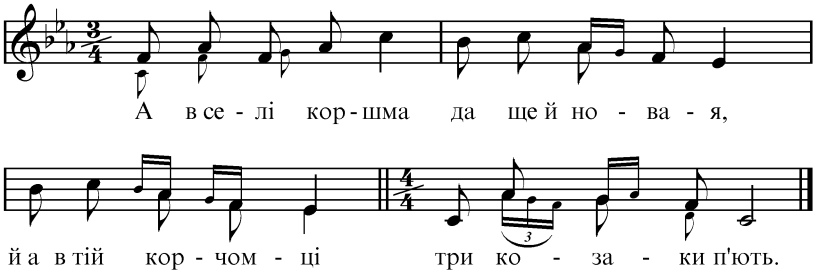
9.


(зб. Рубця)
Ой, і - шов чу - мак з До - ну, та із До -
ну до до - му, та із До - ну до до - му,
та й сів над во - до - ю.

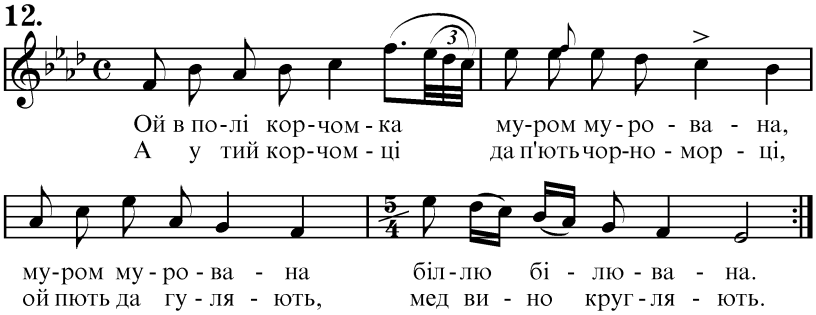
10.


Ой, на го - рі сос - на, на до - ли - ні кор - шма,
а в ті - ї кор-шмон - ці п'є три чу - жо - зем - ці.

11.

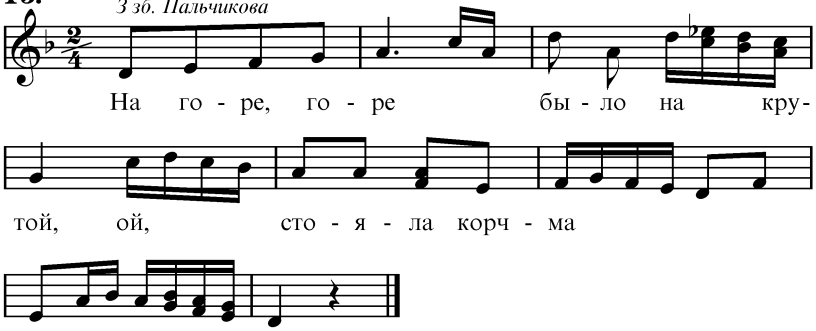


12.

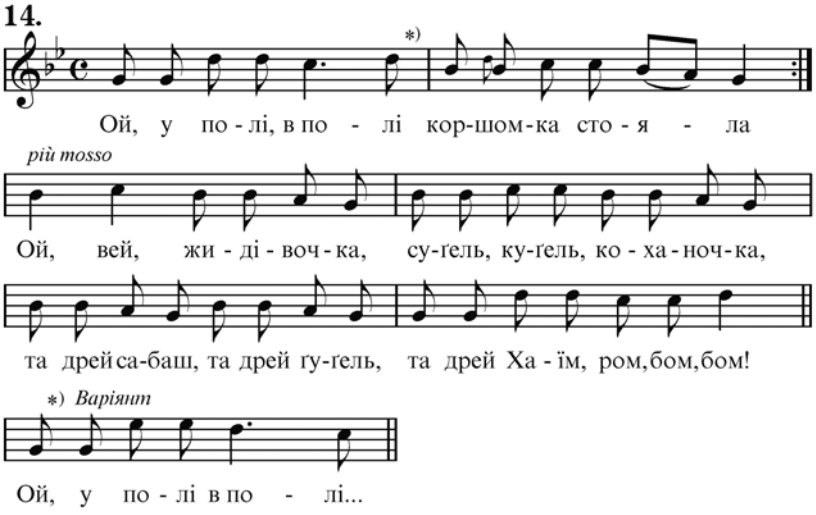


13.

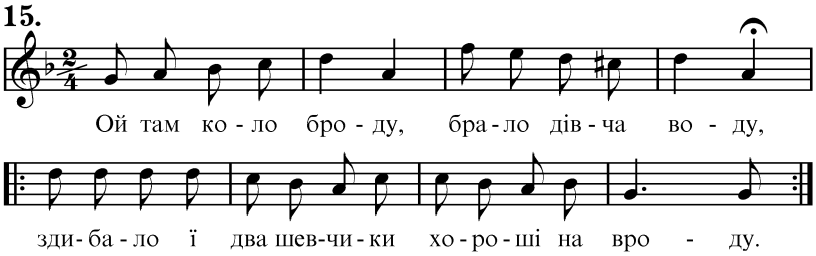
З зб. Пальчикова



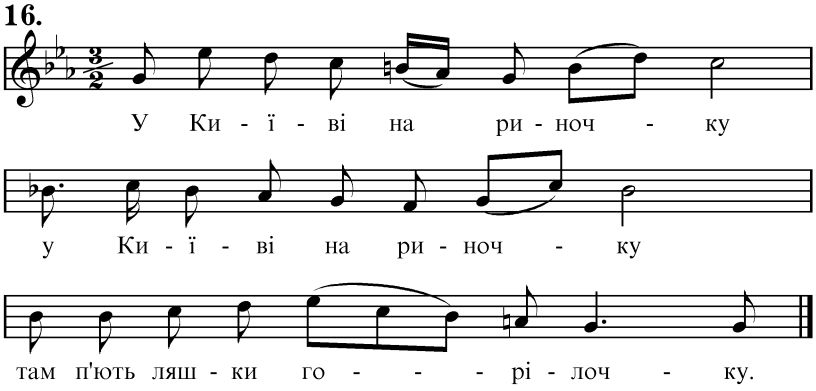
14.



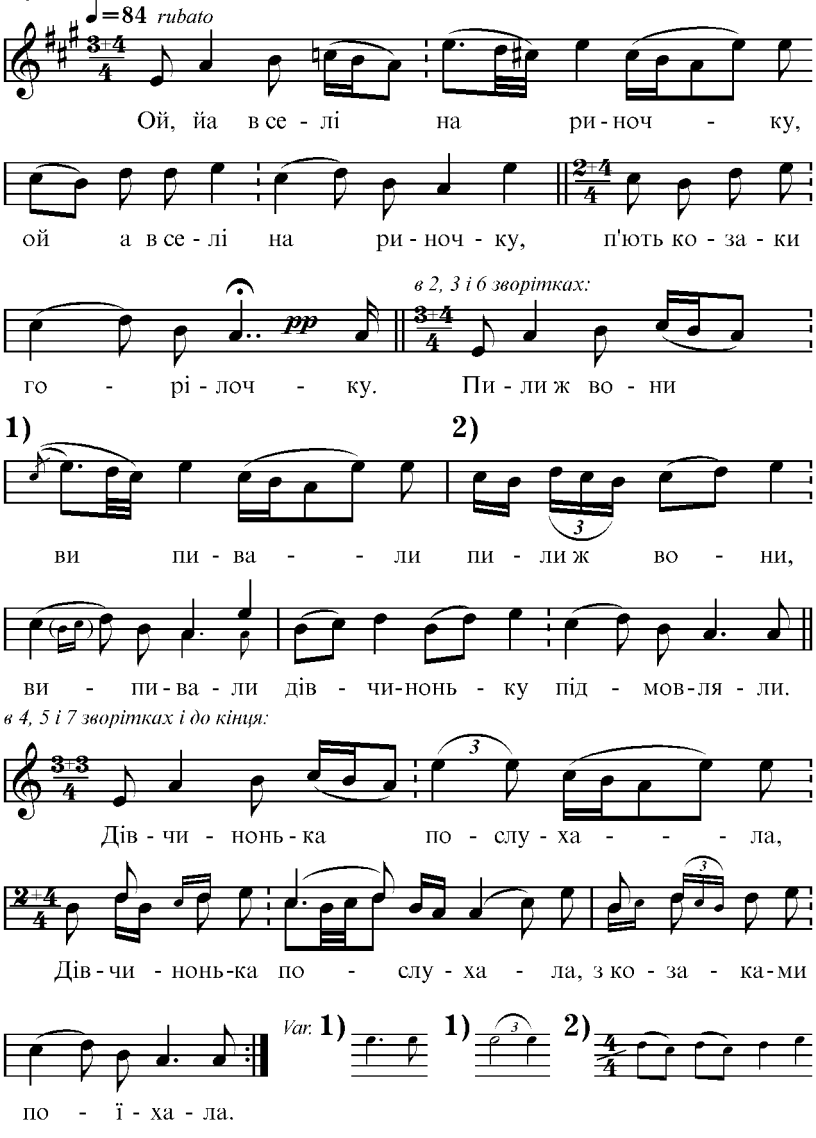
15.



16.

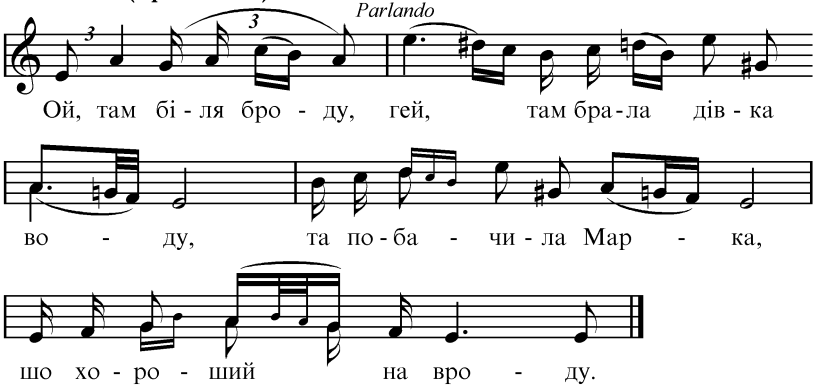

У Ки - ї - ві на ри - ноч - ку
у Ки - ї - ві на ри - ноч - ку
там п'ють ляш - ки го - - - рі - лоч - ку.

17.

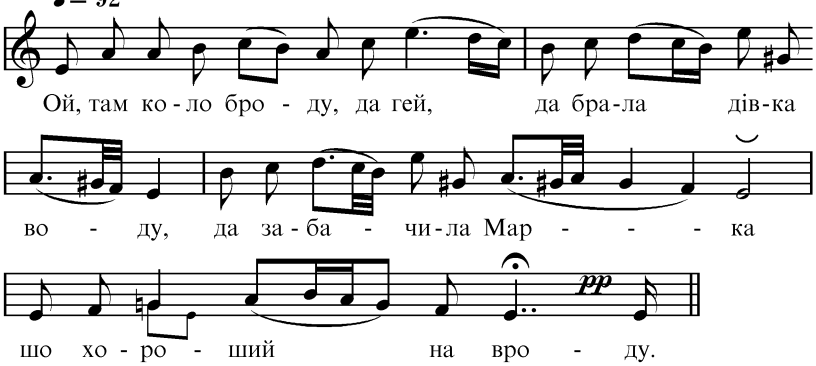

♩=84 rubato
Ой, йа в се - лі на ри - ноч - ку,
ой а в се - лі на ри - ноч - ку, п'ють ко - за - ки
pp
в 2, 3 і 6 зворітках:
го - рі - лоч - ку. Пи - ли ж во - ни
1)
2)
ви пи - ва - - ли пи - ли ж во - ни,
ви - пи - ва - ли дів - чи-нонь - ку під - мов - ля - ли.
в 4, 5 і 7 зворітках і до кінця:
Дів - чи - нонь - ка по - слу - ха - - - ла,
Дів - чи - нонь-ка по - слу - ха - ла, з ко - за - ка - ми
Var. 1)
1)
2)
по - ї - ха - ла.

18. ♩ = 88 (приблизно)

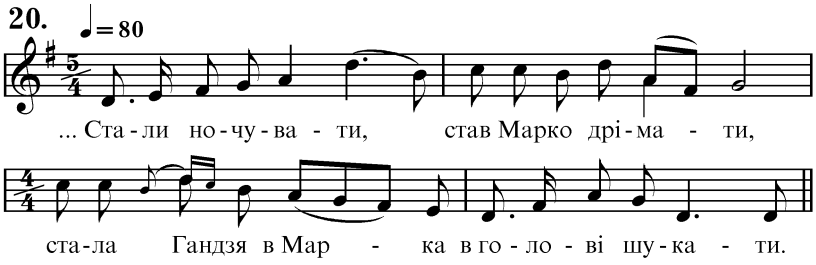
Parlando



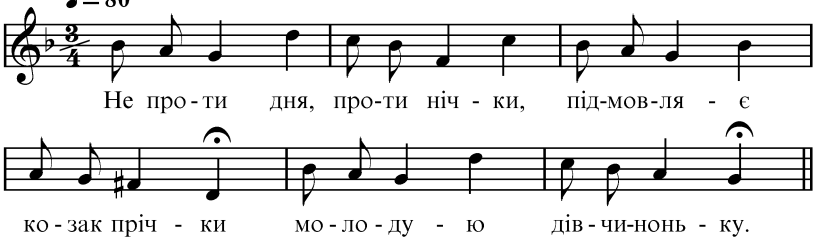
19. ♩ = 92



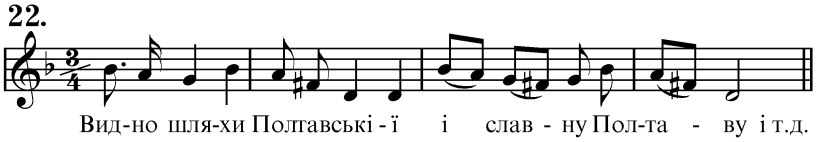
20. ♩ = 80



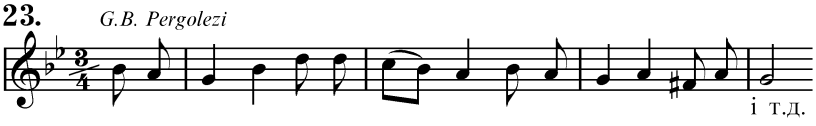
21. ♩ = 80



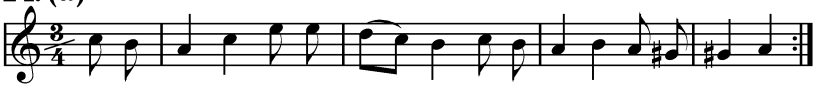
22.



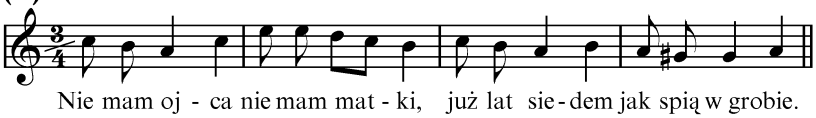
23. *G.B. Pergolezi*



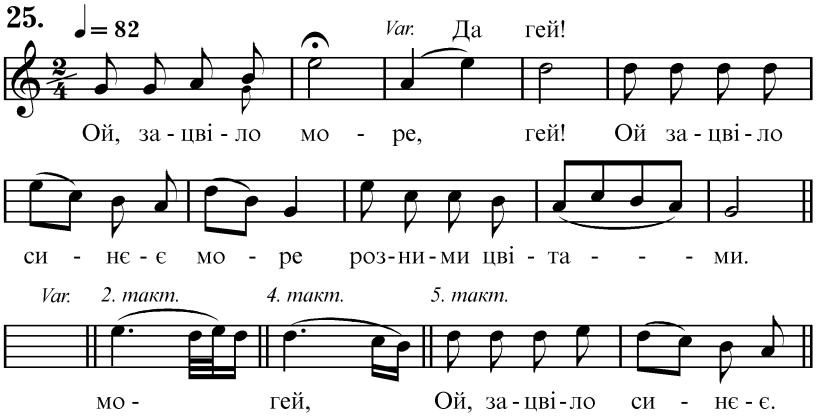
24. (a)



(b)

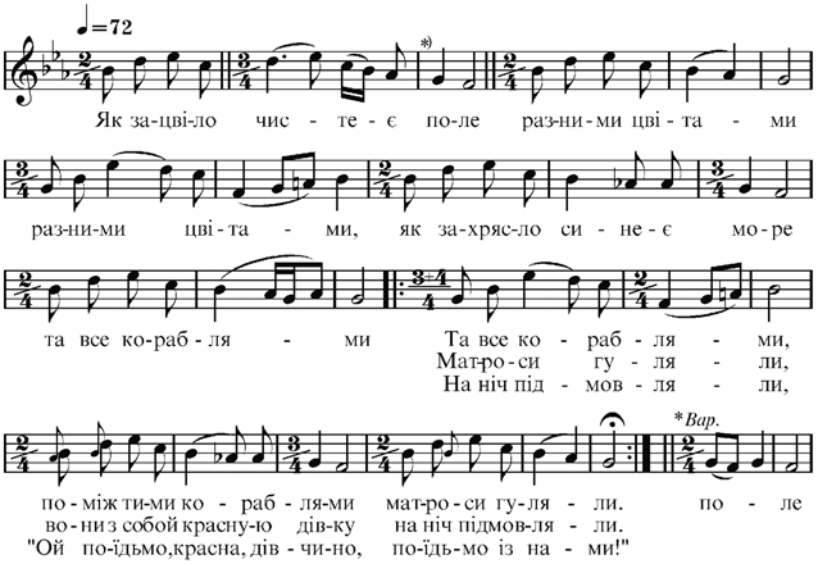


25.



26. Иньша мелодія до тої самої пісні, що до неї стосується попередня мелодія № 25 (див. розділ IX, стор. 101 Етногр. Вісника.

Записав М. Гайдай у с. Хатках давн. Зіньківського повіту на полтавщині у Тодоса Юрченка. Цього варіянта доставлено тоді, як уже розправу було видрукувано.



Пойдем, дівка, пойдем красна,
пойдем, дівка, з нами,
А ми тебе, красна дівка,
напоїм, накормим,
і т. д.

УКРАЇНСЬКА АКАДЕМІЯ НАУК
Збірник Історично-Філологічного Відділу № 59
Повідомлення Кабінету Музичної Етнографії
№ 3

К. КВІТКА

УКРАЇНСЬКІ ПІСНІ
про
ДІТОЗГУБНИЦЮ

У Київі – 1928

УКРАЇНСЬКА АКАДЕМІЯ НАУК
Збірник Історично-Філологічного Відділу № 59
Повідомлення Кабінету Музичної Етнографії
№ 3

К. КВІТКА

УКРАЇНСЬКІ ПІСНІ
про
ДІТОЗГУБНИЦЮ

У КИЇВІ
З друкарні Української Академії Наук
1927

[39]

Дозволяється випустити в світ.
Неодмінний Секретар Академії Наук, *акад. Аг. Кримський.*

Окрема відбитка з „Етнографічного Вісника”, кн. 3 (стор. 117–137) і кн. 4 (стор. 31–70)

Київський Окрліт, № 232, 1927.
Зам. № 560 – 500 прим.

[с. 1]

УКРАЇНСЬКІ ПІСНІ ПРО ДІТОЗГУБНИЦЮ

Після докладної праці покійного В. Гнатюка „Пісня про покритку, що втопила дитину” (Матеріяли до укр. етнольоґії, видає Етноґр. Комісія Наук. Тов. ім Шевченка у Львові, т. XIX–XX, стор. 249-389, і окроме, 1919 р.) дальший дослід народніх утворів на цю тему провадив проф. Л.Білецький; недавно він мав виголосити в Празі доповідь „Історія баляди про покритку, що втопила дитину, в слов’янському фолькльорі”. Я беруся тут до розгляду українських пісень на цю тему, щоб дослідити їх віршову та музично-ритмічну форму, зужитковуючи до того як давніше надруковані записи з мелодіями, так і досі ще ненадруковані, найбільше з матеріялів Кабінету Музичної Етнографії при Українській Академії Наук, а почасти з матеріялів Відділу Етнології Кабінету Антропології та Етнології ім проф. Вовка при Укр. Академії Наук і Етногр. Відділу Муз. Т-ва ім. Леонтовича.

РОЗДІЛ І.

Пісня, яку В. Гнатюк вибрав за ближчий предмет своєї студії, буде розглянута в другому розділі. Покійний автор сконстатував, що існує ще чотири зовсім незалежні одна від одної пісні на ту саму тему, і завважив, що жадна з них не розвинулася та не спопуляризувалася так, як п’ята. Та одну з чотирьох пісень, згаданих у тій студії мимохідь, варто виділити і на ній спинитися: це та, що у вступній частині трактує батька провинниці – „Короленка”, частіше „коваля”, „коваленка” або „коваленька”. Безперечно, цей утвір, рівняючи, убожчий, коли оцінювати його, як епічний, та він визначається силою ліризму, що тут виступає наперед. Завдяки, певно, літературній вартості цієї пісні і великому хистові, що ним позначені різні мелодії, на які її співають, вона стала одною з найулюбленіших на східніх та центральних українських землях.

Тимчасом я не знаю варіянтів, що були-б записані за давніх часів десь далі на захід, ніж опублікований 1883 року в Zbiór wiadomości do antrop. krajowej, VII, ст. 182, № 34, варіянт Z. Rokossowsk’ої з с. Юрківщини Звягельського пов. (Волинь). Та в цьому західньому варіянті вже нема зазначеного характеристичного вступу; він починається подібно до таких польських:

Tam za Warsawą na bloniu
wywijał Jasio na koniu.

Wójtówna za nim chodziła
maleńke dziecie nosiła

O. Kolberg, Pieśni Ludu Polskiego, Warsz. 1857, № 12 a–j, l–r

[с. 2]

Пізніше східньо-українська редакція – з „ковалем” поширилася, певно, й на Волинь, та границі давнього російського володіння вона, очевидно, не переступала. Чи ця й инші пісні, популярні тут та невідомі давніше на землях Австро-Угорської держави, ринули на Захід за війни, коли політична границя затерлася? Чи сталося це тепер, коли нема кордону між західньою частиною давньої Волинської губернії та Галичиною? Таке питання заслуговує на увагу тамошніх дослідників народнього життя.

На доповнення до варіянтів, згаданих у В. Гнатюка, подам оці:

В а р . 1 .

Із-за гори вітер повіває; Короленка журба обнімає і т. д. „Українські пісні видані коштом О. Балліної” СПБ. 1863 р. № 32. Мелодію подаю тут в нотному додатку під № 1. Всі мелодії і тексти, надруковані в цьому збірнику, записав у Харкові та Ромні О. Потебня (це в збірнику не зазначено). Потебня застеріг пізніше, що цього збірника було видано, хоч і за його згодою, та за його відсутности, без жадної його

участи і з великими помилками[1]. Цим, мабуть, пояснюється незрозумілий бекар перед нотою *a* в 4-му такті і екстравагантне повторення ноти gis у 5 такті, що під нею нема нового слов. складу; певно склад „ро” в слові „Короленка” повинен стояти саме під цією повтореною нотою gis, а не під наступною eis.

В а р . 2 .

Дуже близький до попереднього музичний і словесний текст у збірниках А. Рубця „Двести шестнадцать нар. укр. напевов” Москва (рік цензурного дозволу – 1872) № 195 і „100 укр. нар. песен” № 20. Повний словесний текст – саме в другому з цих збірників; в першому зазначено, що мелодія – з Конотіпського повіту. Музичний текст в обох виданнях трохи різниться. Я подаю в нотному додатку під № 2 редакцію другого Рубцевого збірника, а в виносках зазначаю там відміни за першим збірником.

В а р . 3.

Ол. Гулак-Артемовський, Нар. укр. пісні з голосом. К. 1868 № 41 (мелодію подаю в додатку під № 3):

1. „Ой ковалю, ой ковалю та й і коваленьку,
   чом не встаєш рано пораненьку?
3. „Чом не встаєш, чом не встаєш, рано пораненьку,
   чом не куєш стиха помаленьку?”
5. „Чи ти свого, чи ти свого заліза не міїш,
   чи своєї челяді жаліїш?”
7. „Ой я своє, ой я своє та залізо мію,
   тіки челядь свою я жалію.”
9. Ой з-за гори, ой з-за гори вітер повіває;
   а коваля журба обнімає.
11. А коваля, а коваля журба обнімає,
    що у його дружини немає.
13. Тіки в його, тіки є в його дочка Катерина,
    тай та йому слави наробила.
15. Породила, породила маленького сина,
    в колодязі взяла й затопила
17. В колодязі взяла й затопила,
    тичиною тай (і) пристромила.

[с. 3]

19. Тичиною, тичиною тай (і) пристромила,
    сама стала з вітром говорила:
21. „Повій, вітре, повій, вітре, з холодного яру
    та нажени дощовую хмару!”
23. „Позаливай, позаливай стежки та доріжки,
    щоб к колодязю люди не ходили.
25. „Щоб к колодязю, щоб к колодязю люди не ходили,
    мале дитя тай не розбудили”.

Текст Гулака-Артемовського я тут инакше поділив на рядки, ніж в оригіналі, – мені здається, що віршова будова цим способом краще унаочнюється, крім того, слівце „і” в першому вірші я вставив тим, що воно стоїть в оригіналі під нотами, опущено його там тільки в окремо надрукованому повному тексті: в віршах 18 і 19 я здогадно вставив це саме слівце за аналогією, бо воно потрібне для доповнення до розміру, видержаного в цілій пісні за вийнятком віршів 24–25, де є один склад п о н а д м і р у. Перед 18 віршем (за моєю нумерацією) в оригіналі раз повторено слово „тичиною” – тут я його здогадно опустив, бо воно порушує будову пісні і без сумніву надруковане через помилку.

Вибравши з-поміж давніших оцей варіянт, щоб подати повний текст для ознайомлення читачів з літературним змістом пісні на старому зразкові, додам тут ще вдатніші частини з инших давніх текстів (згаданих у В. Гнатюка). Отже вступ виложено з великим поетичним хистом у варіянті В. Милорадовича з Лубенського пов. (Сб. Харьк. Ист.-Фил. О-ва X ст. 119):

Ой ковалю, славний коваленку,
Чом не встаєш рано пораненьку?
Чом не куєш заліза тоненько?
Чи в коваля заліза немає,
Чи в коваля сталі не хватає?
Чи коваля журьба обнімає?
Чи в коваля дівчини немає?
– Єсть у мене дочка Катерина і т. д.

[1] Автентичне пояснінння, – див. А. *Потебня*. Объяснения малорусских и сродных песен (відбитка з Русского Филологического Вестника). Варшава 1888. Стор. 637, прим.

а остання частина – дуже майстерно (тільки не з погляду версифікації) в варіянті Закревського (Старосветский Бандуриста, СПБ 1860, ст. 69[2]):

В колодязі його потопила,
тай за ворота виходила,
з буйним вітром розмовляла,
що на серці – те й казала:
та не вій, вітре та тихенький,
та повій, вітре та буйненький,
та нажени хмару чорнесеньку,
та спусти дощик дрібнесенький,
та залий[3] стежки й дорожечки,
щоб не знати ні трошечки,
щоб туди люди не ходили,
з колодязя води не носили,
щоб мого сина не ворушили,
щоб мого серця не сушили!

У варіянті Потебні дівчина, втопивши сина в колодязі, „шипшиною його пристромила, буйним вітром тай приговорила". У вар. Рубця „буйним вітром тай пригородила", а у Милорадовича „буйн*им* вітр*ам* тай приговорила"; тоді йде мова до вітру.

В а р . 4.

В виданні „Збірник нар. укр. пісень. Зібрав і для хору уложив М. Лисенко. Десятий десяток", Київ (рік ценз. дозволу – 1899) під № 7 уміщено аранжування пісні

Ой, ковалю, молодий ковалю,
Гей, чом не куєш з вечора до ранку і т. д.

[с. 4]

Зазначено, що пісня – Звиногородського пов., од Кошиця. Тим, що невідомо, яка була правдива форма у народньому виконанні, я тут не репродукую цього варіянта, і тільки зужиткую його в ритмологічних зіставленнях.

В а р . 5.

Відмінний змістом і формою варіянт з Житомирського повіту у виданні „Збірник найкращіх (sic) українських пісень. Зібрав К. Поліщук, ноти записав М. Остапович (Редакція А. Кошиц)". К. 1913 р. ч. II № 20 (мелодія подається в додатку під № 4):

Ой ковалю коваленьку,
Чом ни рано в кузні куєш?

Чом ни рано в кузні куєш[4],
Чи чилядоньки жалуєш?

„Я раненько в кузні кую,
Челядоньку не жалую.

„Сталась міні пригодонька,
Превелика сухотонька.
„Породила дочка сина,
Тай у саду схоронила.

„Кленом листом пристелила,
З буйним вітром говорила";

„Не вій вітре буйнесенький,
Бо мій синок малесенький.

Не звій листу кленового,
З мого сина маленького".

В неділеньку – пораненьку
Пан збірає громадоньку.

І старого, і малого,
Й челядника молодого.

Тільки нима ще одної,
Ковалівни молодої.

За годину, за другую,
Ведуть її молодую.

Ой йде вона схиляється,
На всі боки вклоняїться
І старому, і малому,
Й челядині молодому.

Ой ви батьки, ви старії,
Научайте діти свої,

Щоб по ночах ни ходили,
Бравих хлопців ни водили.

Ковалівна бач водила,
Той і сина породила.

Возьміть її обсудіте,
Тай із села проженіте.

[2] У Закревського є деякі немайстерно записані мелодії, та до цієї пісні, на жаль, не подано й недосконалого музичного нотування; самий текст записано так, що судити про віршову будову варіянту не можна.

[3] Це слово в передруку В. Гнатюка виображено „залєй", але у Закревського „залѣй", то-б-то „залій" (див. пояснення транскрипції в його передмові), що теж неправильно.

Дівчина тут не втопила дитину, а схоронила в саду. Що пісня переходить у другій частині до суду і кари, це відрізнює варіянт від инших, поданих у першому розділі нинішньої розправи, і зближує його з піснею, про яку буде мова в другому розділі. Така контамінація – і в тому варіянті, що з паперів М. Драгоманова подав В. Гнатюк на стор. 252 його праці, за пагінацією окремої відбитки ст. 6.

Пісня зложена 8-складовим віршем, як і згаданий вище волинський текст Рокосовської і невідомо де записаний текст, вийнятий з паперів М. Драгоманова.

Далі подаю досі недруковані варіянти.

В а р . 6.

З с. Старосілля д. Остерського пов., нині Київської Округи. Записали 1922 року у Грицька Пономаренка й Омелька Шевченка Олена Курило (слова) і я (голос). Цю

і ряд инших пісень ми списали за ініціятивою і організаційною допомогою Керівника Етнологічного відділу Кабінету Антропології та Етнології ім проф. Вовка при Укр. Академії Наук – А. Онищука.

1. [y] Ой ти ковal-ковal-ковaленко,
чом не куєш рано поранень⌣ко?
3. А чи в тебе заліза немає,
а чи в тебе сталі не хватає?
5. [y] А чи в тебе сталі не хватає,
[y] а чи в тебе дів⌣чини немає?
7. Бyла в мене дівчина Марина,
вона міні clави наробила.
9. Вона-ж міні clави наробила,
10–11. що звечора дитину вродила, $^{1}/_{1}$
12–13. а к пївночи в річеньку втопила, $^{1}/_{1}$
14. [y]а до світа все бога молила[5]:
15. [y] Ой дай, боже, сніги да морози,
16–17. щоб замело сліди да дороги, $^{1}/_{1}$
18. щоб[6] не знали сусіди дороги
19. Щоб не знали, куди я ходила,
щоб не знали, кого я любила.
21. Я й любила козака Василя,
я-ж думала, що панського сина.
23. Я й думала, що паньське дитятко,
аж вйн стерво сукин син циганьсько[7].
(мелодія в додатку під № 5-а).

В а р . 7.

М. Гайдай, збираючи торік муз.-етногр. матеріяли в тому самому с. Старосіллі з доручення зазначеного Відділу Етнології, записав ще й зовсім иншу мелодію до цієї пісні у Михайла Кашки; цей селянин запевняв, що його мелодія (у додатку під № 6) давніша.

---

[4] В тексті Остаповича замість цього „чи челядоньки жалуєш”, то-б-то 3-й вірш однаковий не з 2-м, а 4-м. Але так наші народні співаки не зробили-б; коли повторення віршу не входить у принцип будування строфи (як у даній пісні, що строфує без повторень), то окремі евентуальні повторення робляться звичайно способом конкатенації, – як у редакції, що я тут предкладаю. Здогадуюся, що в оригіналі запису тут зовсім не було зазначено повторення, а той, хто редагував *тексти* до видання (О. Кошіцеві належала певно тільки музична редакція), доглядівши ґандж у строфуванні, поправив її невластивим способом.

[5] у варіяції: просила.

[6] у співі: щогогоб.

[7] Як я вдруге, в-осени 1926 р., вислухав цю пісню, Г. Пономаренко пояснив, що до двох останніх віршів є такі варіяції: 1) „Я-ж думала, що вйн син⌣панський (або: царський) роздивлюся – с.с. циганський”, 2) коли в передостанньому вірші: „паньське дитятко”, то в останньому може бути замість „циганьсько” – „прокляцько”. Знаком ⌣ при слові „син” тут визначено невиразний голосовий звук, – про нього буде мова пізніше, в ритмічній аналізі иншого варіянту (9, мел. № 8).

В тексті, що записав М. Гайдай, є такі одміни (окрім фонетичних) проти запису О. Курило: 2. Чом не встаєш ковати раненько, 3–4. Чи у тебе заліза не має, чи й у тебе сталі не хватає; 5. Чи у тебе... 6.Чи у тебе... 7. Ой була... 9. Вона мені... 14. а ік світу Бога упросила, 15. сніги да й морози; 18. що-б не знали сусіди-вороги; 21. Я любила, 22. Я-ж думала, що царського сина 23. що вин син царський; 24. роздивлюся – с. с. циганський.

В а р . 8.

М. Калистратенко записав у с. Лісниках, Будаївського району, Київської округи варіянт з гуртового співу дівчат та парубків (д. додаток, № 7). Словесні відміни проти запису О. Курило (окрім фонетичних) такі: 1. Ти, ковалю славний коваленку! 2. Чом не куєш звечора до ранку?; 3–6. Чи у тебе...; 8... страму... 9.Вона мені страму... 10. із вечора... родила; 11. а в півночи в криницю втопила, 12. а вдосвіта, та й бога просила. 13 = 15. Пошли боже... та морози. 14 = щоб не пішов Іван до ворожки. 15 і 16 = 19 і 20; 17 = 20.

|с. 6|

Далі: 18. Я-ж любила да царського сина. 19. Я-ж думала, що то син да царський, 20. роздивлюся с. с. циганський. 21. Я-ж думала що то шапка сива, 22. роздивлюся – голова плішива. 23. Я-ж думала чоботи сап'яні, 24. роздивлюся, – видно п'яти й пальці.

В а р . 9.

Гр. Верьовка в с. Локнистому Черніг. окр. у І. та У. Тарасенків записав варіянт:

Ой ти коваль, коваль-коваленко,
(гей!) чом не куєш рано-зараненько?
„ чи у тебе угалля немає,
„ чи у тебе сталі не хватає,
„ чи у тебе дівчини немає?
„ – Єсть у мене душа Катерина,
„ вона-ж мені слави наробила,
„ що з вечора дитину вродила,
„ а в півночи топити носила,
(гей!) а ік свєту все бога просила:
„ „Пошли, боже, снєги да й морози,
„ заметайте слєди дай дорожки,
„ що-б не знали сусєди ворожки
„ що-б не взнали, куди я ходила
„ що-б не взнали, кого я носила.
„ Я ходила в криниченьку панську,
„ я носила дитину ковальську.

Всі вірші, починаючи від 2-го, повторюються: кожен вірш у перший раз; з приспівкою „гей!", закінчує зворітку, а повторення його, без цієї приспівки, розпочинає наступну зворітку.

Мелодію подано в додатку під № 8. Цей запис П. Козицький поклав в основу свого твору, вміщеного в вид. „Держ. В-цтва України: „Чотирі нар. пісні для міш. хору" під № 4. Текст там подано неповний, а з змін у ньому найважливіша – „Ой ти ковалю" замість „ой ти коваль(и)". Виходило-б, що тут 11-складовий вірш 5+6, тимчасом цей вірш, як і в инших близьких варіянтах, 10-складовий 4+6; згідно з оригінальним записом зайвий склад вноситься не вжиттям граматичної форми – вокатива, а явищем чисто-фонетичної натури, про яке буде мова пізніше в ритмічній аналізі цього варіянту.

Альтернативність „дочка Катерина" і „душа Катерина" в вар. Милорадовича, також тирада „у його дружини не має, тіки в його дочка Катерина тай та йому слави наробила" в вар. Гулака-Артемовського в звязку з виразами „душа Катерина"; „я носила дитину к о в а л ь с ь к у" оцього варіянта з с. Локнистого дає привід звернутися до осіб, що роблять постереження над пісенністю на місцях, з пропозицією з'ясувати, як сами співаки розуміють подібні редакції цієї пісні: чи не є це один з утворів на широко розповсюджену в фольклорі тему про кровомість?[8] Чи, може, ті версії, де коваль – батько дітозгубниці, і ті, де коваль – батько згубленої дитини, завсіди свідомо розрізняються?

В а р . 10.

У м. Озаринцях коло Могилева над Дністром цю пісню співають у 12-складових віршах:

Ковалю, ковалю, вставай пораненько,
куй субі, ковалю, гей! стиха помаленько.
Чи тубі, ковалю, сталі ни хватайи,
чи в теби, ковалю, гей! дівчини нимайи?
„Ой, є в мени дівка, дівка Катирина,

[8] Короткий перегляд дотичних культурно-історичних даних з згадуваннями й за фольклорні розроблення подав недавно акад. Хв. Мищенко: З історії східньо-візантійської культури. Споріднення й шлюб. Записки Іст.-Філ. Відділу Укр. Академії Наук. Кн. VII–VIII (1926), д. зосібна стор. 146–7, 151–2, 161.

вона-ж міні, шельма, гей! дива наробила.
Вона-ж міні, шельма, дива наробила,
ше вчера з вичера, гей! дитя породила.
Ше вчера з вичера дитя породила
тай коло впівночі, гей! в кирниці втопила.

[с. 7]

Та й коло впівночі в кирниці втопила,
до білого світу, гей! в бога ся просила:
Ой, пошли-жи, божи, снішки та порошки,
шоб позамітали, гей! стишки[9] та дорошки.
Щоб позамітали стишки та дорошки
тай шоби ни знали, гей! сусіди ворошки".

Цей текст подав Т. Коняга. Мелодію (дод. № 9) з його голосу записав В. Харків.

Для короткости та наочности визначатиму віршову будову пісень літерами й цифрами в таких умовних значіннях: *V* = вірш (versus); *V*8 і т. п. = вірш 8-складовий і т. п.; *V*(4+4) і т. п. = вірш 8-складовий з цезурою по 4 складі і т. п.; V_1, V_2 = 1-й, 2-й вірш; відповідний рядок мелодії, коли потрібно, специфікується симболом ^{m}V;

a, *b* і т. д. = перша, друга група складів віршу (розділені цезурою) і т. д.; відповідні мелодичні групи, коли потрібно, відзначаються як ^{m}a, ^{m}b і т. д.; *a*4, *b*6 і т. п. = перша 4-складова група, друга 6-складова група і т. п.;

r = (від refrain в умовно розширеному розумінні) приставка або вставка, напр. „гей!", що вводиться по-над міру вірша (нім. Einschiebsel, сербо-хорв. umetak) і повторюється регулярно в усіх зворітках у відповідному місці;

U = частка solo в піснях, записаних із двоголосого виконання. Літеру *U* вибрано за симбол, щоб мнемонічно відсилати до unus (це слово справді вживано для відповідного зазначення в зах.-европ. церковному многоголосому співі); з мнемонічного погляду краще було-б ужити абревіяцій *S* (соло) або *P* (praecentor, – сказати-б „praecinendum"), але ці абревіяції придадуться в инших студіях для инших речей.

Аналізуючи музично-ритмічні форми, я змушений, через брак нотних знаків у друкарні, виражати схеми просто цифрами:

1) Основна ритмічна вартість, привлащена в даній пісні одному словесному складові, буде визначатися через 1, удвоєна – через 2 і т. д., отож коли в нотації ця ритмічна одиниця виражається чверткою, то 1 визначатиме чвертку, 1½ – чвертку з точкою, 2 – половину, ½ – вісімку і т. д.; коли в нотному записі основна ритмічна одиниця виражається вісімкою, то 1 визначатиме вісімку, 2 – чвертку, 4 – половину, ½ – шіснацятку і т. д.

2) Коли на один словесний склад припадає два або більше тонів, то ціла лігована група чи мелізма виражається цифрою, що відповідає сукупній протяглості словесного складу в співі.

3) Коли в двоскладовій групі замість первісного рівномірного ритмічного відношення складів 1:1 приходить вишукане відношення 3:1 виражене в величинах 1½ + ½, то в схематизації визначаються основні вартості 1+1. Як-би віддавати оці звичайні способи ритмічного мудру-

[с. 8]

вання: 1) пунктування (напр. чвертка з точкою й вісімка замість двох чверток), 2) розщеплення другого з двох первісно рівновартних тонів на два дрібніші і прив'язання лігою першої розщеплини до попереднього тону, – то в результаті постали-б не схеми, потрібні, щоб орієнтуватися в безкраїй ритмічній розмаїтості пісень, а

[9] Стежки.

необсяжна кількість деталізованих, індивідуалізованих формул; узгляднювати в систематизації такі дрібниці, як те, в якому саме місці приходять подібні рафінування (вони иноді бувають несталі і довільні), немає ніякої рації.

4) Ритмічна вартість павз, що в укр. піснях здебільшого відбирають частину протяглости у попереднього тону для віддиху (і при повторенні тої самої мелодії часто виявляють неоднакову довжину), в схемах не відзначається окремо: в відповідних випадках довгість попереднього складу показується, як первісна, принципіяльна, без ущербу, зробленого їй павзою.

Відрізнений своєю формулою V_1 (4 + 4) + V_2 (4 + 4) варіянт 5 (мел. № 4) співається в правильній ямбічній мірі, – розуміється, зовсім не вважаючи на словесні наголоси:

1 2 1 2 | 1 2 1 2 || 1 2 1 2 | 1 2 1 2
Ой ко-ва-лю, ко-ва-лен-ку, чом не ра-но в куз-ні ку-єш.

Про такий, ніби ямбічний, ритм див. Ф. Колесса. Ритміка українських народніх пісень (Відбитка із Записок Наук. Тов. ім. Шевченка). Львів, 1907, ст. 84, 86, 126–7 (у примітках). К. Квітка. Рецензія на кн. А. Фінагіна. Русская народная песня. „Музика" 1924 р., № 1–3, ст. 47. Я утримуюся тут од дальшого і вхідливішого трактування цього ритмічного типу, щоб мати змогу приділити більше місця ритмічним особливостям инших варіянтів розгляданої пісні.

Вар. 10 (мел. № 9) також одмінний від усіх инших , які вдалося зібрати, формою: V (6 + 6). Півстих у співі виражається послідовністю ритм. вартостей, яка найчастіше прив'язується до цього V в українських піснях, – 4 основні і 2 удвоєні; отже V_1 має звичайну муз.-ритм. форму:

1 1 1 1 2 2 | 1 1 1 1 2 2
Ко-ва-лю, ко-ва-лю, вста-вай по-ра-нень-ко.

Але особливість будови саме даної пісні виявляється в модифікації кожного V_2: на місці його середової цезури вставляється приспівка „гей", що виходить по-над основну міру пісні:

1 1 1 1 2 2 | 2 | 1 1 1 1 2 4
Куй су-бі, ко-ва-лю, гей! сти-ха по ма-лень-ко.

Удовження останнього складу („ко" = 4) – явище звичайне. Перетинки в нотному записі поставлено так, як доцільніше в науковому виданню, – щоб унаочнити генетичне членування; як-би треба було вважати

на практичні потреби диригування, нотний запис можна-б зазначити в такті $^2/_4$ з зміною на $^3/_4$; хто дбає найбільше про одностайність такту, той, певно, змінив-би тактове зазначення перед словом „гей", щоб обмежитися одною зміною і мати в кінці два однакові $^3/_4$ такти; та краще, коли вже не вирізняти „гей" в окремий такт (що допустиме), то потактувати другу частину мелодії, відповідну другому віршові зворітки, так:

$^2/_4$ куй собі ко-| $^3/_4$ валю, гей!| $^2/_4$ стиха пома-| $^3/_4$ ленько.

Другий з цих тактів мав-би два акценти – на першій і на третій чвертках (як часто буває в мазурках – див. F. Starczewski. Die polnischen Tänze. Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft II, 4, S. 692) і ритмічно подібних до них нетанцівних піснях. У такому тактуванні буде ясно, що приспівка „гей", притулена до п е р ш о г о

півстиха, і удовження ритм. вартости останнього складу другого півстиха („ко"), компенсуючи той надмір, що додає першому півстихові приспівка „гей", вирівнює в співі довжину обох півстихів.

Фома *ab* + *crd* цієї пісні н а м т е п е р здається надто простенькою; але треба собі уявити, скільки радости вона давала, коли була свіжою, що-йно винайденою. Вона тішить досі наших людей, вона тішила на протязі віків німецький народ, – бо, в збільшених величинах, виявляється в Hildebrandslied, найстарішій вповні захованій для нас народній пісні з германської героїчної саги і одній з найцінніших поміж німецькими піснями взагалі, як схарактеризував цей твір Fr. M. Böhme (Altdeutsches Liederbuch. 3 Aufl. 1923, S. 259). Її перейняв німецький народ, скоротивши й змінивши, з уст середньовічних професійних мандрівних (fahrende) співців; найдавніший запис початку тексту, без нот, датується 1359 роком, а запис мелодії – 1541 роком; та Беме здогадувавсь, що мелодія „Гільдебранда" або виникла разом з її текстом у XIII в., або, як спільна мелодія до героїчних пісень (Heldenton), служила вже й до окремих співів, з яких пізніше невідомий поет зложив епопею за Нібелунгів. На „Hildebrandston" ще і в XVII віці співали одну політичну й одну духовну пісню. Що саме зближає цю німецьку форму з формою розгляданої української пісні, – це положення *r* (в укр. пісні „гей!", в нім. „ei ja!") п о с е р е д и н і другої половини строфи; але строфи німецької героїчної пісні більші і складаються не з 4 півстихів, як в укр. пісні, а з 8:

„Ich wil zu land ausreiten" –
sprach sich meister Hiltebrant[10],
„Der mir die weg tet[11] weisen
gen Bern wol in die land;

Sie sind mir urkund gworden
vil manchen lieben tag, [Ei ja!]
in zwei und dreissig jaren
fraw Uten ich nie gesach".

(мел. № 13)

[с. 10]

Прикласти до Hildebrandslied формулу *ab* + *crd* годиться не тільки щоб порівняти її з укр. піснею; її структура і сама собою не може бути коротше виражена; тільки рівняючи німецьку пісню до розгляданої української за поміччю цієї формули, треба застерегти, що для першої *a* і *b* символізують не половини від V_1, а половини від Aufgesang, так само *c* і *d* – не половини від V_2, а половини від Abgesang[12]. Та нас у даному разі цікавить самий конструктивний принцип, – він, мабуть, і у німців виявився давніше в менших величинах і пізніше пристосований до 8-рядкової строфи. Вставку „ei ja!" Беме визнав за „свого роду хоровий рефрен, подібний до Omquäd[13], що й тепер ще практикується в старих північних (Скандинавських) баладах. Ці слова, що регулярно повторюються в визначеному місці, за найдавніших часів співали, певно, слухачі".

У другому великому збірникові німецьких пісень (Erk-Böhme. Deutscher Liederhort, I, 71) Беме, подаючи знову цю саму пісню (з хибами в муз. транскрипції) трактував зазначену вставку инакше: Die Worte „Ej jaha!" (на цей раз не „Ei ja!") sind nur zur Fügung für den Tonsatz eingeschoben… Da sie nur in einem Drucke u. nur in erster Str(ophe) vorkommt, hat man sie nicht als Kehrreim zu betrachten. Проте муз.-ритмічна міра тут заповнюється не вставленням зайвих слів „Ei ja(ha)!", а чисто музикальним способом – лігатурою; вставка тут не суплетивна, а ампліфікативна. Що вставка находиться тільки в одному старинному виданні, – также-ж з коментарів Беме видко, що це й є те видання, в якому є ноти, – значить, воно найважливіше для пізнання ф о р м и пісні; що вставку зазначено тільки у першій строфі, – также-ж і теперішні записувачі часто для скорочення не пишуть подібних повторюваних вставок кожний раз у кожній строфі.

[10] Так підтекстовано під нотами; в відокремленому тексті – „Hildebrand".
[11] В Deutscher Liederhort „thät", – очевидно, поправлено на пізнішу транскрипцію для зрозумілости.
[12] Часті строфи (за пізнішою, майстерзінгерською термінологією).
[13] Omkvaed.

Подібні вставлені приспівки в українських піснях иноді мелодично та ритмічно відчленовуються так, що теж можуть викликати уявлення, як колись слухачі впадали солістові в спів, а иноді органічно вростають у мелодію, таким способом, що хорові впасти в даному пункті було-б нелегко і ненатурально, отже в цих утворах, мабуть, тільки зберігсь з прадавніх часів самий конструктивий принцип вставлювання, так мовити, середових рефренів, але сами пісні ніколи зазначеним способом (сольо з хоровою вставкою) не співалися, – вони, а також, певно й їх архетипи, були утворені вже тоді, як маса переросла ту стадію, коли могла брати участь у пісні тільки короткими покликами, отже цих пісень зразу почали співати або в цілості сольо, або в цілості хором; приспівування рефрену хором практикується не скрізь на Україні і здається, тільки тоді, коли це – рефрен у дійсному розумінні, тоб-то приспівка в кінці *V* або строфи, до того – довша, ніж один поклик.

Форма *ab* + *crd*, хоч і простенька, оказується оригінальною і дуже інтересною, коли порівняти її з иншими формами, витвореними з тих самих елементів – ш о с т и с к л а д о в и х півстихів і приспівок (розуміючи

під станніми і такі вставлені понадмірні слівця, як „да", „та", „ой"). Ставлячи *r* то на початку *V*, то в середині, то в кінці, повторюючи окремі півстихи, розширені через *r* або ординарні, також повторюючи вповні V_1 або V_2, наш народ витворив на диво велику кількість таких форм, – я їх нарахував по-над 30, переглянувши кілька значніших збірників мелодій, та на форму *ab* + *crd*, яка виявляється в даній пісні з-під Могилева над Дністром, знайшов тільки один іще приклад – з Закарпаття: див. д-ра Ф. Колесси „Нар. пісні з південного Підкарпаття" (в Наук. Зб. Тов. „Просвіта" в Ужгороді за рік 1923) № 87, – і то подібність між цими двома піснями обмежується віршовою формою; музично-ритмічна форма закарпатської пісні багато скомпліковаиіша:

1 2 1 2 3 3 :|| 2 $^{2}/_{3}$ $^{2}/_{3}$ $^{2}/_{3}$ $^{2}/_{3}$ $^{4}/_{3}$ | 2 |
Не жаль би ми, не жаль, ей[14], я лем по-си-дів, ей,
Же бим з риб-ков ле-жав, *r*
1
6 6

$^{1}/_{2}$ $^{1}/_{2}$ $^{2}/_{3}$ $^{4}/_{3}$ 3 3
я-кийсь дя-бел вви-дів
6

Дод. мел. № 12

Отже розглядана пісня з-над Дністра, скільки мені відомо, єдина в своєму роді, у всякому разі представляє рідку музично-ритмічну форму. Найбільше багатство зазначених форм витворили українці на Закарпатті, – як видно з названого збірника Ф. Колесси, і цей факт погоджується з тим, що вони дуже люблені у мораван та словаків; поляки, здається, не в такій мірі уподобали цю конструктивну маніру, проте й у них вона постерегається особливо в танцівних піснях, – це зазначила вже H. Windakiewiczowa (Studya nad wierszem I zwrotką poezyi polskiej ludowej. Osobne odbicie z T. LII. Rozpraw Wydziału filologicznego Akademii Umiejętności w Krakowie. Стор. 81–2, див. також стор. 60. 52, 38–9). На Україні такі розширення *V*12, здається, трапляються рідше в мірі віддалення від Карпат; між моїми записами, видрукованими в

[14] У цьому разі „ей" – не вставка (*r*): тут воно потрібне для д о п о в н е н н я до 6-складової міри, а не для переповнення, до того ж потрібне й логічно, як злучник.

II т. Етн. Зб. У. Н. Т. до порівняння з розгляданою формою *ab* + *crd* можу вказати на таку, що з нею неначе парується і їй опонується:

arb + *cd*

6 1 6
Ой соколе орле, гей! Ори моє поле
6 6
Ори моє поле та насієш жита

№ 204, з-під Малина (повторення слів „ори моє поле" в цій першій зворітці – випадкове, в дальших зворітках конкатенації нема).

[с. 12]

Ця остання пісня – старинного характеру, і це, до певної міри, також свідчить за те, що й наддністрянський варіянт пісні про дітозгубницю – не з новітніх.

Всі інші варіянти цієї пісні зложені з *V*10 (= *a*4 + *b*6); *b*6 звичайно не має середової цезури, та в музичному відношенні членується так, що перші чотири склади творять окремий відділ, – назвім його тактом (*T*) з застереженням, що коли розуміти цей термін достоту, як визначає сьогочасна теорія, він далеко не завсіди може бути приложений до слов'янських, і особливо східньо-слов'янських народніх пісень (зрештою ревізія того визначення почалася і в зах.-европ. літературі). Отже, коли умовно приймемо за *T* групу з чотирьох ритмічних одиниць, відповідних основній довгості словесного складу в співанні кожної даної пісні (в нотних записах ці одиниці звичайно визначаються, або як чвертки, або як вісімки), то *V*10 (= *a*4 + *b*6) предстане в таких формах:

Тритактовій (*A*).

1 1 1 1 | 1 1 1 1 | 2 2
Та за-цви-ла ка-ли-ноч-ка в лу-зі

Ф. Колесса, Ритміка укр. н.п. ст. 134
Розд.-Людк. №№ 484, 485, 1454–1458.

U- da- ra- lo | u tam-bu-ru | dja-če

Fr. Kuhač. Južno-slov. nar. popjevke, № 619, див. W. Wollner, Untersuchungen über den Versbau des südslavischen Volksliedes, ст. 76 окр. відбитки.

Ke-ré vtá-ček | na dvóch du-bech | se-dá.

Fr. Sušil. Moravské Nár. Písně № 330, див. L. Zima, Nacrt naše metrike, Rad Jugosl. Akad. XLIX, ст. 37.

(в усіх трьох прикладах одсікання двох останніх складів групи *b* в окреме слово не видержується в дальших віршах; взагалі регулярно проведене відділювання двоскладових слів є ефект, що народнім версифікаторам не вдається провести через усі зворітки довшої пісні).

Чотиритактовій (*B*), де всі склади групи *a* виявляються в удвоє збільшених ритмічних вартостях:

2 2 | 2 2 || 1 1 1 1 | 2 2
Йу Ма - ри- сі ха - та на по - мос - ті

Розд.-Людк. №№ 480–1, 521–2; Квітка Нар. мел. Лесі У. № 98, Квітка Етн. Зб. II № 571; Ф. Колесса. Підкарп. № 47.

[с. 13]

cr - na | go - ro | pu - na ti si | la – da
Кухач № 51 (Вольрен, *l. c.*)

Dě - ku | ju vam | má mi-lá ma- | měn-ko
Сушіль № 631 мел. 3 (Зіма, *l. c.*).

Чотиритактовій (*C*), де останні два склади групи *b* виявляються в ритмічних вартостях, збільшених не вдвоє, як у формах (*A*) і (*B*), а вчетверо:

1 1 1 1 || 1 1 1 1 | 4 | 4
Ой за - цви-ла ка- ли-нонь-ка в лу – зі
Розд. Людк. № 524.

Već u- bi -jaš | srd - ce mo - je | bol -| no
Кухач № 245 (Вольнер, ст. 77).

Коли *b*6 перекраємо, згідно з музично-ритмічним членуванням, на *b*4 + *b*2, то ритмічні рівності виявляються так:

в формі (*A*)	*a*4 = *b*4 = *b*2
в формі (*B*)	*a*4 = *b*4 + *b*2
в формі (*C*)	*a*4 + *b*4 = *b*2

У українців найменше представлена форма (*C*). Мелодії до тих варіянтів розгляданої тут пісні, що зложені в *V*10, генетично сходять (так само, як і пісні про тройзілля) до типу (*B*), та її модифікації виявляють велику винахідливість східніх українців у розвиванні та перетворюванні типу перейнятого, мабуть, із заходу.

(В дальшій аналізі №№ будуть відсилати до нотного додатку).

І так, українські варіянти Потебні й Рубця, №№ 1 і 2, збудовано тим способом, що для першого віршу взято форму (*B*), відому нам і з південно та західно-слов'янських пісень, а для другого віршу утворено п'ятитактову форму:

(*D*) 2 2 | 2 2 | 1 1 1 1 | 4 | 4
Ко-ро-лен-ка жур-ба об-ні-ма-є

що виглядає, як сполучення форм (*B*) і (*C*), – в цьому сполученні зужито максимальні удовження як з одної, так і з другої форми.

П'ятериста міра тут виявляється в будові цілого *V* (5 × 4); та принцип п'ятірности може виявлятися і нарізно в будові окремих його частей – *a*4 та *b*6:

В *a*4 удовження першого складу творить п'ятірну форму:

α) 4 2 2 2 — (5×2, ніби пеон перший в удвоє збільшених вартостях),
Чом не вста-еш — Мел. № 6.

пор.: 2 2 2 2
Чом не вста-еш — Мел. № 3,

а удовження останнього складу – форму

β) 2 2 2 4 — (5×2, ніби пеон четвертий в удвоє збільшених вартостях),
Чом не вста-еш — Мел. № 5^b.
Чом не ку-еш — Мел. № 5^a
ти, ко – ва – лю — Мел. № 7

Обидві ритмічні схеми α і β розгляданих українських пісень явно розвилися з схеми, яку має *a*4 в типі (*B*).

В *b*6 п'ятирність виявляється оцією схемою (β_1), яка згоджується з схемою β, дарма що припасована до меншої кількости складів:

β_1) 1 1 1 1 2 4
Ко-валь ко - ва-лен-ко
ко - ва - ти ра-нень-ко — № 6.
Слав-ний ко-ва-лен-ку — № 7.

В варіянті № 5^a, мого запису, постерегаються ще такі особливості:

*a*4 в V_1 виділяється, як соловий заспів (*U*) і має форму середньої величини між властивими цій групі в типах (*A*) і (*B*):

1 1 2 2
ой ти ко-валь

Уживаючи умовно термінів античної метрики, висловимося, що в типі (*A*) *a*4 має подобу дипіррихія, в типі (*B*) – диспондея, а тут – ростучого йоника (ionicus a minore).

Ростучий йоник характеризує також варіянт Кошиця-Лисенка (4), де він утворює для цілого віршу семірність:

(*E*) (2 × 2) 1 1 2 2 || (4 × 2) 1 1 1 1 2 2 — (3 × 2 + 4 × 2 = 7 × 2, ритм. відношення нагадує епітрит).
Ой ко-ва-лю — мо-ло-дий ко-ва-лю
Пор. У Ма-ру-сі — ха-та на по-мос-ті

у вар. пісні про тройзілля з Берестейщини у Квітки Е. З., II, № 550 (схема найясніше виражена там у 3-й зворітці і далі), а також Лис., одноголос. зб. III, № 26 (Ф. Колесса, Ритміка 133).

Коли розглянемо, як ростучий йоник зужитковується взагалі в піснях, зложених з $V = a4 + b6$, то постережемо, що частіше він вирівнює *a*4 з *b*6, бо *b*6 в даному сполученні звичайніше виражається в рівномірних основних вартостях:

* [*У тексті цієї сторінки відсутній знак для такої примітки. – Б.Л.*]: Цю форму зазначив акад. Ф. Корш у „Замечаниях к элементарному учебнику муз. Ритмики Ю. Н. Мельгунова" (Труды Муз.-Этногр. Комиссии, т. III, вып. 1, Москва 1907, стор. 99), та надав їй дуже чудного і незрозумілого тактування.

(*G*) 1 1 2 2 | 1 1 1 1 1 1
Ой за-цви-ла ка-ли-нонь-ка ф пло-тї
(Розд. Людк. № 479).

Таке вирівнююче значіння йоніко-взорого удовження первісної групи виду дипіррихія ясно виступає, коли прирівняти форму *G* до оцієї вийняткової форми:

(*H*) 1 1 1 1 | 1 1 1 1 1 1
Ой дів-чи-на | по гри-би хо-ди-ла
(Мат. Укр. Етнол. XVI А. № 55),

що виглядає, як найпростіша; проте було-б рисковано робити висновок від цієї видимої простоти до пріоритету, – навряд чи цей ізольований український взірець зберіг первісну форму $V10$[15]; нема даних, щоб на якому-будь етнічному ґрунті число 5 і його кратні (як тут: 10), можна було-б покласти на початок ритмічної еволюції.

Форма (*G*), люблена на прикарпатській Україні; її існування в польській пісенності сконстатував проф. J. Łoś (Wiersze polskie w ich dziejowym rozwoju. Стор. 40). Та між українськими мелодіями, які можу зараз пригадати, окрім цитованої під літерою *G* ще тільки одна волинська (в моєму зб. з гол. Л. У. № 96) провадить ритмічну рівність через усю пісню, як ті польські зразки, що я міг побачити. В десяти инших мелодіях (№№ 486–495 в зб. Розд.-Людк.) V_2 приносить ретардування, надаючи групі *b*6 відзначену вгорі форму β_1:

1 1 1 1 | 1 1 1 1 1 1
Ой Ма-ри-сї | сім літ хо-ру-ва-ла
(Розд. Людк. № 488 (пісня про тройзілля[16]).

Тим, що в Київі нема всіх серій Kolberg'ового Lud'у, я не можу простудіювати, в яких формах виявляються ті зразки польського *V* (4 + 6), що познаходила H. Windakiewiczowa, op. cit, 69–70.

Походження подібних форм можна пояснити так: у ритмічній еволюції пісень принцип кристалистий, що виявляється як-найдосконаліше тоді, коли твір членується на рівновеликі частини, зложені з однакової

кількости рівномірних тактів, змагається з принципом живоносним (виразів ужито за H. J. Moser'ом, I. c., 285, у нього das kristallinische Prinzip, das vitale Pr.), що раз-у-раз вносить відхили й нерівності. Форма V_2 (= *cd*), в якій $d = \beta_1$, постала з вияву цього останнього принципу, – саме з кінцевого ретардування, спочатку чисто агогічного і не стісненого рахівною мірою основних ритмічних одиниць (часівок). Таке кінцеве ретардування колись було загальним правилом у західньо-европейській артифіціяльній музиці (G. Schüneman, Geschichte des Dirigierens, 1913, s. 93). Коли ця маніра виявлялася в народньому соловому співі, вона могла зоставатися чисто-агогічною, але пристосована до народнього хорового співу, позбавленого диригентських знаків, вона мусіла скристалізуватися в ритмічній схемі, вираженій виразною послідовністю кратних довжин, і в даній формі скам'яніла в кратну (геометричну) прогресію 1, 2, 4. В цілому принцип рівновеликости ${}^{m}V_1 = {}^{m}V_2$, ${}^{m}a = {}^{m}b = {}^{m}c = {}^{m}d$ змінився на принцип поступання: ${}^{m}c < {}^{m}d$, і тому ${}^{m}V_1 < {}^{m}V_2$. Рівновеликість ${}^{m}a = {}^{m}b = {}^{m}c$ тут залишається, але

[15] Здогад Л. Зіми, що цією первісною формою була зазначена тут під літ. В., викликав справедливе заперечення Вольнера.

[16] Варіянти пісні „Ой у полі три дороги різно" (характеру „вуличних"), подібної ритмічної форми, подані в моєму зб. (Е. З.) II під №№ 461 і 578, я записав не з гуртового виконання, не на „вулиці", а в кабінетній обстанові, з виконання одної людини, з певністю отже можна покласти, що в натуральному виконанні, на „вулиці" там теж останній тон довше протягався ніж зазначено в моєму записі.

принцип поступання, раз винайдений, шукає собі виявів у складніших формах, ширшого і консеквентнішого проведення.

Таку тенденцію бачимо з мого запису вар. 6 (мел. № 5-а). Виконувачі цього варіянту втому разі, коли я їх вислухував, провадили цей принцип в усіх чотирьох муз.-ритмічних гемістихах (не вважаючи на кількість складів у них), отже утворили ритмічне поступання:

$$\begin{array}{ccccc} {}^{m}a4 & < & {}^{m}b6 & < & {}^{m}c4 < {}^{m}d6 \\ {}^{m}V_1 & & < & & {}^{m}V_2 \end{array}$$

Спосіб цього поступання – ритмічне удовжування гемістихів *b*6, *c*4 і *d*6 через розтягнення, що-разу все більшеє, останнього складу. В цифрах, що визначають послідовні довгості груп, символізованих, як вище, літерами *a*, *b*, *c*, *d*, виявляється в істоті така прогресія:

a	*b*	*c*	*d*
3	4	5	6

Як-би прогресія була справді видержана в цих точних величинах, перед нами був-би новий момент скам'яніння того, що витворене поривом духу визволення від скам'янілости, але фактично математичної, „неорганічної" точности прогресії не було, бо величина *b* була не 4, а $4^1/_2$, також і в величині 6 (останнього члена *d*6) постерегалися незначні відхили в обидві сторони. Чи мій запис зафіксував еволюційний момент, коли ще не дійшло до затверднення у математично-точну прогресію чи, може, такий момент, коли новий імпульс оживлення вже зруйнував цю точність – прогресію у властивому розумінні? Я схиляюся до першого здогаду, але треба-б більшої кількости точних записів, зроблених у різних людей і в різні моменти.

Вже тоді, як ці рядки було написано, мені вдалося, знову-таки дякуючи ласкавій помочі А. Онищука, зробити повторний

запис у тих самих співаків, у листопаді цього 1926 року, отже за малим не 4 роки по першім записі. На цей раз я попередив співаків, що мені дуже важливо, щоб вони видержували кінцевий тон кожної музичної фрази рівно стільки, скільки його видержується, коли пісню співають у натуральній обстанові, і не скорочували-б протяглости за для прискорення справи (як це здебільшого роблять, коли співають без відповідного настрою, діловим способом, спеціально для запису). Отже в повторному записі (м. № 5^b) сталися такі відміни проти давнього[17]: останній склад V_1 („ко" в слові „коваленко", кінець 2-ї дільнички доданого тут нотного тексту) видержувалося рівно 2 рахівні часівки, тому *b* = 5 (з цього иноді коло $^1/_2$ відходило на павзу, а останній склад V_2 („ко" в слові „пораненько", – остання нота мелодії) видержувалося здебільшого 4 часівки, кілька разів по $4^1/_2$ – 5 і тільки один раз – $3^1/_2$; при $4^1/_2$ і 5 наступало раптове smorzando після 4-ї рахівної часівки (в инших випадках smorzando або не помічалося або було настільки коротке, перед замкненням тону, що вирахувати довгість значеної ним частки не було способу). Я не певен у тому, що вчинив як було слід, зробивши співакам зазначене попередження. Кінець-кінцем ніякі корективи не можуть зробити лабораторне виконання адекватним натуральному (тоб-то такому, коли співаки не знають, що з їх виконання робиться запис), а що точна фіксація та виміри були-б можливі тільки за поміччю реєструвальних апаратів, отже ультралабораторним способом, коли, на одностайне свідчення всіх вдумливих записувачів, ненатуральність надто шкідливо відбивається на продукціях, то справа здобуття ідеально-точних

[17] Що давніше було проспівано на кварту нижче, співаки пояснили тим, що тоді були захриплі.

матеріялів для тонких психологічно-естетичних дослідів представляється при сучасному рівні техніки безнадійною.

Отже поступання виразилося на цей раз (осінь 1926 року) в таких величинах:

	a	*b*	*c*	*d*
Довгість останнього складу	1	2	2	4
Довгість гемістиха	3	5	5	7

Тоб-то, при рівності середових дільниць довгості останнього складу поступали в кратній прогресії, а довгості самих дільниць – в аритметичній.

У варіянті 3 (мел. № 3) *U* вже не входить у нормальну ритмічну величину ${}^{m}V$, а дається попереду кожної зворітки і передхоплює словесний зміст *a*4; в самому V_1 ця словесна група, таким чином, вже повторюється. З таким повторенням у формі *U* зіставмо повторення иншого виду, властиве й крайнім західнім землям. Саме, в деяких утворах *V*10 (= 4 + 6) виявляє тенденцію до ритмічної асиміляції з улюбленішим *V*14 (= 4 + 4 + 6), напр.

V_1	2 2 Ма - ру	2 2 си - на	1 1 1 1 не-ду-жа ле-	2 2 жа-ла.	$a^2\ b$

[с. 18]

V_2	1 1 1 1 Із-за мо-ря,	1 1 1 1 із-за мо-ря	1 1 1 1 зіл-ляч-ка ба-	2 2 жа-ла.	*c c d*

(К. Квітка, Е. З. II № 571, пор. Розд. Людк. № 525).

У варіянті 3 повторення 4-складової групи не втискується в незмінену ритмічну величину віршу, як у цьому прикладі, а, виявлене способом передпослання солового заспіву, додає цілий відділ, ритмічно сливе рівновеликий цілому V_1 даного варіянту, у всякому разі рівновеликий простій його формі (B):

2 2 4 8 в мел. № 3 = 2 2 | 2 2 | 1 1 1 1 | 2 2 (Розд. –
Ой ко-ва-лю Йу Ма-ри-сі ха-та на по-мос-ті

Людк. № 481) і = первісному (імовірно) 2 2 | 2 2 | 1 1 1 1 | 2 2
Ой ко-ва-лю тай і ко-ва-лен-ку,

що було в основі варіянтів №№ 1–3 і 5–7 розгляданої тут пісні. Таким чином *U* перетворює тут двочастинний уклад мелодії у тричастинний, та замість елементарного принципу ритмічної рівноважности частин, тут з вишуканістю вподобано той самий принцип ритмічного поступання, що його вже відзначено з приводу мого запису № 5-а. Цей принцип тут виявляється і в мікрокосмі самого *U*: 3-й склад у ньому рівновеликий двом першим, а 4-й – двом 3-м і чотирьом 1-м („геометрична" прогресія). Макроритмічно він проводиться тим способом, що, протягаючи останній склад V_1

2 2 2 2 1 1 1 1 2 6
Ой ко-ва-лю тай і ко-ва-лен-ку,

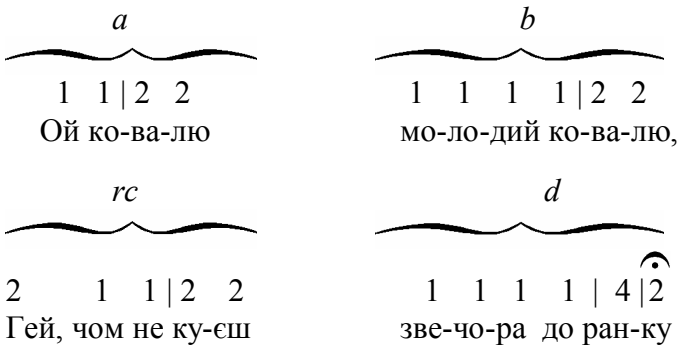
цьому ${}^{m}V_1$ надається спільна довжина в 20 ритмічних одиниць проти 16 одиниць *U* (і здогадного архетипу самого ${}^{m}V_1$). Виходячи з постереження, як звичайно співають подібних пісень (особливо гуртом на „вулиці"), можна покладати з певністю, що останній склад у другому вірші протягається ще довше, ніж на 6 основних ритмічних одиниць (у даному записі визначуваних вісімками), і тоді ми мали-б завершений поступ, проведений в усіх трьох членах. Що дійсна протяглість коронованої ноти (значеної ферматою) не зміряна достоту, це велика шкода. Взагалі в наукових записах корону (фермату), як усякі знаки, що дають волю артистичним вподобанням того, хто

читає ноти, треба по можливості заміняти якимись точнішими способами транскрипції. Коли довжина даного тону постійна, тільки понадмірна, то треба просто визначати дійсну ритмічну вартість, не звертаючи уваги на те, що цим порушується оптична одностайність тактів чи відділів. Коли довжина тону, звичайно означуваного ферматою, мінлива, то я в своїх пізніших, ще не друкованих записах визначав мінімум і максимум в основних ритмічних одиницях, коли обставини запису дозволяли переслухати пісню стільки разів, що-б можна було порахувати крайні величини, а в найудатніших випадках – також і ту величину, яка найчастіше виявлялася,

і ставив відповідні цифри по-над нотою, напр. 6–8 або, напр. (у точніших зазначеннях), 6 (5–8). Дуга над цифрами була-б, властиво, зайва, та тим, що принципи наукової транскрипції народніх мелодій ще виробляються (та й будуть вироблятися далі, поки триватиме саме записування), і окремі дослідники пропонують і практикують свої окремі знаки або надають спільним знакам особливих значінь, може виникнути змішання з иншими значіннями цифр, ставлених над нотою, отже краще зразу специфікувати символ, зберегаючи дужку, що мнемонічно звязуватиме його з звичною ферматою.

Уживання знаку фермати, часто направлене на графічно-оптичне вирівнювання відділів у ритмічному членуванні, може, й не один раз сховало від ока дослідника якийсь инший, нерівнісний принцип, що існував у свідомості народніх співців, позбавлених у своїй творчості та в своєму виконанні помочи нотного письма чи хоч грубої графічної симболізації. Записувач давнього типу, що прагнув нормалізації, певне передзначив-би мелодію № 5 мірою $^{4}/_{4}$ або $^{2}/_{4}$, і кожну останню чвертку 2–4 тактів був-би коронував.

Відметення цього невиразливого способу виявило в даному разі маніру, в високій мірі гідну уваги, та щоб перевірити, оскільки вона видержується до кінця в инших варіянтах, на перешкоді стає, як ми бачили на прикладі запису Гулака-Артемовського (мел. 3), коронування останньої ноти. Шкоду від неточности доводиться констатувати і що-до музичного тексту Кошиця-Лисенка (4). Цей текст дається зформулувати так (треба зазначити, що видання, в якому вміщено цей витвір, – не наукове):



З цієї схеми виясняється змодифікований принцип прогресії: *b* рівновелике з *rc*; *a* менше, а *d* – більше, ніж *b* і *rc*, та в яких саме величинах виявляється *d*, знати не можна навіть приблизно; певно тут не загоджено навіть постулату, щоб коронована нота визначалася хоч мінімальною присвоєною їй у виконанні довгістю, – ця довгість очевидно не менша від попередньої (4 одиниці), та визначена половинною нотою (2 одиниці), щоб погодити рутині, яка жадає, щоб останній такт був неповний, коли твір зазначається, як тут, з-за такту (Auftakt).

З приводу *U* в вар. 3 треба завважити, що, тимчасом як свій словесний зміст цей заспів бере з V_1, передхоплюючи його перші слова, мелодичною стороною він становить зовсім незалежний витвір, який не повторюється в дальшому ході мелодії. Таке *U* (1) треба відрізняти

[с. 20]

від *U* (2) того типу, що входить у склад *V* і ^{m}V, мелодія в цьому разі зостається в межах цього основного корпусу, і форма пісні не дізнає від *U* понадмірного прибудування, і

від *U* (3), що появляється тільки по 1-й зворітці або по V_1, звязуючи або зворітки або *VV* і повторюючи перед наступним *V* останні слова з попереднього.

U (3) я мав нагоду трактувати в моїх попередніх працях[18], і з ним доведеться ще здибатися в розділі II цієї розправи.

Ці пісенні типи, характеризовані через присутність *U*, можуть бути представлені так:

I. *U*(1)	$U + V_1 + V_2$	
	$a + ab + cd$	(мел. № 5)
II. *U*(2)	$V_1 + V_2$	
	$a^u b + cd$	(мел. № 3)
III. *U*(3)	$V_1 + U_1V_2 + U_2V_3 \ldots + U_{n-1} + V_n$	
	$ab + bcd + def \ldots$	

Є ще інші способи урозмаїтнювати спів через внесення солових партій.

Хоча записувач варіянту з с. Локнистого (мел. № 9) не відзначив поділу на солову і хорову партію, проте ясно, що цей варіянт належить до типу II. *U* (2). Ритмічні відношення у цьому варіянті відмінні від відношень в инших варіянтах.

Форма *ab* + *rcd* зближає його з вар. Кошиця-Лисенка, але тимчасом, як там *rc* > *a*, тут *rc* = *a*; *b* – не 1111 | 22, як там, а 1111 | 24 (як мел. № 5^b). $V_2 > V_1$ тим, що *d* > *b*, але в якому відношенні виражається ця нерівність, і тут невідомо, бо цей записувач також поставив фермату без точнішого зазначення. Зате він виявив докладність, визначивши перший вірш так:

Ой ти коваль(и), коваль ковален(и)ко.

Зайві склади „льи", „ни" стоять під окремими нотами.

Явище злучення шелестового звука з окремим тоном у співі за поміччю доданого голосового (виразного або невиразного), невластивого звичайній вимові, постережене в сьогочасному людовому співі у багатьох народів, також у церковному співі християнського Заходу і Сходу[19].

Р. Лях називає цю маніру „вставлюванням (Einschiebung) епентетичних голосових звуків"[20]. Иноді її чути і у вишколених концертових

[с. 21]

та оперових співців, – втім далеко частіше у вульгарних російсько-„циганських" співачок, – також у мові того або иншого оратора чи педагога.

Акад. Є. Карський пояснив це явище „метою доповнити слабкий склад у стопі, якого бракує"[21]. Але таку мету можна констатувати надто рідко. Один із таких незвичайних випадків явить передостанній вірш варіянту 6: „я-ж думала, що вйн син⌣панський", де, справді, невиразний голосовий звук, що я тут визначив через ⌣, репарує 10-складову норму вірша. Навпаки, в даному варіянті зайві склади, утворені

[18] Е. З. У. Н. Т. II, передмова, стор. VII (зокрема прим. 6); Укр. пісні про дівчину, що помандрувала з зводителем, стор. 103 за пагінацією „Етногр. Вісника", кн. 2, стор. 28 за паг. „Повідомлення Кабінету Муз. Етнографії" № 2.

[19] Про це – в передмові до мого Зб. укр. м. (Е. З. У. Н. т. II) ст. XI.

[20] R. L a c h , Studien zur Entwickelungsgeschichte der ornamentalen Melopöie. Leipzig 1913. S. 273.

[21] Е. К а р с к и й , Белорусы. т. III. М. 1916, ст. 540.

зазначеним способом, понадмірні; в дальших віршах, де на відповідних місцях стоять склади відкриті або хоч і закриті, так у звиклій формі без придатка – скажемо за Р. Ляхом – „епентетичного” голосового звука, вірш входить у свою складочислову норму, а ноти, що в 1-му, ампліфікованому вірші, лучилися з понадмірними складами, з’єднуються лігою з попередньою нотою; доцільніше було-б, як-би записувач просто позначив їх, як лігатуру.

Так само понадмірні склади утворюються ірраціональним звуком в вар. 6, вірш 2 „(поранень◡ко”) і 6 („дів◡чини”), див. також мел. № 10 в додатку.

В а р . 11.

До виказаних вище друкованих варіянтів треба додати запис Д. Ревуцького, недавно опублікований в його збірці „Золоті ключі”, вип. І, К. 1926, № 106, – з с. Іржавця Прилуцької окр. д. Полтавської губ. Текст там близький до вар. 3 і 6–9. За організаційною допомогою Д. Ревуцького, за яку складаю подяку, я мав змогу переслухати цю пісню в виконанні селянки того самого села Маври Мороз, що виспівала слова пісні так, як надруковано в згаданій збірці (тільки замість „залізо” казала „желізо”), але продовжила і закінчила її такими двовіршами:

Я любила парня не простого,
Я любила парня молодого.

Я думала, шо він син гусарський,
коли воно – сукин син циганський.

Співачка запевнила, що в Іржавці всі отак замикають пісню, а коли Д. Ревуцькому останніх слів там не продиктували, то певно тим, що соромилися.

Впадає в вічі, що варіянти, записані недавно і подані вперше в оцій розвідці, здебільшого закінчуються лайливими виразами, а в давніше опублікованих текстах таких виразів нема. Було-б рисковано пояснити це тільки погрубшанням самої нар. поезії: як показує пояснінння Маври Мороз, треба мати на увазі ще й власну цензуру співаків, коли вони диктують, знаючи, що всі слова будуть заведені в книгу; бувала й тепер іще буває також цензура з руки самих записувачів.

Важливі особливості варіянту М. Мороз у порівнянні з записом Д. Ревуцького, зробленим за співом инших людей (див. у дод. № 10-a), такі (мій запис – № 10-b): вона вдвоє удовжувала останній склад групи *a*4 в перших зворітках; у дальших зворітках, виконаних більшою певністю й самовладанням, вона в цю збільшену довгість вставляла gruppetto до наступного тону; агогічної підготовки до кінцевої фермати, визначеної в записі Д. Р. знаком „ten” над d (що ним виражене власне маленьке удовження, на те мені дане автентичне пояснінння), вона не робила; останній тон вона протягала завсіди рівно дві чвертки, як зазначено в моєму записі і запевняла, що довше не протягають і в селі, коли співають цієї пісні гуртом на вулиці. До двоголосся в записі Д. Р. вона дала такі пояснінння: партію solo виконує нижчий голос; вищу партію „виводить” тільки один співак, хоч-би співочий гурт був дуже великий.

[с. 22]

РОЗДІЛ II.

Переходячи до тої пісні, що їй саме присвячено названу монографію В. Гнатюка, зазначу, на додаток до виказаних у тій монографії, ще інші відомі мені друковані варіянти і подам кілька досі недрукованих.

В а р . 1.

У брошурі: „Малороссийские песни, записанные И. Омельченком (И. Е. Кобзаревым), в окрестностях города Павловска, по Острогожскому и Павловскому уездам Воронежской губернии (1–12 ст.) №№ XXXIII–XLIX” (вид. у Воронежі-губерському, рік видання не зазначений, і у Б. Грінченка в „Літературі українського фольклору” цей другий випуск не стоїть; перший випуск вийшов 1888 року, з поясненням „перепечатано из Воронежских Губернских Ведомостей”) на стор. 8 під № XLIV находиться такий текст без нот:

Світив місяць, світив ясний,
Та став примиркать:
Любив, любив парінь дівку,
Та став покидать.
У го́роді у Павловську
Случилась біда:
Прекрасная вельможенька
Сина родила,
Ище з умом не собралась –
Понисла в Дон топить.
Топила вона ёго,
Приказувала:
„Пливи, пливи, дитя моє,
Ти по Дону скрізь:
Там рибалочки рибу ловлять –
Поймають тебе”.
Ни вловили рибалочки
Ні щуки, ні лина,
Та вловили рибалочки
Прикрасне дитя;
Узяли тії рибалочки
В воспитанний дом.
У го́роді у Павловськом
У колокол бъють –
Уже ж тую вельможеньку
Та й на суд бируть.
Один бireть за ручиньку,
Другий за рукав,
Третій стоіть, серцем болить –
Любив та не взяв.
– Ни жаль мині подарочков,
Шо я дарував;
Ни жаль мині білих ручок,
Шо я обнімав,
А даль мині вельможеньки –
Шо я любив, та не взяв.

Записано „в сл. Александровсе”.

Тут, від слів „один бireть за рученьку”, приточено куплети з иншої (може, найбільш поширеної з усіх укр. пісень), що звичайно починається словами

[с. 23]

Викопав я криниченьку, викопав я дві,
викохав я дівчиноньку – людям, не собі.

Перехід до цієї пісні пояснюється найпростіше ритмічною асоціяцією, – обидві пісні зложено тим самим віршовим розміром 4 + 4 + 5, отже їх легко співати на ту саму мелодію. Проте ця контамінація не безглузда і з погляду літературного змісту.

Дитина в цій версії зосталась жива, – та як, треба гадати, і в тих польських варіянтах, які вносять ту деталь, що дитину виловили з річки „w kolebce” (в колисці).

В а р . 2.

А. Конощенко. Укр. пісні. II сотня. Одеса 1902 р. № 91. З с. Збурьївки д. Таврійської губ., нині – Херсонської округи. Передруковується тут, для економії місця, довшими рядками, ніж в оригіналі:

1	Ой, у городі та в Одесі новая луна:
2	Ох, і там тая та дівчинонька дитя родила
3	Ох, і там тая та дівчинонька дитя родила,
4	та не пустила та на сьвіт Божий, – в річці втопила.
5	Ой, рибалоньки та тягли невід три ночі й три дня,
6 і 7	та не піймали та щуки-риби, – впіймали лина... 1/1
8	роздивилися – розсмотрилися, – то ж мале дитя!
9	Узяли дитя, узяли мале на білі руки,
10 і 11	принесли дитя, принесли мале на казенний двір. 1/1
12 і 13	„Ой, ударь, ударь, та отамане, у великий дзвін, 1/1
14	„созови-сбери, та отамане, ввесь дівчачий рід.
15	„Ой, которая та дівчинонька дитя родила,
16	„та не пустила на Божий сьвіт, – в річці втопила”.
17	У неділеньку та ранесенько всі дзвони ревуть...
18 і 19	Ой, уже ж тую та дівчиноньку під наказ ведуть. 1/1
20	А за нею мати, а за нею стара плаче – ридає...
21	Ой, не плач, мати, ой, не плач, стара: в тебе ще є п’ять!
22	не пускай же їх та на досьвітки до пізна гулять!...

Мелодію в тому виданні було надруковано з помилками; тут у додаткові під № 22 вона подається з поправками, які на моє прохання був ласкавий прислати сам записувач.

Під № 22-а та сама мел. в досі не публікованому записі М. Лисенка. В 1 вірші там 15-складова міра вирівнюється формою „Одесії”.

В а р . 3–4.

Два варіянти, без нот, в вид.: П. Гнедич. Материалы по нар. словесности Полтавской губ. Роменскій у. Полтава 1915, №№ 541 і 968.

Крім того по друкованих збірниках є ще мелодії до цієї пісні без повних текстів, – ці мелодії буде зазначено далі при ритмічній аналізі варіянтів.

Кілька білоруських варіянтів, окрім того, який зазначив В. Гнатюк, названо в книзі Е. Карського „Белорусы”, т. III, Москва, 1916, стор. 337.

Акад. Е. Карскій висловив здогад, що сама оспівана цією піснею подія сталася десь у південній Білорусі і відтіль зайшла на Україну. Та білоруським географічним іменам, що на них оперто цей здогад (Слуцьк, Янов, річка Щара) протистоять географічні назви в українських варіянтах: Львів, Київ, Богуслав, Харків, Дін, Кубань і т. д. З другого боку я-б не одважився приєднатися з певністю до погляду В. Гнатюка, що до білорусів пісня зайшла від нас; мені здається що в справі етно-географічного походження цієї пісні, як і багатьох инших, спільних для білорусів та українців, навряд чи можна покласти певний присуд.

Галицькі варіянти, в яких місце події називається Берестечко або подібно, на погляд В. Гнатюка прийшли з Волини, а варіянт, де називається Богуслав, прийшов з того міста. Проте „у містечку Берестечку”, „у місті Богуславі” трапилися ніби й инші події, оспівані в инших піснях; певно ці назви були до вподоби творцям нар. пісень не тільки в цих пунктах і їх околицях.

Коли в цій пісні називається велике місто, то мабуть, в тому розумінні, що в цьому місті автор довідався про подію; може, уявляється, що в тому великому місті відбувся суд. Часто називається своє село, напр.

А у нашій Колодяжні стала новина, –
Породила дівчинонька мале дитя

(Село звичайно зветься в ніякому роді: „Колодяжно” – під Ковлем на Волині. Мелодія, записана з голосу Лесі Українки, надрукована в вищезазначеному моєму збірнику під № 154 і репродукується тут у додатку під № 14),

або, не називаючи самого села визначається, що подія сталася „в нашому селенії”, „у нашій деревушкі”, навіть, ще тісніше,

Що на нашій улиці нова новина

(с. Губське Лубенської округи, мелодія з зб. Квітки 1922 р. № 348 подається тут у додатку під № 26).

В літературному плані різних варіянтів можна постерегти такі два принципи: або оповість слідує тому порядкові, як автор пісні довідувався про подію, або події описуються в такій послідовності, в якій проходили. Отож пісня може починатися з того, як про подію оголошується від зверхности старожитним способом – дзвонять у дзвін, б’ють у барабан; подібно починаються і деякі польські варіянти:

W Toruniu na ratusie w duży dzwon dzwoniono,
wszystkie panny mieszczoneczki do radz zwołano
O. Kolberg, Pieśni Ludu Polskiego, Warsz. 1857, № 12-u, пор. № 12-y.

Новий український варіянт, поданий нижче під № 5, починає з картини походу дівчат, скликаних „до справи” (вираз взятий з вар. в збірнику Ів. Колесси, стор. 294); при тому співак-оповідач довідується про подію у людей, що сами прочули про неї „у шиночку на риночку”.

Або повість починається з моменту, коли вперше виявилося, що стався злочин; подібно і в деяких польських варіянтах:

Pojechali rybaczkowie na łowy, na łowy,
ułowili dzieciąteczko u wody
(Kolberg, P.L.P. № 12-aa, пор. № 12-s, t.)

Третій порядок – коли оповідається про події в такій послідовності, в якій вони йшли.

Подаю варіянти досі недруковані.

В а р . 5.

А всі дівки молодії
попереду йдуть,
а на своїх головочках
віночки несуть.

Молодая Верхівночка
позадочку йде,
а на своїй головоньці
вінка не несе.

– Молодая Верхівночко,
а де-ж ти була,
на свою головоньку
вінка не сплела? –

———

– Ой, пане мій, отамане,
слаба лежала,
а на свою головоньку
вінка не сплела.

[с. 25]

У шиньочку на риночку
сталась новина:
молодая Верхівночка
сина родила.
Молодая Верхівночка
сина родила,
а не хтіла годувати,
в море кинула.
– Ой ви, хлопці-риболовці,
закидайте сіть,
та зловіте щуки-риби
панам на обід. –
а не хтіла годувати,
в море кинула?
Взяли тую Верхівночку
та й по-під боки,
та вкинули Верхівночку
в Дунай глибокий.
Молодая Верхівночка
стала потопать,
стала свої матіночки
слова дожидать.
– Матіночко, голубочко,
маєш дочок сім:

Не зловили щуки-риби,
зловили лина;
розвинули, подивились;
то – мале дитя.
А вдарили у всі дзвони
що в найбільший дзвін:
– А сходітеся всі дівчата
до пана у двір.
А котора з вас, дівчата,
сина родила,
не пускай їх на вулицю, –
буде доля всім.
Матіночко-голубочко,
маєш дочок п'ять:
не пускай їх на вулицю,
нехай вдома сплять.
Матіночко, голубочко,
маєш синів два:
пускай же їх на вулицю, –
нема сорома.

Село Овечаче Бардичівського повіту, нині Вінницької округи, записала А.Кудрицька; мелодія в додатку під № 15.

В цьому варіянті відзначається, по-перше, найменування „Верхівночка" (в досі опублікованих укр. і польських текстах війтівна, війтівночка, wójtówna, буймистрівна, burmistrzówna, попівна, королівна, cysarzówna, або ім'я – Марусина, Ганусечка, Стеха Штерівна і т. д.) і, по-друге, останні слова нещасної.

„Перечитуючи варіянти пісні, бачимо, що провинниця, потопаючи в ріці, виголошує ще перед смертю рід промови до матери, або до батька й матери, в якій робить їм докори, що не пильнували її так, як повинні, перестерігає, щоб не поступали з иншими її сестрами так само, коли не бажають і їм такої долі, яка її стрінула" (В. Гнатюк, ст. 38 окремої відбитки). Протесту проти соціяльних установ в инших варіянтах не слідно. В цьому варіянті засуджена вмирає з гіркою скаргою на несправедливість, – що дужча стать не терпить страшних кар за те, що віддається кличеві природи. Ця свіжа рисочка потверджує, що навіть до пісні, вже опублікованої і простудійованої в великій кількості одмін, можна в дальшому збиранні знайти щось нове й гідне уваги з погляду літературного змісту. Що ще в більшій мірі справджується праця записування мелодій, хоч-би їх до даної пісні було опубліковано кілька, – це видно з аналізи музичних варіянтів, яка подається нижче.

В а р . 6

Ой у місьці на риночку
стала новина:
молодая Верхівочка
сина родила.
Ой як вона породила,
шовком сповила,
да на Дунай – бистру річку
його пустила.
Пливи, пливи, мій синочку,
під майорський двір;
ой там вийде майорський син:
то то отець твій.
Ой не вийшов майорський син,
вийшов його брат:
– Ой ви, хлопці-риболовці,
закидайте сіть!
Ой ви, хлопці-риболовці,
закидайте сіть,
да зловіте щуку-рибу
цару на обід!
Не зловили щуки-риби,
а зловили лина,
молодої Верхівочки
рідного сина.

[с. 26]

Й ударили у барабани
й у голосний дзвін
– Збірайтеся панєночки,
під майорський двір!
Й усі тиї панєночки
попереду йдуть
та на своїх голівоньках
віночки несуть.
Молодая Верхівочка
позаду іде,
да на своїй голівонці
вінка ни несе.
– Молодая Верхівочко,
ой де ж ти була,
що на свою голівоньку
вінка не сплела?
– Капітане, милий пане,
я слаба була,
то й на свою голівоньку
вінка не сплела.
Усі ж тії панєночки
мед-горілку п'ють
молодую Верхівочку
в три нагайки б'ють

с. Карпівці, Любарського району (Волинь). У Мошковської записав Н. Дмитрук. Мелодії не здобуто.

В а р . 7

Ой наїхали риболовчики
риби ловити.
Риби ловити, да не зловили да щуку-рибу,
зловили лина.

Зловили лина, роздивилися, росмотрілися
то-ж мале дитя.
То-ж малеє дитя, й узяли його, понесли його
під камений двір.
Під камений двір: „Собірайтеся, дівчаточки,
всі на перебір
Всі на перебір, да которая з вас молодая
сина родила?”

С. Калинова Житомитської округи у Олександри Поліщукової записав 1921 року М. Гайдай. Мелодія в додатку під № 18

В а р . 8

А в неділеньку дай по ранечку
во всі дзвони б’ють (2).
Всі збірайтеся, красни дівчини,
буде перебор (2).
Да которая красна дівчина
сина родила (2).
Да не пустила да на світ божий,
в річці втопила (2).
А в неділечку раним ранечком
во всі дзвони б’ють (2).
Да уже ж тую красну дівчину
на Сібір ведуть (2).
Да прощай, батьку, да прощай, мати,
є ще в тебе дві (2).
Не давай ти їм такій волечки,
як дала мені (2).
Да прощай, батько, да прощай, мати,
є ще в тебе п’ять (2).
Не пускай ти їх да на досвітки,
нехай дома сплять (2).
Бо на досвітках не своя мати
кладе долі спать (2).
Коло кожної, коло дівоньки
женихів по п’ять (2).
Не одпросися, не одмолися
треба обнімать (2).
Не одпросися, не одмолися,
треба й цілувать (2).

(Село Понориця, д. Кролевецького пов. Черн. губ., у Юлії Гладиківської записав М. Гайдай. Мелодія в додатку під № 19).

В а р . 9

С. Романівка Білоцерківської округи. Запис Максима Рильського. Мелодію у нього записав я (в додатку № 20).

Риболовчики, славні хлопчики
рибку ловили (2).
Та й не зловили та щуки риби,
зловили лина (2).
Роздивилися, розсмотрилися –
Малеє дитя (2).
Ой ударили риболовчики
в большой колокол (2).

Собірайтеся, ви дівчиночки,
на казьоний двор (2).
Гей, которая та дівчоночка
сина родила (2).
Та не пустила та на білий світ,
в річку бросила (2).
Ой не плач, мати, не ридай, мати,
бо ще вдома п’ять (2).
Не пускай, мати, та на досвітки,
нехай вдома сплять (2).
Бо на досвітках та чужа мати,
рано ложить спать (2).
Не одхристишся, не одмолишся,
треба постіль слать (2).
Не одхристишся не одмолишся, –
треба з ним лягать (2).

В а р . 10

С Берестовець д. Борзенського пов. Черніг. губ. Іван Євфимовський записав у І. Горбенка варіянта (мел. в додатку № 21), що не має важливих особливостей у словесному змісті, проте я подаю цього варіянта в цілості, бо він явить добрий зразок перетворення віршової 13-скл. міри у 15-складову. Як свідчить І. Євфимовський, років 20 – 25 тому ця пісня була розповсюджена, її співали й на вулиці, й на весіллях у двоголосній формі, як записано; брав участь у співанні й сам записувач.

Да було літо, да було літо,
настала зима.
Да пошли наши да рибалочки
рибочки ловить.
Да збірайтеся, да дівчаточки,
буде перебір.
Да усі дівки у вінках ідуть,
Марусі нема.

Да не піймали до щуки-риби,
піймали лина.
Да роздивляться, да розглядяться, –
аж мале дитя.
Да взяли дитя, понесли мале
на казенний двір,
Да й ударили да й рибалочки
у великий дзвін.

Да чого-ж це ти Марусенька,
без вінка прийшла?
Да того-ж то я без вінка прийшла,
що дитя вродила.
Да взяли тую Марусеньку,
згубили на вік.

В а р . 11.

Гей! [Як наїхали] риболовчики рибки ловити,
гей, [не зловили] щуки-риби, – зловили лина.
Гей, [Роздивилися], росмотрилися – аж мале дитя.
Гей, [Да взяли дитя], понесли мале на казьонний двїр.
Гей, [собирайтеся], красни дівушки, на цей перебир,
гей, [да которая] красна дівушка дитя вродила?
гей, [не пустила] на білой сьвіт, в Дунай бросіла?
Гей [у неділю] пойутру раненько всі дзвони гудуть,
гей, [распроклятую] Настасію пуд наказ ведуть.
Гей [а за єю йде] да стара мати, плаче-ридає.
– Гей, [не плач, мати,] не ридай, мать, бо ще вдома пять.
Гей, [не пускай, мати,] на досвітки, нехай дома сплять.
Гей, [а на досьвітках] да чужа мати велить долі слать.
гей, [не ’дхристися], не ’дмолися, треба постіль слать.
(Слова, взяті в клямри, співаються двічі).

С. Пенязевичі д. Радомиського пов., тепер Коростенської округи, записав я 1897 р., слухаючи, як дівчата співали гуртом. Мелодія була надрукована в Етн. Зб. У.Н.Т. т. II, під № 265 і подається тут у додатку під № 23.

В а р . 12.

З м. Боришполя д. Переяславського пов. Полтавської губ. нині Київської окр. Мелодія (в дод. № 24) і слова у Орисі Жукової та її сестри записав Адам Бабій.

1. Що в Києві та й у соборі та й ударили в дзвін, –
2. Собирайтесь, молоді дівчата, та до батюшки в двір.
3. Усі, усі та дівчаточка та веселенькі йдуть,

[с. 28]

4. на своїх же голівоньках по віночку несуть.
5. Тільки одна та Марусенька невеселенька йде,
6. на своїй же голивоньці та й вінка не несе.
7. Ой чого ж ти, та Марусенька, невеселенька йдеш,
8. на своїй же голівонці та вінка не несеш?
9. Що я вчора та із вечора та п’яненька була,
10. А сьогодні на похмілячко та болить голова.
11. Ой брешеш, та Марусенько, та неправда твоя.
12. Що ти вчора та із вечора та дитя родила,
13. а сьогодня на похмілячко на Дунай однесла.
14. Пливи, пливи, та дитя моє, та пливи вуткою,
15. а я піду та погуляю та хоч з год дівкою.
16. Пливи, пливи, та дитя моє, та пливи окунцем,
17. А я піду та погуляю та хоч з год з молодцем.

(Остання 5 – 6 складова словесна група кожного звіршів 1 – 16, повторюється як заспів до наступного віршу).

В а р . 13.

С. Білоусівка Прилуцької окр. (д. Полтавської губ.). Учень сільсько-господарської професійної школи Д. Сподаренко записав без мелодії варіянта, що публікується тут разом з коментарем записувача, ні в чому не зміненим:

„*Пісня про покритку* (з дійсности)”.

Молодая Ведмедівна
мале дитя родила,
ой на світ не пустила
в річенці втопила.
Молодії риболовці
рибку ловили,
не поймали щуку лину,
поймали дитину,
та витягли на бережок,
в село заявили.
Прийшли люди та все чинні,
Марусю з’язали
та до ката проклятого
на муки погнали.

„Історія цієї пісні надзвичайно цікава. Років 100 тому, а може й менше, в с. Білоусівці Драбівського району на Прилучині, – дочка одного з заможніх селян на призвіще Ведмідь незаконно родила дитину (тоб-то стала покриткою) і, як це в старину вважали за великий проступок, то вона що-б це діло погасити – дитину втопила в глухому місті річки. Люди хоч і знали то здебільшого мовчали, бо ще не вияснена справа була, але-ж днів через декільки це все вияснилось: рибалки ловлячи рибу поймали у волок дитину й зараз-же заявили владі (якраз в тім селі була тоді волость) яка навела слідство й відшукали матір матір – тоб-то цю молоду дівчину присудили при народно казнити, і от виїхав з Київа кат і внеділю зібралось майже все село дивитись на це диво. І по переказах старих людей, що ні-би то та дівчина на останку сього віку виливаюче свою тугу проспівала цю пісню, як власне переживання. Дякуючи тому, що дівчина гарної вроди кат не зміг її катувати й забажав мати її собі за дружину на, що вона й згодилась, цим вона і врятувала своє життя.

Але-ж на превеликий жаль текст цієї пісні в ввесь записаний через те, що походить вона не з нашого села, а це приходилось бувати там і записуючи інші пісні й перекази, я наткнувсь і на цей випадок, але-ж це як давня справа його мало хто пам’ятає.

В останні часи ця пісня була там поширена тільки вже прийняла иншу форму замість „молодая Ведмедівна” співали „молодая Марусина”, замість „в річенці втопила” співали „в морі втопила” а взагалі форма змінилась але це теж як минуле я не зустрів повного тексту і подаю тільки те, що міг зібрати”.

Цей запис і пояснення до нього заслуговують на увагу тим, що дають вказівку, в якому районі треба шукати варіянтів, що вводили-б момент звільнення провинниці від

кари через одружіння з катом. В деяких польських варіянтах, також у чеських, словацьких і словінських піснях на цю тему провинниця відкидає катову пропозицію піти за нього заміж і воліє прийняти смерть. В. Гнатюк у X розділі своєї праці зробив зведення розвідок і історичних матеріялів, що стосуються до старинного звичаю звільнювати засудженого на страту, коли знаходилася охоча піти за нього заміж, та в українських варіянтах розгляданої пісні не знайшов згадки за цей звичай (вона оказалася в иншій укр. пісні – про розбійника Янчура). Може бути, що і в тому районі, де зберігся поданий тут переказ, не вдасться знайти такої версії, де-б зазначений момент був включений у саму пісню, – припущена річ, що такої версії й не було, – та важливо констатувати, що пісні товаришує оповідання, яке докладніше розробляє її сюжет і її пояснює; такий супровід постерегається, як постійний, і до деяких инших пісень, що також авторство їх приписується самому героєві пісні. Очевидно, не находилося поетично одарованого індивідуума, що потрабив-би розширити пісню так, щоб вона абсорбувала всі моменти додаткового прозаїчного оповідання і зробила-б цей коментар зайвим. В даному разі за оправдання недокінчености пісні править самий переказ, бо коли пісню зложила ніби сама провинниця перед стратою (оповідачі, мабуть, не конче уявляють тут імпровізацію, – дівчина мала час і надумати пісню), то авторка не була зобов’язана потім доспівувати про те що сталося після того, як вона усно опублікувала свій твір.

В а р. 14.

С. Хотьминівка д. Глухівського пов. – В. Білий записав у тамошньої селянки Лукери Шепетової, 62 років, варіянта, що при сильно дезукраїнізованій лексиці, напр.,

Взяли того дитьоначка
у казьонний дом.
. . . . . .
Ударили по рібйоночку
в больший колокол.

зберіг такий історичний аксесуар:

Прикрасную Настасійку
до куни ведуть.

подібно до вар. 1, в цю пісню вплутується тут уривок з пісні „Викопав я криниченьку”, – як продовження останнього цитованого вірша:

Адин веде за рученьку,
другий за рукав,
третій стоїть – живот болить,
любив та не взяв.

(Звичайно в цій пришитій сюди пісні співають „серце болить”). В цьому вар. подія відбувається на Дону. Мелодії згадана жінка не пам’ятає; тому, що запис зроблений не з співу, не може бути певним матеріялом до студіювання ф о р м и пісні, я не подаю його в цілості.

В а р . 15

С. Рожовка Броварського району д. Остерського пов. нині Київської окр. Учень Київської художньо-індустріяльної проф. школи І. Гиренко записав у Марії Шитої, 62 років, варіянта (без мелодії) з такими інтереснішими одмінами (від моменту скликання до справи): „Як задзвонить молодий отаман у великий дзвін... Всі (певно, „усі”) дівки молоденькі помиті ідуть, на своїх голівоньках віночки несуть, молодая Марусина немитая йде і на своїй голівонці вінка не несе... Молодая Марусино, це-ж твоя вина, що ти вчора та й з вечора дитя вродила, а вродивши тай не охристивши в річку вкинула”. На тому кінець і за кару нема мови.

[с. 30]

В а р . 16.

М. Озаринці коло Могилева над Дністром. Подав Т. Коняга.

Й а у наші дєревушкі нова новина,
Раз, два, три, чатири, нова новина[22].
Молодая Настасія сина родила,
ни могла йо воспитати[23], в мори бросила.
Ой, там хлопці риболовці рибу ловили,
ни піймали рипки-щипки, піймали лина,
витянули на беріжок – то мале дитя.
Йа в ниділю дужи рано всі дзвони ривут,
молодую Настасію в кандалах видут.

Мелодію записав В. Харків. Подається в додатку під № 27.

Розглядаючи форму українських пісень, про які йде річ у цьому (II) розділі, постерегаємо, що тільки закарпатські та лемківські варіянти зложені з *V* 8 та *V* 7; виключно з *V* 14, саме з *V* (4+4+6), складаються деякі варіянти з східнього схилу Карпат, спорадично *V* 14 трапляється і в східньо-українських варіянтах, але панує на обширі розпросторення цієї пісні від східнього схилу Карпат до Кубани *V* 13, саме *V* (4+4+5), що в новіших сх.-укр. варіянтах перетворюється в *V* (5+5+5). Жадної мелодії до варіянтів, зложених виключно з *V* 14 , я не знайшов. Основна форма для варіянтів, зложених з *V* 13 і похідних віршових типів, – це зворітка з пари віршів, що у співі виявляють такі ритмічні величини складів:

1 1 1 1 | 1 1 1 1 || 1 1 1 1 | 4
V_1 схема (А) Ой у на-шій Ко-ло-дяж-ні ста-ла но-ви-на
V_2 схема (А) по-ро-ди-ла дів-чи-нонь-ка ма-ле-є ди-тя
(мел. № 14)

Вірші лучаться римом або, як тут, асонанцією. ${}^{m}V_1$ – протаза, ${}^{m}V_2$ – аподоза, ${}^{m}V_1 + {}^{m}V_2$ складають мелодичну строфу.

В такій схемі віршу і відповідного мелодичного рядка зложено багато укр. пісень, що будують зворітку або так, як тут – парним лученням ритмічно однакових віршів або

[22] Після кожного віршу далі – приспівка, як тут, з повторенням останньої, 5-складової групи віршу.
[23] В. Парасунько, з того самого містечка, співає „його спитати”.

зложеніше, уживаючи повторень та рефренів. З цих пісень я тут вкажу на дві, що згадуються далі для поясніння дивергенції тої пісні, що тут розглядається: це 1) „Викопав я криниченьку, викопав я дві" – пісня, що як ми бачили, приточується і в розробленні теми про дітозгубницю (д. вище стор. 23), саме варіянт з Слобожанщини, уміщений в зб. укр. нар. п. для хору М. Лисенка, VIII дес. № 9, і галицький вар. в зб. Роздольського-Людкевича № 603 і 2) „Ой надійшла чорна хмара, з неї дощик йде, позволь, позволь, наш пан капраль, на мід-вино ще", зб. Розд.-Людк. № 580.

Умовмося визначати словесні групи цього *V* 13, а також відповідні ділянки мелодії, через *a, b, c*; отже групи *a* і *b* – 4-складові, група *c* – 5-складова. Група *c* в співі розкладається на дві ритмічні ділянки

[с. 31]

4 + 1, хоч не розтяті цезурою; це ритмічне членування визначається тим, що останній склад групи розтягається в співі аж до величини такту, рівновеликого з тими тактами, в яких виявляються в співі групи *a*, *b*, і 4-складова частина цієї самої групи *c*. В тих випадках, де це розчленування групи *c* буде потрібно відзначити, будемо її ритмічні ділянки (такти) символізувати через *c*4 і *c*1. Коли треба буде визначити зокрема членування другого віршу строфи, будемо брати літери *d, e, f*. І так, в основній формі розгляданої тут пісні групи *a* і *b* вкупі складають у співі один гемістих, а група *c* сама творить другий гемістих. Два рівновеликих такти творять гемістих, два рівновеликі гемістихи – мелодичний рядок, два ритмічно однакові мелодичні рядки – мелодичну строфу. Це – двійковий принцип великоритмічного будування, „квадратова" (quarrée) форма:

$$\begin{array}{ccc} a = b = c4 = c1 & & d = c = f4 = f1 \\ a + b = c & & d + e = f \\ V_1 & = & V_2 \end{array}$$

Зворітці $V_1\ V_2$ відповідає музично-ритмічна форма *AA*.

Певно до розгляданої пісні відносяться №№ 596, 598 і 599 в збірнику Роздольського-Людкевича; з них № 598 походячи з зазначеної елементарної форми (*AA*), ускладняє її тим способом, що повторює у V_1 другий гемістих, а V_2 повторює в цілості.

Там ві Львові на риночку ||**:** стала новина **:**||
||**:** породила Марисенька Василя сина **:**||
a b |**:** *c* **:**| + |**:** *d ef* **:**| або, инакше, V_1 **(**= *ab* |**:** *c* **:**|**)** + |**:** V_2 **:**|

В пісні № 599:

В славнім містї Гусятинї стала сї новина
|| молодая Ганусечка сина повила **:**||

1-й вірш не є *V*13, а *V*14. Як-би була певність, що таке чергування *V*14 і *V*13 проведено через цілу пісню, ми мали-б тут оригінальний, незвичайний для української піснетворчости взорець гетерометричної[24] двовіршової зворітки[25], але цієї певности

[24] За Ґвідо Адлером і Бела Бартоком та всупереч Гуґо Ріманові і и. я уживаю термінів „метр", „метрика" тільки в пристосованні до мовного компоненту пісні, а не до її музики.

[25] Досі таку форму зворітки констатував Ф. Колесса (Ритміка, стор. 165) в оцій наддніпрянсткій пісні (Лисенко, одноголос. зб. I № 8):

Ой у полі, ой у полі та у Баришполі 14
там сиділи три козаченьки у неволі 13

[с. 32]застерігши, що V_2 може бути і 12-складовий. Та в цьому записі *V*13 приходить тільки один раз – підтекстований під нотами, а в повному тексті, надрукованому поза нотами на його місці стоїть *V*12:

там сиділи три козаки у неволі.

нема, бо повних текстів в цьому виданні не подано. Є тексти, записані без нот, де мішаються *V*14 і *V*13, тільки без якогось принципу регулярної послідовности; формально кращі з нерегулярних варіянтів все-таки додержують правила, що обидва вірші тої самої строфи мусять бути *V*13 або обидва – *V*14.

[с. 32]

Мелодія з д. Бардичівського пов., № 15 (текст 5), вносить таке ускладнення. В V_2 групи *c* і *d* дізнають часткового ритмічного збільшення, саме збільшується вдвоє вартість останньої пари складів кожної групи, і з двоїстого такту витворюється троїстий, инакше висловлюючись, дипірихії розтягаються в ростучі йоники:

	a	*b*	*c*
*V*1 – основна схема (*A*)	1 1 1 1	1 1 1 1	1 1 1 1 | 4
	У ши - ньоч - ку	на ри - ноч - ку	ста - лась но - ви - на
	d	*e*	*f*
*V*2 – похідна схема (B)	1 1 2 2	1 1 2 2	1 1 1 1 | 4
	Мо-ло-да-я[26]	Вер-хів-ноч-ка	си - на ро - ди - ла[27]

Принцип ритмічної рівноважности обох гемістихів, видержаний в основній схемі (*A*), в перетвореній схемі (*B*) уступає місце нерівнісному відношенню; замість 8**:**8 (=1**:**1) маємо тут 12**:**8 (=3**:**2); мелодична строфа в мел. № 14 ізоритмічна (*AA*), в мел. № 15 гетероритмічна (*AB*).

У поляків поруч з основною схемою розгляданого тут вірша

(*A*)

1 1 1 1 | 1 1 1 1 || 1 1 1 1 | 4
Wtem sa - decz - ku na o - gro-dzie roś - nie le - li - ja

O. Kolberg Lud. serya XII, Poznańskie, cz. IV, № 139

існує похідна (B_1) подібна до зазначеної похідної української

(B_1)

1 1 2 2 | 1 1 2 2 | **:** 1 1 1 1 2 **:** |
A mój ptasz-ku | kro gu - lasz - ku, | **:** wy - so - ko la-tasz **:**|
po-wiedź że mi no - wi - necz- kę, gdzie się ob - ra-casz

(Ibid. № 132)

J. Łoś, у перегляді форм польських народніх в віршів (op. cit., стор. 41) за зразок *V* (4+4+5) указав тільки на оцю останню пісню, та, подаючи її музично-ритмічну схему, не зазначив дуже важливого моменту: повторення останнього 5-скл. відтинку (інцизи). Схема проф.

[с. 33]

Лося, позбавлена знака повторення, навіває представлення про цю форму як про тричастинну; тимчасом тут тільки тактова міра троїста, але такти лучаться в більші єдности на двійковому принципі, як і в формі (*A*), тільки замість ритмічних рівностей

Також і в дальших зворітках відповідний V_2 все 12-складовий за єдиним вийнятком, коли він 14-складовий. Початковий вірш у тексті, поданому поза нотами, також має відмінну редакцію:

Ой у полі а й у Баришполі (*V*10).

Часто доводиться відповідати на запити, чи варто записувати знову пісню, коли її почуто в формі, сливе однаковій з тою, в якій вона вже надрукована. З поданого тут прикладу видно, що це слід робити, коли новий запис міг-би бути докладніший.

[26] Пунктування тут ігнорується, як було пояснено в розділі I, де виложено принципи схематизації.

[27] Щоб улегшити порівняння, беру слова не з початку варіянту II 5, а з п'ятої зворітки цього варіянту.

$$a = b = c4 = c1$$

маємо тут:

$$a = b = c = c.$$

Загальніше: замість $a + b = c$ маємо $a + b = c + c$.

Г. Віндакевічова (ст. 79) показала иншу схему польського *V*13:

(B_2)	1	1	2	2	|	1	1	2	2	||	1	1	2	2	|	6
	Otwor-	cie	nam,			ma -	tu -	leń -	ku,		sze -	ro -	ko	wro -	ta,		
	a niech	że	się			mój	ko -	cha -	nek		nie	ty -	ka	pło -	ta		

Kolb. Lud. XVI, 406.

(так само 1 вірш у Poznańskie IV № 138).

Тут знову виступає, при троїстому принципі в мікроритмі, двоїстий у макроритмі; рівноважність у великоритмічному будуванні досягається тут не повторенням групи *c*, а перекраянням її на *c*4 + *c*1 і удовженням *c*1 аж до тої міри, яку мають 4-скл. групи *a, b* і *c*4 – так, як у формі (*A*). В формі (B^1) група *c* скорочена в порівнянні з її величиною в формі (*A*), тимчасом групи *a* і *b* удовжені.

Коли зіставити ці дві польські пісні з одного боку і з другого – форму варіянта 5 (мел. № 15) розгляданої української пісні, то різність виступає в тому, що в польських піснях троїста тактова міра провадиться одностайно через цілу мелодію; в українській вона тільки перебиває основну двоїсту, що потім знову вступає в свої права, отже міра міняється два рази, і це вносить велике оживлення.

Коли виобразити схеми V_1 і V_2 вертикально, то відношення позначаються:

в польських піснях		в українській
$a = d$	$a = d$	$a < d$
$\|\| \quad \|\|$	$\|\| \quad \|\|$	$\|\| \quad \|\|$
$b = e$	$b = e$	$b < e$
$\|\| \quad \|\|$	$\|\| \quad \|\|$	$\|\| \quad \|\|$
$c = f$	$c4 = f4$	$c4 = f4$
$\|\| \quad \|\|$	$\|\| \quad \|\|$	$\|\| \quad \|\|$
$c = f$	$c1 = f1$	$c1 = f1$
$V_1 = V_2$	$V_1 = V_2$	$V_1 < V_2$
Форма(B^1B^1)	Форма(B^2B^2)	Форма(AB)

Не маючи змоги побачити всіх серій Кольберґ'ового Lud'у, я не знаю, які ще є форми з *V* (4+4+5) в польській пісенності, окрім двох, зазначених у проф. Лося і Г. Віндакевічової, і чи не властива їй також і сконстатована в українській пісні форма V_1 (*A*) + V_2 (*B*). Коли поставити инше питання, чи не властиві українській пісенності сконста-

товані у поляків форми (B^1) і (B^2), то можна-б дати негативну відповідь на підставі того, що в „Ритміці" Ф. Колесси і в кількох збірниках укр. мелодій, виданих, дякуючи праці Ст. Людкевича і Ф. Колесси, з ритмічною систематицацією, цих форм не находиться; та обережніше буде з того тільки замкнути, що коли вони й є, то рідко виявляються (нижче буде пояснено, що є натяк на існування у українців форми (B^2).

Хитріша ритмічна будова ^mV13 в № 596 зб. Роздольського-Людкевича, – тая мелодія (подана тут у додатку під № 16) певно, теж прив'язується до розгляданої пісні.

Щоб унаочнити, як прийшлося до цієї схеми, підпишемо її під основною:

Основна схема (*A*)	1	1	1	1	|	1	1	1	1	|	1	1	1	1	|	4	
(мел. № 14)	А	у	на -	ші	|	Ко-ло-	дяж-	ні		|	ста -	ла	но -	ви -	|	на	

Похідна схема (*C*) 1 1 1 1 | 2 2 | 2 2 |: 1 1 2 2 | 4 :|
(мел. № 16) Там в лі-соч-ку | в бе-ре-зоч-ку |: ста-лась но - ви -| на :|

Бачимо тут звичайний для західньо і південно-слов'янських, а також українських пісень, не чужий і німецьким пісням, спосіб зложенішого ритмічного будування: збільшення вдвоє ритмічної величини окремих силабічних груп[28].

Ми вже бачили в схемах (*B*), (B^1) і (B^2) часткове збільшення в 4-складовій групі, що проводить від первісного дипірихія до ростучого йоника. В останній формі *C* цілковите збільшення другої 4-складової групи „в березочку" приводить до диспондею. (Нагадуємо, що пунктування, як явище другорядне і акцидентальне, в схематизації не узгляднясться).

Отже схема *C* залишає незмінні крайні члени *a* і *c*1, а з середніх *b* збільшує в цілості, *c*4 – тільки в часті. Ті самі способи инакше комбінує хитра півд.-слов.схема *V*13 в иншому порядку (див. нижче під літ. *D*):

Основна схема (*A*) 1 1 1 1 | 1 1 1 1 || 1 1 1 1 | 4
Dje -voj-či - ca | ru - žu bra - la, || pak je za - spa - | la

Kuhač №№ 847-9

Похідна схема (*D*) 1 1 2 2 | 2 2 | 2 2 || 1 1 2 2 | 4
De - voj-ka je | ru - žu bra - la || pa je za - spa - | la
Ibid №843, *2-й рядок*[29].

Схема (*D*) залишає обидва останні такти *c*4 і *c*1 незмінні, а удовжує *a* частково і *b* – в цілості, отже в зазначеній галицькій пісні *a, b*

[с. 35]

і *c*4 мають поряду подоби 1) дипірихія, 2) диспондея і 3) ростучого йоника, а в сербській зразу йде ростучий йоник, далі диспондей і нарешті дипірихій.

Розглянувши варіянти, витворені трансформацією основної схеми (*A*) на самому принципі удовження чотирискладових груп або двоскладових підгруп, перейдемо до варіянтів, у яких виявляється инший принцип дивергенції: ритмічне розщеплення основної ритмічної вартости в певних місцях мелодії з збільшенням кількости складів віршу (його метричною ампліфікацією).

І так, мелодії, подані під №№ 18 – 24 нотного додатку, всі з центральної та східньої України (тексти вище, вар. 2, 7–12), характеризуються перетворенням 4-складових груп в 5-складові, що приводить до перетворення цілого 13-складового вірша в 15-складовий. Вже давніше Ф. Колесса (Ритміка у. н. п. ст. 153, пор. ст. 141 у примітках), констатував, що 15-складовий триколінний вірш типу 5 + 5 + 5 утворився через розширення 13-складового, типу 4 + 4 + 5. Єдиний приклад такого розширеного віршу, що Ф. Колесса міг тоді навести, – варіянт пісні „про голоту" (Лисенко IV № 6 *Aa*):

5		5		5	= 15
Ой наступила	|	та чорна хмара	||	став дощ накрапать	
Ой там збіралась	|	бідна голота	||	до коршми гулять	

[28] W. Wollner, op. cit. – К. Квітка. Пісенні форми з удвоє збільшеними ритмічними групами. „Музика" 1923 р. № 2 – 5. – H. J. Mozer називає цей спосіб „polimetrische Dehnung". див. його Zur Rhythmik der deutschen Volksweisen. Zeitschrift für Musikwissenschaft I (1919) Heft 4, S. 248-9, та Geschichte der deutschen Musik I, 281.

[29] Цю піснюWollner цитував в згаданих Untersuchungen, с. 67 – 68 окремої відбитки.

Буде навчально, коли порівняємо цю пісню з її варіянтом у первісній схемі (Ibid. № 6 *A*):

4		4		5	= 13
Темна хмара	|	наступила,	||	став дощик іти	

і подібними словами вищезгаданої пісні:

4		4		5
Ой надійшла	|	чорна хмара,	||	з неї дощик йде
позволь, позволь	|	наш пан капраль,	||	на мід-вино ще

Отже пісня „про голоту” в розмірі 5 + 5 + 5 – з Бобринця д. Херсонської губ., тай пізніше опубліковані матеріяли показують, що подібна ампліфікація *V* (4 + 4 + 5) таки, мабуть, невідома в крайніх західніх українських землях[30].

В центральній та східній Україні *V* 15 справді витворюється з *V* 13, і то головно за поміччю того способу, що в польських танцівних піснях, як постерегла Г. Віндакевічова (Studya, стор. 81–2), часто служить до розширення 12-складового віршу. В розділі І нинішньої розправи було вже вказано на те, що таке розширення практикує наш нарід навіть на крайній західній землі – Закарпатській Україні, головно через встав-

лення „(г)ей!” Що там не вживається для подібних витворів слівце „та” („да”), – це погоджується з тим, що воно не вживається і в моравських та словацьких піснях; в Галичині зрідка можна надибати і „та”, напр. у 8-скл. вірші (4 + 4):

	1 + 4 +	4	
	Та не мав Іван	що робити	І. Франко. Студії над. укр. нар. піснями, ст. 530,
	4	4	
пор. варіянт:	Не мав Іван	в світі жити	Kolberg. Pokucie II № 18.

Уживана потроху для розширення віршу у поляків, вставка „да” незвичайно часто служить до ритмічних перетворювань у центральній та східній Україні. Також і слівце „ой” тут вставляється і тоді, коли треба доповнити кількість складів до норми, як поводиться й на західних укр. землях, – і тоді, коли цим слівцем інтенціонально переходять норму.

Инші способи розширення віршу – вживання здрібнілих форм замість звичайних, як у вар. 7 і ин. (мел. №№ 18 і ин.) – „риболовчики” замість „риболовці”, або повних замість скорочених, ужитих в ординарному вірші, – як тут „роздивилися” замість „подивились” варіянту 5, „молодая” замість „молода” і т. п., заміна первісних слів иншими, що мають більше складів: „не пускай *мати*” замість „не пускай *їх*” (вар. 11) і т. п. Таким чином, м е т р и ч н а ампліфікація не звязується з ампліфікацією п о е т и ч н о г о о б р о б л е н н я.

У варіянті 7 (мел. № 18) зайвий склад втискається в ритмічну довжину, належну до 1-го складу кожної з первісно 4-складових груп *a* і *b*, і для того цю довжину розщеплюється на дві дрібніші, рівні поміж собою. Таким робом з первісного

[30] Пісня № 217 в гал. зб. Розд. Людк. явить 5 + 5 + 5, як инший спосіб розширення на иншій первооснові: це – *V* (5 + 5), розширений повторенням другої 5-склад. групи

„Ой була, була | й а в місті вдова, | й а в місті вдова”.

a 4 *b* 4

1 1 1 1 | 1 1 1 1

на- ї- ха- ли ри- бо-лов-ці

(таке слово в 15-му укр. варіянті, поданому у В. Гнатюка, в инших – „рибалочки", „рибаченьки", „три рибаки").

витворюється

a 5 *b* 5

$^1/_2$ $^1/_2$ 1 1 1 | $^1/_2$ $^1/_2$ 1 1 1

Ой на-ї-ха-ли ри-бо-лов-чи-ки

(Старогрецьке вчення про неподільність χρόνος πρωτος, хоч його з успіхом пропагував Вестфаль, як універсальне і обов'язкове для теперішности, не пасує до слов'янських нар. пісень).

Цій схемі в мел. № 18 асимілюється й остання група *c*, що зостається 5-складова, як була в основній метричній схемі:

c 5 замість основного *c* 5

$^1/_2$ $^1/_2$ 1 1 1 1 1 1 1 4

ри-би ло-ви-ти ри-би-ло-ви-ти

[с. 37]

і цілий $^m V$ укладається в три ритмічно-однакові інцизи:

a 5 *b* 5 *c* 5

Схема (*E*) $^1/_2$ $^1/_2$ 1 1 1 | $^1/_2$ $^1/_2$ 1 1 1 | $^1/_2$ $^1/_2$ 1 1 1

Ой на- ї- ха- ли ри-бо-лов-чи-ки ри- би ло- ви- ти

Така сильна ритмічна редукція групи *C* навряд чи може бути пояснена, коли до помочи не притягнемо тритактових схем українського *V* 10, яким зложені инші пісні про дітозгубницю:

1 1 1 1 | 1 1 1 1 | 2 2

(див. вище в розд. I, стор. 12). Мушу згадати саме за цю схему бо тритактової схеми *V* 12

1 1 1 1 | 1 1 1 1 | 1 1 1 1

що гіпотетично скоріше могла-б бути архетипом реальної схеми (*E*), в українській пісенності я не знаю. Її не находив і в південно-слов'янській Вольнер[31], також не зазначив її як Лось (втім, у його перегляді польських нар. ритм. схем використано загалом невелику кількість пісень – коло 700). Схему $^1/_2$ $^1/_2$ 1 1 1 я найшов у польських піснях, тільки не в *V* 15, а *V* 17, і її не треба розуміти конче як витворену через дроблення, – так само можна припускати й розтягання:

$^1/_2$ $^1/_2$ 1 1 1 | $^1/_2$ $^1/_2$ 1 1 1 | $^1/_2$ $^1/_2$ 1 1 1 | 2 2

Za-ko-cha-li się, za-ko-cha-li się dwo-je lu-dzień-ków w so-bie

(Kolberg. Pieśni Ludu P. № 11-a)

(инакше: 1 1 2 2 2 | 1 1 2 2 2 | 1 1 2 2 2 | 4 4)

М е т р и ч н о – це дуже старинний вірш, що не походить з *V* 13. Поміж південно слов'янськими піснями є вдвоє збільшена схема 1 1 2 2 2 в *V* 13, розширеному повторенням обох гемістихів:

[31] Op. cit., с. 71–2 окремої відбитки.

З основної схеми (*A*)

	a				*b*				*c*				
	1	1	1	1	|	1	1	1	1	||	1	1	1	1	| 4
	U-stal	sem	se			jut-ro	ra-no,				ma-lo	pred	zo-	rom	

(Kuhač № 899).

Похідна схема

	a				*b*				*a*				*b*			
	1	1	1	1	|	1	1	1	1	||	1	1	1	1	|	1	1	1	1	||
	Stal	sem	se	ja		v jut-ro		ra-no,			stal	sem	se	ja		v jut-ro		ra-no		

	c						*c*				
	1	1	2	2	2	|	1	1	2	2	2
	ma-lo	pred	zo-rom				ma-lo	pred	zo-rom		

(Ibid. № 900).

Ритмічна схема *c* тут хоч подібна до схеми 5-складового відтинка в (*E*), та утворюється не дробленням, а розтяганням.

[с. 38]

Схема $^1/_2$ $^1/_2$ 1 1 1 для окремих 5-склад. груп уже занотована в „Ритміці укр. н. п.” Ф. Колесси, 88–9; вона і в Галичині утворюється зрідка способом додання непотрібного слівця, напр.,

$^1/_2$	$^1/_2$	1	1	1	з	основного:	1	1	1	1
Та	не	мав	І-ван				не	міг	І-ван	

(див. вище стор. 36.)

але не провадиться систематично й регулярно. Оригінальність східньо-української схеми (*E*) – в тому, що в ній групи *a*, *b* і *c* рівні до себе не тільки метрично, але й ритмічно; замість рівнісного принципу *a* + *b* = *c*, як у схемах (*A*) і (B^2), тут маємо рівнісний принцип *a* = *b* = *c*, як у схемі (B^1), але тимчасом, як в останній схемі вірш розширюється повторенням групи *c*, щоб додержати двійкового конструктивного принципу *ab* = *cc*, тут цієї корекції не робиться, і виявляється трійкове будування. Те, що схема (*E*), все-таки, дуже незвична, відбилося на формі цієї пісні тим способом, що ця схема проведена тільки в 1-му вірші; всі дальші вірші мають відмінне ритмічне відношення:

Схема (*F*)

$^1/_2$	$^1/_2$	1		1	1	|	$^1/_2$	$^1/_2$	1	1	1	||	1	1	1	1	2
да	не	зло-	ви-	ли			да	щу-	ки	ри-	би,		зло-	ви-	ли	ли-	на

Кількість складів	5		5		5	
Кількість ритм. часівок	4		4		6	
	a	=	*b*	<	*c*	

Дуже інтересно порівняти цю схему з півд. слов. схемою *V* 13, де нерівнісний принцип виявляється инакше:

1	1	2	2	|	2	2	2	2	|	1	1	2	2	2	
De-	voj-	ka	je		ru-	žu	bra-	la,		pa	je	za-	spa-	la	

кількість складів	4		4		5	
кількість ритм. часівок	6		8		8	
	a	<	b	=	c	

(Це – варіянт, поданий у Кухача до цитованого вище № 843).

Схема (*F*) держить середню постать що-до р и т м і ч н о ї величини інциз (4 + 4 + 6) між схемою (*A*) (4 + 4 + 8) і схемою (*E*) (4 + 4 + 4)[32].

Знаком ⌜‾‾‾‾‾‾⌝ у нотному зазначенні розгляданої мел. № 18 відкреслено заспів, що в'яже вірші межи собою, повторюючи словесною, але не музичною стороною останню 5-складову групу попереднього віршу.

В гуртовому співі такий заспів звичайно є партія соліста, тому я вже наперед зазначив цей спосіб конкатенації в розд. I, стор. 20, переглядаючи форми з соловими партіями, такою формулою:

$$V_1 + U_1V_2 + U_2V_3 + \ldots + U_{n-1}\ V_n$$

[с. 39]

Деталізація цієї формули при троїстому членуванні V_1, як у даній пісні, виглядатиме так:

$$abc + (c^u + def) + (f^u + ghi) \ldots$$

В даній пісні при метричній рівності всіх визначених літерами груп їх ритмічні величини ідуть у такому порядку:

$$(a + b + c) + [c + (d + e + f)] + [f^u + (g + h + i)]^{33}$$
$$(4 + 4 + 4) + [4 + (4 + 4 + 6)] + [4 + (4 + 4 + 6)].$$

Що c^u музичною стороною не повторює *c*, – річ звичайна в піснях розгляданої форми; особливість саме даної пісні – у тому, що V_1 музичною стороною не однаковий з V_2, V_3 і дальшими, але ці останні подібні до себе. Заспів U тільки перед V_2 ритмічно однаковий з останньою 5-скл. групою попереднього віршу, тоб-то ритмічно $c^u = c$, а далі $f^u < f$ і т. д. Незгідно з послідовністю словесною, м е л о д и ч н о c^u повторює не *c*, а *a*, і взагалі музичні, зокрема мелодичні подібності ідуть иншим порядком, ніж словесні:

словесно	$abc + (c + def) + \ldots$
музично	$abc + (a' + bcd) + \ldots$

І в усякому разі U_1, притикаючи словесно до V_1, мелодично скоріше наближається до 1-ї групи V_2:

словесно	$V_1 \leftarrow U_1 \quad V_2$
музично	$V_1 \quad U_1 \rightarrow V_2$

отже в цьому *U* можна до певної міри вбачати оригінальну модифікацію так званого „принципу Януса".

В соловому виконанні пісень типу $V_1 + U_1\ V_2 \ldots$ заспів, – може, його правильніше було-б назвати „межиспівом", бо він приходить тільки межи віршами, але не перед 1-м віршом, – часом опускається, коли співакові неохота роздовжувати пісню. Чи це моє постереження може бути розпросторене на всі місцевості і на всі пісні, – то питання, яке може бути розвязане тільки при довгій пильній стаціонарній роботі в різних пунктах.

---

[32] Що в формі цього вар. 1-й вірш ритмічно коротший від усіх дальших, тоб-то має 4 + 4 + 4 замість 4 + 4 + 6, нагадує форму пісні, аналізованої в Етн. Вісн. ун. 2, с. 103.

[33] Розуміється, в метрично-ритмічних формулах між накресленнями *abc* і *a+b+c* істотної різности нема; брак знака + не визначає множення (як у математичних формулах), а ставлення цього знака тільки наочніше виображає членування, де його треба особливо підкреслити (як тут, для згідности з цифровою формулою нижчого рядка).

Також треба довгих постережень над інтерпункцією виконання, щоб установити, коли U відділяється довшою павзою від V_1, коли – від V_2, і коли ця звязана форма взагалі не знає довших меживі́ршових павз. Докладніші постереження над інтерпункцією мають значіння і для того, щоб установити, наскільки зберегається свідомість парного лучення римованих віршів після того, як первісна двовіршова зворітка розби-

вається і кожен вірш підсилений заспівом, становить окрему мелодичну строфу.

Треба розрізняти функцію вставних незначущих словечок „да", „та" і ин., 1) коли вони розширюють давню складочислову норму до вподобаної нової, повторюючися регулярно в відповідних місцях віршу на взір рефрену (*r*), і 2) коли в цьому ампліфікативному будуванні, в цьому метро-ритмічному перетворенні пісні вони вживаються альтернативно з иншим способом – заміною коротших слів рівнозначними довшими, без якогось порядку чи принципу чергування цих способів, а цілком довільно, як до вигоди перевіршування кожного даного місця. В розгляданій пісні вставні незначущі, зайві слівця вживаються в цьому останньому способі.

Ритмічне ускладнення через розщеплення може виявлятися без розширення рами мелодії, тоб-то в її основній загальній величині, або з розширенням; в останньому комбінованому способі і розщеплення твориться не над основною схемою, а над похідною, удовженою. Нагущування звукової маси в певних пунктах мелодії може мати ритмічне значіння і тоді, коли воно виявляється тільки в мелізмі, уміщеній на ритмічному просторі, що в основній схемі належить одному словесному складові; але в наших прикладах цього не було: в мелодіях №№ 14 і 15 хоч є л і г о в а н і шіснацятки на місці основної вісімки, так друга з цих шіснацяток в усіх цих випадках – тільки прохідна нота, в співі чується слабше, і не діє на ритмічне сприймання мелодії, ритмічно не модифікує її. Инша річ, коли розщеплення в мелодії підсилюється підтекстуванням зайвого словесного складу під другу з розщеплених тривалостей. Хоч здебільшого музиканти – на жаль, навіть музикологи – ігнорують словесний елемент пісні і вважають за можливе студіювати музику пісень незалежно від слів, надто коли не розуміють мови, якою зложено пісню, – проте, з другої сторони – і це неконсеквентно – тоді, коли під нотами слова підписані, і на них уважається, то, трактуючи певні групи тонів як мелізми, виходять з того, що під ними нема окремих слов. складів. У всякому разі треба визнати, що сполучення тону з окремим складом збільшує його звукову масу, його окремішність і вагу в комплексі, званому піснею, і розщеплення, проведене також і в словесному компоненті, творить ритмічну модифікацію, яка не може бути ігнорована і в музично ритмічній схематизації і систематизації пісень.

Очевидно, в формі $V_1 + U_1\ V_2$ ... співається також, хоч це в записі не зазначено, – і пісня на розглядану поетичну тему, надрукована в збірнику А. Бігдая „Песни Кубанских и Терских козаков", вып. XII, № 476. Ця мелодія записана дуже недобре, та репродукуючи тут цей негативний взірець запису (в додатку № 17), я маю мету дати імпульс тамошнім людям записати її знову точніше і з більшим тямком, ніж це зробив А. Бігдай.

Основна схема *V* 13, тут нерозширена, але в музичному відношенні дістала великих добудувань, окрім зазначеного „межиспіву"; мандруючи

на схід, пісня оздобилася довгими мелізмами, що тепер характеризують більше російські „протяжні" пісні, а за давніх часів були властиві й західньо-европейським співам. Ці визерунки розтягають таку здогадну схему:

1 1 2 2 | 1 1 2 2 | 1 1 2 2 6
А в Паш-ків-ці | на ба- за- рі | но- ва но- ви- | на,

що в ній ростучий йоник провадився-б в усіх ритмічних відтинках, яким відповідає по 4 склади (див. вище схему B^2). Таку схему десь можна надибати й між Карпатами та Кубанню, коли, записуючи народні пісні з мелодіями, не зневажати варіянтів. Коли-б форма (B^2) була знайдена на українському ґрунті, а варіянт з Пашківки на Кубані був записаний вдруге, як слід, ритмічна дивергенція була-б консеквентно досліджена ще в одному напрямі. Та й те, що з певністю виявляють взяті тут під розгляд зразки, значно посуває наперед типологію українського *V* 13.

Щоб з'ясувати ритмічну генезу мелодій №№ 22–25, треба вибрати з української пісенности і притягти до розгляду ритмічні типи, не представлені зібраними досі варіянтами розгляданої тут пісні.

Еволюція і дивергенція основної ізоритмічної 4-складової схеми 1 1 1 1 може виявлятися не тільки в збільшуванні вдвоє вартости останньої пари складів, тоб-то в зазначеному вже тут перетворюванні дипірихія в ростучий йоник, але також у збільшенні одного складу в кожній парі, тоб-то перетворюванні пірихіїв у трохеї 2 1 2 1 або – це частіше в старих слов'янських піснях – в ямби 1 2 1 2. Теорію Моміньї-Гуґо Рімана про ідентичність ямбічного ритму з трохаїчним ніяк не можна пристосувати до слов'янських пісень, бо ямби у нас мають більше темпоральний, квантитативний, а не динамічний характер, часто не йдуть регулярно, а перебиваються таким способом, що позначати і розуміти їх за поміччю анакрузи було-б абсурдно. Найчастіше такий перебій приходить у замичній каденції. Виберімо для прикладу з пісень, зложених з *V* 13, ті, що вже згадувалися в звязку з розгляданою, і що певно еволювали паралельно з нею. Отже пісня „Викопав я криниченьку", що навіть контамінується з цією (див. вар. 1 і 14), зафіксована не тільки в елементарній схемі (*A*) і в модифікації, характеризованій вставленням слівця „та" з розщепленням основної ритмічної вартости:

1 1 1 1 | ½ ½ 1 1 1 || 1 1 1 1 2 | 1 1 1 1 𝄐2
Ко-пав же я та кри-ни-чень-ку в ви-шне-вім са-ду, в ви-шне-вім са-ду
Лисенко V № 25-I, також хор. VI дес. № 7

а ще й у формі ямбізованій:

1 2 | 1 2 | 1 2 | 1 2 || 1 2 | 1 2 | 𝄐3[34]
Ви- ко- пав я кри-ни- чень-ку, ви- ко- пав я дві

[с. 42]

Такий самий прикінцевий ритмічний перебій в одній з одмін згаданої пісні про голоту (Лис. IV № 6 Б):

(G) 1 2 | 1 2 | 1 2 | 1 2 || 1 2 | 1 2 | 6
Зі-йшло сон-це під ві- кон-це, став до- щик і- ти

Иноді течія ямбів перебивається не тільки в замичній каденції, але і в різних місцях мелодичного рядка, де той або инший первісний пірихій зостається незмінний поміж ямбами, або, наперекір загальному ямбічному характеру мелодії, задиркувато трохаїзується.

Для нас тут важливо констатувати таку пікантерію в *V* 13:

[34] Квітка, Е. З. II № 297. Це один з моїх найдавніших записів, і тут я поставив у кінці фермату, чого тепер не зробив-би (див. у розділі I, ст. 18). – Пор. Розд.-Людк. № 622.

NB!

(*H*) 1 2 | 1 2 | 1 2 | 1 2 || 1 2 | 2 1 | 3

ви-п'є чар-ку, ви-п'є дру-гу тай по сес-тру шле

Квітка, Зб. Л. У. № 134.

і в згідній схемі відповідного акателектичного віршу *V* 14 галицької пісні:

NB!

1 2 | 1 2 | 1 2 | 1 2 || 1 2 | 2 1 | 3 | 3

Ой ти, ду-бе ку-че- ря-вий, лист на то-бі ряс- ний

Розд.-Людк. № 654, пор. буковинську у Квітки Е. З. II, № 544, 2-й вірш.

Подібні схеми знаходяться також у мораван, південних слов'ян і у грузинів.

Виходячи з існування цього ритмотворчого принципу, маємо право припустити, що десь є в українській пісенності й така схема

(*I*) 1 2 | 1 2 | 1 2 | 1 2 || 2 1 | 2 1 | 6

або вона була тоді, коли мода на подібні пікантерії взагалі була поширена по Європі (зазначений принцип характеристичний для ритміки трубадурів, а в східній Європі він держався й пізніше, тільки не у росіян, – до них він сливе не дійшов).

Гіпотетична схема (*I*) є ланка, що пояснює мелодію пісні про дітозгубницю (вар. 8), подану в додатку під № 19:

(*J*) ½ ½ 2 | 1 2 | ½ ½ 2 | 1 2 ||: 2 1 | 2 1 | 6 :||

А вне-ді-леч-ку дай по-ра-неч-ку во всі дзво-ни б'ють

Вона бо розширює *V* (4+4+5) в *V* (5+5+5) м е т р и ч н о однаковим способом, що й розглянутий вище вар. 7 (мел. № 18), тільки витворила иншу р и т м і ч н у схему.

В цьому запису бачимо ще особливість: повторення останньої 5-скл. групи. Форма *ab* |: *c* :| в основному *V* (4+4+5) вже нам траплялася в галицькому варіянті пісні про дітозгубницю (Розд.-Людк. № 598).

Там ві Львові | на риночку ||: стала новина :||

пор. ibid. № 597. Тут *c* повторюється і музично; в инших прикладах при словесній однаковості музична відмінність; визначимо це формулою *ab* + *cc*; так у згаданій пісні „Копав же я криниченьку". Лис. V, № 25-I, також у Квітки, Е. З. II, № 281, також у варіянті згаданої півд.-слов. пісні: V jutro rano se ja vstanem malo pred zorom (Kuhač № 898) і т. д. Частіше повторення 5-скл. групи відділяється вставленою приспівкою (Розд.-Людк. №№ 601–615).

Варіянт 9 з Білоцерківської окр. (мел. № 20) належить в основі до тої самої схеми (*J*); але та одмінність, що останній склад видержується значно коротше, – група *c* не є 2 1 2 1 6, тільки 2 1 2 1 2:

(*K*) ½ ½ 2 | 1 2 || ½ ½ 2 | 1 2 || 2 1 | 2 1 | 2

Ри-бо-лов-чи-ки, слав-ні хлоп- чи-ки ри-бу ло-ви-ли

спричиняє велику різність архітектоніки, бо наближає цілість до тричастинности, не потрібуючи повторення цієї групи, тоб-то *c* мало що більше ніж *a* зокрема і *b* зокрема, тому *a*+*b*+*c* наближається до типу, де *a* = *b* = *c*. Тимчасом у схемі (J), де ритмічно *a*+*b*=*c*, тричастинність досягається повторенням: (*a*+*b*)+*c*+*c*. Чи вона там справді досконала? Тоб-то чи справді останній склад видержується рівно 6 одиниць? Тут треба брати на увагу момент суб'єктивізму даного співака, а так само і записувача; ці два записи зробили різні люди, але й той самий збирач пильніше і певніше зробить запис,

коли він уже задумався над важливістю якогось деталя, вже поставив його в систему своїх дослідів і постережень, звязавши його з певною проблемою, ніж тоді, коли він іще не усвідомив собі тої проблеми і ставиться до деталя тільки як до деталя. Повторне вислухування пісні у гуртовому виконанні або хоч в одинокому виконанні кількох різних людей з того самого села, розуміється, багато важить для з'ясування нормальної ритмічної форми місцевого варіянту; ця нормальна форма, розуміється, не виключає потреби й інтересу до варіянтів індивідуальних, але пізнати її потрібно для того, щоб як слід розуміти ці останні. Друга важлива одмінність цього варіянту (9, м. № 20) від попереднього – в тому, що він повторює останню 5-скл. групу віршу не як складову частину цього віршу, а як заспів до наступного, тоб-то виявляє вищеописаний формотворчий принцип $V_1 + U_1\ V_2$ ... Текст 9, хоч не має оригінальних рис, визначається тип, що окрім 1-го віршу всі дальші в'яжуться в пари римом або асонанцією, отже за принципом $V_1 + V_2\ V_3 + V_4\ V_5$ .... і тільки останній вірш притикає римом, як третій, до останньої двовіршової групи.

В вар. 10 з Борзенського пов. (мел. № 21) цей принцип римового лучення не додержується. Ритмічна схема основного віршу – така, як і в попередньому варіянті, тільки троїста міра послідовно проводиться доданням павзи після останнього складу, – вона доповнює ритм. вартість цього складу до норми, вподобаної у схемі (*H*), та що до цієї павзи і її відсутности в попередньому варіянті прикладаються виложені до попереднього вар. міркування. Істотніша і безсумнівна відмінність між обома

варіянтами – у ритм. виді заспіву (*U*): там він з трохаїзуючими удовженнями, ритмічно ідентичний з групою *c*, тут він сильно зредукований і вносить у пісню ритм. метаболу своєю двоїстою ритмічною мірою. Відповідно до прийнятої тут досі у схематизації основної ритмічної одиниці, цей заспів треба виобразити так:

$^1/_2\ ^1/_2\ ^1/_2\ ^1/_2\ \ 2$
на-ста-ла зи-ма

і тоді матимемо вийнятковий приклад дроблення двох основних ритм. одиниць під-ряд, що взагалі в укр. пісенності трапляється рідко, акцидентально, коли текст явить іррегулярну ампліфікацію в якомусь пункті. А що тут маємо нормальну для даного варіянту схему *U*, то може правильніше було-б розуміти цю схему, як зберігання архетипового 1 1 1 1 | 4, як в (*A*), і тоді відповідно ціла схема свідчила-б, що основний вірш утворено не комбінацією дроблення й розтягання, а самим розтяганням;

U
1 1 4 | 2 4 | 1 1 4 | 2 4 | 4 2 | 4 2 | 6 || 1 1 1 1 | 4

Принцип редукції такого *U* постерегається часом і в російських піснях; напр. (*V* 13):

1 2 | 1 2 | 1 2 | 1 2 ||1 2 | 2 1 | 3
Са- дил чер- нец че- ре- муш- ку, са- дил, по- ли- вал,

U
$^1/_2\ ^1/_2\ \ ^1/_2\ \ ^1/_2\ \ 2$
са-дил по- ли- вал,
Лопатин-Проскунин, № 39.

або, з дивним переставленням вартостей,

„Песня” „Запев”
1 1 1 1 | 2 2 | 2 6 2 1 1 4 2 2
Из за ле-су | бы-ло | ле-сич-ку бы-ло ле-сич-ку
(Н. Пальчиков. Крестьянские песни, № 57)

В оцій українській він доходить до своєї границі – зменшення рівно вдвоє:

2 2 2 2 | 1 1 1 1 2 2 | 2 2 2 2 | 4 4
Що ко-зак же та і-ще й жо-на-тий до дів-чи-ни хо-де

U

1 1 1 1 2 2
до дів-чи-ни хо-де

Квітка Е. З. II № 405.

За найновіші ритмічні досягнення на дорозі, визначеній поданими досі увагами, треба визнати, між варіянтами пісні про дітозгубницю, ті,

що виявилися в мелодіях №№ 22 і 23. Розглядаючи першу з них (запис А. Конощенка з Херсонської окр., текст подано тут вище як вар. 2), візьмімо слова не 1-ї зворітки, – бо в ній приходить випадкова каталекса (7+5 замість 8+5), а 2-ї:

(*K*) ½ ½ 2 | 1 2 | ½ ½ 2 | 1 2 || 1 3 | 1 1 | 2
Ох і там та-я та дів-чи- нонь-ка ди-тя ро-ди- ла

½ ½ 2 | 1 2 | ½ ½ 2 | 1 2 || 2 2 | 1 1 | 2
та не пус- ти-ла та на сьвіт Божий, в річ-ці вто-пи- ла

Перший гемістих в обох віршах ритмічно цілком згідний з схемою (J), що будується на принципах, які стали вповні органічні для укр. піснетворчости – на принципах ямбізації і розщеплення, а другий гемістих (остання 5-скл. група) явить оригінальний ритмічний новотвір, инакше виражений V_1 і инакше в V_2. Той новотвір можна розуміти і як поступ, і як дегенерацію. Щоб з'ясувати натуру таких екстраваганцій, треба-б пильних постережень над напливом пісень з инших місцевостей і їх перетворюванням (зокрема – в країнах нової колонізації), з увагою на те, чи в даній місцевості існували давніше пісні того самого метричного укладу, які регулярніше додержували певних звичних для укр. пісень ритмотворчих принципів, чи ні; в першому разі можна здогадуватися, що подібний ритмічний новотвір є свідома трансформація схеми, вже добре усвоєної і усвідомленої, і що та давня схема вже наскучила та починає виживатися. В другому разі екстравагація може бути витлумачена, як вияв невдатного, невмілого чи нетвердого, несміливого відтворення схеми, взагалі для України, – для инших її місцевостей – звичайної, але для даної місцевости ще нової і не достоту вхопленої. (Російські пісні, в яких можна дошукатися ознак перетворювання західніх ритмічних типів, часто виявляють неначе блукання й намацування сталої ясної форми, та довід цього вимагає окремої розвідки).

Варіянт 10 з-під Малина на правобережному Поліссі (мел. № 23) в основному рядку виявляє врегульовану схему *V*(5+5+5)

?
(*L*) ½ ½ 2 | 1 2 | ½ ½ 2 | 1 2 || 1 2 | 1 2 | 6
Як на- ї- ха-ли ри-бо- лов- чи-ки риб-ки ло-ви- ти

що натурально розвилася з *V*(4+4+5) типу (*G*) тим самим способом, як *V*(5+5+5) типу (J) – з *V*(4+4+5) здогадного типу (*I*), якого існування сугестується реальною схемою (*H*). Дальший конструктивний зріст форми тут перейшов таким способом: полярно до форм *ab*|:*c*:|, *abcc*, *abcrc*, зазначених вище, що виявляють нарощування через метричне повторення останньої групи *c* (у Розд.-Людк. №№ 616 622 навіть *abccc*), – тут метрично повторюється перша група *a* (цього способу не констатованos в західньому *V*13), та ще з передпосланою приспівкою:

$$r + a + a\ b\ c$$

[с. 46]

Першеє *a* є заспів, мелодично не подібний до другого *a*, що входить в основний тулубець *V*; ритмічна фігура його явить разючий новотвір 1 1 3 1 2, що виник, мабуть, через розтягнення з звичайної праформи $^1/_2$ $^1/_2$ 2 1 2. Франпантна інновація також – поділ цього 5-складового заспіву на 2+3, переведений тим способом, що перші два склади виспівуються *solo*, а хор впадає в спів, не дожидаючи кінця заспіву, навіть посеред слова, розтинаючи „як на-їхали".

Solo *Coro*

$$r + a\ 2 \quad + \quad a3 + a5\ b5\ c5$$

В російських співах нахожу зразок, що в цьому напрямі йде ще далі і розтинає цим способом навіть один склад:

Solo *Coro*

Ты взойди-ка, красно со- олнышко над горою і т. д.

Н. Лопатин и В. Прокунин. Сб. русск. лир. пес. ч. II, № 51.

Такі мудрості надолужують варіянтові 11 (мел. 23) меншу зложеність основної схеми його ^mV в порівнянні з схемою (J).

Зросійщена мова варіянту тут, як і в багатьох инших випадках, є ознака не російського походження пісні, а її новітнього походження. Ця словесна стилістична особливість і тут, як я вже завважив з приводу иншої пісні[35], іде в парі з високим ступенем еволюції форми.

Нерівність кількости складів у тексті, можливо, почасти пояснюється моєю недосвідченістю в записуванні – це була одна з перших спроб моєї ранньої молодости, – та почасти, може, й тим, що, як я добре пам'ятаю, сами дівчата-співачки ще не зорудували тоді з цією складною і незвичною для них ритмічною будовою. Це була тоді в селі „нова пісня"; либонь я натрапив саме на момент суперпозиції її на давнішу форму пісні того самого змісту, та, на жаль, я не був досить обізнаний з предметом, щоб зробити анкету за тою старою формою. Повторний запис цієї пісні в тому самому селі у жінок різного віку був-би тепер дуже бажаний, та нема певности, що та форма, в якій я зафіксував пісню 30 літ тому, ще збереглася в пам'яті навіть тих, що саме тоді „дівували", „гуляли". Мають свою долю також і пісні; бувають між ними ефемерні, і то або ефемерні поетичні утвори в тривких формах або ефемерні форми до тривких поетичних сюжетів. І доля цієї пісні могла бути така, як иншої, що про неї селянин образно відповів на мій запит: „вона в нашому селі була зародилася, не доносилася та так і засохла". Моментальні знімки з таких етнофонічних явищ не менш інтересні, як фіксація утворів, що досягають хоч на час закінченості в певній формі.

Буде до речи зазначити тут іще схему, що хоч не прив'язується до студійованої тут пісні, та завершує ампліфікацію віршу 4+4+5,

[с. 47]

з яким ми тут увесь час маємо діло. Розширивши обидві 4-складові групи до 5-складової міри, народ на цьому не спинився і, натурально, розширив також і 5-складову до 6 складів. Так утворена схема виявляється в оцій пісні з Чернігівщини (Квітка Е. З. II № 441):

[35] Етногр. Вісник, кн. 2, ст. 102, 104 = Повідомлення Каб. Муз. Етн. № 2, с. 27, 29.

Duo

1 + 4 | 1 + 4 | 1 + 5
[Да] ходив чумак | [да] ходив бурлак | [да] сім год по Дону. ||

Solo

сім год по Дону,

отже „межиспів" там – таки 5-складовий.

Можливо, що в таку форму десь одягається й пісня про дітозгубницю, та з варіянтів, що я маю під рукою, тільки один 12 (мел. № 24, запис А. Бабія з Баришполя) розширює первісну 5-складову групу вставкою „да" і перетворює її на 6-складову. Відрізняючися цим од варіянту

4 1 + 5 5 5
Копав же я | та криниченьку | в вишневім саду, | в вишневім саду

баришпільський варіянт пісні про дітозгубницю творить на первісній двоїстій (не перетвореній ямбізацією чи трохаїзацією) основі м е т р и ч н у (складочислову) прогресію 4+5+6 для основного віршу:

456
(*M*) 1 1 1 1 | ½ ½ 1 1 1 | ½ ½ 1 1 1 | 2 ||
Що в Ки-є - ві та й у со-бо-рі та й у - да- ри - ли в дзвін

u

1 1 1 1 2
у-да-ри-ли в дзвін

Ритмічні величини не ростуть паралельно, і являють послідовність 4+4+6; метрична прогресія цього варіянту має ритмічний аналог в одному з варіянтів, зазначених у I розділі (мел. № 5). Складочисловий порядок 4+5+6 провадиться тут через цілу пісню[36]. Характеристичне те, що *U* тут не повторює достоту останньої 5-скла. групи, бо не вставляє незначущого „да", отже м е т р и ч н о *U* стисліше. Вище ми бачили (мел. № 21), як *U* при повній словесній однаковості з *c* – редукується р и т м і ч н о . Метричну редукцію разом з ритмічною постерегаємо в оцьому зразку:

½ ½ 1 1 1 | ½ ½ 1 1 1 || ½ ½ 1 1 1 | 1 2
Да зе-ле-на-я да о- рі-ши-на да на яр по-да- ла-ся
½ ½ ½ ½ 2 2
на яр по- да- ла- ся

(Кв. Е. З. II № 382).

[с. 48]

Тут з *V*4+4+6 витворено *V*5+5+7, але *U* має первісну кількість складів 6, як і в схемі (*M*) пісні про дітозгубницю, *U* обходиться без вставного слівця „да". Та редукція не є єдиний спосіб маркувати *U*. В російських піснях зрідка трапляється, противно, й розширення *U* – ритмічне (Н. Пальчиков, Крестьянские песни, № 40), або рівночасно й метричне з вставленням слівця, без якого обходиться основний вірш (ibid. № 54):

„Песня" „Запев"
Вот приходит скучно времячко, жаркий сенокос. Жаркий сенокос. Эх!

[36] Єдиний вийняток у 2–вірші; відповідна чвертка ($^{g}_{e}$) там розщеплюється на дві тонально однакові вісімки.

У росіян – це характеристичне для малої взагалі урегульованости форми в їх пісенності – можливе й те, що в тій самій пісні *U* маркується то розширенням, то скороченням розмірно до словесної групи, що в *U* повторюється, напр. (Линева. В-русск. песни, I, № 19):

V_1 Как по Каме по реке, по холодной по воде,
Эх, и по холодной по воде

V_2 Ах, да по холодной, по студеной, *Эх да* легка лодочка плывет,
U
Легка лодочка плывет.

Все це – скромні хитрості, якими люд з щирою втіхою до безмежности оздоблює свої – на свій лад дуже майстерні – утвори.

Останніми часами пісні про дітозгубницю, що належать до розглянутих досі в II розділі типів, очевидно витісняються по цілій Україні через перетвори, що визначаються рясними в.-русизмами, а музичною стороною в основі вертаються до первісної „квадратової" схеми (*A*): 1 1 1 1 | 1 1 1 1 | 1 1 1 1 | 4 або виростають з неї иншим пагоном, ніж досі розглянуті секундарні варіянти, – саме, розширюють її повтореннями та новітніми приспівками: ономатопоетичною „трай, рай, рай", що відсилає до фанфари, або ще більше військовою, муштровою „раз, два, три, чотири" (навіть, з явною емфазою, „*ча*тири" в варіянті 16, мел. № 27, з місцевости, де взагалі акання нема). Ритмічна близькість варіянтів, зложених у салдатському стилі, до праформи, навіть згідність з нею, не повинна навіювати ідеї, що й хронологічно такі варіянти найближчі до архетипу. Спосіб виконання каже відсунути їх з другого місця в історії виучуваної тут пісні на останнє, як витвір найпізнішої доби, і варіянт 5, мел. № 15, з його йониками (у співі) належить до давнішого стилю, ніж оці, що з простим маршовим ритмом. Не може бути сумніву, що зазначене перетворювання чималою мірою провадилося в російській армії або хоч і на селі, так з участю армійців, або в тій течії сільського співу, що прямує до наслідування салдатських пісень. Тільки-ж не є правдиве те розпросторене в освіченіших українських верствах уявління,

що подібного стилю пісні є російські, що вони тільки напливали на українську пісенність, як щось чужорідне, і псували її. Навіть в утворенні самого дійсно-салдатського стилю, в викохуванні внутрішнього репертуару російської армії, отже не виключаючи пісень суто-воєнного і російсько-патріотичного змісту, українці імовірно брали велику, якщо не найбільшу участь; у справах співу вони були впливовим і авторитетним елементом у цій армії. Та й не тільки в цих справах: люди, знайомі з її минулим, запевняють, що в її нижчому командному складі (унтер-офіцери) переважали українці, бо вони ретельніше засвоювали правила служби. Бувало, що унтер-офіцери сами й вчили салдатів співати пісень до маршу, і не тільки російських, офіційно – патріотичних, специфічно військових. Київський педагог Петро Дрига, проспівавши мені варіянта пісні про дітозгубницю, що подається в нотному додатку під № 25, пояснив, що навчився цієї пісні 1916 року, як відбував військову повинність у самому Києві в спеціяльній інженірній частині – телеграфному батальйоні. На вранішній строєвій муштрі співів не було, а як фельдфебель виводив ввечері салдатів на додаткову муштру, то, привчаюи ходити „в ногу", сам заводив цієї пісні, тоб-то заспівував солову партію, – при тім гостро ритмізував пісню, „як рубав", – і вчив підхоплювати її гуртом.

Цей посалдачений варіянт (мел. № 25) виявляє в порівнянні з старинною формою, представленою через мелодію № 14, такі відміни: 1) в лексичній стороні – в.-руські домішки, 2) в мелодичній стороні – мажор, 3) в ф о р м і (музичній) – поділ на солову та хорову партії і двоголосість останньої, 4) „пригикування" (поклик „ги!"), що рівночасно і замикає один рядок і неначе править за анакрузу до наступного рядка. „Пригикування" робив о д и н з салдатів, при тому після першого рядка кожної зворітки, тоб-то після солового заспіву; пригикував не соліст – заспівничий, а один з хору. Горовий голос в хоровій половині зворітки (тоб-то в другому рядку) також „виводив" тільки один з співаків. Пригикування могло замінятися присвистуванням[37].

При подібності ритмічної схеми рівняних варіянтів між ними є істотна відмінність в самому способі ритмізації, млявої в першому і гострої в другому. Такого роду відмінності в дуже малій мірі можуть бути студійовані самим читанням записів; вони вимагають безпосередньої знайомости з в и к о н а н н я м і вводять нас в одну з найважливіших культур-історичних проблем музикознавства: проблему відношення між ч а с о м і р н и м та акцентованим (або динамічним) ритмом. На цьому місці

мушу обмежитися тільки вказанням на потребу відрізняти ці два принципи ритму і в потрібних випадках додавати до записів пояснїння про самий стиль ритмізації[38]. Окрім словесних описів до цього можуть служити й точні зазначення темпа за метрономом: очевидно, при такому повільному темпі, який показано до мел. № 14 (50 рахівних часівок у минуту) гостріші динамічні протиставлення дужих і слабих частин такту були-б неприродні.

Инші варіянти пісні про дітозгубницю в новітньому мілітизованому стилі вже далі відходять від імовірного первовзору (мел. 14) в будуванні строфи. Ось два такі зразки, перший з-під Лубень, другий з-під Могилева-Подільського, в яких зворітка складається тільки з одного вірша, поширеного приспівкою і повторенням останньої 5-складової групи:

Мел. № 26

1 1 1 1 | 2 1 1 || 1 1 1 1 | 4 || 2 2 | 4 || 1 1 1 1 | 4

Що на на-шій у-ли-ці но-ва но-ви-на, трай, рай, рай, но-ва но-ви-на

(Квітка Е. З. II № 348)

Мел. № 27

1 1 1 1 | 1 1 1 1 || 1 1 1 1 | 4 || 2 2 | 1 1 1 1 || 1 1 1 1 | 4

Йа у на-ші дє-ре-вуш-кі но-ва но-ви-на, раз, два, три, ча-ти-ри, но-ва но-ви-на

(Текст тут вище, вар. 16)

В варіянті, звязаному з мел. № 26 *V*13, скорочується в *V*12, та ритмічна величина вірша зостається незмінна: друга 4-складова група цього віршу стягується в 3-складову, як дипірихій у дактиль. Зворітка виображається так:

$$(ab + c) + (r + c)$$

[37] Що-до цих пів-музикальних оздоб, то, розуміється, визначити достоту їх тональну висоту і розподіл між учасниками хору, не слухаючи безпосередньо хорового виконання, неможливо, це й відбилося на деякій невиразності запису.

При цій нагоді дозволю собі звернути увагу дослідників народнього побуту на те, що співи в давній і сьогочасній армії – ще не початий розділ в студіюванні музичної культури та її історії, і з цим студіюванням не можна баритися, бо в армії, як і в цсьому тепер, зміни йдуть швидко.

[38] До цього див. порівняння й постереження G. Schünemann'a: Das Lied der deutschen Kolonisten in Russland, München, 1923, 22 – 24, 79 in fine.

П’ятискладова група *c* ритмічно рівновелика з двома 4-складовими групами *a b*, разом узятими, як у формі (*A*); вставка *r* також рівновелика з *a b*, отже ціле збудування – теж так званого „квадратового” типу, як і збудування основного типу (*A A*), що з нього тут було почато дослід.

Отже досі констатовано в мілітизованій паросте розгляданої пісні дві форми:

1) двовіршова зворітка $V_1^u + V_2$ (мел. № 25),

докладніше виобразити: $(abc)^u + def$

2) зворітка типу *abc + rc* (мел. №№ 26 і 27), що має два м е л о д и ч н і рядки, але, властиво, тільки один вірш.

Еволюція в цій паросте приводить до зложенішої двовіршової зворітки

3) $(abc + def)^u + rf + rf$ (мел. № 28)

та до зложенішої одновіршової:

4) $|: abc :|^u + rc + rc$ (мел. № 29)

[с. 51]

В тому самому м. Озаринцях під Могилевом Под., де аналізовану тут пісню Т. Коняга співав з хлопцями в формі (2), В. Парасунько, так само молодий селянин з того містечка, співав її в формі (3), як виображено в нотному додатку під № 28.

Скоро зложенішу форму винайдено або пристосовано до якоїсь пісні, вона звичайно незабаром витісняє давню простішу, саме в практиці молоди, „на улиці”; иноді в одному кутку того самого села ще доживає простіша форма, а в другому рівночасно вже розробляється нова зложеніша. В варіянті, записаному у Парасунька (мел. № 28) інтересно, що хор вступає з-за такту, і до такої ніби анакрузи служать не підтекстовані значущі слова, а звукові комплекси „га-га-га”, що приходять як продовження останнього складу віршу – солового заспіву; таким чином 2, 3 і 4 вісімки 8-го такту, мелодично належачи вже до другого м у з и ч н о г о рядка, словесно ще закінчують перший.

Так є, власне, в перших зворітках, де вірш кінчиться на „а”:

„Молодая Настасія сина вродила-га-га-га”

Певно, вставка „га-га-га” й виникла як сильніша артикуляція мелізматично удовженого „а”, але далі стала самостійною:

Йа в ниділю барзе рано всі дзони ривут,
Мулудую Настасію в кандалах видут, га-га-га,
Раз, два, три, ч*а*тири, в кандалах видут (2).

В. Парасунько пояснив до цього, що окремі учасники хору „потроху” вступають, приєднуючися в унісон до соліста, ще починаючи, поодинці, з різних часівок попереднього (7-го) такту. Горовий голос хорової частини „виводить” тільки один з учасників, – і то саме той, що заспівує solo (це, коли пригадаємо инші зразки, не є загальний спосіб; звичайно соліст після свого заспіву провадить разом з більшістю хору нижчу, основну партію).

Форму (4) виявляє варіянт, що записав М. Гайдай у Автонома Коваленка з с. Озерян д. Лохвицького пов. на Полтавщині (мел. в дод. №29), а варіянт з с. Старосілля д. Остерського пов. (мел. № 30), що у Г. Пономаренка та О. Шевченка записав я, виявляє найбільшу тенденцію до удовжування пісні, бо розтягає і так розтягнену форму (3) тим, що повторює основний вірш у соловому заспіві аж 4 рази. Заспів можна виконувати не тільки solo, але й дуетом, тоб-то її його можуть співати, ділячися на партії, і два учасники (не більше). Названі селяни пояснили, що у них у Старосіллі цю пісню співають сидячи або стоячи – повільним темпом, а „при ходу” – швидшим.

Отже, обидві пісні, і досліджена в розділі І, і досліджена в розділі ІІ, належать до найпоширеніших на Україні, та тимчасом, як пісня ІІ відома на всьому просторі від Карпат до Кубани, пісня І на крайніх західніх землях не записана і в варіянтах, характеризованих що-до форми

[с. 52]

віршем 4+6, а що-до змісту – звертанням до батька або до коханця провинниці (здебільшого „коваля"), мабуть, утворена десь на Наддніпрянщині. Чи можемо в тому разі, коли пісню записано в різних віддалених од себе пунктах, з певністю покладати, що вона залила суспіль усю проміжну територію, не залишивши островів? Мабуть, ні; моє розпитування показало мені, що все-таки, не скрізь ця пісня існує, принаймні не скрізь загально відома, а подекуди вона з'явилася зовсім недавно. Так напр., на анкету, розіслану від Етн. Комісії У.А.Н. за моїм проханням, П. Олишевко з с. В'язового коло Груні на Полтавщині, прославши варіянта пісні І, пояснив, що вона „з'явилася років два тому; співати почали ті люде, які були на заробітках, а тепер співає вся молодь, а старі ні". Иншої пісні про дітозгубницю (ІІ) в названому селі, свідчить далі кореспондент, нема. Другий кореспондент, прославши варіянта пісні І з с. Требухова Броварського району (коло Київа на лівому березі Дніпра), повідомив: „питав я у дівчат і жінок з Понаддесення, але там цієї, кажуть, не співають, не чули" (село Требухів, де її записано – в південній частині Броварського району). Лікар Юхим Грибинюк, що 15 літ з великим замилуванням і пильністю робив постереження в околицях м. Немирова на Поділлі і записав мало не 500 пісень, залишивши років 20 тому в своєму рукописному збірнику таку замітку – до иншої пісні, як парубок дав шість волів дівчині, що народила від нього дитину, і все-таки мусів дитину „колихати":

От яка культура була! А тепер як що, то зараз дівчина дитину в кирницю. Я пробув 15 літ на селі (викреслено). Тепер с т р а т и дітей д і в к а м и часті. А от в піснях про це ні слова. Виходе, що поводенція ця нова і що пісні давно вже не складаюця: нема в селі такої прояви в житті людей, про котру б не виспівано було в пісні, навіть про дрібниці; а от про те, як дівчина з сорому і страху кидає дитину в ставок, кирницю, ні слова. А діло само по собі тяжке, у всіх стосунках звязано з арештом, з тяганиною для цілого в селі кутка по справах слідователя, п о р о т я знайденої дитини і таке все инче. Все це робе дуже тяжке враження на людей. І от мовчанка" (ст. 313 І части рукопису).

Висновок названого спостережника, що нових пісень давно вже не складають, надто категоричний, проте треба визнати, що нова творчість нашого сільського люду більш виявляється в „коротеньких" піснях, ще в ліричних, а нових оповідальних пісень дуже мало з'являється, та й вони недовговічні і не мають великого географічного розпросторення. Проте перетворювання давніх пісень іде невпинно, і коли, напр., стара пісня про козака, що, вмираючи від рани, посилає коня до матери[39], цими роками пристосована до воєнних експедицій проти повстанців – „басмачів" у Туркестані, де в складі урядового війська значну участь брали червоноармійці з України[40], – то справді дивно, що в пісні про дітозгубницю досі згадується старинний спосіб скликати „до справи" – биття у дзвін – і инші давно вижиті аксесуари, так докладно розглянуті в праці В. Гнатюка, але не згадується за сьогочасний су-

[с. 53]

довий слідчий процес з пороттям трупика дитини і ин. В одному випадку, правда, проникла в пісню риса з нового побуту. Аспірант Ніженської науково-дослідчої катедри П. Одарченко прислав Етногр. Комісії два варіянти з свого рідного села Римарівки д. Гадяцького пов. (на жаль, без нот), – і в тому, що записаний цього 1927 року у 16-літньої неписьменної дівчини Ольги Колосівни, момент кари описується так:

[39] Истор. песни малор. нар. В. Антоновича и М. Драгоманова І, с. 270.
[40] Такий новітній текст є в архіві Етнографічної Комісії У. А. Н.

Шо в неділю ранесенько всі дзвони гудуть,
Молодую Настасію на рострел ведуть.

Тимчасом у другому варіянті, що співала того самого дня мати записувача, неписьменна селянка Оксана Одарченкова, 48 років, цей момент представляється в рисах стародавнього побуту:

Тай узяли тую Марусину за білії руки
тай повели Марусину в катівськії руки.

(Суддя тут називається „паном-сотником")

Очевидно, „рострел" вставлено в стару пісню за перших пореволюційних років, коли цей рід кари призначався навіть за маловажні проступки і сливе витиснув був инші кари.

Адміністративна практика і термінологія передреволюційного урядування відбилася на варіянті, що прислав І. Павловський з Ніженя:

У неділю та ранесенько всі дзвони гудуть.
Молодую та дівчиноньку п і д н а д з о р ведуть.

Фактично в Росії за часів діяння судових статутів імператора Олександра II (од 60-х років 19 віку до Жовтневої Революції) вся неприємність для незаміжніх дітозгубниць звичайно обмежувалася тим, що її вели (розуміється, без дзвоніння) на поліційний допит і потім викликали повісткою на попереднє та на судове слідство; перед судом провинниця звичайно жила на волі під паперовим „надзором" (доглядом) поліції, і вирок жюрі („присяжних засідателів") за́всіди був оправдний, і тому в даному варіянті, як і в багатьох инших, про саму кару нічого не говориться.

Та загалом треба визнати, що не тільки пореволюційні зміни побуту, а навіть зміни XIX віку не відбилися на з м і с т і пісні. Цьому консерватизмові протистоїть змінність у словесному та музичному стилі; поруч з насиченням пісні русизмами приходить поступове метричне та ритмічне ускладнення, шукання все мудріших форм. Зіставлення варіянтів кожної з розглянутих пісень (I і II) виявляє незвичайну здатність нашого народу до метричного та ритмічного перетворювання, – перевіршовування на иншу складочислову міру і добирання що-раз хитріших ритмічних фасонів до тої самої віршової міри. Нові варіянти, характеризовані, з одної сторони русифікацією тексту, а з другого боку прогресивністю у формотворенні, заливають острови, де пісня в старій формі вийшла з практики, а може, й ніколи не була відома, або витискають ще живі

старі форми цієї самої пісні, приваблюючи молодь. Обсерватори, не заглиблені в музичну сторону, розцінюють ці новомодні варіянти, як зіпсуття, але таке визначення, хоч-би воно підпиралося вставленими в деякі новітні пісенні тексти грубими виразами, ніяк не пасує до музично-ритмічної форми цих нових перетворів: вона здебільшого, як ми бачили, дає матеріял до вхідливої аналізи, виявляючи велику винахідливість та майстерність.

Постережені на новітніх центрально- і східньоукраїнських варіянтах інновації в значній частині зостаються чужі західньо-українським варіянтам, не говорячи про такі загальні відмінності сьогочасних центрально-східніх укр. співів, як двоголосся і поділ на солові та хорові партії.

З двох розглянутих тут утворів на сюжет утоплення дитини пісня, якій присвячено розділ I, взагалі, імовірно, пізніше повстала, ніж та, про яку річ ішла в II розділі, але ті варіянти пісні II, що визначаються маршовим, салдатським характером, безумовно пізніші ніж пісня I. З цінного пояснїння, що прислав А. Яворський, довідуємося, що пісню („Ой ковалю") в селі Попівці Балаклеївського району Черкаської округи „співають на в е л и к и х н о ч а х баби (себ-то де людина умре і першу ніч як умре

людина, то співають), а що торкається молоді то вона теж співає її на улиці і більш менш молодь співає та, котра зовсім непісьменна співають дівчата й хлопці вмісті (це більше підміщан...[41]) взагалі ця молодь дівчата й хлопці непісьменна, і має за собою грішки старого побуту, а саме: щоб випити самогону ухикнуть на всю улицю Бога й матір Божу згадати переходя через „матюк" попід-вікнами позаглядати в дурачка в очка згуляти (карти). І вмісті цим вище означеного заспівати ідучи селом „Молода Катерина породила дитя" і співати до тих пір покіль зовсім охрипне на горлянку". Отож пісня І в названому селі фунгує як поважна і вже остільки пристаріла, що навіть всунулася поміж ритуальні, а пісня ІІ („Молодая Катерина породила дитя"), що названому кореспондентові здається найхарактеричтичнішою для „старого" побуту, очевидно, в розумінні „передреволюційного", в протиставленні до ідеалу, а не до дійсности теперішнього побуту, – фактично тепер в самому соку свого життя.

Наскільки вуличний цинізм молоди є абсолютно стара побутова риса, трудно судити; в одних селах він може визначати неперервану традицію ще предковічної грубости, в инших – регрес після доби культурніших звичаїв; коли-ж пристосувати питання власне до співів, то, мабуть, не буде помилкою покладати, що тимчасом, як грубість зáвсіди виявляється в деяких спеціяльних родах пісень, більшість улюблених поважних епічних і ліричних пісень постали зразу в благородній формі і почасти огрубіли – в деяких місцевостях, в деяких варіянтах – ще протягом XIX віку; огрубіння виявилося в виразах і в музичних манірах співаного виконання. Висловитися отак sans façon, як у варіянті пісні ІІ,

що прислали О. Єфимович та П. Куличенко (с. Війтівці Баришівського р. д. Переяславського пов.):

На досвітках чужа мати кладе долі спать,
трай, рай, рай, кладе долі спать, –
хоч хочеться–не хочеться, треба йому дать,
трай рай рай, треба йому дать

навряд чи могли-б у пісні ті люди, що колись складали її з такими скромними і благородними мелодіями, як подані тут у додатку під №№ 14 і 15, – для поважної епічної пічні такий вислів став можливий, либонь, тільки тоді, коли й музичною стороною вона розпрощалася з давнім епічним стилем і перейшла на маршовий салдатський.

Коли літературною стороною українська пісня про дітозгубницю (ІІ) зближується з німецькими та західньо-слов'янськими піснями на цей сюжет, то може бути поставлене питання, чи не слідно якого звязку і в музичній формі. Отже переглянувши приступний мені дотичний матеріял, я мушу тимчасом відхилити здогади в цьому напрямі. Оскільки річ торкається польських варіянтів, – це аж дивно, бо літературною стороною деякі з них дуже близькі до українських. Це констатування погоджується з тим, що я недавно подав з приводу иншої польсько-української пісні – про потоплення дівчини від зводителя[42]. Всі зазначені тут західньо-слов'янські ритмічні паралелі до різних українських варіянтів пісні про дітозгубницю в'яжуться з иншими поетичними сюжетами; я не знайшов між західньо-слов'янськими та українськими піснями про дітозгубницю подібних до себе формою. Також і инші (неопубліковані) мої розшукування навівають, ніби у впливі пісенности західніх слов'ян на українську поетичні сюжети не йшли в

[41] Останні літери не розбірні.
[42] Етн. Вісник ІІ с. 81 = Повідомлення Каб. Муз. Етн. № 2 с. 6.

сполученні з музично-ритмічними формами, а нарізно, і ритмічні типи мігрували неначе абстраговані від поетичного змісту пісень; можливо, що таке враження утворюється на підставі нинішнього пісенного інвентаря через утрату давніх варіянтів, що показали-б колишній звязок. Пізніше розірвання тих гіпотетичних ланок тим більше дозволено припустити, що ми бачимо на прикладі розглянутої тут пісні, як легко пісня міняє свою ритмічну субстанцію, навіть не переступаючи границь одної язикової облади. До того-ж і форми, в яких тепер іще живе пісня про дітозгубницю у українців, певно не всі вичерпані, не вважаючи на велику кількість зібраних у цій праці варіянтів, і це потверджується разючим текстом, що надійшов в останню хвилину від І. Павловського з Ніженя:

Із-за гори-гори
вітер повіває,
там коваля журба,
журба обнімає.
[Ой ковалю-коваленку!]
Чом не куєш рано,
рано пораненьку?
Чи й в тебе заліза,
заліза немає;

[с. 56]

Чи й у тебе сталі,
сталі не хватає;
чи й в тебе челяди,
челяди немає?
Єсть у мене челядь,
челядь-челядина –
одна тільки дочка,
дочка Катерина,
та й та собі слави,
слави наробила:
що звечора сина,
сина уродила,
опівночі сина
в криницю втопила,
а до світа Бога,
все Бога просила:
Пошли, Боже, сніги,
сніги та морози,
щоб замело сліди,
сліди та дороги,
щоб не знали, куди,
куди я ходила,
щоб не знали, кого,
кого я любила.
Я любила парня,
парня не простого, –
я любила Ваню,
Ваню молодого.
Я-ж думала, що син,
що син генеральський,
А він же породи,
породи ковальської.

На превеликий жаль, до цього запису не додано мелодії і навіть його зроблено певно не за співом, а за проказуванням, бо 5-й вірш, взятий тут у клямри, гостро порушує метричну норму, але й у такому вигляді цей запис навчає, які несподівані находки ще предстоять на дорозі того, хто взявся-б продовжувати початі тут розшукування над одною тільки піснею. Отже в цьому тексті ясна тенденція перевіршувати її на розмір 6 + 6, як у моравському варіянті (Bartoš Janaček, № 40):

Níže Novych Zámkuů
stała sa novina,
rychtárova céra
porodiła syna

або в польському (В. Гнатюк, ст. 34 окр. відбитки)

Szelma Cysarowna zgrzyszyła, zgrzyszyła,
miała dziciąteczko, w Dunaj go wrzuciła.

Проте в записі І. Павловського ніяк не можна вбачати забутку давньої форми пісні; міра 6 + 6 там – не старинна західньо-слов'янська й українська, а нова, секундарна, що явно розвилася з 4 + 6 через штучний спосіб – повторення двоскладових слів (або двох односкладових слів „що син"). Я вже мав нагоду завважити (розд. І. стор. 12), що відділити цезурою двоскладові слова в усіх строфах довшої пісні народнім поетам не вдається, і це постереження оправдується й записом І. Павловського, проте треба визнати, що в цьому варіянті досягнено дуже багато в напрямі цієї, очевидно, свідомо

поставленої версифікаційної мети, і пізнати музично-ритмічну форму цього перетвору було-б дуже інтересно.

Може десь ізольовано доживають і инші варіянти, в нині демодованих формах, що колись були привлащені саме розгляданій пісні і були подібні до західньо-слов'янських.

[с. 57]

У цій праці я не досліджував ні мелосу, ні гармонії наведених пісень. Проте дозволю собі наприкінці поставити одну дотичну проблему з приводу гостро відмінного мелодичного варіянту, що подаю під № 33 з неопублікованих записів М. Лисенка. Цю мелодію співав дід Панас Борисенко (Лебідь) з Дахнівки під Черкасами; у нього Лисенко записав ще кілька старинних, в тім числі історичних пісень. У даній мінорній мелодії бере на себе увагу невластива иншим варіянтам пісень про дітозгубницю, але взагалі звичайна для українських нехорових пісень фігура *c'' b' a' g' fis' d'* при тоніці *g'*; вона нерідка і в західньо-европейській музиці, народній і старинній штучній: нагадаю шотландську пісню The sweetest Lad у Бетговена, між його Schottische Lieder op. 108[43]. На моє постереження, наш люд не вміє перетворювати на двоголосість цієї фігури і в двоголосому виконанні тих пісень, де вона трапляється, просто міняє мелодію. Так само і вчені композитори, що розкладають на хор народні одноголосі пісні, занехаюють мелодії з цією фігурою, як непридатний матеріял. З другої сторони принцип будови віршу

Ой ковалю, | ой ковалю та коваленку

характеристичний власне для хорових пісень з соловим заспівом, розглянутих у розділі I, – одміна тільки в тому, що тут ця ампліфікація проведена не на основі *V*(4 + 6), а на основі *V*(4 + 4). Отже повстає питання, чи дід Лебідь зберіг власне давній мелодичний характер цієї пісні як солової, та підо впливом вуличного хорового виконання й собі приробив до неї пролог, чи, може, він навчивсь пісні з вулиці, та мелодично переробив її на миліший йому старий елегічний стиль, а чи, нарешті, в його місцевості, таки співали гуртом, і з заспівом у мінорі з зазначеною фігурою? Ми тут підходимо до ідеалу: не тільки *записати пісню*, *але й дослідити на місці*, в даному селі всі форми й способи виконання, в яких вона жила давніше і нині живе та перетворюється.

Думаю, що для вивчення біології народньої пісенности потрібні не тільки досліди над еволюцією і дивергенцією самих ритмічних типів з притягненням до кожного абстрагованого типу зразків з різних пісень, але також і монографії, в яких-би простежувалося поліморфічне животіння одної пісні.

Подаючи тут спробу такого роду розвідки, сподіваюся, що вона дасть імпульс особам, які мають змогу робити постереження на місцях, направити свою увагу на обговоренні тут питання, і Кабінет Музичної Етнографії збагатиться новими матеріялами та поправками до поданих тут здогадів і узагальнень, присланими від місцевих збирачів та обсерваторів.

Складаю велику подяку всім особам, що в тій чи иншій формі допомогли згромадити використаний в цій розвідці матеріял, і зокрема

[43] Инші приклади – у моїй розвідці „Укр. Пісні про дівчину, що помандрувала з зводителем". Етн. Вісник, кн. 2, ст. 81.

[с. 58]

відзначаю, що й підчас самого друкування цей матеріял збільшився завдяки заходам Етнографічної Комісії У.А.Н., що в особі вп. моїх колег В. Білого і В. Петрова зробила для того все можливе. Нові записи й відомості надходили раз-у-раз і всі в більшій або меншій мірі зужиті в цій студії. Перероблювання її підчас друку в звязку з допливом матеріялів спричинило деякі порушення послідовности викладу, до того-ж деякі варіянти з технічних причин мусять бути вміщені нижче як додаток, та ця жертва зовнішньою стрійністю за-для повности, гадаю, не буде осуджена.

Українці й инші слов'яни мають іще окрему пісню про дітозгубницю – її дослідив (не з погляду ритмічної форми) Ю. Яворський в розвідці „Духовный стих о грешной деве" (Изборник Киевский в честь Т. Д. Флоринского, 1905 р.), але та релігійно-моралістична пісня розвивалася без помітного звязку з розглянутими тут, і, уважаючи на обмежений розмір нинішнього видання, я її тимчасом не займаю.

Примітка 1 (до стор. 5 і 22). Знак $^{1}/_{1}$ показує, що вірш повторюється не в тій самій строфі (в тому разі на ознаку повторення ставиться цифра 2 або знак репризи (: |), а способом конкатенації, тоб-то як закінчення одної зворітки і як початок другої.

Примітка 2 (до стор. 9). В нотному додатку слова Hildebrandslied подано в такій транскрипції, як в Fr. M. Böhme's Altdeutsches Liederbuch під нотами, отже, між иншим, там стоїть geworden, тимчасом, як в окремо надрукованому тексті у Böhme – gewesen. – В Deutsches Liederhort Ерка-Беме, I, 22 є велика помилка в транискрипції цієї мелодії (14-15 такти).

Примітка 3. Сподіваючися, що цю розвідку певно читатимуть здебільшого ті самі особи, що читали мою попередню розвідку „Українські пісні про дівчину, що помандрувала з зводителем" (Етн. Вісник, кн. 2), дозволю собі на цьому місці поставити поправки до нотного додатку до тої розвідки (на деяких примірниках вони зроблені од руки): в № 8 (німецька пісня) коло ключа пропущено bémol на si. В мел. № 18 перед другим ре повинен стояти bécarre.

Варіянти до *розділу* I, що дійшли в часі друкування розвідки:

Вар. 12.

А. Грабенко (Конощенко) прислав Кабінетові Муз. Етн. свої ще недруковані записи, і між ними є такий вар. з с. Кононівки д. Пирятинського пов. На Полтавщині (співали Кость Хирний та Михайло Богомаз):

1. Ой, ти, ковалю, ти ковалю, ой, ти, коваленьку!
   Чом не куєш рано – пораненьку?
3. Десь у тебе, (2) заліза немає,
   що (й) у тебе вся челядь гуляє?

[с. 59]

5. Єсть у мене (2) і сталь, і залізо, –
   я своєї челяді жалію!
7. Ой, є в мене, (2) дочка Катерина,
   вона мені слави наробила...
9. Вона-ж мені (2) слави наробила:
   хорошого сина породила...
11. Хорошого (2) сина породила,
    в колодязі взяла затопила.
13. В колодязі, (2) взяла затопила,
    й шипшиною зверху пристромила.

15. Шипшиною, (2) зверху пристромила,
    сама-ж вона Бога попросила:
17. „Ой, дай, Боже, (2) громовую тучу
    та й убий же ревнивого мужа!”
19. Ой, піднялась (2) громовая туча
    да й не вбила кого я просила...
21. Ой, не вбила, (2) кого я просила,
    а й убила, кого я любила!...

Мелодія подається в додатку під № 11.

Цей варіянт одрізняється формою від усіх попередніх. Дарма що структура *a*+*ab*+*cd* зближає його з вар. 3 (мел. № 3), істотна одмінність між цими варіянтами у тому, що там передхоплення першої 4-складової групи 1-го віршу робить соліст, а тут як видно з запису, в гуртовому виконанні зовсім нема солової частини, і ця група *a* просто двічі повторюється гуртом, не в однаковій мелодичній і ритмічній формі. Ритмічна величина вершого *a*, що відповідає заспіву (*u*) з вар. 3, тут – не 16, як там (2+2+4+8), а 12; в основі тут схема 2+2+4+4, неначе удвоє збільшена проти схеми a^u в вар. 6 (мел. № 5).

Основний корпус V_1 (*ab*) відповідає вищезазначеній (I, стор. 12–13) формі (*B*), а V_2 (*cd*) – формі (*D*), і обидві форми виступають у цьому вар. виразніше, ніж у вар. I. 1–3 (мел. 1–3), бо тут немає секундарного явища удовження останніх складів у групах *b* і *d*.

Дуже інтересне в цьому варіянті підтекстування останнього складу в групі *b* („ку” в слові „коваленьку”). Неодночасне ставлення словесного складу в партіях – явище екстраординарне в народньому співі; тут воно свідчить про розуміння *h*, як note de passage, отже про усвідомлення принципу гармонії, що не належить до найпростіших. Зазначимо, що цей ступінь наперед вбачається в с х і д н ь о -укр. зразку.

В 1-й зворітці група *a* – 5-складова, тимчасом далі скрізь *a* 4; цей відступ від норми – намірений, його легко було-б уникнути. В цьому, може, виявляється маленький свідомий ступінь до еманципації від строгої строфової форми.

Вар. 13.

С. Комарівка Ніженської окр. (д. Борзенського пов.). Учитель І. Євфимовський записав в Уляни Йовхименкової варіянта з мелодією (в додатку № 31), що відзначається регулярним вставлюванням слівця „да”

[с. 60]

перед другим віршем кожної зворітки. Подам тільки місця характеристичні для цього варіянту що-до змісту:

11. Вона мені слави наробила
12. да що з вечора синочка вродила,
13. що з вечора синочка вродила,
14. да йа з півночи в Дунай односила,
15. йа з півночи в Дунай односила,
16. да йа од світу вже бога й просила

. . . . . .

33. Я-ж думала, що він син гусарський,
34 і 35. Роздивилась – коли-ж він циганський
36 і 37. То на ньому штани – шаровари,
38 і 39. То на ньому рубашечка красна,
40. Да зосталася дівчина нещасна (кінець).

*) В віршах 34, 36, 38 вставляється на початку слівце „да”.

В співі це вставлюване „да” входить не в склад другого рядка (до якого воно прив’язується логічно), а в склад останнього такту, належного до першого рядка. Віддих, як пояснив листовно записувач на моє запитання, робиться п і с л я „да” (я на

підставі цього пояснiння додав до запису знак V), але в даному разі не можна покладати, що момент віддиху визначає музичне членування, як воно усвідомлюється у селян-співаків. Віддих в цьому місці потрібний, щоб горовий голос міг зробити скік на септиму f^1 – *es''*, ще й акцентувати високий тон *es''*. Нетренований співак цього не вдасть legato (нижчий голос, мабуть, просто, йде за вищим, вибираючи момент віддиху), проте можливо, що цезура була саме тут і незалежно від фізіологічної причини.

Парадоксально в цій пісні закінчення $^m b$ (= закінчення $^m V_1$) не відзначається удовженням останнього складу, тимчасом, як $^m a$, $^m c$ і $^m d$ відчленовуються такими удовженнями, – хоч ми сподівалися-б скоріше маркантнішого відчленування $^m b$, отже удовження перед головною цезурою мелодії (замкнення протази). Залишення первісного $^4/_4$ такту поміж удовженими $^5/_4$ – і то саме в каденції $^m V_1$ – постерегаєтсья також у піснях, де $^5/_4$ – не типу пеона 4-го як тут, а типу пеона 2-го: див. К. Квітка, Н. м. з гол. Лесі Укр. №№ 141, пор. ibid. № 81, є зразки й по инших збірниках. Такт $^4/_4$, в дійсності – основний, творить у подібних мелодіях такий ефект, неначе це – не реституція, а щось капризно-покваплиье, задиркувато-протизвичайне (згадаймо мел. № 7, де таким генетично-нормальним, а морфологічно відхильним відділом є *третій* такт). В даній мелодії це рафінування – розщеплення останнього тону протази (f^1) – з музичної сторони замірено затирає головну цезуру мелодії, але в словесному компоненті пісні помагає сприймати членування отою незмінно повторюваною вставкою „да”. Ця компенсація зрозуміла самим народнім співакам, що її утворили (як пояснив у додаткові записувач, співають иноді й цілу цю пісню без „да”, тільки співачка йому сказала, що це „не так красиво”), і тим, хто слухає однаково уважно мелодію й слова; для тих, хто слів не чує або їх ігнорує, вона не існує.

[с. 61]

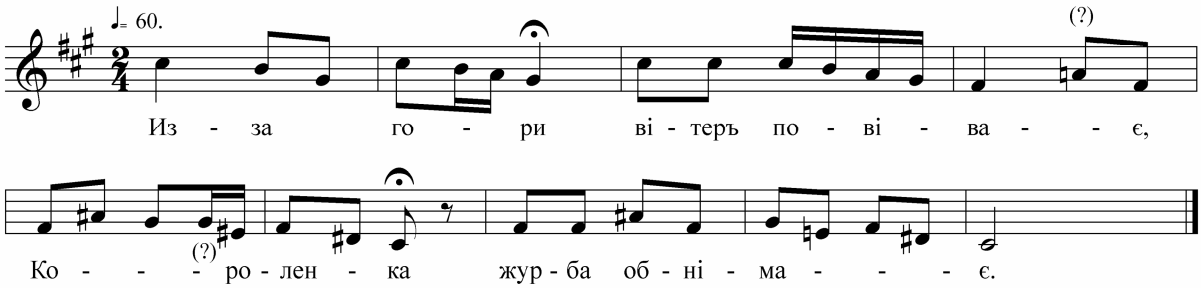
Вар. 14.

С. Требухів Броварського району д. Остерського пов., нині Київської округи. Учень Київської художньо-індустріяльної професійної школи Іван Риженко у матери своєї Мотри Риженкової 37 років записав, без мелодії, варіянта, що відрізняється головно останніми рядками:

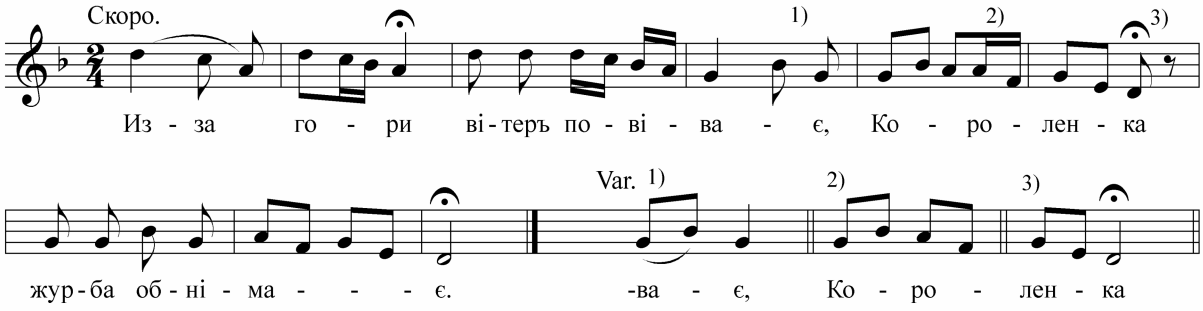
...Щоб не знали, с ким я розмовляла,
Щоб не знали, с ким я ночувала.
Ночувала ночку в вишневім садочку,
ночувала другу в зеленому лугу.
Що у лузі, в лузі при лужечку
Там стояли хлопці у кружечку,
А Ваня аж на бережечку.
Що у Вані аж кучері в’ються,
А у Каті дрібні сльози ллються.

Додаток
до розвідки К. Квітки
„Українські пісні про дітозгубницю”.

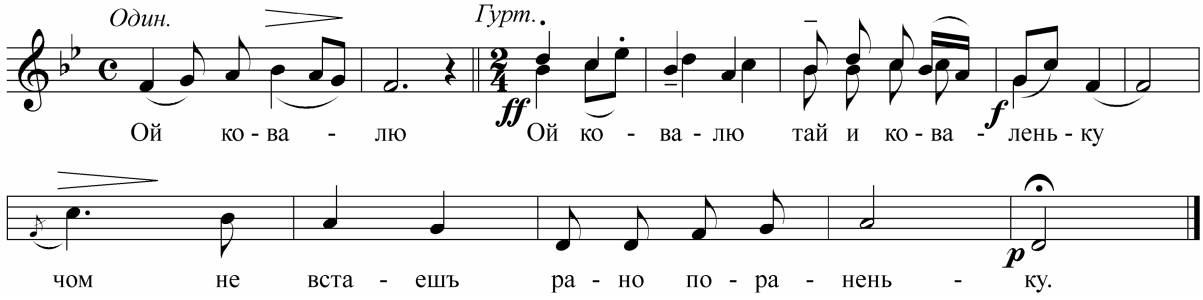
№ 1. *Запис О. Потебні. Укр. пісні, вид. Балліної № 32.*



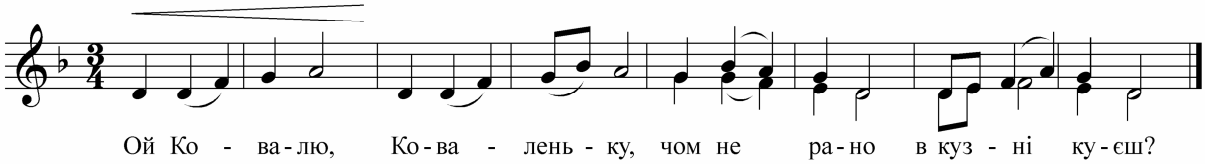
№ 2. *А. Рубец. 100 укр. нар. песен. № 20.*



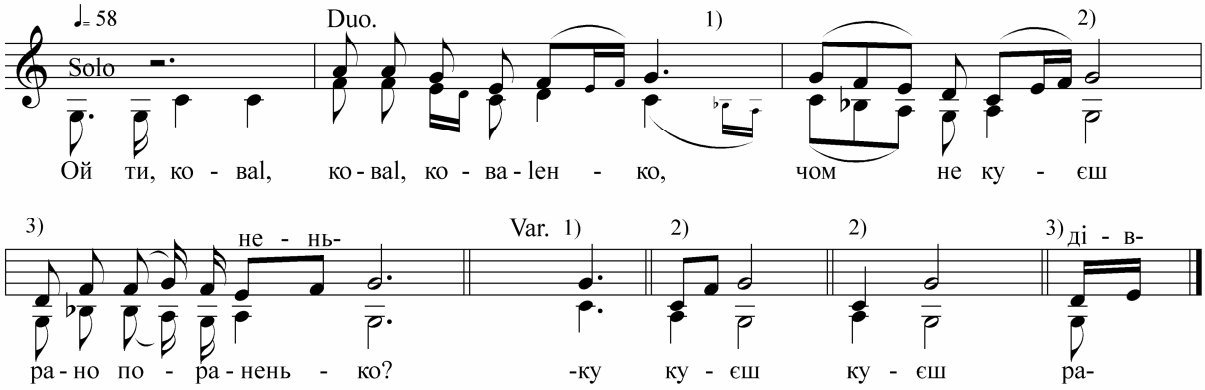
№ 3. *О. Гулак-Артемовський. Нар. укр. пісні. № 41.*



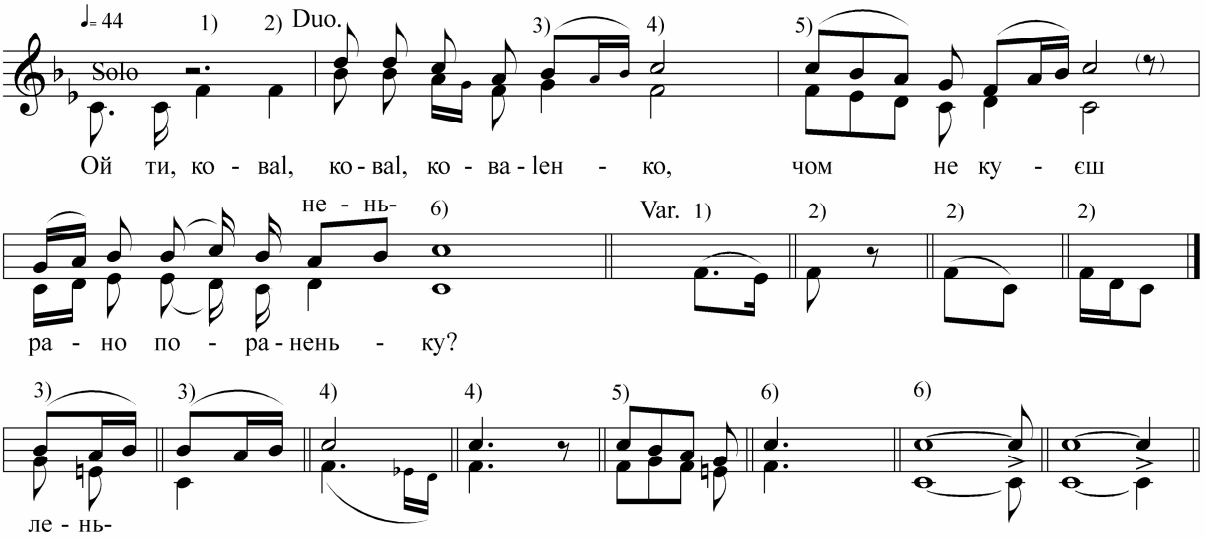
№ 4. *Запис М. Остаповича. Збірник К. Поліщука II. № 20.*



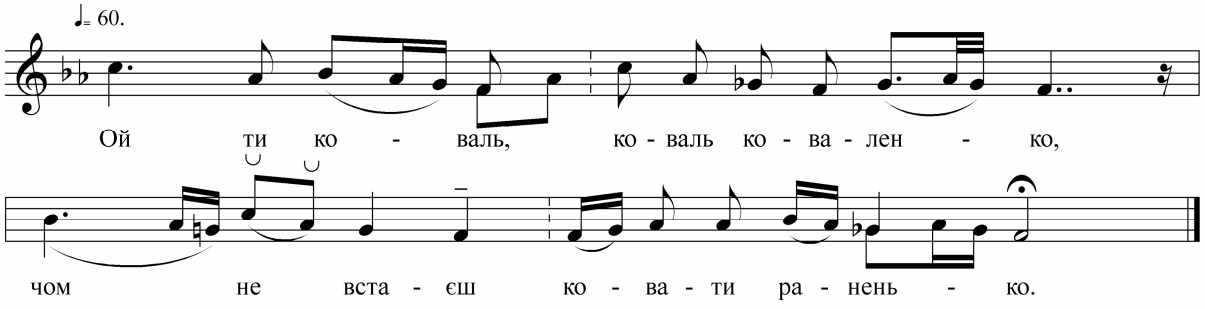
№ 5[а]. *Запис К. Квітки 1922 року.*



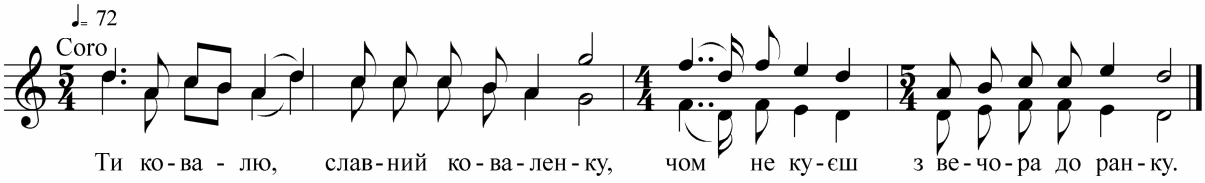
№ 5[в]. *Теж 1926 року.*



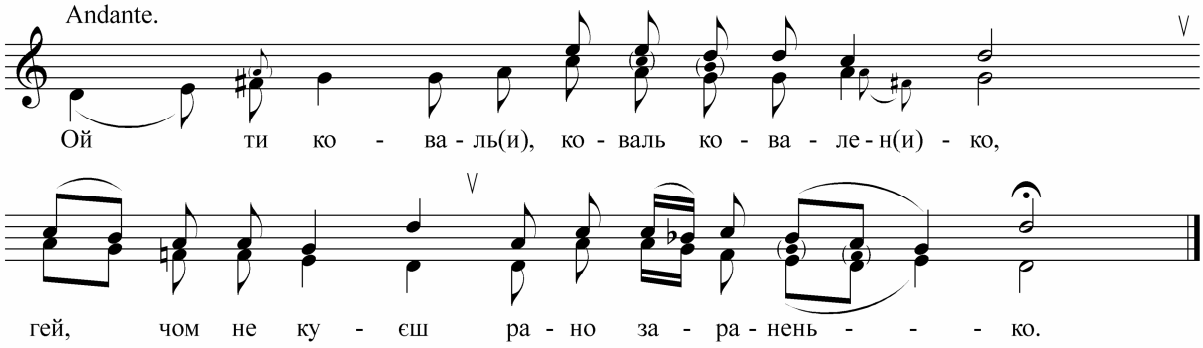
№ 6. *Запис М. Гайдая.*



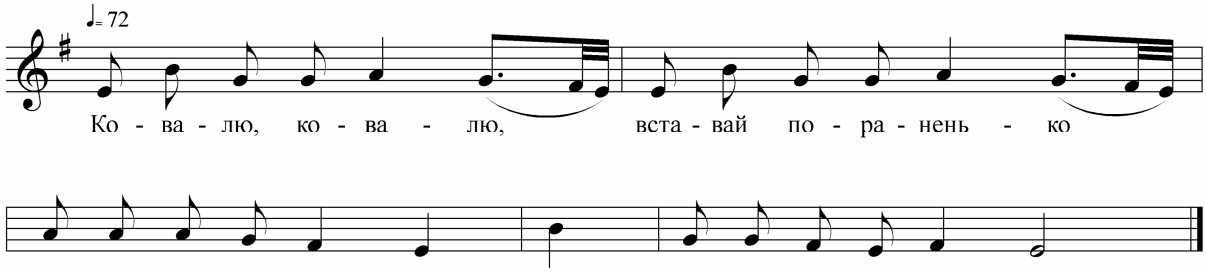
№ 7. *Запис М. Калістратенка.*



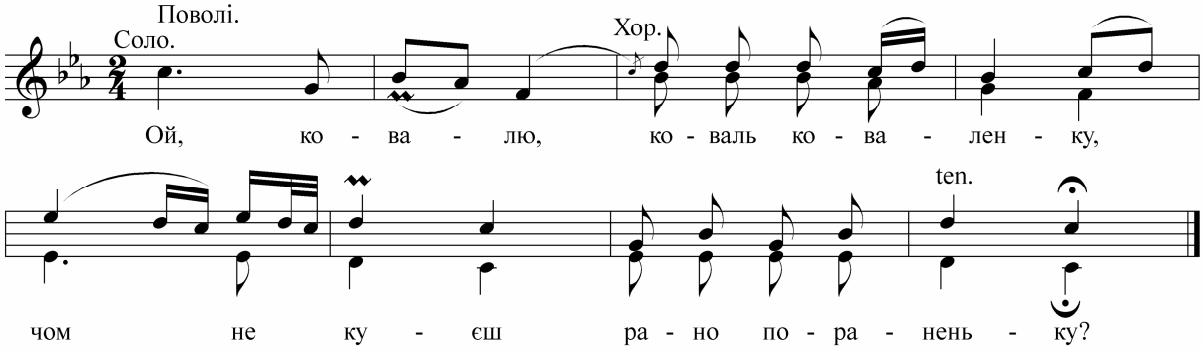
№ 8. *Запис Гр. Верьовки.*



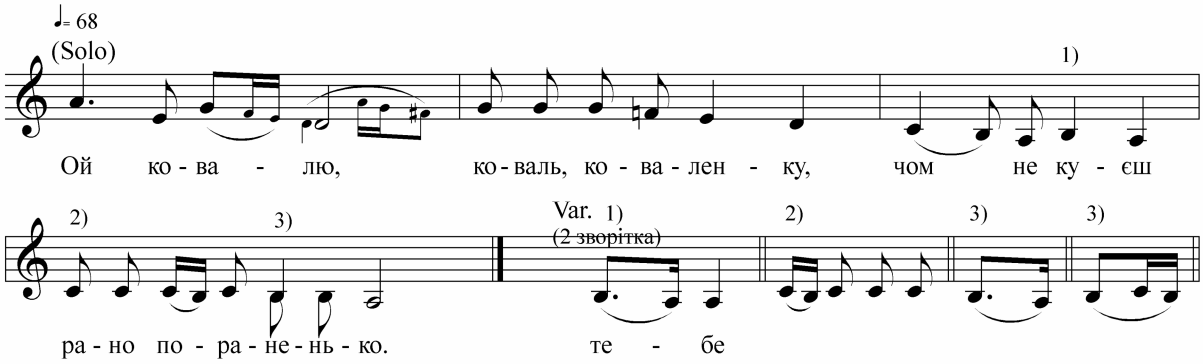
№ 9. *Запис В. Харкова.*



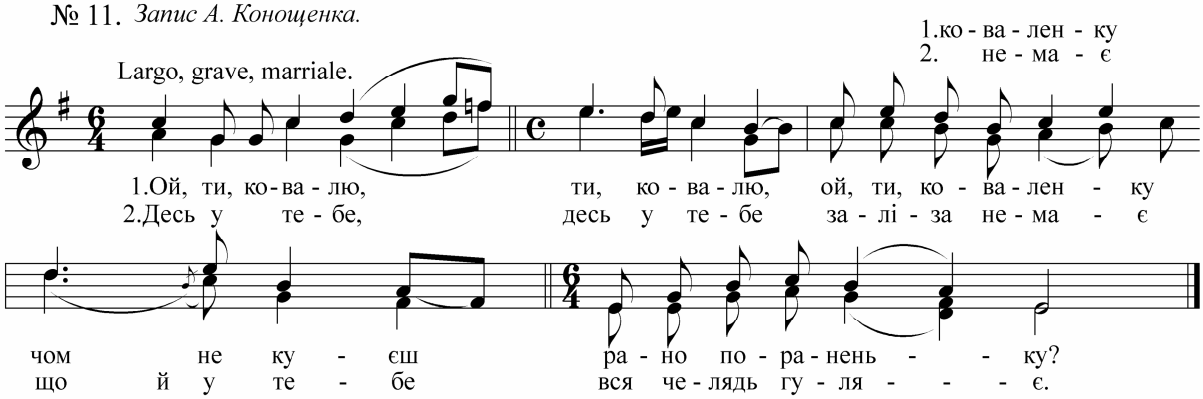
№ 10[а]. *Д. Ревуцький. Золоті ключі І. № 106.*



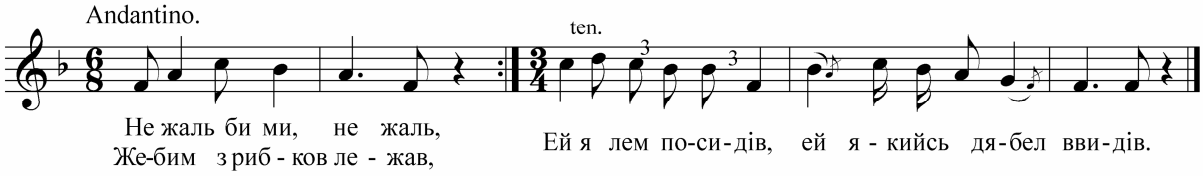
№ 10[в]. *Запис К. Квітки.*



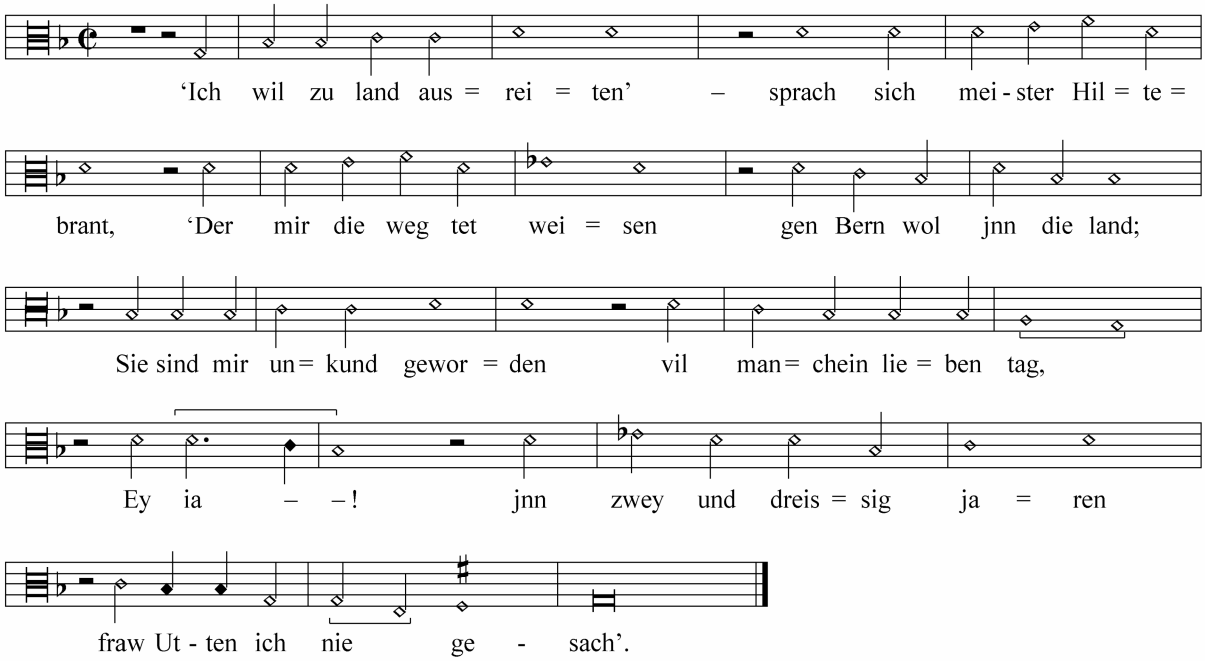
№ 11. *Запис А. Конощенка.*



№ 12. *Ф. Колесса. Н. п. з півд. Підкарпаття № 87.*

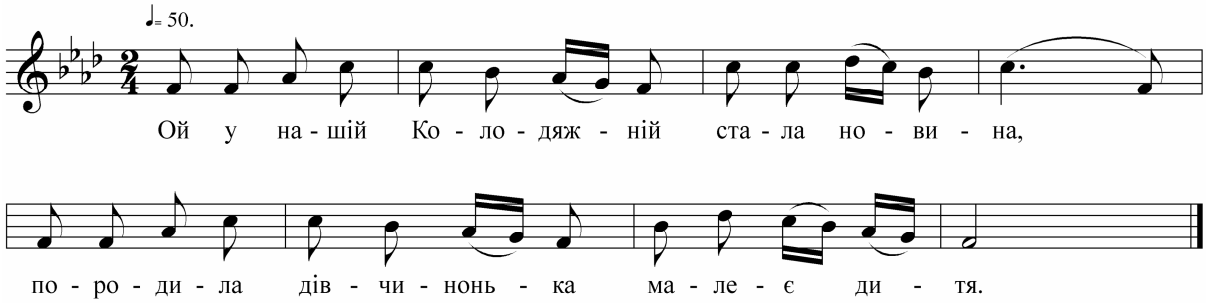


№ 13. *Fr. M. Böhme. Altdeutsches Liederbuch. № 1.*

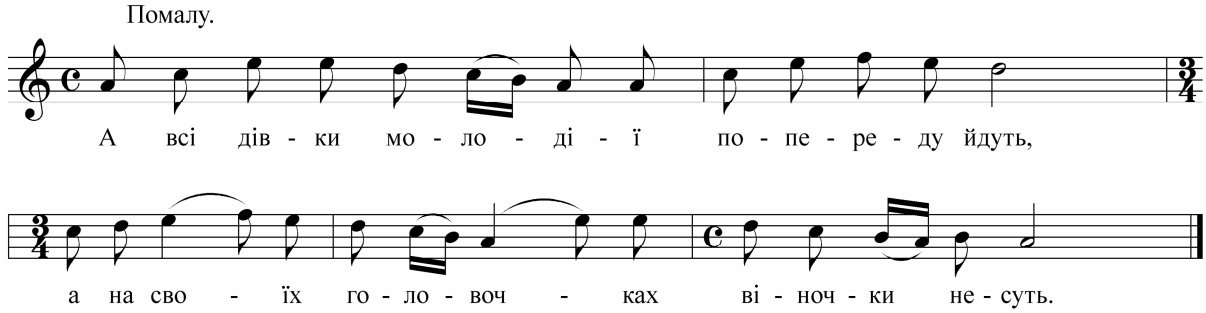


Додаток до ІІ розділу розвідки К. Квітки „Українські пісні про дітозгубницю”.

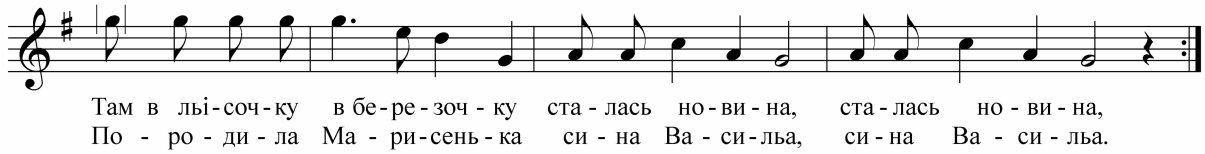
№ 14. *К. Квітка. Нар. мелодії з голосу Л. Українки. № 154.*



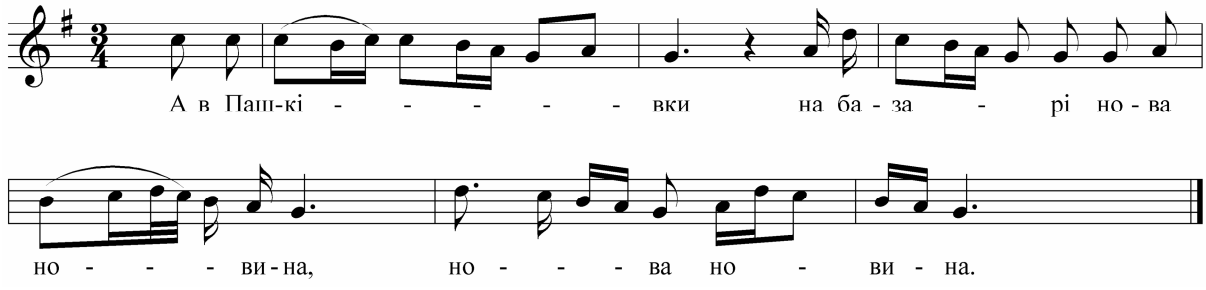
№ 15. *Запис А. Кудрицької.*



№ 16. *Роздольський-Людкевич. Гал.-руські нар. мел. № 596.*

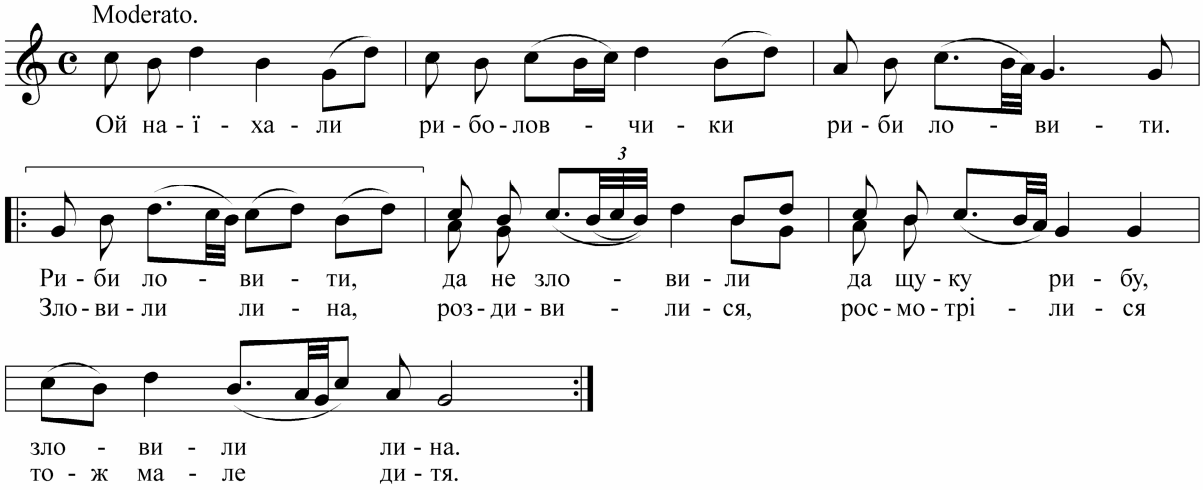


№ 17. *А. Бигдай. Песни Куб. и Терских Козаков, вып. XII, № 476.*



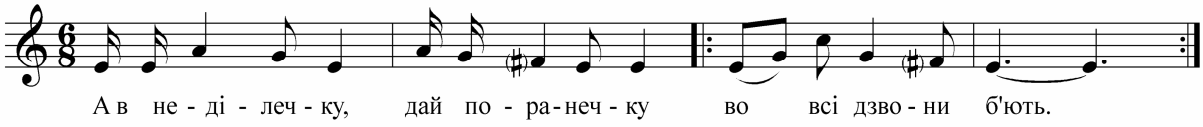
№ 18. *Запис М. Гайдая.*

Moderato.

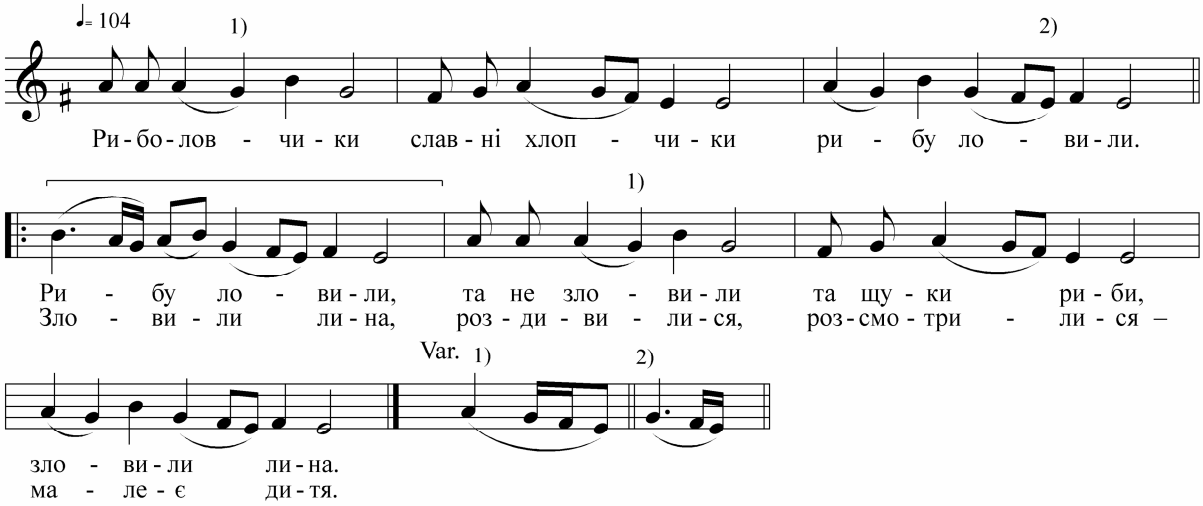


№ 19. *Запис М. Гайдая.*

Andante.

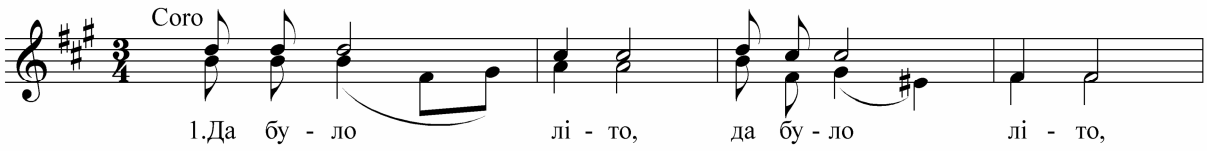


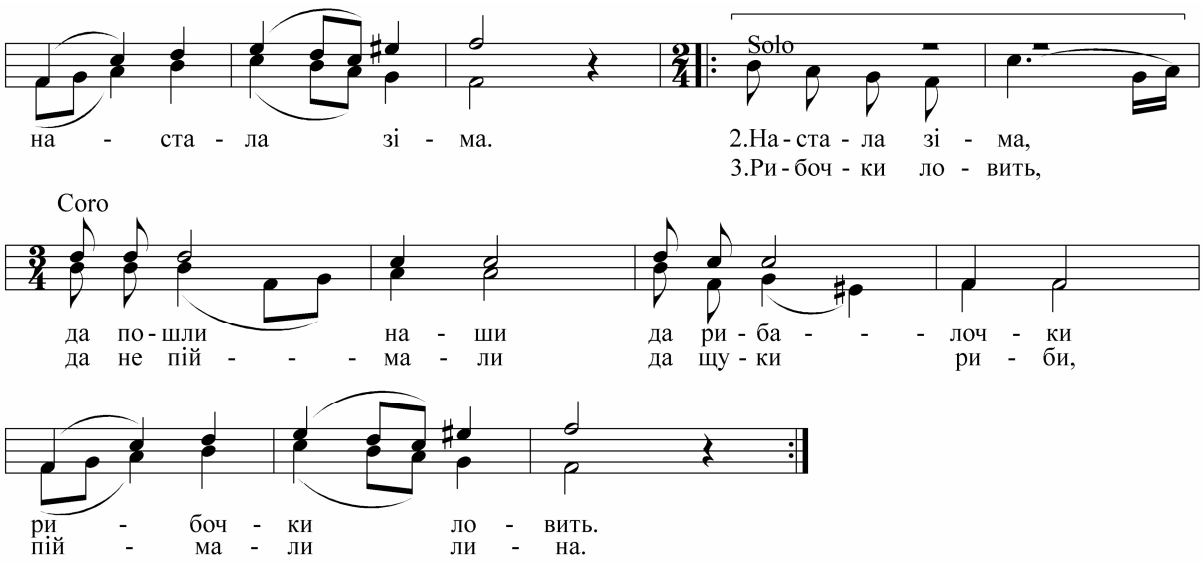
№ 20. *Запис К. Квітки.*



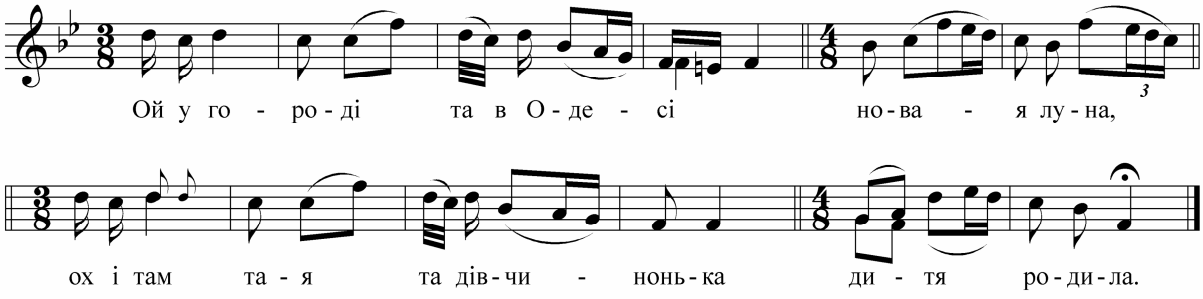
№ 21. *Запис І. Євфимовського.*

Повагом.

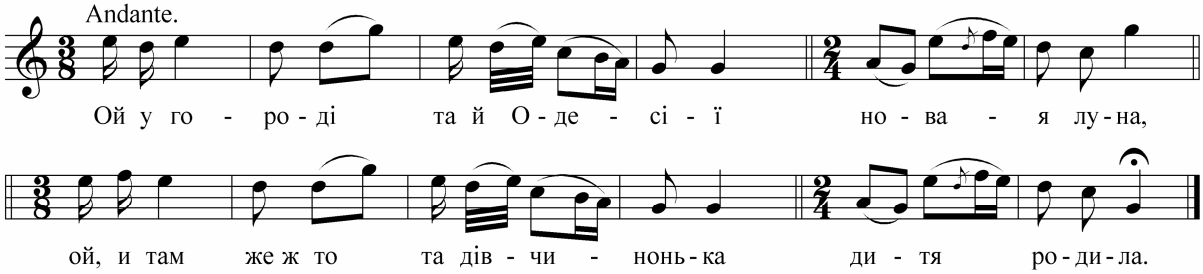




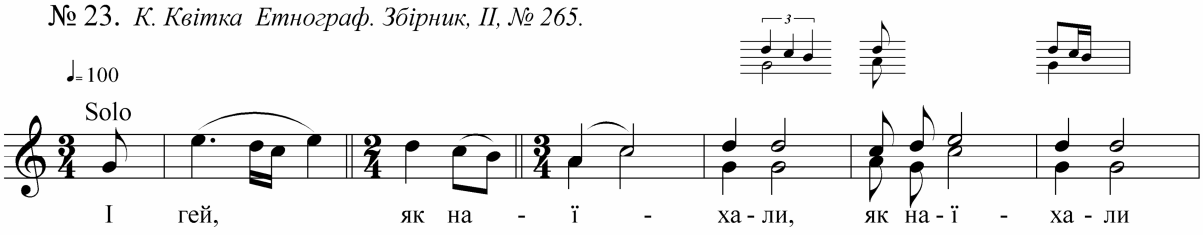
№ 22. *А. Конощенко. Укр. пісні, II сотня, № 91.*

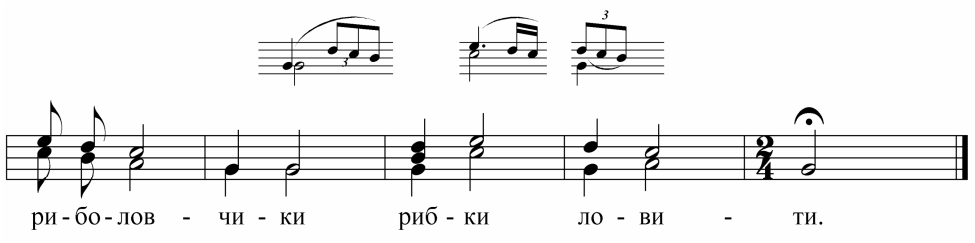


№ 22[а] *З неопублікованих записів М. В. Лисенка.*
Гуртова хлоп'яча.

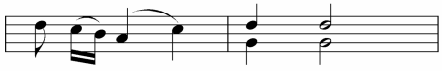


№ 23. *К. Квітка Етнограф. Збірник, II, № 265.*

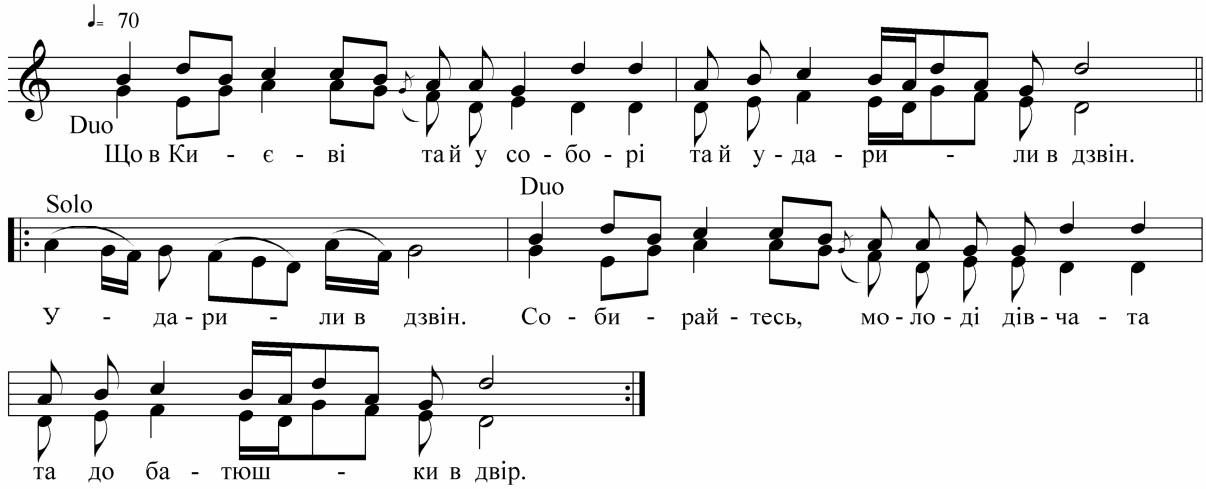




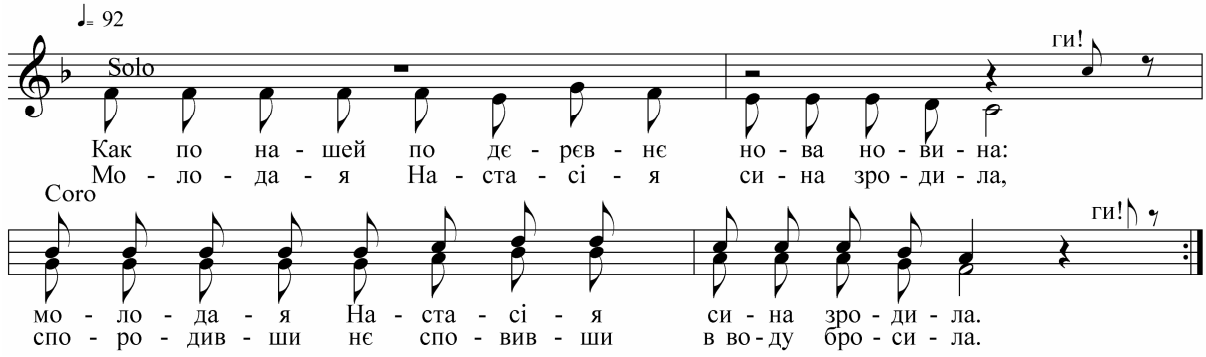
Гіпотетична праформа відтинку відповідного 2-4 тактам:



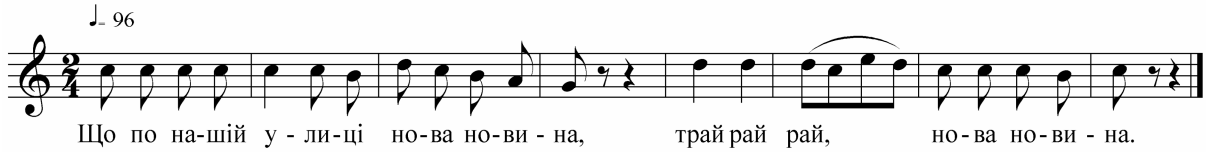
№ 24. *Запис А. Бабія.*



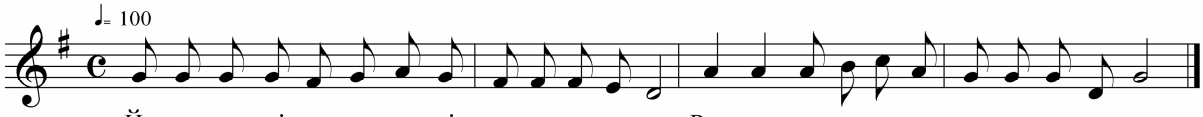
№ 25. *Запис К. Квітки.*



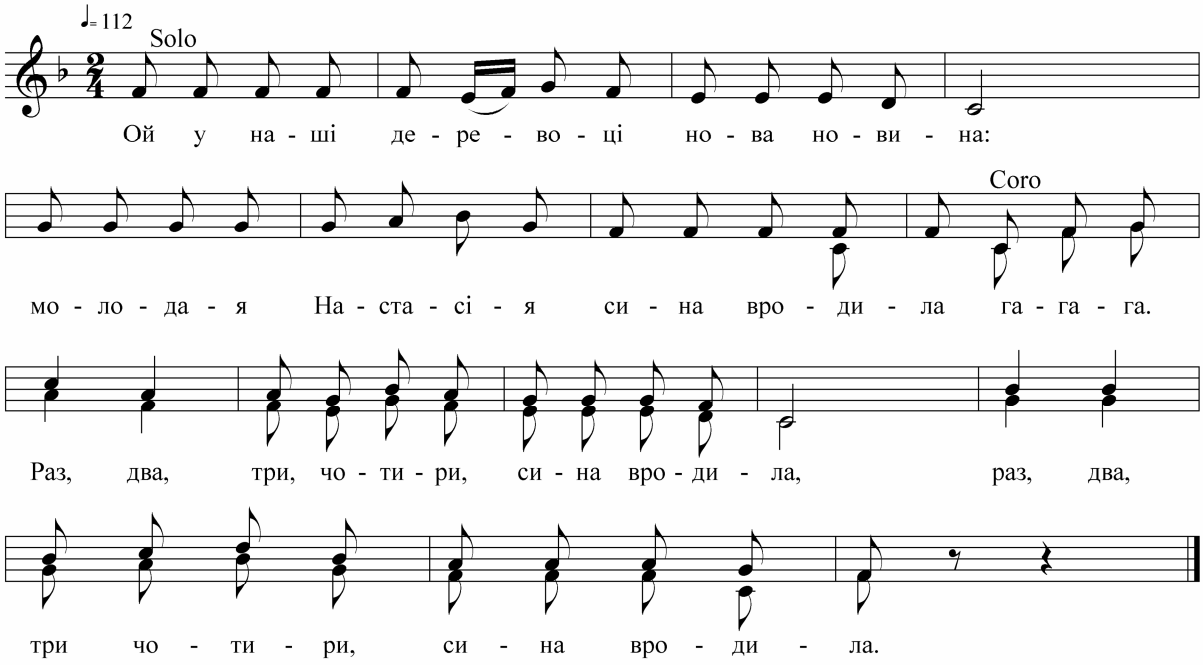
№ 26. *К. Квітка Етнограф. Збірник, II, № 348.*



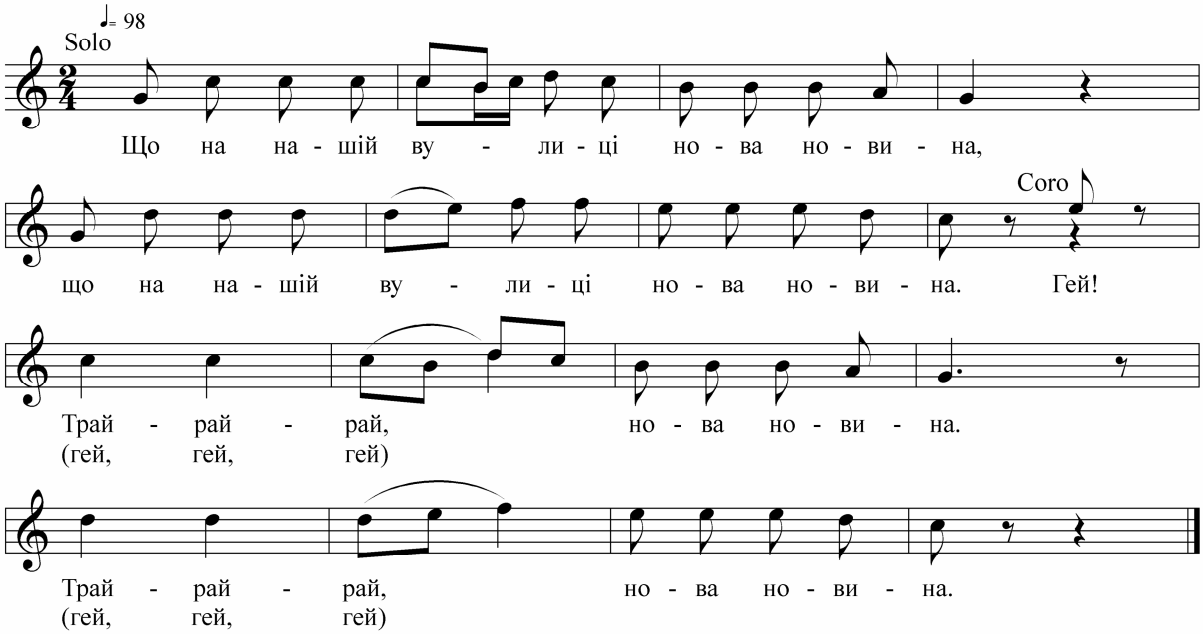
№ 27. *Запис В. Харкова.*



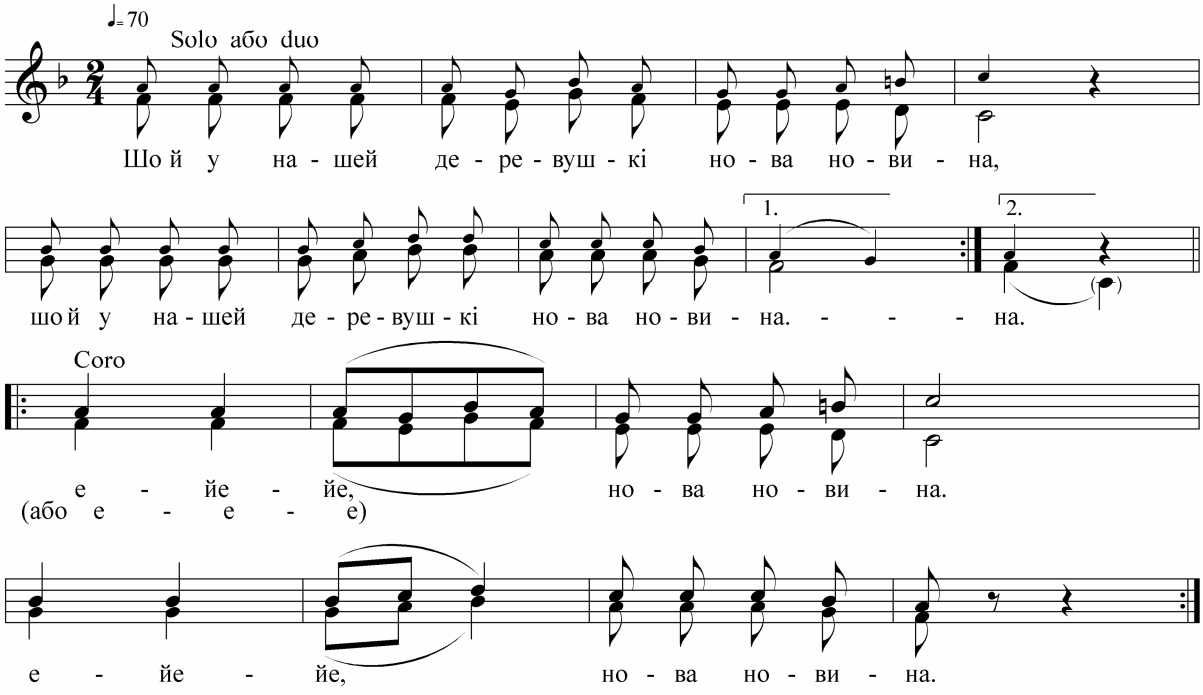
№ 28. *Запис К. Квітки.*



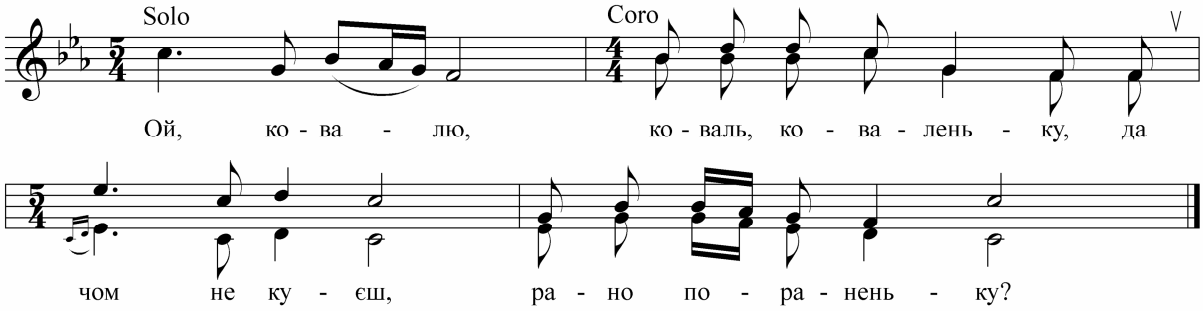
№ 29. *Запис М. Гайдая.*



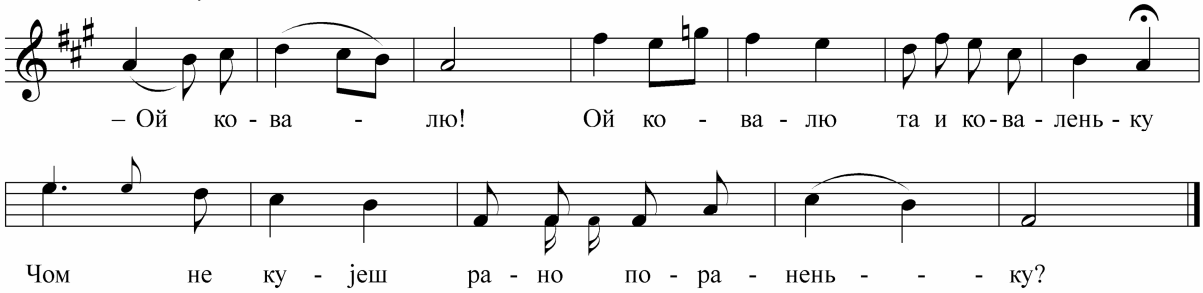
№ 30. *Запис К. Квітки.*



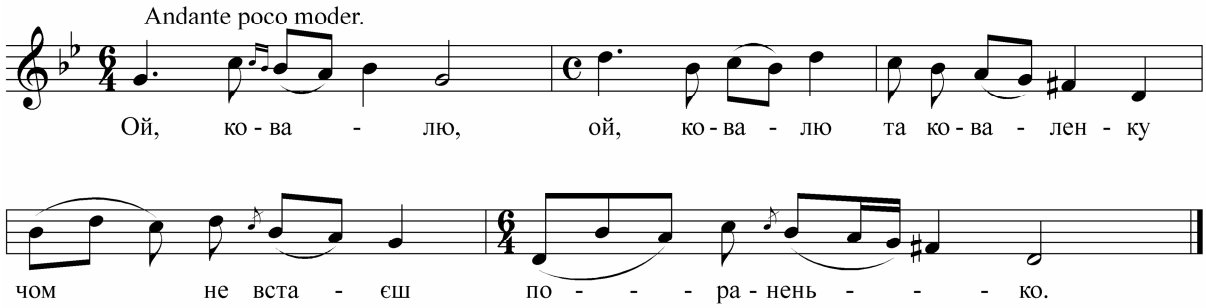
№ 31. *Запис І. Євфимовського.*



№ 32. *З неопублікованих записів М. В. Лисенка.*

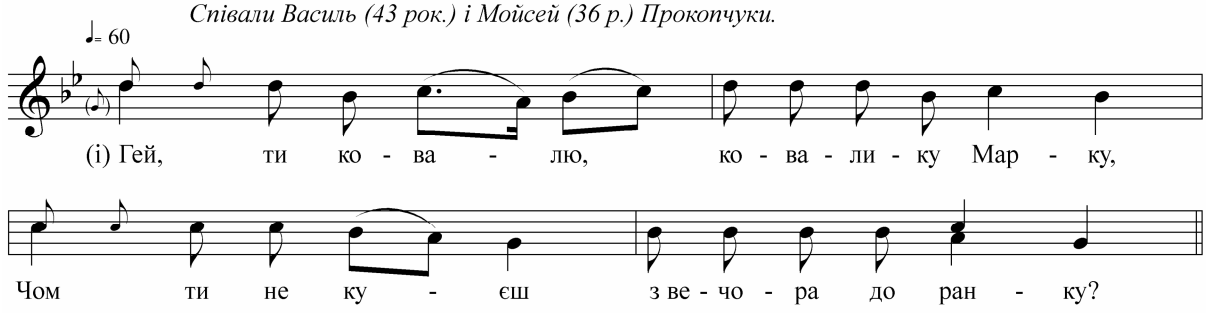


№ 33. *З неопублікованих записів М. В. Лисенка.*

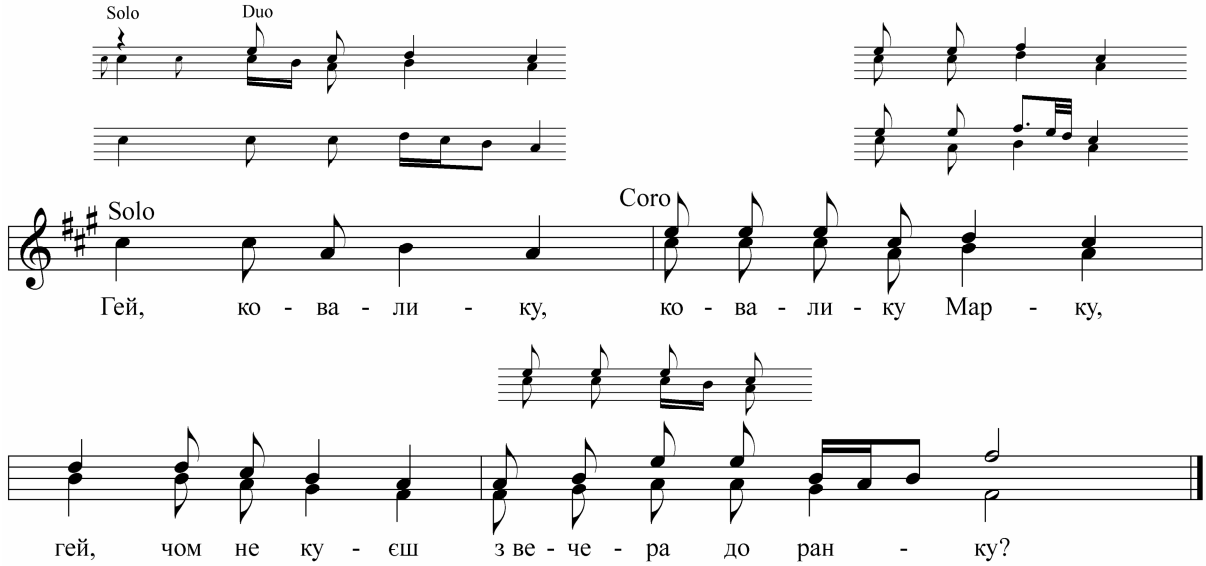


Варіянти, що їх записав В. Харків після надрукування розвідки (№№ 34 і 35 – до I розділу, №№ 36 і 37 – до II розділу):

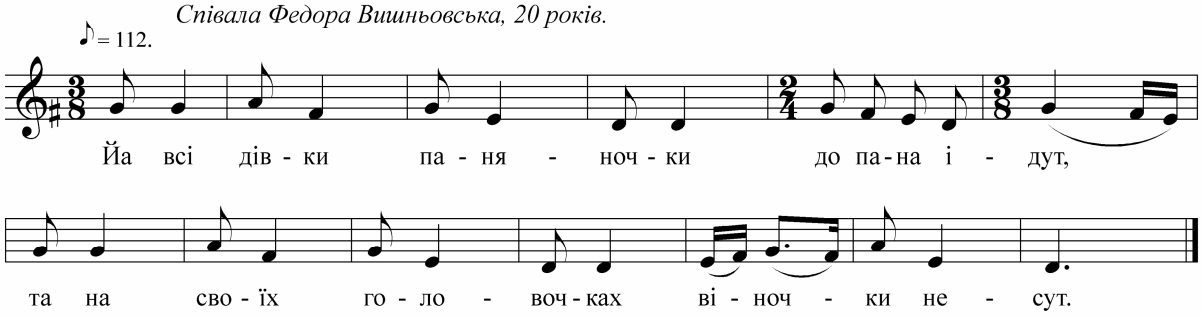
№ 34. *с. Мервинці Могилів. округи.*
Співали Василь (43 рок.) і Мойсей (36 р.) Прокопчуки.



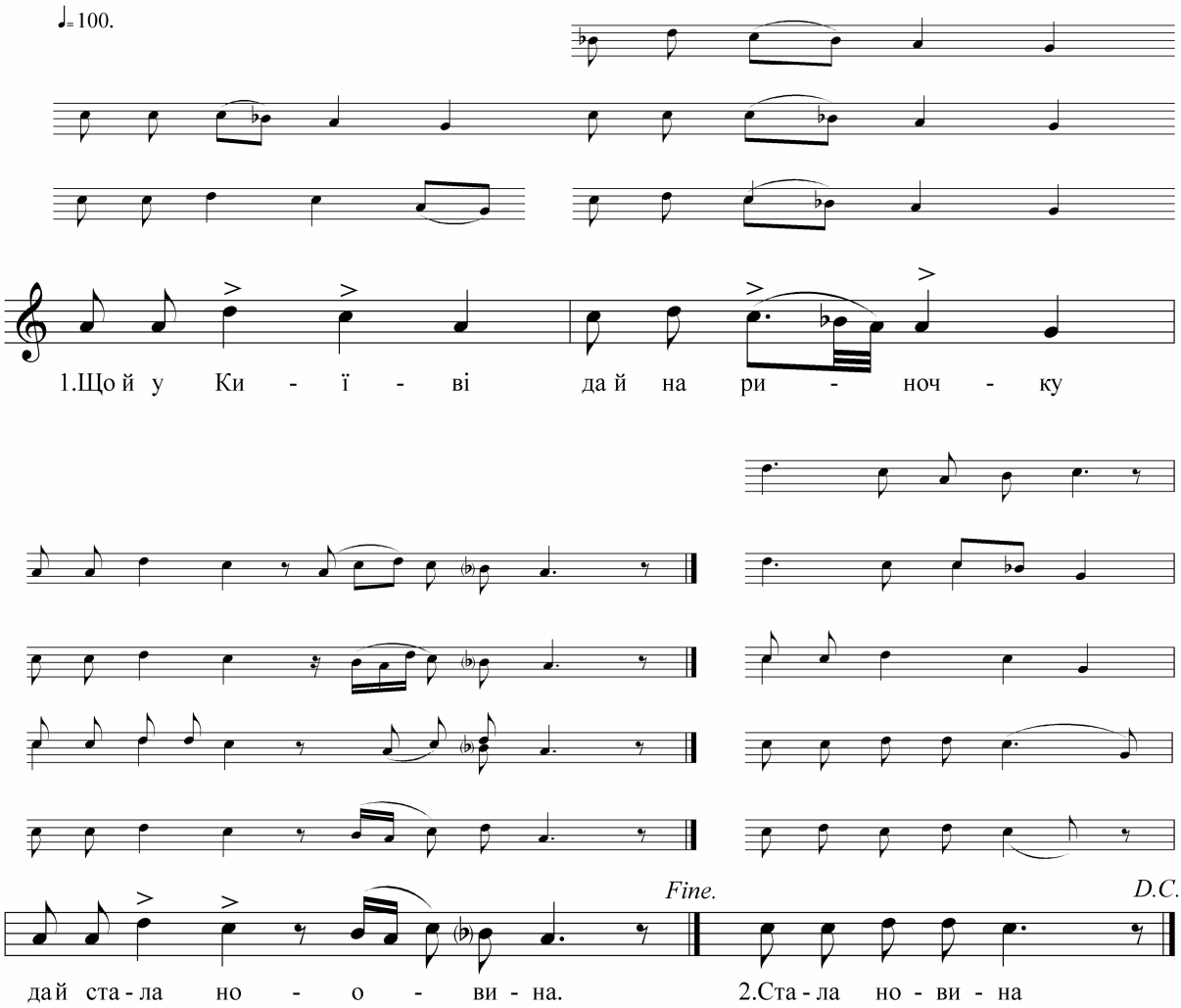
№ 35 *с. Іванівка Могилів. окр.. Співав гурт селян (Чоловіки виконували обидва голоси октавою нижче, ніж написано. Жінки співали тільки верхній голос.)*



№ 36. *с. Бандишівка Могилів. окр.*
Співала Федора Вишньовська, 20 років.



№ 37 (пор. № 24) *с. Вітерці д. Переяслав. пов.*
Співав Нестір Демиденко, 80 років.



Записки Історико-філологічного відділу УАН. – 1926. – Кн. 7-8. – С. 580–587

[с. 580]

Adolf Chybiński. Instrumenty muzyczne ludu polskiego na Podhalu. Prace i materjały antropologiczno-archeologiczne i etnograficzne wydawane staraniem Komisji Antropologicznej Polskiej Akademji Umiejętności w Krakowie, T. III, 1924.

Професор львівського університету (також львівської консерваторії) і директор Музикологічного Інституту того університету А. Хибінський, автор багатьох праць з історії музики німецькою та польською мовами, віддавна пильно студіює й народню музику[1].

В праці, що її заголовок тут списано, заслужений музиколог подав зразково детальний опис народніх інструментів консервативного кутка польської етнографічної території[2] і історично-порівняльні студії над цими інструментами.

Що-до повноти описової частини можна-б тільки бажати докладніших відомостей про те, як народні музиканти граючи держать себе й інструмент, та детального зазначення технічних способів грати. Виображення, що показують наочно саме орудування інструментами, конче потрібні в працях такого роду, і їх брак творить болісну прогалину в розглядуваній монографії, взагалі такій повній. Та, на жаль, не до всіх описаних там інструментів цей дезидерат може бути застосований, бо декотрі вже вимерли, і їх досліджено єдине на підставі музейних експонатів, спогадів та відомостей з літературних джерел.

Монографія А. Хибінського є перша в польській літературі поважна праця з обсягу інструментології; і треба сподіватися, що вона дасть імпульс до подібних дослідів і в тих слов'янських народів, які досі ще не мали ґрунтовних розвідок над своїми інструментами, а також до відновлення і поглиблення інструментознавчої роботи в таких країнах, як Росія, де ця робота була розпочалася поважно (А. Фамінцин, Н. Прівалов), та вже віддавна не появляється нових публікацій.

Розглядана розвідка польського вченого ставить нові проблеми в цій парості знання і може в великій мірі допомогти етнографам инших країн як методологічною стороною так кількістю й якістю зібраного матеріялу, висновками та здогадами.

Розділи цеї праці, присвячені тим інструментам, котрі були поширені або й досі поширені також у українців, повинні стати за предмет найпильнішого студіювання для тих, хто схоче поважно попрацювати над дослідом українського інструментарія; вона добре спричиняється до орієнтації в західніх (зокрема західньо-слов'янських) впливах на будову тих широко розповсюджених інструментів, що в місцевих різностатях уживаються і на Україні і в дослідженому від А. Хибінського польському куті.

Деякі зіставлення зробив уже сам автор; з приводу одного з цих зіставлень дозволю собі подати зауваження. Спільний для польського Подгаля і української Гуцульщини інструмент трембіта = trąbita вигас на Подгалю, як повідомляє автор, імовірно, в

[1] У своїй університетській діяльності А. Х. інспірує слухачів до дослідів над народньою музикою; етнографічні студії займають 1 і 2 рік його курсу, і кожний студент мусить обробити тему з музичної етнографії, таким чином у студентських працях зроблено аналітично-критичні досліди мелодій окремих країн етнографічної Польщі.

[2] Подгалє положене на північ від Татр, і частину його становить знакомита Закопанська долина.

останній чверті XIX віку, проте в обговорюваній праці подано три мелодії, що були грані на цьому

[с. 581]

інструменті; дві з них зосталися записані правдоподібно з 60-х років XIX віку, третю автор сам записав у дударя, який доносив, що давніше її грано на трембіті разом з дудою. „Всі три мелодії, висновує А. Х., вказують на те, що трембіти на яких їх грано, мали вузькі проводи в мундштуках, щоб можна було видобувати й вищі тони гармонічні, а не тільки нижчі, – такі, що їх ряд витворив бо тільки сигналові мотиви (без секундових інтервалів), так, як ми бачимо особливо (zwłaszcza) в гуцульських трембітових мелодіях". Дуже шкода, що ця порівняльна характеристика подгалянського й гуцульського трембітання нічим не аргументована що-до гуцульської сторони. З реєстру літератури, що служила до праці А. Х., не можна пізнати иншого джерела, в якому містилися-б мелодії гуцульського трембітання, окрім відомої „Гуцульщини" В. Шухевича. Але в зразках, уміщених у цій останній праці (записи Ф. Колесси), секундові інтервали є.

Тимчасом з порівняння зазначених трембітових мелодії, висовується иншого роду відмінність: гуцульські архаїчніші, а подгалянські модерніші, і характер останніх начеб то вказує на швидкий темп (на жаль, темпу в записах не визначено, а хоч приймемо більш-менш однаковий темп, то в подгалянській мелодії, поданій на стор. 69, приходить димінуція, що вимагає шістнацяток для нотного зазначення; на гуцульській трембіті таких дрібушок, мабуть, не вдати. Може, причина цеї останньої відмінности в тому, що подгалянські трембіти були взагалі менші, як можна судити по тих екземплярах, що А. Х. змірив у музеях, – отже грати на них було легше. Шкода, що не видно, чи було запропоновано дудареві заграти мелодію саме в такому темпі, в якому її грано колись разом із трембітою (без цього важкого товариства дудар міг себе почувати вільніше та грати швидше), і чи було розпитано дударя про те, як саме грано цю мелодію (стор. 70) разом: чи в строгім unisono, чи може, як contrapunctus diminutus, тобто трембітанник вів основний голос, а дудар його фігурував.

В зіставленнях з інструментами західно-слов'янських народів відзначуємо це незрозуміле місце в розділі, присвяченому подгалянському інструментові „октавка": Można by… ze względu na wypukłość dna „oktawki" wziąć pod uwagę … wendyjska „huslę". Але лужицька husla (инакше husle, в долішньо-лужицькім gusle), як видно із зазначеного в праці А. Х. (ст. 9, 139) К. Заксового опису[1], так і з инших описів[2] має опуклу деку, а не дно, тому наведене місце, коли воно не просто помилка, вимагало-б докладнішого пояснення.

[1] Curt Sachs. Real-Lexikon der Musikinstrumente. Berlin, 1913, S. 193. Подані там відомості про інструмент husle надто поверхові, бо інструмент визначається загально, як „wendlische und südslavische Geige" і дається спільний опис, що ніби то мусить характеризувати заразом і лужицькі і балканські гуслі (хоч ідентичности, розуміється, тут не може бути), і тільки для читача, підготованого иншими джерелами, ясно, що той опис стосується виключно до інструменту лужицького.

[2] Próznicki Serskego ludu we górejcnych a dolejcnych Lužycach… wot L. Haupta a J. E. Smolerja, II, Gryme, 1843 (паралельний нім. титул Volkslieder den Wenden in der Ober- und Nieder-Lausitz), стор. 218-9. Я нагадую за Гавита і Смолеря, між иншим, ще й тому, що у нас у Східній Европі той, хто схоче ближче познайомитися з питанням, швидше найде по наукових бібліотеках їх працю, хоч вона й дуже давня, ніж лексикон Курта Закса, бо закордонної спеціяльної музично-наукової літератури, особливо виданої від початку війни, або незадовго перед її початком, по наших бібліотеках сливе нема.

Другий опис лужицьких гуслів подав L. Kuba в часописі „Květy" за 1889 р. в розправі під титулом „Herci" і т. д. Ту розправу він передрукував недавно в своїй книзі „Čteni o Lužici" (v Praze 1925, ст. 15–38); між ілюстраціями, доданими до цеї книги з власноручних малюнків Л. Куби, є два виображення, як лужицький музикант грає на гуслях.

[с. 582]

Всі дальші уваги подаю з метою звернути увагу етнографів та лінгвістів на неясні місця номенклатури слов'янських народніх інструментів і дати привід до їх висвітлення.

На ст. 79 розгляданої праці читаємо, що в Росії інструменти типу подвійної флейти звуться „свірєль", „свірєлі", „швєран" („švjeran"; в иншім місці на тій самій сторінці надруковано: „svjeran"), „жалєйка", а на ст. 93 зазначено, що інструмент типу Панової флейти вживається на Rusi … pod nazwą „swiryl", „swirjełka" … wreszcie i w Rosji niekiedy pod nazwą „sopiłki". Отже спробуймо розібратися по змозі в цих назвах.

З контексту виходило-б, що „швєран" – то інструмент російський в етнографічному розумінні, а не в тому розумінні, що він надлежить якомусь з численних неслов'янських народів, що входять у склад давньої Російської держави, – инакше була б подана назва того народу, і „швєран" не був-би поставлений між справді російськими словами („свірєль" і „жалєйка"). Що А. Хибінський уявляв собі „швєран", як російський в племінному, а не політично-державному розумінні, видно з того, що він надав його накресленню російський фонетичний вигляд, поставивши після „v" – „j", тимчасом як у C. Sachs'овому Real-Leksikon'і, що був у даному разі джерелом для А. Хибінського (як він сам інформує), слово накреслене „šveran" (ст. 371; там додано також російськими літерами „шверан"). Пояснення цеї назви у К. Закса лаконічне: „=svirjeli"; аргументації жадної, так само, як у пізнішому (з 1920 року) Handbuch der Musikinstrumentenkunde того самого автора, де ця назва повторена на ст. 299. Я не маю такого знання всіх назов інструментів неслов'янських народів Союзу, щоб ручатися, що такої назви нема в з а г а л і, але як-би існувала така с х і д н ь о - с л о в ' я н с ь к а н а з в а, то певно досі-б вона попала в якийсь словар російської, української чи білоруської мови, тимчасом я такої назви не знайшов ні в жаднім словарі, ні в докладній монографії Н. Прівалова „Музыкальные духовые инструменты русского народа"[1].

Двічі – на стор. 93 і 79 (прим. 1) – бачимо накреслення „swiryl", як транскрипцію української назви. Дуже бажано знати, чи таку форму справді десь чуто з народніх уст. В етнографічній літературі з живої народньої української мови досі відома тільки форма „свиріль" (В. Шухевич, Гуцульщина, ч. III = Матеріяли для укр. етнол. вид Наук. Тов. ім. Шевченка у Львові т. V, ст. 76–77, пор. „свирілочка": Гуцульщина ч. 2 = Матеріяли т. IV, стор. 202), отже польською транскрипцією це було-б swyril; проте на можливість форми „свіриль" (swiryl) натякає історичне накреслення „свѣриль", що зрідка трапляється в старій літературі (див. Срезневский. Материалы для словаря древне-русского языка по письменным памятникам, т. III, СПБ, 1912, стор. 274, приклад з рукопису XII віку: Ипполита епископа сказания о Христосе и Антихристе, и Памва Беринда, Лексикон Славенороссский 1653, стор. 184).

[с. 583]

Форма „svirjełka" приписується Rusi (ст. 93); автор розрізняє Ruś і Rosja, тож Ruś треба розуміти за польською традицією, як Україну. Ф о н е т и ч н а форма „svirjełka" можлива тільки в північній смузі України, а в вимові, властивій більшості українського

[1] Ця праця приступна й для тих, хто живе за кордоном, бо друкувалася в виданні „Записки Отделения Русской и Славянской Археологии И. Русского Археологического Общества", т. VII вып. 2 СПБ, 1907, і т. VIII в. 2, 1909, і це видання розсилалося науковим установам Заходу, зокрема й неслов'янських країн. Curt Sachs знав і цитував цю працю (але слово š v e r a n подав без всякої аргументації). Та як-би хто хотів відшукати працю Прівалова, керуючись Заксовим покажчиком літератури предмету (Real-Lexikon ст. XIII), треба попередити, що він рискує не знайти її навіть у такій бібліотеці, де вона є. К. Закс, застосовуючи, в даному разі невдатно, принцип короткости, зазначив орган так: „Записки Имп. Русск. Арх. Общества VII, 2, VIII, 2" і року видання не виставив. Але так звалося инше видання; в ньому також був VII том (в обох серіях того видання; VII том старої серії вийшов 1854-го, а нової серії – 1895-го року) і VIII-й (1896 р.). Плутанина збільшується тим, що VIII-й том, вип. 1 і 2. видання „Записки Имп. Русск. Арх. О-ва" має підзаголовок „Труды отделения русской и славянской археологии".

народу, було-б „свирілка”. Чи-ж є така м о р ф о л о г і ч н а форма? Мабуть, справді десь є або була, бо в „Гуцульщині” Шухевича занотовано згаданого вище демінутива другого ступеня „свирілочка”; проте в приступних мені друкованих і рукописних лексичних матеріалах я такої форми не знайшов[1]; в р о с і й с ь к і й мові є слово „свирёлка” (в фонетичній транскрипції це було-б „svir’ołka”, – воно стоїть у В. Даля (Толковый словарь живого русского языка); однак значіння там дається не таке, як у А. Хибінського: це не Панова флейта, це – одноцівна пряма флейта, а „с в і р ё л к и „ (= svir’ołki), fem. plur., пояснюється, як Панова флейта.

Можна догадуватися, що за джерело для А. Х. служив у даному разі той самий Заксів Real-Lexikon, де (стор. 366) поставлено „svirjełka” з поясненням, яке відсилає до Прівалова II, 235, а у Прівалова до цього слова додається тільки цитата з M. Guthrie. Dissertation sur les antiquités de Russie (1795). Гютрі накреслив його „svirjelka” і пояснив, що це Панова флейта на сім цівок; „її досі вживають козаки, а инші росіяни зневажають”; він пізнав цю флейту за своєї подорожи по Україні, чув, як на неї грали у двох різних губернях, а також у Петербурзі в хорі наїзних співаків. Припустімо, що Гютрі міг, чувши слово з українською вимовою „свирілка”, передати його в російській формі; можливо, що він чув його так, як написав, – в північній смузі України; „козаки” жили в цій смузі (у східній її частині на лівому березі Дніпра), та не становили етнографічно-відрубної групи; у всякому разі свідоцтво Гютрі надто старе, ізольоване й темне, щоб можна було поставити в ряд українських інструментів інструмент „svirjełka” з значінням Панової флейти без ближчих пояснень і застережень.

Форма „sopiłka” неправилно приписана Rosji (стор. 93): це назва українська, а їй відповідають російські „сопєль”, „сопєлка” (инакше „сіповка”)[2].

Та важливіше те, що назва „сопілка” прикладається в праці А. Хибінського власне Пановій флейті. Звичайно під сопілкою і відповідними вищезгадуваними російськими назвами розуміють не Панову, а східньо-слов’янську народню просту одноцівну флейту. Треба признати, що в українській літературі зовсім нема праці над народніми флейтами, і навіть в укр. лексикографії нема докладної їх номенклатури.

В російській номенклатурі народніх флейт панує нелад, як завважив Н. Прівалов (Муз. дух. инстр. русск. нар. II, 107), і ще досі гаразд не досліджено, як саме різні назви застосовуються до різних інструментів, особливо в локальному слововживанні. Пєтухов, згадавши за опис сопілок в часописі „Русский Художественный Журнал” за 1860 р., з якого ”можна зробити висновок, що цей інструмент – сливе те саме, що й подвійна римська флейта”, покликнув: „Ось які курйози можна надибати, хотячи знайти підпору в працях своїх попередників!”[3]. Проте всяке свідоцтво, в тім числі й свідоцтво „Русского Худож. Листка” (що могло бути основане на слововживанні якоїсь місцевости), вимагає уважного відношення й перевірення; те саме стосується й до вказівки А. Хибінського, що сопілка в Росії означає Панову флейту, тільки тут в особливій мірі треба було-б указати джерело.

Для подгалянського смичкового інструменту, що зветься так просто „gęśle”, автор, у цілі стислого окреслення, впроваджує назву „gęśle podhalańskie”, з уваги на те, що „gęśle” вживається в инших польських землях на означення скрипки. Автор констатує, що хоч до плюральної форми „gęśle” є паралельна старопольська сингулярна назва „gęśl”, та ця остання вживається без порівняння рідше. На Подгалю сам автор не спіткав сингулярної форми, зарівно вряді друкованих джерел, що стосуються до

[1] В словарі Б. Грінченка слово „свирілка” є, але у тому джерелі, на яке зроблено там посилку (стара пасхальна вірша, надрукована в „Киевской Старине” за 1882 р., IV, 170) находиться тільки „свиріли” як accus. plur.

[2] C. Sachs у „Real-Lexikon” 351, приписав Україні російську форму „сопєлка”, та в пізнішому Handbuch der Instrumentenkunde, 295, виправив цю помилку.

[3] М. Петухов. Народные музыкальные инструменты музея С.-Петербургской консерватории. СПБ, 1884, ст. 40.

Подгалля, знаходиться тільки форма множини. Виходячи з того, що відповідні місцеві народні варіянти назви музичного інструменту в Чехах, на Мораві, в Шльонську, у Словаків – всі у множині, а „ludowy język ruski zna … formę singuł. (skrypka, husla), podobnie jak niektóre słowiańskie narody poludn.-wsch. Europy (w Chorwacji tylko plur.)”[1], А. Хибінськіий робить такі здогади: 1) в тих випадках, коли форма однини „gęśl” трапляється в письменників, що займалися Подгалєм, це могла бути або довільна заміна з руки цих письменників або друкарська помилка, 2) плюральну форму можна з тим більшою певністю признати за виключну на Подгалю, що мова подгалян підлягає словацьким впливам, і 3) коли прийняти, що колись на Подгалю знали сингулярну форму, то це могло-б доторкатися що-найбільше певних сіл, які лежать на границі з українськими обсадами в Галичині (Лемківщині) та на Свишу.

Останній висновок був-би оправданий у тім разі, як-би форма „гусля” в українців (і зокрема, в лемків) була п е р е в а ж н о ю, або була підстава твердити, що вона частіше вживалася в українській мові, ніж відповідні назви в сингулярній формі – в мові польській. Живучи в Галичині, автор, розуміється, міг мати певніші відомості про вживання в тамошньому українському люді, з усних інформацій тамошньої української інтелігенції, з етнографічної літератури, виданої за кордоном польською та українською мовами. Нам тут навіть тамошні українські видання не всі приступні. Та роблячи тут розвідування, щоб з’ясувати справу, і шукаючи форму „гусля” насамперед у джерелах до пізнання українських діялектів, що сусідують із польськими в Карпатах, находимо в словарці лемківського діялекту тільки форму „гуслі”[2]; в лексичних матеріялах, що зібрав І. Верхратський на Закарпатській Україні, є тільки „гуслі” і „гусли”[3]. В словарі української мови Б. Грінченка, також у Рос.-укр. Словнику Укр. Академії Наук т. 1 стоять тільки форми „гусла” і „гуслі”; перша форма, як зазначено в Грінченковому словарі, є форма plur. (приклад з лівобережної нар. весільної пісні: „гусла гудуть”). Галичанин Желехівський у своєму словарі

подав: Гусль f., pl. гусли, гуслі[4], проте існування форми „гусль” в укр. мові нічим там не аргументоване[5].

---

[1] Це, мабуть, не зовсім певне: Fr. Kuhač у праці Prilog za povjest glasbe južnoslovenske (Rad Jugosl. Akademie, Kn. XXXVIII), стор 2 і 49, зазначає, що приморські хорвати кажуть „gusla”. Rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika (izd. Jugosl. Akad. t. III, odr. P. Budmani) подає й сингулярну форму gusla й плюральні форми gusle та gusli, не встановлюючи різниці територіально-діялектологічної, а тільки історичну: gusla за цим словарем – старіша форма, що нині рідко вживається. Сингулярна та плюральна форма в angm. (guslina, gusline) і в demin. (guslica, guslice) подаються навіть без зазначення історичної різниці. Твердження А. Хибінського, що форма sing. знають „декотрі слов’янські народи південно-східньої Европи” треба, таким чином, віднести до південних слов’ян взагалі, та цею групою й обмежити. Найден Геров у „Речник’у на българский язык, ч. I, Пловдив, 1895, подає „гусла” і „гжсла”, обидві форми як sing. („гусли” в Слов. Болг. яз. А. Дювернуа т. I, Москва, 1899, стор. 433 – сумнівне, бо подано на підставі літературного джерела, звязаного з східньою слов’янщиною).

[2] І. Верхратський. Про говор галицьких лемків. Збірник Філолог. Секції Наук. Т-ва ім. Шевченка т. V, Львів, 1902, ст. 406.

[3] Знадоби до пізнання угорсько-руських говорів. II ч. Відбиток із Записок Наук. Т-ва ім. Шевченка X, XIV, XV, Львів, 1901.

[4] Є. Желехівський. Малоруско-німецький словар, т. 1, Львів, 1886, ст. 165.

[5] Взагалі сумнівно, щоб Желехівський докладно ознайомився з річчю, бо він не дав до слова того пояснення, яке відповідало-б нинішній народній практиці і живій мові, тоб-то, що це – скрипка (як пояснювали Верхратський і Грінченко), або в усякому разі смичковий інструмент, хоч-би й відмінний від скрипки. Ця назва могла прикладатися на Україні до тубільного ц и т р о в з о р о г о інструменту тільки в давні часи (в XVIII віці і на початку XIX-го під такою назвою був поширений як на Україні, так і в Росії вже не той проблематичний архаїчний інструмент, а инший – вдосконалений многострунний к л я в і р о в з о р и й; про нього докладніше: Фаминцын, Гусли, 105; акад. О. Новицький повідомив мене, що ще й минулого року бачив у Київі вуличного музиканта, що грав на такі гусла, а В. Сингалевич знає в Київі робітника з залізниці, що грає на цьому інструменті на дозвіллі для власної втіхи).

Переглянувши весь рукописний лексичний матеріял, що є в Укр. Академії Наук у Комісії для складання словника укр. живої мови, я знайшов тільки один приклад на форму sing. – не з народньої мови, а з буковинського письменника Федьковича:

І собрав нас свойов гуслев
У собор великий[1].

Федькович без сумніву знав народню мову дуже добре і взагалі його твори можуть правити за джерело до пізнання живої мови, але в даному місці явно виражена інтенція високого стилю. Згідно з урочистим приводом до написання віршу (загловок віршу: „Осмий поменник Тарасові Шевченкові на вічную пам'ять") і в ближчому контексті з ненародніми словами „собрав", „собор" Федькович імовірно й форму однини адоптував у даному разі виходячи з старо-слов'янської мови (до речи, епіграф до віршу він вибрав з Апокаліпси і поставив церковно-слов'янською мовою; епіграф містить, між иншим, слова „и гласъ слышахъ гудецъ гудущихъ въ гусли своя"). Федькович міг вибрати таку форму саме з огляду на читачів, що так само добре знали сьогочасну живу народню мову, як він, і що в них звичайна плюральна форма „гуслі" викликала-б образ скрипки чи її якоїсь місцевої одміни, в усякому разі інструменту смичкового, тимчасом смичкові інструменти у високому поетичному стилі не фаворизовані, і за-для конвенціональностей та традицій поетики треба було взяти незвичну архаїчну форму. Тут могло мати вплив на Федьковича й польське слововживання, коли брати за його документ те, що J. Karlowicz, B. Kryński і W. Niedźwiedźki в Słownik'y języka polskiego пояснюють gęśl (рідше gęśla), як dawny instrument muz. o trzech strunach, rodzaj cytry, тимчасом gęśle, як pluralis tantum, визначає там скрипку. В тім, для цього останнього значіння там подано ще 8 польських діялектичних назов, що утворені з того самого пня, і з них три – в сингулярній формі. З другого боку, вимагає перевірення те, що подається в цім словарі до слова „gęśl". На якій підставі приписується цьому слову і діялектичному „huśła" значіння цитри о трьох струнах? З того, що подає в справі такого інструменту A. Poliński (Dzieje muzyki polskiej w zarysie. Lwów, 1907, стор. 11), виходить, що на польському ґрунті, як і на українському, цитровзорі гуслі – інструмент проблематичний, і жадного його екземпляру не дійшло до наших часів; не дійшло навіть виображень – за них бо не згадується; що-до літературних пам'ятників, то Полінський міг покликатися тільки на вірш „Nabożna rozmowa św. Bernarda z Panem Jezusem" з початку 16 віку, де поставлено поряд „gęślami, skrzypkami": отже, замикав П., „gęśl" виразно відрізняється від скрипки (і инших перелічених там інструментів). Та по-перше, коли автор XVI віку свідомо

орудував образами синхронічних йому польських інструментів, то тогочасний інструмент „gęśl" чи „gęśle" (числова форма назви інструменту з цеї цитати не з'ясовується) міг і бувши с м и ч к о в и м інструментом таки значно різнитися від скрипки і протиставлятися їй, а по-друге, автор віршу міг ужити цеї назви для свого поняття про якесь музичне знаряддя – поняття, може й окресленого докладно, та асоціованого з історичним і географічним тлом, яке він собі уявляв, складаючи свій поетичний твір. Це могло статися подібно до того, як у східно-слов'янських літературах назва „гуслі" пристосувалася до традиційно-літературного образу, до перекладів з старозавітних і пізніших грецьких релігійних писань, коли треба було передавати назви χιθάρα, λύρα φαλτήριον, δργανον. Див. Н. Срезневский. „Материалы для словаря древне-русского языка" т. 1, СПБ. 1893, ст. 610; пор. Востоков „Словарь

[1] О. Федькович. Писання. (Українсько-руська бібліотека вид. Наук. Т-ва ім. Шевченка), т. 1, Львів, 1902, ст. 345.

церковно-славянского языка" т. 1, СПБ, 1859, під сл. гѧсль. А. Фаминцын, „Гусли", ст. 133.

Як-би сингулярна форма була властива українській мові, то вона, як архаїчна, певно траплялась-би у писаних пам'ятках давньої мови, проте таких прикладів у матеріялах Комісії Української Академії Наук до уложення історичного словника укр. мови досі нема. Коли вважати, що нинішня редакція билін київського циклу може дати якусь опору для пізнання українського слововживання князівського періоду, то треба спинитися на цім домислі А. Фамінцина про існування сингулярної форми (demin.) не жіночого роду (що було-б натурально з огляду на старосв'янське гѧсль) і не ніякого (таку можна припускати на підставі української плюральної форми „гусла"), а чоловічого: „В русских былинах, писав він, слово гуселок встречается то в смысле инструмента, напр.:

Как начал он (Добрыня) г у с е л о к налаживать,
Струну натягивал будто от Киева,
Другу от Царя-града, и т. д.

то в значении как будто струны, напр.:

Ён ведь начал г у с е л к и налаживать,
Ён ведь начал струночки натягивать,
Ён перву наладил с города а Киева,
Ён другу наладил из Чернигова и т. д.[1]

Як-би Ф. правдиво визначив граматичну форму слова „гуселок", це була-б єдина сингулярна форма для цеї назви в мові російській. Та нема жадного сумніву в тім, що Ф. помилився: „гуселок" тут не accus. sing. a gen. plur., і дивно, що Ф. зацитував приклад, що міг дати привід до непорозуміння, а не подав тих прикладів, з яких з певністю з'ясовується оце: поруч з deminut. „гуселки" в билінах уживалося demin. „гуселка" (plur.), очевидно від plur. „гусла", що не трапляється в билінах, але звичайне в сьогочасних укр. піснях; отже наведений у Ф. вираз „начал гуселок налаживати" окрім тої биліни за Добриню, яку цитував Ф.[2], трапляється і в иншій – за Ставра: „Стал тут Ставер гуселок налаживать, струнок натягивать"[3], а форма „гуселка" – подибується з атрибутом „яровчатые"[4]; така форма прикметника зразу й без сумніву визначає плюральність речівника „гуселка", якому прикметник підпорядкований.

[с. 587]

Далі в Рибніковських записах билін находимо демінутиви другого ступеня: „гусельца"[5], „гуселішка"[6] (завважимо при тому, що форма neutri не подибуються в новгородських билінах – за Садка). Ці приклади настільки переконують, що Фамінциновому розумінню форми „гуселок" як nom. sing. не може помогти навіть аналогія з польським gąsiołek, яке фігурує поміж иншими діялетичними відмінами назви gęśle в словарі Карловича-Кринського-Нєдзвєдзкого без аргументації, а в Słownik'y gwar polskich Карловича (т. II, ст. 71) аргументується тільки посиланням на: A. Kryński, Gwara Zakopańska (Rozprawa i sprawozdania z posiedzień wydziału filologicznego Akademii Umiętności, t. X. 1884). Отже в цій праці Кринського між

[1] А. Фаминцын. Гусли, ст. 3.
[2] Д. Песни, собранные В. Рыбаковым. Изд. 2, т. II, Москва, 1910, ст. 183, рядок 345. Я цитую за другим виданням, бо воно приступніше й мені, і, мабуть, більшості читачів; в ньому змінено розклад матеріялу.
[3] Ibidem, ст. 241, pp. 276–7. Цей приклад зацитував Фамінцин у „Скоморохах", ст. 34, де він був зайнятий не інструментом і його назвою, а інструменталістами.
[4] Ibidem, ст. 424, p. 149.
[5] Ibidem, ст. 409, p. 243.
[6] Ibidem, ст. 385, pp. 88, 92, 95, ст. 409, p. 257, ст. 488 p. 159, ст. 558, p. 72, т. I, Москва 1909, ст. 56, p. 441, ст. 209, p. 254. А. Гильфердинг. „Онежские былины", изд. 2, т. I, СПБ 1894, ст. 59, p. 947, ст. 60, p. 990.

лексичними матеріялами на ст. 214 стоїть тільки „gęśle, gąsiołka, gąsiołek, narzędzie muzyczne", – не зазначено, який це саме інструмент, і не подано жадної фрази з народніх уст, за якою можна було-б перевірити граматичну форму. У вступі Карлович характеризував цю свою працю як rzecz skreśloną z materjeła, pod pierwszym wrażeniem gromadzonego, признаючи, що пробув у Закопанім тільки кілька тижнів, і що треба було-б йому перед опублікуванням ще туди поїхати й попрацювати. Через те можна поставити питання, чи не допустився Кринський такої самої помилки, як Фамінцин, тоб-то чи не є gąsiołka – nom. plur. neutri, a gąsiołek – gen. plur. neutri (аналогічно до „гуселка", „гуселок"). При екскурсійній роботі доводиться хватати слова з народних уст на льоту, часто буває незручно або й неможливо записувати в часі самої розмови з селянином, і доводиться зазначати слова пізніше, з пам'яти; коли Фамінцин помилився, маючи перед очима друковані тексти, які можна спокійно і несквапно аналізувати, то тим більше оправдана річ припускати помилку у Кринського; до того-ж Кринський міг, занотовуючи, розуміти, що gąsiołek – це gen. plur. і, зрештою, в друкованій формі його записок не зазначено, що це є щось инше; вже по упливі двох десятиліть ця лексикографічна замітка перенесена в згаданий словар у такій редакції, яка не припускає різного розуміння і внушає, що gąsiołka і gąsiołek – не то саме слово у nom. і gen., а два різні слова у nom.

Отже діло дальших лексико-діялектичних та історичних дослідів установити, наскільки сингулярна форма справді поширена в українській мові, і в яких саме місцевостях. Тимчасом нема підстав уважати, що сингулярна форма властивіша українській мові, ніж польській, і погоджуватися з шановним автором, що на Подгалю ця форма могла постати тільки під українським впливом.

Наприкінці позволю собі ще раз піднести високу вартість обговореної праці, – вона займає найвидатніше місце між новітніми науковими дослідами в обсягу музичної етнографії слов'янського світу взагалі і повинна бути причислена до основних у цій обладі знання; уважне вивчення її конче потрібне для всіх, хто в цій обладі трудиться.

Климент Квітка.

Етнографічний вісник УАН. – 1927. – Кн. 5. – С. 179-188.

[с. 179]

К. КВІТКА
Керівник Музично-Етнографічного кабінету У. А. Н.

ВІДДИХ У НАРОДНІХ СПІВАХ.

Виразна павза в народніх співах приходить, за рідкими вийнятками, в кінці строфи і може або стояти поза ритмічною мірою пісні, або враховуватися в міру. Павза поза мірою може бути дуже розмаїтої довжини – від найменшої, потрібної для передиху до такої великої, що постає не перерва в співі, а перерва співу, як бавлення даного моменту; учасники хору иноді навіть розмовляють поміж строфами тої самої пісні. В записах зазначається звичайно тільки павза того роду, коли остання міра зворітки не заповнюється музичною матерією до кінця, але й у цьому разі зостається невідомим, чи павза обмежується тим часом, що зостається до міри, чи, може, додається до того часу ще врегульована або довільна перерва поза мірою.

Від майбутніх докладніших записів сподіваємося зуповнення зазначеної прогалини, постережень над тим, в яких родах пісень, при яких нагодах, при якій обстанові ці межистрофові павзи бувають довгі, і коли вони бувають короткі; як що павзи музично не мензуровані, то бажані виміри їх довгости за точним годинником, – розуміється, при умові, що темп співу визначено за метрономом; коли павзи не однакові – бажане зазначення мінімума, максимума і тої приблизної довгости, яка постерігається найчастіше (вона може не збігатися з середньою арифметичною)[1].

Серед строфи постерегаються короткі передихи, що звичайно зовсім ігноруються в записах тому, що записувачі не надають їм жадного значіння, але й при принципіяльно уважному до них ставленні визначати їх здебільшого надто важко.

Записування мелодій вимагає такого напруження, що за всім гідним уваги нема змоги рівночасно стежити, і для того, щоб вичерпати мелодичні й ритмічні деталі та варіяції, записати докладно текст, треба так використати охоту співця повторювати ту саму пісню, що вже не можливо досягти дальшого повторювання щоб перенести увагу на відзначування передихів – бо для цього ж треба знову переслухати цілу пісню до краю і перевірити, чи в усіх строфах передихи робляться на відповідних місцях. Співець від надмірного повторювання тої самої пісні нудиться, знеохочується, і дово-

[с. 180]

диться берегтися того, щоб терпець йому не увірвався, і щоб він не відмовився співати далі инших пісень. Тут треба детальніших дослідів дожидати від таких екскурсій, в яких брало-б участь, крім лінгвістів, два музиканти, що рівночасно фіксували-б ту саму пісню, концентруючи увагу однин на одних сторонах виконаннях, другий на других. Ще більшого можна сподіватися від добре підготованих записувачів, що працювали-б не екскурсійно, а стаціонарно і могли б вислухувати ті самі пісні при різних

[1] Пор. уваги з приводу фермат у моїй розправі „Укр. пісні про дітозгубницю" Етн. Вісник. кн. 3, ст. 134.

нагодах, – коли їх співають для своєї власної охоти і з власної ініціятиви люди різного віку, різної міри здоров'я, в різних умовах, в різні моменти, – як втомлені і як мають свіжі сили, – і тоді тільки можна з'ясувати, чи справді існує правило припасовувати віддих до словесних цезур, чи може, віддих робиться в різних пунктах, в залежності від того, коли саме не стане духу.

На моє постереження передихи часто не служать до естетичної мети фразування, і, здається, переважає принцип безперервного legato аж до кінця строфи; це особливо позначається в гуртовому співі, бо там здебільшого співаки роблять передихи нерівночасно, і тому спів у цілості робить враження повної неперервности аж до кінця зворітки.

Я не постерігав, що у строфових піснях, коли появляються нерегулярні павзи-передихи, то-б-то такі, що приходять не в відповідних до себе пунктах в виконанні різних строф, ці павзи естетичне значіння, були замірені на психологічний ефект, служили до експресії залежно від поетичного змісту тої чи другої строфи або від формальних особливостей тексту, напр. різного словорозтину в різних віршах тої самої пісні. Такі нерядні передихи, мабуть, завжди мають чисто фізіологічну причину й мету, місце й частота їх залежить від віку, фізичних властивостей співака, стану його здоров'я в момент репродукції пісні, від ступеня його вправности, звички співати. Навіть молода й здорова людина, як довший час не поспіває, напр., через піст, жалобу, – буде зразу потім робити павзи частіше, ніж перед перестанком. Проте не можна заспокоїтися на тому, що дослідникові етнофонії про такі невпорядковані передихи зовсім байдуже: для вивчення народньої музичної естетики важливо постерегати, в яких місцях співак намагається н е р о б и т и передиху, не вважаючи на очевидну фізіологічну потребу, і робить зусилля, щоб дотягти дух до пункту, в якому його естетична свідомість допускає віддих. Але насамперед треба дуже вважати й на такі передихи, щоб установити, чи справді вони нерегулярні. Одно те, що віддих приходить в несподіваному місці і не оправдується логікою мелодії або тексту, ще не дає підстави його занехаювати, записуючи пісню: коли ця несподіванка повторюється у відповідному пункті всіх строф пісні, то ми маємо діло з явищем, яке вимагає фіксації та досліду.

Передих, контрольований естетичними принципами співака, звичайно, але не завжди, служить до музичної інтерпункції, і ця інтерпукція тільки в нерівноскладових рецитованих продукціях (думи, голосіння) не звязується визначеними відстанями; в строфових піснях інтерпункція однакова в усіх зворітках. Здебільшого інтерпукція через павзи комбінується з другим способом – удовженням граничних (останніх, рідше перших) складів строфи, віршу

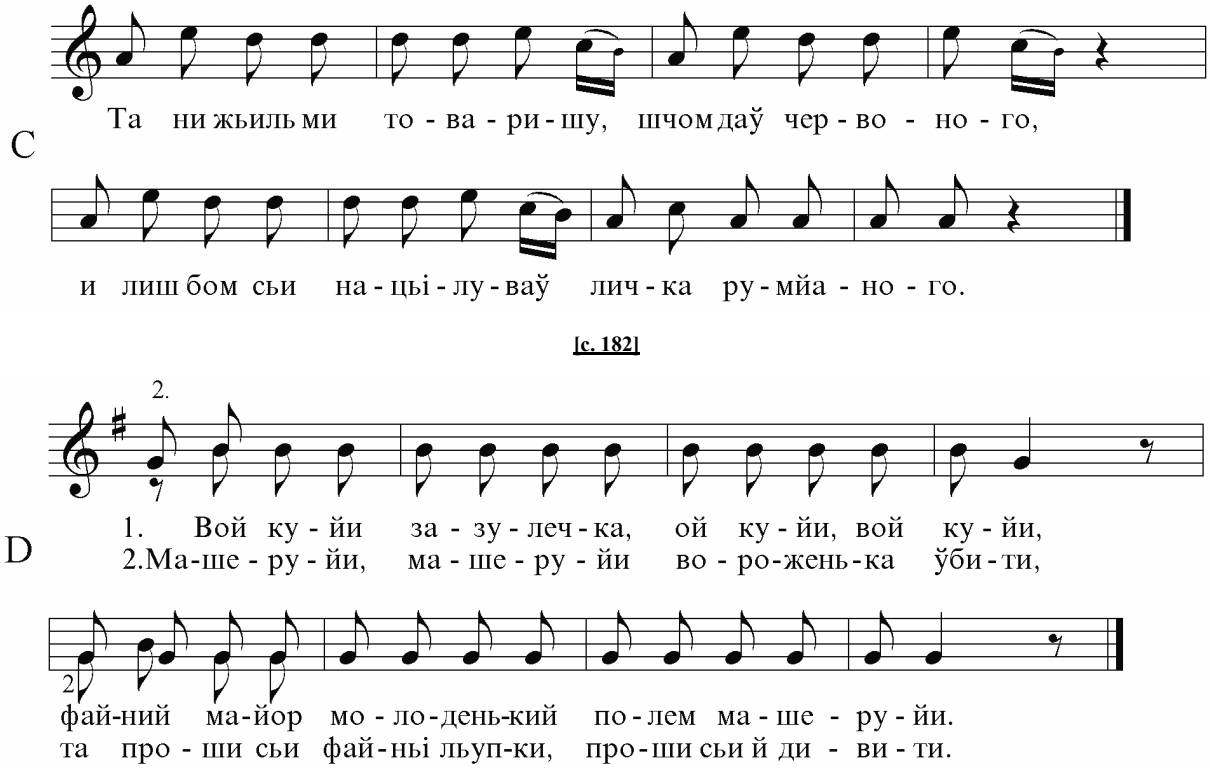
чи силабічних груп, на які ділиться вірш. Такі удовження або збільшують первісну величину ритмічного розділу, або не збільшують і пояснюються звичайно стягненням: з основного

витворюється (гіпотетично)

Останнє є найулюбленіша укр. схема 14-складового віршу, т. зв. „коломийкова" (правдоподібно, наведена тут дорога, якою до неї прийшли, не була єдиною).

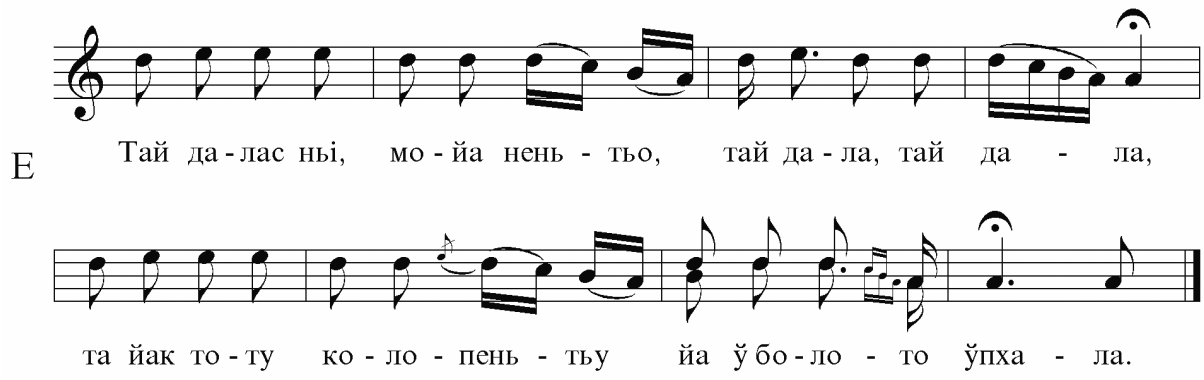
Без павз, розуміється, не обходиться і тоді, коли членування твориться за поміччю ритмічних удовжень. Межи строфами павза неминуча (окрім рідких способів, як схрещування в хоровому співі, – про ті способи буде мова в иншому місці). Наприклад, в

„коломийковій” зворітці з двох рядків типу *B* звичайно потрібний хоч мінімальний передих між першим рядком і другим; павза між цілим двовіршом і наступним звичайно значніша, проте буває невиразна й неодностайна (особливо коли маємо діло з властивою „коломийкою”, де двовірш становить логічну цілість, і перехід до иншого двовіршу може бути рівнозначний переходові до иншої пісні). Тільки винятково схема ♩♩ видержується адекватно в 2-м вірші – в великій кількості коломийок у збірникові Й. Роздольського–Ст. Людкевича це трапляється тільки в №№ 1197 (коломийка з рефреном), і 1199 (взагалі відмінної форми). Звичайне закінчення 2-го віршу – коломийки є ♩♪𝄾, отже тут ясно позначається потреба зробити помітний передих після аж двох 14-складових віршів яко мога скоріше, не додержуючи навіть нормальної вартости останнього складу, яка вияснюється в I вірші. Павза коштом довгости останнього тону неминуча, коли коломийки співаються одна за другою в непереривaній мірі. Гуцульські коломийки виявляють значні відміни в закінченнях: саме, там приходять форми (C) ♪♪𝄽[1], (D) ♪♩𝄾 і (E) для 1-го вірша ♩ 𝅗𝅥, а для другого 𝅗𝅥. ♪(остання відміна звичайна й для пісень не скочного і не жартівливого характеру на цілій Україні):



[c. 182]

[1] Галицько-руські народні мелодії зібрані на фонограф Й. Роздольським, списав і зредагував Ст. Людкевич. Етнографічний Збірник Наукового Товариства ім. Шевченка у Львові, т. XX1-XXII. № 1191, пор. №№ 1188, 1190, 1193.

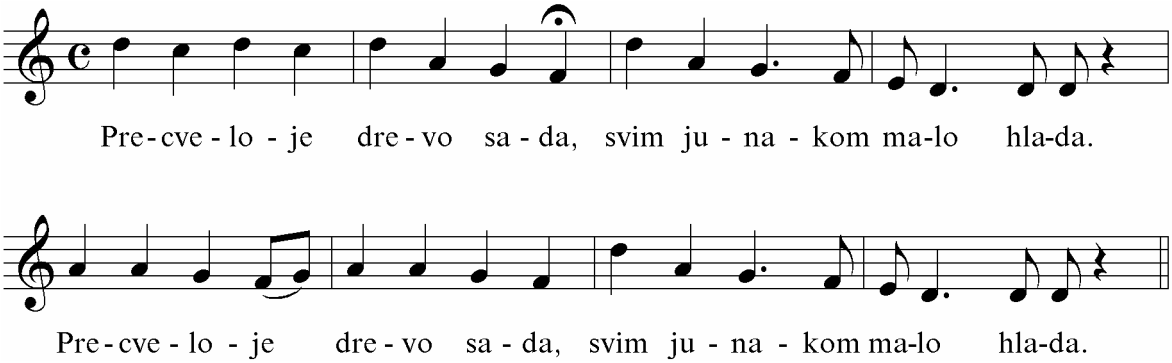


Останній запис (E) залишає невідомим, як довгий буває передих, коли за цею звороткою слідує инша; так і в усіх записах, – про це вже було тут говорено.

Повстає питання, чи форма C

є первісна (бо ізохронічна) чи, навпаки, пізніша, похідна від форми B (яка дає двом останнім складам вдвоє більші вартості) і витворена з потреби мати час на достатній віддих, не порушуючи встяжности ритму при повторенні мелодії у строфовому співі.

В оцій хорватській пісні:



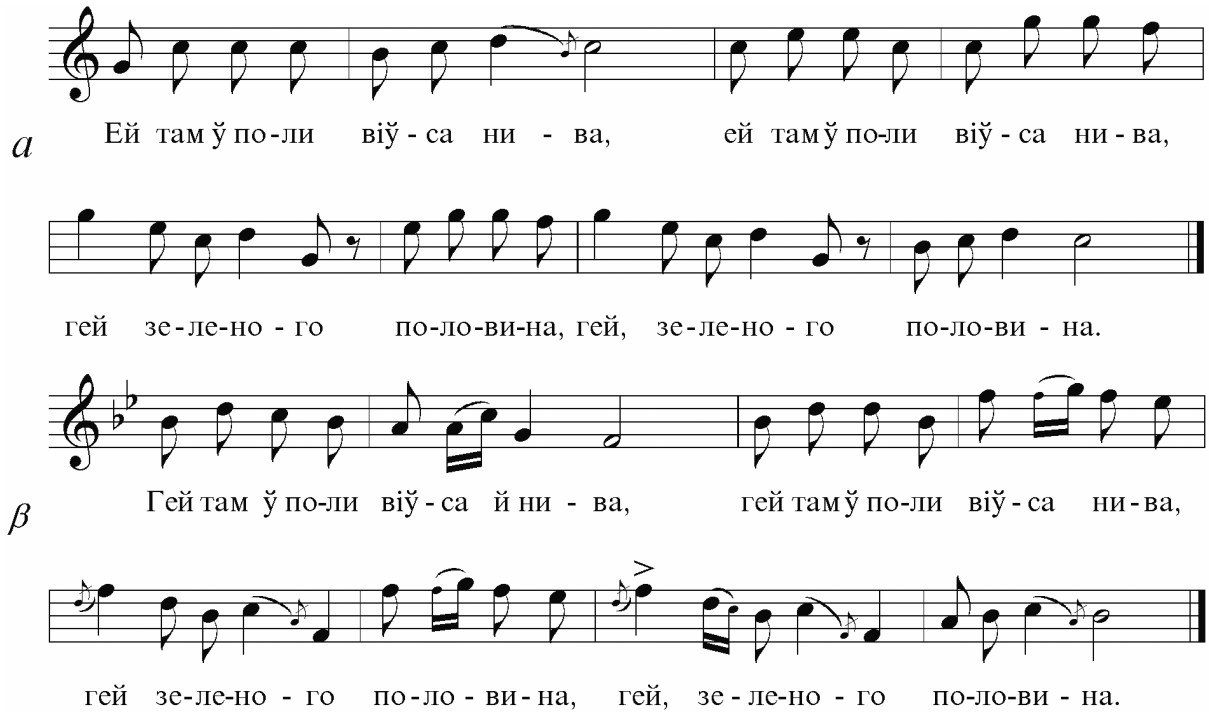
другий 8-складовий вірш мусів би в основній ізохронічній формі, що виявляється в першім вірші, виглядати так:

а бачимо такі модифікації: пунктуацію в обох видах ♩.♪ та ♪♩. і зменшення вдвоє ритмічної вартости останніх двох складів (𝅗𝅥𝅘𝅥𝅘𝅥), (коли виво-

дити ритмічну форму каденції безпосередньо з первісного 𝅗𝅥𝅗𝅥), або зменшення втроє вартости самого останнього складу, коли й для останніх двох складів припустити проміжну форму ♪♩. ; подібну ритмічну будову я знайшов ще в одній угорській пісні, теж як вийняткову[1]. Таке скорочення можна пояснити потребою зберегти більше часу на віддих, щоб дальшу строфу почати, не порушаючи міри.

[1] Ibid. № 1189.
[2] Ibid. № 1196, пор. № 1195.

Членування на силабічні групи в середині віршу взагалі не позначається регулярним передихом; ось, либонь, рідкий вийняток (під літ. *а*):



(До цього і дальших прикладів, узятих з записів Ст. Людкевича, треба пояснити, що Ст. Л. відкидає поділ на такти, – в його зазначеннях перетинки, що мають вид тактових рис, відповідають віршовому членуванню тексту).

Як видно з варіанту β, що походить із того самого села, павза після слова „зеленого" не обов'язкова; може, варіянт α співала людина слабшого здоров'я і мусила зробити віддих перед підоймою на сексту; що далі при повторенні тих самих слів теж зроблено павзу в відповідному місці, там уже не спричинену підготуванням до мелодичного скоку, це пояснюється аналогією; отже на місце фізіологічного моменту приходить естетичний, з фізіологічного явища постає артистична маніра. Перетяти павзою вірш і тим підкреслити третєрядну – середвіршову – цезуру, тимчасом як важливіша в віршовій будові цезура в кінці 1-го вірша нічим з музичної сторони не позначається, – це очевидно для народного співака було гордістю, виявом не аби-якого композиторського хисту. Павзами строфа замість нормального

Ей там в поли │вівса нива, ‖ ей там в поли │ вівса нива,
Гей зеленого │половина, ‖гей, зеленого │половина

[с. 184]

в співі розтинається так:

Ей там в поли вівса нива, ей там в поли вівса нива, гей, зеленого
половина, гей, зеленого
половина

Проте здогад, що павзам тут надано естетичної рації, потребує перевірення, – ось чому.

---

[3] Dr. Vinko Žganec. Zbornik jugo-slavenskih pučkih popijevaka. Kn. I Zagreb 1924. (Jugosl. Akademija Znanosti i Umjetnosti) № 262.

[4] Béla Bartók. Das ungarische Volkslied. Berlin u. Leipzig 1925, № 28.

Цей запис зроблено за поміччю фонографа. В фонографі низькі тони взагалі виходять часто не досить виразно, коли вони не довгі, і не завжди можна розслухати, чи відбирає якусь частину здогадної їх довгости павза, чи ні. Фонограф иноді дає перерви, яких в натурі не було. В одному з записів того-ж збірника (№ 393) сумнів так і визначено знаком запиту. Нехай у даному разі нема підстав сумніватися, що павза була, – власне в тій першій строфі, яка записана й надрукована, – але невідомо, чи ця павза була правилом для цілої пісні, чи може співак, утвердившися в мелодії і напрактикувавшися в трудному інтервалі (сексту легше інтонувати, коли, напр., вона вводить у квінту, але важче, коли за нею, як у даному разі, іде октава), став далі його брати вільно і вже не потребував "набиратися духу" в прямому і переносному розумінні (павза може викликатися не тільки фізіологічною, але й психологічною причиною – н е с м і л и в і с т ю перед важким місцем у співі).

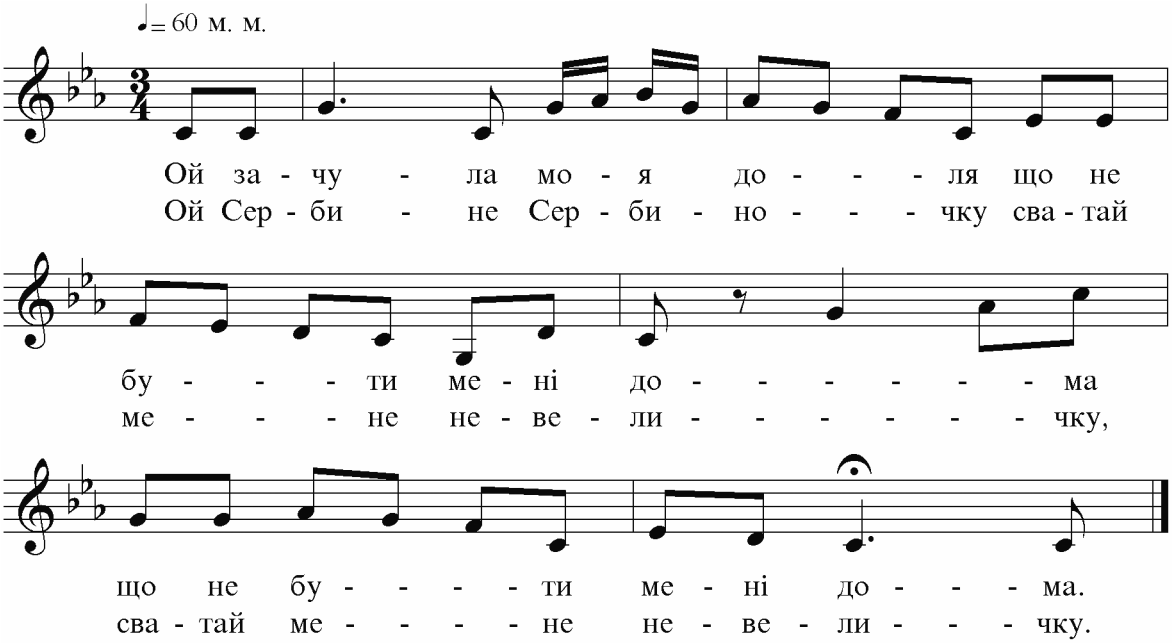
З другого боку, те, що в записі варіянту β павзи в відповідному місці (там уже інтервал не сексти, а октави) не поставлено, не впевняє в тому, що цей ступінь було зроблено legato, – таке невишколений співак в подібному музичному контексті навряд чи вдав би; певніше, передих там був, тільки зникомої довгости, тому він зостався непомічений або занехаяний в записі. Коли так, то спадає на думку пояснення ріжниці тим, що рівняючи до секстового, інтервал октави, – хоч важчий з чисто фізіологічного погляду, так легший з п с и х о-фізіологічного. Але тим, що з обох варіянтів записано тільки по одній зворітці, нема певности, що ця ріжниця справді є і значніші павзи в першому варіянті є регулярні.

Звичайно, схоплюючи на фонограф строфові пісні, так і обмежуються одною-двома строфами, – для економії вальків; а для економії часу иноді дальших строф пісні не тільки не фонографують, але й не вислухують[1].

Отже фонографічний запис в даному разі (як і в багатьох инших випадках) потребує потверджень, щоб замикати про те, що зафіксоване ним є маніра, що це не є щось акцидентальне. Таке потвердження находиться в зроблених без фонографу записах, що слідують.

[1] Вислухування може здаватися й зайвим, коли транскрибувати мелодію з фонограми на нотні знаки має не та сама особа, яка фонографує (власне у даному разі Ст. Людкевич, що транскрибував, сам не їздив з збирачем Й. Роздольським по селах і не слухав співів у натурі). А навіть коли транскрибує той, хто фонографував, або був присутній при фонографуванні, і мелодію в натурі було вислухано до кінця, особливості виконання дальших незфонографованих строф не можуть зостатися достоту в пам'яті аж до моменту транскрибування, надто коли цей момент приходить аж по укінченні довгої екскурсії, і то не зараз.

[с. 185]



[1]

Коли запис робиться на слух безпосередньо від співака, вже не може бути сумніву, що було вислухано мелодію кілька разів, бо навіть дуже спритний, щей до того не дуже охочий до деталів записувач звичайно не може ухилитися від того, щоб вислухати всі строфи довгої пісні до кінця, – цього вимагає гречність що до співака, а то й просто не можна співака спинити, поки не скінчить. В даному разі те, що запис зробив знаменитий філолог О. Потебня[2], з одної сторони гарантує уважність до незвичайного явища, як регулярне переривання, та ще на такому місці, де може навіть розбиватися одне слово („до-ма"), і, з другої сторони, запевняє, що вислухано мелодію не один раз, бо Потебня не був такий досвідчений музикант, щоб вхопити й записати зразу. В цій мелодії, що прив'язується до пісні про сестру-отруйницю, без сумніву, люд замірено зробив мудрішим звичайний ритм, що виявляється в слідування самих одностайних груп типу ionicus a minore:

∪ ∪ – – ∪ ∪ – – ∪ ∪ – – ∪ ∪ – –
Ой сер - би - не | сер - би - ноч - ку | сва - тай ме - не | дів - чи - ноч - ку

як видко з ряду простіших варіантів, де ionicus a minore незмінно пунктується (замість ♪♪♩♩ – ♪♪♩. ♪), але ніде не розтягається по за межі шости основних часів, скажем, вісімок[3]. Отже в варіянті Потебні 4-складова група „мені дома" розтягнена на чвертку більше проти норми звичайної схеми йоніка, ще й мелодична лінія круто здіймається вгору; те й друге збільшує напруження і зумовлює потребу в павзі, але обривання, первісно – вимушене, пізніше обернулося в замірену маніру.

[с. 186]

Павза–передих перетинає тут навіть мелізму, що припадає на той самий склад „до". Пояснювати це фізіологічною неминучістю зробити передих саме на цім місці (бо несила дотягти до кінця чотирискладової групи) не можна, бо коли не стає духу, то на

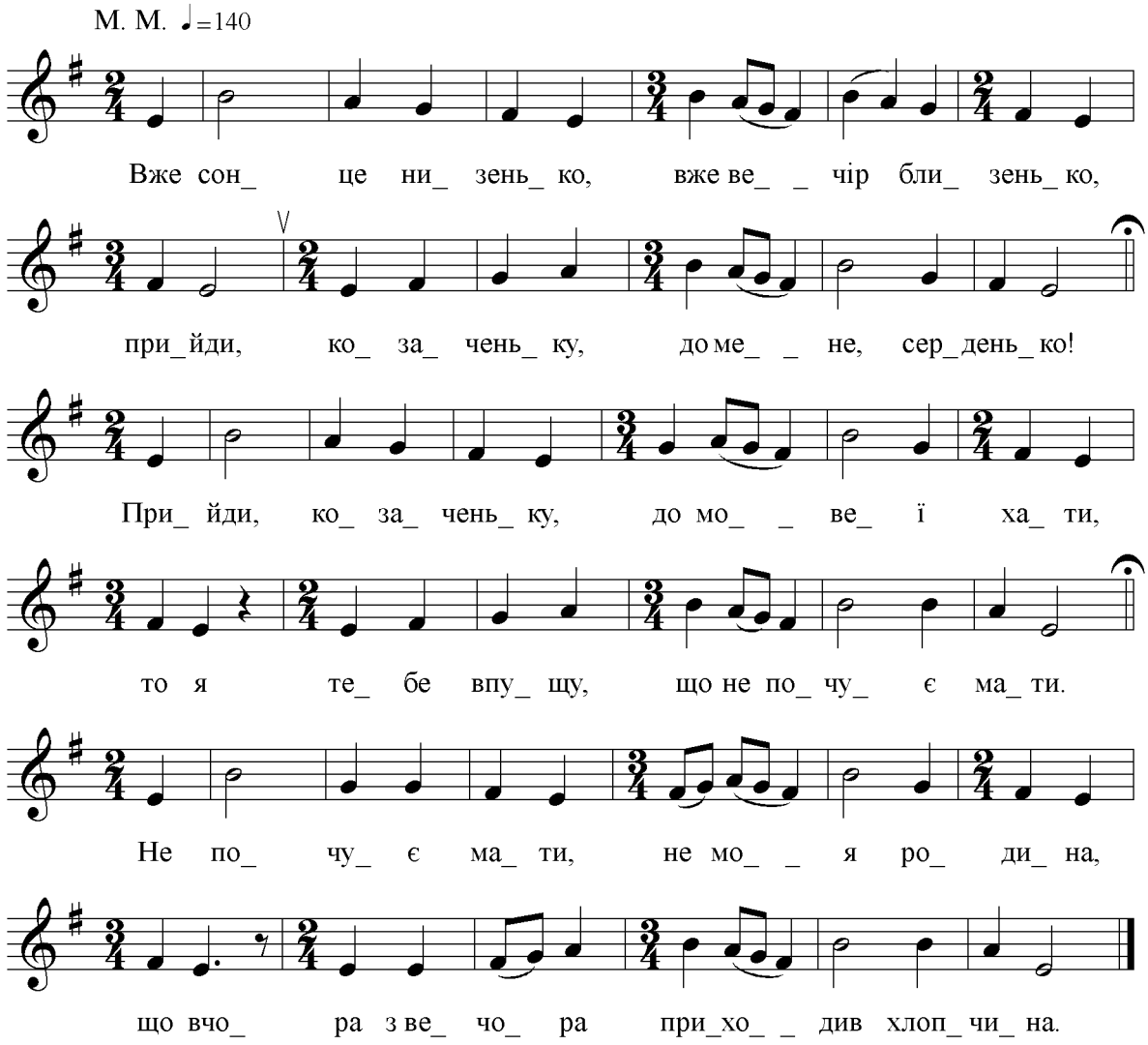
[1] Українські пісні видані коштом О. Балліної. СПБ. 1863 № 29.

[2] Див. А. Потебня объяснения малорусских и сродных песен (відбитка з Русского Філолог. Вестника). Варшава 1888. Стор. 637, прим.

[3] К. Квітка. Укр. нар. мелодії. Етн. Зб. У. Наук. Т-ва в Києві, т. II. № 707.

що робити таку довгу мелізму, – адже народній співець не звязаний автентичною редакцією.

Що передих, непогоджений з розподілом віршів, навіть і з словорозділом, може й не бути спричинений потребою підготуватися до підойми вгору на великий інтервал, показує оцей мій запис:



в якому я зазначив і варіації довгости павзи – від найкоротшої незміреної (віддиху – ∨) до рівної цілій чвертці.

Пісню зложено парами правильних 12-складових віршів з цезурою після 6 складу, але виразний передих приходить обовязково не в кінці вірша, а після перших двох складів 2-го віршу (де знак ∨ або 𝄽 або 𝄾).

1 вірш	2 вірш
Вже сонце низенько, вже вечір близенько,	прийди, козаченьку, до мене серденько!

Тут клямрами згори визначено вірші й перетин між ними, а клямрами з долу – ряди, що співаються legato без передиху, і в перерві – місце віддиху. Це парадоксальне фразування залишається й тоді, коли штучно вибране місце віддиху навіть не збігається з кінцем слова, а перетинає його (як у 3-ї парі віршів

що вчо - ра з вечора).

Амбітус цієї мелодії не переходить квінти і не вимагає напруження голосових засобів; місце, де робиться передих, як раз є те, де зусилля мінімальне на цілу мелодію, бо находиться перед нулєвим ступінем, до того ж між дворазовим перебуванням на примі-тоніці, а за тоніку людина, не звязана інструментальним супроводом і нотами, не вибирає важкої для себе тональної високости. Передих тут не випадковий, бо приходить регулярно, в тому

[с. 187]

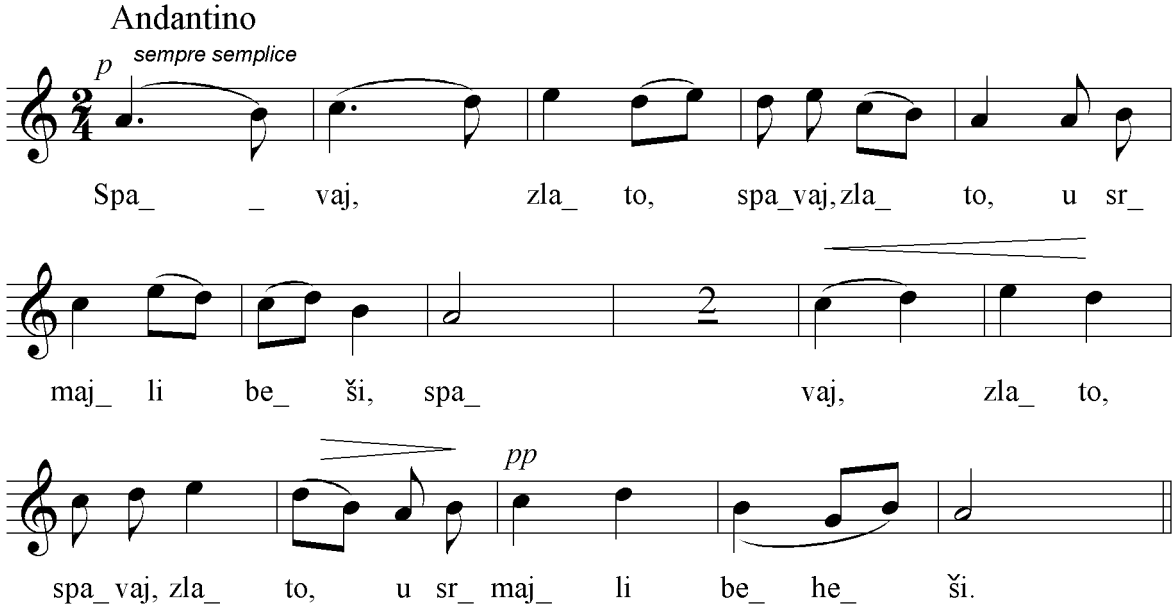
самому місці, і без сумніву явить приклад заміреного непогоджування музичного розтину з версифікаційним і з логічним. Проте треба зазначити, що співачка виконувала цю пісню дуже скромно і елегічно; в такому стилі якийсь трюк був би зовсім не до речі, і ексцентричне переривання зовсім не робило вражіння бравування пікантерії чи кокатерії.

Можна було-б пояснити відсунення розділового передиху мелодичною особливістю пісні: заспокоєння на тоніці *mi* приходить в середині мелодії двічі в тісному часі, отже каденція приходить за другим разом. Але, знов нагадаємо, мелодія в народньому співі є річ гнучка й змінлива; її завжди співак міг-би перетворити, коли б звязане власне в даною мелодичною формою мудро-несиметричне фразування не мало принади.

Відхильний передих у цій пісні, що не пояснюється, подібно до попередніх зразків, як фізіологічно-підготовчий, може бути визначений, як психологічно-підготовчий в поетичному розумінні. Але уявіть павзу в такому місці в устах вишколеного декламатора – і вона здається тривіяльно афектована; тут вона утончала аромат інтимності й здержаності, що повівав од пісні.

Переривання слова зафіксоване також у дуже пильному записі В. Харкова доданому до моєї розправи „Укр. пісні про дітозгубницю”[1]; В. Харків, ознайомившися (в рукописі) з нинішньою моєю студією після опублікування зазначеного його запису, зробив увагу, що дід, у якого він записував, не завжди робив передих на місці павзи. Це дуже важливе постереження свідчить про існування у наших народніх співаків щей вищого ступеня уштучнення і з’обов’язує надалі визначати в записах маніру павзувати без рівночасного передихання.

Розтинання слова павзою в співі практикується й у балканських народів. Поданий нижче приклад узято з збірника сербських пісень Л. Куби[2]. На жаль, пісні в цім збірнику видано з фортеп’яновим акомпанєментом; його я тут опускаю, але тим справа пристосування опублікованої форми до наукових цілей не розвязується:



[1] Етн. Вісник, кн. 4, ст.8 нотного додатку.

[2] L. Kuba. Slovanstvo ve svých zpěvech Pisně jihoslovanskě. Praha 1923, № 53.

Те, що павзу визначено аж у два такти, мабуть, треба приписати артистичному замірові Л. Куби провести в акомпанєменті свою музичну ідею. Як довго справді тривала павза в народнім виконанні, не відомо, але що вона

була, про це свідчить додане від Куби пояснення, що „многоскладові слова тут ламаються", і Куба – занадто етнограф, щоб за для артистичних цілей внести павзу туди, де її не було.

Українські музично-етнографічні матеріяли не дають прикладу довшої середстрофової павзи, що давалася б виміряти і визначити двома, трьома і т. д. рахівними часівками і важила на естетичний ефект в такому роді, як у штучній музиці. Коли в сербських народніх співах це не так, то дуже бажане опублікування на те документу в науковій формі, – отже хоч-би „польового" оригіналу цього запису Л. Куби.

Павза в цій сербській пісні творить штучне членування подібне до того, що ми констатували вище в українській пісні. У наступній фігурі клямрами згори відзначено вірші, а клямрами знизу – фразування передихом:

Spavaj, zlato, spavaj, zlato, u srmajli beši, spa vaj, zlato, spavaj, zlato, u srmajli be(he)ši.

В сербській пісні № 1145 у Кухача павза певне не звязується з передихом.

В.-руські приклади переривання слова павзою див. Мельгунов Русские песни, в. 2, Спб. 1885, №№10-а і 14.

Перерване в співі слово иноді не продовжується, а виспівується в цілості, то-б-то з повторенням його частини, виданої перед павзою. Але цей спосіб вимагає окремого розгляду з особливою увагою на численні н о в о г р е ц ь к і взірці.

Цими сторінками не вичерпується тема нинішньої студії, написаної головно з метою звернути увагу записувачів на потребу зазначувати помічені тут явища з можливою точністю.

Етнографічний вісник УАН. – 1928. – Кн. 6. – С. 67–84

[с. 67]

КЛИМЕНТ КВІТКА.

АНГЕМІТОНІЧНІ ПРИМІТИВИ І ТЕОРІЯ СОКАЛЬСКОГО.

Примітивними називають витвори, позначені невмілістю, нехитрістю, убозтвом матеріялу й технічних способів, – не вирізняючи того, чи ці витвори документально можуть бути віднесені до давніх історичних стадій, чи вони сьогочасні і зумовлюються відсталістю народу або соціяльної верстви, індивідуальною неодарованістю або недорозвиненістю, чи навіть заміреною стилістичною манірою творця. Розуміється, кожного разу, як уживається визначення „примітивний", той, хто висловлюється цим терміном, не вважає за потрібне дошукуватися, чи даний твір або взагалі рід, до якого він належить, може бути з певністю прийнятий за зразок власне історично первісної творчости, чи, може, це – пізніший вияв упадку, або упрощення при перейманні мистецтва від иншого розвитішого народу або індивіда. Такого розчленування не можна й жадати, – не тільки в вульгарному слововживанні, але і в науковій літературі. Воно вимагало-б колосальної попередньої роботи, без певности в її успіхові, для кожного випадку, в якому-б застосовувався той чи инший з можливих специфікованих термінів, коли-б ще инші поставити поруч з терміном „примітивізм", і цей останній залишити тільки для означення доведеної історичної первісности. Але, не роблячи спроб реформувати слововживання, треба завсігди пам'ятати, що простота і убозтво в сьогочасній творчості не є конче повторення чи продовження прадавнього примітивізму; що упадок не є конче поворіт до давно вижитого; що упрощення при усвоюванні чужих здобутків не конче приводить до того самого, з чого починав народ чи індивід, від якого переймається мистецтво взагалі чи окремий твір.

Відрізнити, що́ є дійсно-примітивне у властивому, еволюційно-історичному, значінні слова (примарне), особливо важко в царині музичній, де ми не маємо задокументованих пам'ятників первісної доби. Можна констатувати, що всі музикологи, які не утримувалися від судження, а висловлювалися з приводу проблеми первісної музики, сходяться на тому, що вона характеризується убозтвом тонального матеріялу, але на цьому й кінчиться згода.

Убозтво може виявлятися в вузькості обсягу мелодій (амбітусу); при тому в малих межах деякі дуже відсталі народи містять більше ступенів, ніж ми, бо уживають дрібніших інтервалів.

[с. 68]

Або-ж амбітус може бути широкий, і в цьому разі убозтво тонального матеріялу в порівнянні з нинішньою европейською системою залежить, навпаки, від принципу велико-інтерваловости. З етнологічно доведених систем останнього роду найбільше розпросторена і найбільше бере на себе увагу дослідників ангемітонічна пентатоніка (безпівтонова п'ятиступінність) – система, що відрізняється від сьогочасної

артифіціяльної европейської не тим, що мала якісь інтервали принципіяльно чужі останній (як напр. п'ятиступінна гама оркестру Gamelan Salendro на острові Яві, що утворюється інтервалами, з яких кожен є більший за наш цілий тон і менший за нашу малу терцію), а тим, що з уживаних у нас інтервалів відкидає півтоновий, обмежуючися рядом, як *c-d-e-g-a-c'*. Про універсальний пріоритет якоїсь иншої велико-інтервалової мелодики, окрім ангемітонічно-пентатонічної, в літературі мови нема, але теорія пріоритету цієї останньої мала й досі має авторитетних прихильників.

П. Сокальський в славнозвісному трактаті „Русская народная музыка великорусская и малорусская в ее строении мелодическом и ритмическом" (Харків 1888), що досі зостається фундаментальною підмогою для студіювання народньої музики східніх слов'ян, переніс цю теорію з Заходу на східньо-слов'янський ґрунт (незалежно від Сокальського зробив це також А. Фамінцин), і тут її догматизовано. Заперечення скупчені в моїй праці „Первісні звукоряди" у виданні „Первісне громадянство та його пережитки на Україні" Культурно-Історичної Комісії Української Академії Наук, вип. 3. Тим титулом, не зовсім відповідним до змісту праці (бо вона не охоплює всіх тонорядів, які можна вважати за первісні), було замінено, з зовнішньої причини, властиве її означення „Критика теорії пріоритету ангемітонічної пентатоніки".

Ангемітонічно-пентатонічні мелодії, навіть коли строго обмежуються п'ятьма тонами, не подвоюючи жадного з них октавою вище або нижче, мусять мати досить широкий, як на примітивні співи, обсяг септими (*d-e-g-a-c'* або *A-c-d-e-g*), що найменше сексти (*c-d-e-g-a* або *g-a-c'-d'-e'*)[1]. На убожчі типи ангемітоніки не було звернуто спеціальної уваги, може в наслідок того, що безпівтонова система традиційно уявляється як утворена зразу на октавному принципі. За Гельмгольцевою теорією походження ангемітоніки виходить, що п'ятиступінний її рід був не закінченням її формування, а зразу готовою її формою. Власне принцип п'ятиступінности вважається за характеристикон цієї системи, і тому раз-у-раз уживають просто терміну „пентатоніка" в розумінні ангемітонічної пентатоніки. П'ятиступінність замість того, щоб її поставити за ознаку одного з видів, хоч і найзакінченішого, в загальну систему ангемітонічного роду мелодики, піднесено до значіння основного принципу, і виходячи з цього принципу, три- і чотириступінні типи

ніби треба визнати за дефектні. Може доцільніше було-б умовитися, навпаки, уживати терміну „ангемітоніка" для самого мелодичного принципу взагалі і специфікувати її, поділяючи на три-, чотири- і п'ятиступінну; останню називати не „ангемітонічна пентатоніка", як тепер виключно прийнято в німецькій музикознавчій літературі, а „пентатонічна ангемітоніка", – за вийнятком тих випадків, коли цей вид протиставиться не діятоніці, а иншим пентатонічним системам (Salendro, дитонічній пентатоніці *e-f-a-h-c'-e'* і и.).

При тому слід-би до пентатоніки відносити конвенціонально тільки ті мелодії, що характеризуються випущенням півтонового інтервалу з ряду, нормального для обсягу даної мелодії з погляду діятоніки, напр., обмежуються тонами *c*, *d* і *f*, опускаючи *e*, або тонами *c*, *d*, *e* і *g*, опускаючи *f*. При такому розумінні тип *c-d-e*, хоч і примітивний, не буде належати до ангемітоніки, бо в ньому нема характеристичного 1½ тонового інтервалу. Ця увага викликається тим, що А. Лявніс, автор єдиної, скільки мені відомо, праці над систематизацією ангемітонічних мелодій[2], залучив цей тип, також типи *G-c-d-e* і *G-c-e* до пентатоніки. Можна не сперечатися власне з А. Лявнісом, оскільки його праця обіймає тільки співи одного народу (лапландців), що справді

[1] В цих зазначеннях, і далі скрізь, літери визначають, розуміється, не абсолютну високість, а послідовність інтервалів у тоноряді, що може будуватися будь на якому тональному рівні.

[2] Armas Launis. Die Pentatonik in den Melodien der Lappen. III Kongress der Internationalen Musikgesellschaft (Bericht). Wien-Leipzig 1909. S. 244.

виявляє великий нахил до ангемітоніки. Коли-ж шукати принципів, придатних до систематизації мелодій инших етнічних груп, не позначених цією рисою, то йти за А. Лявнісом незручно, бо це значило-б приймати згори тезу пріоритету ангемітонічної пентатоніки. Тимчасом ми не маємо твердих підстав до генетичної систематизації і мусимо починати з морфологічної, отже нема рації визначати *c-d-e*, як викрій власне з пентатонічної скалі, уявляючи продовження конче в безпівтоновій послідовності.

Мелодії, обмежені тризвуком *c-e-g*, також незручно відносити до ангемітоніки, бо для них характеристичний не брак самого ½ тонового інтервалу, а також і брак цілотонового. Історично-етнологічна проблема тризвука в значній мірі стоїть поряд з проблемою ангемітонічної пентатоніки, а не покривається цією останньою.

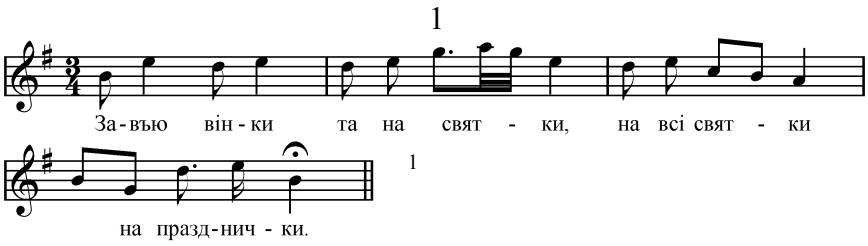
Історична періодизація мелодики у Сокальського ясна тільки в тому, що пентатонічна ангемітоніка передпосилається семиступінній діятоніці, але постання, еволюція самої ангемітоніки неясні. Генеза п'ятиступінної гами у С-ого подається в двох непогоджених гіпотезах; вони об'єднуються тільки предпокладанням, що з предковіку був знаний і уживаний інтервал октави, і будовано в октавній рамі. В одному місці (ст. 39) С. клав в основу первісний тоноряд *c-f-g-c'*; від *g* знайдено кварту вниз (або квінту вгору) *d*, а від *f* кварту вгору *b* і так утворено гаму *c-d-f-g-b-c'* (= *d-e-g-c'-d'* або *g-a-c'-d'-f'-g'*). В другому місці (ст. 45) він дав зовсім инше пояснінння: чотири квінтові ходи, напр. від *f*, – творять тони *c*, *g*, *d*, *a*; коли поставити їх в раму одної октави, матимемо

[с. 70]

c-d-f-g-a-c'. Здогадну безпівтонову епоху С. називає епохою кварти не в тому розумінні, щоб ангемітонічна мелодика ширшого обсягу розвивалася з мелодики, обмеженої обсягом кварти, заповненої не тетрахордом, а тільки трихордом, а в тому розумінні, що такі трихорди становлять її характеристикон: мелодії цієї епохи основуються або на одному такому трихорді або на їх сполученні (ст. 50-57 і 193). Коли в цьому вбачати істоту пентатоніки, то звязок гіпотези її пріоритету з першою із поданих гіпотез що-до її генези можна до певної міри зрозуміти, хоч схрещення трихордів *h'-d''-e''* і *d''-e''-g''*:

$$\underline{h'\text{-}\overline{d''\text{-}e''}\text{-}g''}$$

на які розкладав С. мелодію пісні „Зав'ю вінки" (ст. 52) більше пере-



чить гіпотезі, ніж піддержує її. Але якою дорогою кварто-трихордова організація в'яжеться з другим варіянтом теорії походження пентатоніки – відкриттям її через самі квінтові ходи, – зовсім незрозуміло, і С. цього не пояснив.

Праісторія пентатоніки, коли прийняти першу з гіпотез Сокальського, мала-б початися просто з ряду *c-f-g-c'*, – триступінного, але з обов'язковим подвоєнням основного тону, отже з ряду октавного обсягу. Коли прийняти другу з зазначених гіпотез, можна здумати двоступінний пратип *c-g* і триступінний *c-d-g* (відкритий через квінтові ходи *c-g-d'*) – обидва в обсягу квінти. Витвором типу *c-d-f* та *g-b-c'*, як

[1] Пісні тут подано як факсиміле (ця, що під № 1 – з книги Сокальського), а котрі й ні (табл. 2, літ. B, C, D), то й ті репродуковано з правописом оригіналів.

самостійним, нема місця в еволюційній схемі не тільки при другій гіпотезі, але й при першій, хоч вона приводить до тоноряду *c-d-f-g-b-c'*: навіть і в цьому разі мелодії в обсягу кварти не могли-б існувати давніше, ніж вироблено цілком 5-ступінну гаму в октавній рамі, бо коли секунда *d* могла бути відкрита тільки як кварта вниз од квінти *g*, то очевидячки тип *c-d-f* міг повстати тільки як продукт розпаду, викрій з ширших, а не як основа, з якої виросли ті ширші. Тому вражає, як суперечність, коли виявляється, що С. в своїх шуканнях, все-таки, очевидно, постулював самостійної оригінальної квартової клітинки, як формування вихідного в розвитку пентатоніки, – бо, не знаходячи між відомими йому піснями зразка, що

обмежувався-б у своїому тональному матеріялі таким трихордом, прийшов до висновку (стор. 122), що найдавніші мелодії „держаться обсягу кварти з приставленим тоном".

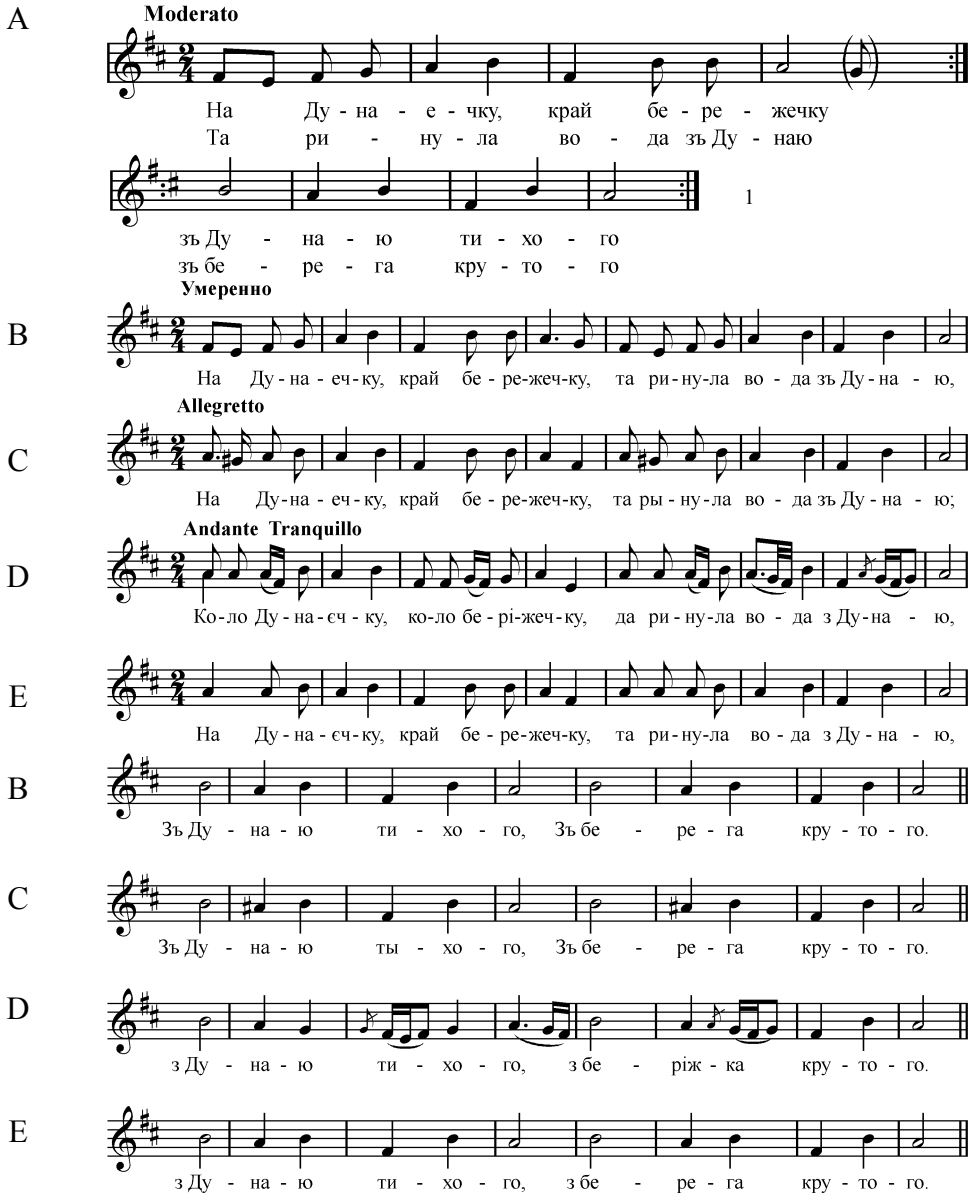
Приклади таких найдавніших мелодій, подані у Сокальського (стор. 50 і 52) – українська веснянка „На Дунаєчку край бережечку" і в.-руська весільна „Не было ветру", – не тільки виходять по-за межі кварти, але й виповнюють її в середині тоном, хоч і невеликої ваги; він вносить ½ тоновий інтервал.

Перший з цих зразків подано тут у таблиці 2 (стор. 72) під літ. *A* в такій формі, яку надав йому Сокальський, – не застерігши читачів, він зробив зміну проти оригіналу, що в збірнику О. Рубця. Під літ. *B* пісня подається так, як стоїть в оригіналі[1]. Репродукуючи запис Рубця, С. підставив слова „ринула вода з Дунаю" не під тими нотами. Про це не байдуже, хоч річ іде про музичний бік пісні, і то ось чому. Тоноряд пісні обіймає квінту: *e-fis-g-a-h.* Визначаючи, що ціла ця пісня зложена з одного трихорда *fis-a-h*, С. зважив за потрібне дати лиш те пояснїння, що тон *g* зачіпається тут тільки як перехідна нота; про тон *e*, який виводить тоноряд мелодії поза межі кварти, С. зовсім не згадав. Проте, зігнорувавши його в коментарі до цієї мелодії, С. очевидно пам'ятав про нього в сумарному висновку, в якому визначив, як вище згадано, що найдавніші мелодії держаться в обсягу кварти з приставленим тоном. В цьому слідно вагання, чи рахувати тон *e*, чи ні. Отже коли-б до нього зовсім не підтекстовувалося окремого словесного складу, як це виходить в редакції С-го, ігнорувати його було-б вільно. Його можна було-б приймати просто як вияв старинної маніри брати два однакові тони (в даному разі *fis* і *fis*), коли вони стоять у мелодії поряд; цей спосіб, як і инші орнаментальні маніри, первісно зумовлені фізіологічними причинами, корінням заходить в найглибшу примітивну стадію; він відповідає тому, що старинні французькі музиканти звали a s p i r a t i o n, коли тон, що вставлявся між двома однаковими, зачіпався дуже злегка, – або a c c e n t, – коли його бралося трохи з більшим притиском (в тім, хоч як було-б бажано при аналізі орнаментованих народніх мелодій мати готову номенклатуру прикрасок на основі традиційних назов, це сливе неможливо, бо ці назви у музикографів різних европейських країн і навіть тої самої країни різняться; і згадані тут терміни, і инші мають відмінне значіння у різних авторів). Але-ж в другому вірші пісні „На Дунаєчку", за автентичним текстом Рубця (тут у таблиці під літ. *B*) тон *e* вже сполучається з окремим словесним складом; піввірш з п'ятискладової норми розширено до шістьох складів через вставлення слівця „та":

[1] С. покликався на Рубця Сборник укр. песен (з ф-п. акомпаньяментом) випуск 2 № 2. Ці випуски були об'єднані також у виданні „100 укр. нар. пес." – там ця пісня вміщена під № 22. В зб. Рубця „216 нар. укр. напевов", Москва, 1872 (без акомпан.) вона стоїть під № 7. В цьому останньому виданні є маленька одміна проти другого Рубцевого-таки видання: в 4 такті там дві рівні чверткові ноти, а не пунктована чвертка і вісімка.

[с. 72]

2



[с. 73]

5 + 5

На Дунаєчку | край бережечку

1 + 5 + 3

та ¦ ринула вода | з Дунаю [2].

Це слівце логічно непотрібне, і як-би в свідомості співаків ця пісня була звязана з таким музичним типом, що строго обмежується квартою, вони-б цього „та” не вставляли (або вставляли-б на однаковій тональній висоті *fis*'): ампліфікація віршу тут неначе замірена на те, щоб підсилити мелодичне значіння тону *e*, підкреслити мелодичний вилім *fis*'-*e*'-*fis*': злучений з окремим складом, тон *e*' виростає динамічно, його вже не можна трактувати як просто aspiration.

[1] Факсиміле – з книги Сокальського.

[2] Пор. написане про розщеплення ритмічних вартостей вставленням незначущих слівець – у моїй рецензії на працю А. Фінагіна „Русская народ. песня” в часописі „Музика” 1924 р. № 1–3, стор. 47 – і в моїх студіях над укр піснями, Етнографічний Вісник кн. 4, ст. 45 і 49.

С. знав веснянку „На Дунаєчку”, яка для нього була зразком найубожчого тоноряду, тільки в одному варіянті – Рубця. Тимчасом 1857 року в збірнику „Южно-руські пісні з голосами”[1] під № 12 був опублікований варіянт цієї веснянки, що строго держиться в межах кварти (подається тут в таблиці 2 під літ. *C*). Спроби реконструювати давнішу формулу мелодії способом, до якого удавалися Сокальський і Фамінцин, – гіпотетичним вилученням другорядних, переходових і орнаментальних нот, треба признати взагалі за оправдані, але для уґрунтування таких реконструкцій не досить самої гіпотези, – в даному разі тої, що для всякої мелодії, котра виявляє якісь ознаки чи сліди ангемітонізму, мусів існувати чисто-ангемітонічний архетип. Реконструктивні здогади багато виграють на імовірності, коли їх можна оперти на зіставленні варіянтів тої самої мелодії. На жаль, не було зроблено стаціонарних спостережень над змінюванням мелодій в одному і тому самому пункті залюднення. Через те біологію мелодій можна студіювати головним чином зіставляючи варіянти, які знаходяться по різних збірках, записані в різних, часом дуже віддалених від себе пунктах; за підставу служить припущення, що в тих варіянтах заховалися риси різних стадій трансформації мелодії[2]. Отже в порівнянні з наведеним у С-го варіянтом Рубця варіянт з видання 1857 року наближає нас до шуканого архетипу *fis-a-h* тим, що не оздоблюється тоном *e*, а варіянт М. Лисенка в його збірнику „Молодощі” 1875 р. ч. II № 10 (подається тут під літ. *D*)

[с. 74]

додає до реконструкції те, що в 1-му (5-му) такті там нема того ступеня, який творить півтоновий інтервал; отже з трьох варіянтів можна скласти гіпотетичну праформу (в табл. 2 літ *E*), обмежену тонами *fis-a-h* (щоб улегшити порівняння, варіянт *D* тут подано в транспозиції на один тональний рівень з попередніми).

Розуміється, ця еклектична редакція не претендує на те, щоб відтворити самий первотвір, це тільки стилістичний обрис; уявління про те, в якому роді той первотвір міг існувати. Варіянти – це не конче дивергенти, і коли їх образування уявляти в радіяльній або деревовзорій схемі, то цю схему треба ускладнити поперечними лініями; генеалогічне дерево варіянтів тої самої пісні повивається ліянами; віти його сплітаються і з собою, і з вітами инших дерев.

Згодимося з критиком М. Івановим (д. передмову до Р.Н.М., ст. 5), що С. мав дар ясного викладу і був добрий стиліст; але друге судження того критика, – що доводи С-го строгі й точні, і що на його праці відбилася звичка С-го як природника (спеціяльно хімика), до вимог наукової аналізи, – правильне лиш остільки, оскільки С. з цього боку міг мати перевагу над професіональними музикантами, – в тім вони й зовсім не бралися за науковий дослід народньої пісні. Власне в тих пунктах, які нас найбільше інтересують в даному місці, не можна констатувати в трактаті С-го бажаної точности самих тез, докладної аргументації і ясности викладу.

В одному місці (Р.Н.М. стор. 122) С. резюмував: „Русская народная песня, как мы уже видели, пользуется самыми разнообразными объемами звукоряда, начиная от четверозвучного (кварты) до десятизвукового. Есть напевы, построенные на одной кварте или квинте”. З слів „як ми бачили” знати, що висновок зроблено виключно на підставі тих зразків пісень, що подані в „Р.Н.М.”. Отже між ними нема жадного строго обмеженого квартою, і жадного не указав С., аргументуючи цитоване означення народніх тонорядів. Єдиний з указаних від нього прикладів, що хоч з ваганням може

[1] Вид. в Київі. М. Комаров в „Покажчику нової укр. літератури” (Альманах „Рада” за 1883 рік і окремо) приписував цей збірник П. Галаганові, але А. Степович, що доховує традиції роду Галаганів, інформує мене, що Галаган тільки видав збірника, а зложив його Микола Маркевич.

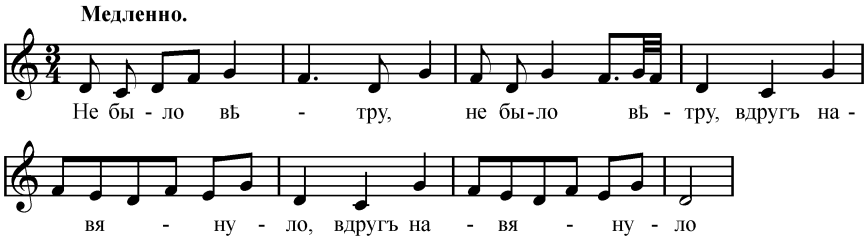
[2] До постережень над життям мелодій служать також варіяції, які робить той самий співак у різних строфах тої самої пісні, але такі варіяції записувачі рідко зазначають. Див. К. К в і т к а, М. Лисенко як збирач народніх пісень. Повідомлення Кабінету Муз. Етнографії № 1, 1923, ст. 4.

бути сюди підведений, це „На Дунаєчку”, і після того, що тут вище було говорено з приводу цієї пісні, вираз „построенные на одной кварте или квинте” стає двозначним. Далі йде: „Самые древние напевы держатся в объеме кварты с приставочным тоном.., но есть между ними и с объемами октавы... Вообще в этом внешнем объеме звукоряда песни мы едва ли найдем признак характерный для ее склада или для существа системы, лежащей в основе народной музыки. Несравненно важнее в н у т р е н н и й с к л а д народной песни и те общие законы и приемы, которыми инстинктивно руководились народные певцы”. За зразок найдавнішої мелодії – в обсягу кварти з приставленим тоном – С. поставив там не мелодію „На Дунаєчку”, а влр. весільну „ Не было ветру”, де приставлений тон грає без порівняння важливішу ролю ніж у пісні „На Дунаєчку”. Пояснімо це тим, що в мелодії „На Дунаєчку” С. визнав за можливе ігнорувати тон *e* по-за квартою і вважав цю мелодію за просто квартову; тоді вийде,

[с. 75]

за цитованим означенням, ніби вона – не така стара, як „Не было ветру”

3



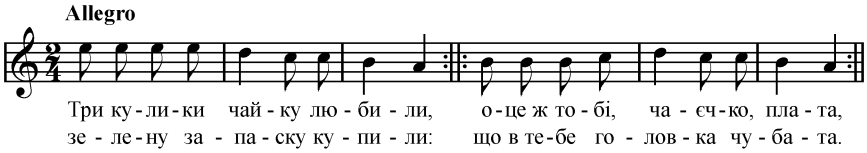
саме через те, що вона чистіший зразок є квартового обсягу (позаквартовий „приставлений” тон там слабше виражений).

Теза, що позбавляє ваги „внешний объем звукоряда” не погоджується з тим, що С. в своїй теорії взагалі надав обсягові кардинального значіння, покладаючи, що в квартовій рамі мусів бути ангемітонічний зміст, а в квінтовій – ні.

В другому місці (стор. 129) та сама справа з обсягом формулується так: „Объемы звукорядов народных песен разнообразны, начинаясь от кварты и квинты и расширяясь в 6, 7, 8, 9, 10 и 11-и звучия. Особенно употребительны звукоряды из 5 тонов (древние напевы), 7 и 8”. Тут бере до себе увагу 1) знов те саме двозначне сумісне ставлення кварти і квінти, 2) двозначність виразів „начинаясь” и „расширяясь” (чи ними інспірується еволюційно-історичний принцип, чи це – тільки фігуральність чисто морфологічного опису?), 3) те, що тільки 5-тонові мелодії названо давніми. Отже в цьому місці, всупереч вище цитованій тезі, саме обсяг ставиться за відзнаку старинности. „Звукоряд из пяти тонов” в даному разі, очевидно, не значить „пентатонічний”, бо взагалі в цьому сумарії визначається амбітус, а не кількість справді вживаних у мелодії тонів без огляду на амбітус. Виходило-б, що саме діятонічний ряд в обсягу квінти є ряд старинний par excellence; отже загально-відому квінтову мелодію, що у в.-русів лучиться з словами „Во поле береза стояла” – подаю її до українських слів, як її співають на Полтавщині[1], –

[1] В. Щ е п о т ь е в, Нар. песни. Полтава 1915 № 58. Мелодію пісні „Во поле береза” за Guthrie (=Прачем) подав Fétis в інтродукції Histoire générale de la musique (Paris 1869) 144, як зразок на один з спільних народам білої раси мелодичних типів, вважаючи, що **[с. 76]** цей тип – примітивний, і походить з Індії. В Росії про цю мелодію писали: А. Серов. Русская народная песня как предмет науки, – часопис „Музыкальный Сезон” 1869, № 18, передрук. в зб. „А. Н. Серов. Критические статьи”, т. 4. Спб. 1895 ст. 2120, – і С. Булич. Несколько финно-славянских музыкально-этнографических параллелей. Сборник в честь 75-летия Потанина. Записки Русского Географического Общества по отд. этнографии, т. XXXIV ст. 71 і далі.

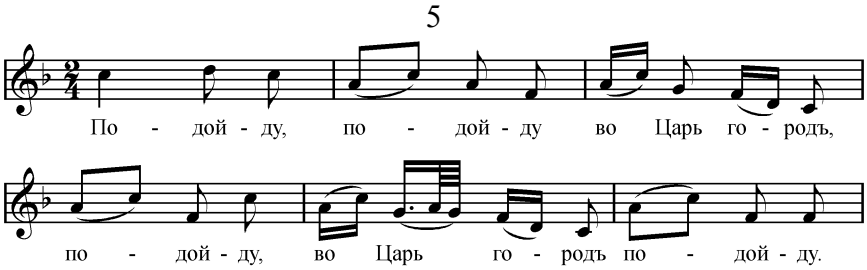
4



[с. 76]

ми мусіли-б уважати за давнішу в порівнянні з мелодіями „Зав'ю вінки" і „Подойду подойду во Царь-город" (тут під №№ 1 і 5 – у Со-

5



кальського на стор. 52 і 103), бо ці останні амбітусом досягають нонни. Але це суперечило-б тезі С-го про пріоритет трихордів в обсягу кварти: першу з цих мелодій ніяк не можна вивести з ангемітонічної квартової основи, а останні дві є найяскравіші в трактаті С-го зразки пентатоніки. Намагаючися погодити суперечне і з'ясувати, щó саме тут мав на думці С., звертаємо увагу на те, що на стор. 122 „Р.Н.М." максимальний обсяг східньо-слов'янських мелодій визначається, як 10-тоновий з приставленим тоном, а тут, на стор. 129, – як 11-тоновий, отже приставлений тон тут враховується в визначуваний обсяг. Так може під 5-тоновими мелодіями С. тут розумів збудовані на кварті плюс приставлений тон? Тоді що він розумів під квартовими?

Насправді, коли в систему обсягів внести паралельну серію тонорядів з приставленими тонами, то квартовий обсяг з цієї системи не виключається, тоб-то існує не тільки тип з квартовою основою, розширений через приставлений тон до квінтового обсягу, але й тип з терцовою основою, розширений через додавання субсекунди до квартового обсягу. Приклад – веснянка „Королі" (тема „мости") в зб. Рубця, 216 нар. укр. напевов,1872, під № 29, де тоноряд *b*' + *c*" *d*" *es*" при тоніці *c*, але С. цього збірника не залучив до розгляду, вказаної мелодії або подібних не цитував, і його виклад в справі обсягів вийшов не координований. Для мелодій такого типу, як указана, в його системі взагалі місця не можна знайти.

Хисткості й суперечності походять від того, що тези С-го хоч певні й аподиктичні по формі, не були в дійсності належно уґрунтовані; дослідник, маючи занадто мало матеріялу, напружував свої логічні і стилістичні здатності на те, щоб на цьому незначному матеріялі, все-таки, збудувати висновки, що мають, хоч і в загальних рисах, обсягнути весь неосяжний предмет і з морфологічної і з генетичної сторони.

[с. 77]

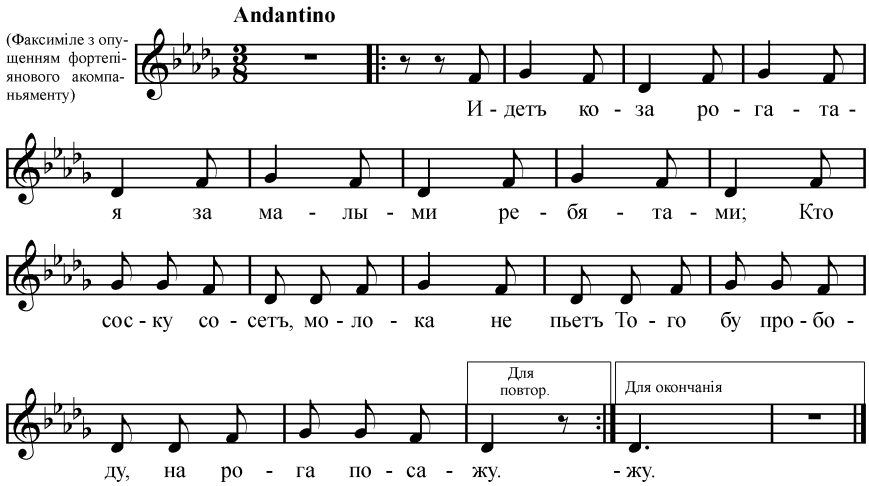
Класти на первопочаток „епоху кварти" в суб'єктивно наданому цій назві розумінні, тоб-то в розумінні ангемітоніки, Сокальський міг без вагання через те, що, як я уже вказував, в крузі його досліду не було мелодій, будованих на тонорядах *вужчих* від кварти і хоч позбавлених, хоч не позбавлених ½ т. інтервалу, – проте такі мелодії в часі його праці вже були опубліковані[1].

За найдавнішу С. вважав „епоху кварти" – не в тому розумінні, щоб мелодика цієї епохи не виходила по-за обсяг кварти, а в тому, що для неї характеристичне

[1] К. Квітка, М. Лисенко, як збирач, стор. 16. – Первісні тоноряди, стор. 74.

„присутствие трихорда с опущенным интервалом, как основы песни или как самостоятельной ее части в отдельных частях (или оборотах) мелодий”. При тому трихорд С. взагалі розумів, як триступінний ряд в квартовій рамі з пропуском саме ½ тонового інтервалу (в одному місці, – стор. 56 в кінці, – він визначив також трихорд в межах квінти: *g-c'-d'*). Насправді в народній музиці велику ролю грають також трихорди в межах великої або малої терції, а в квартовому обсягу існує також трихорд *g-h-c'*, в якому пропускається не півтоновий, а цілотоновий інтервал. В збірнику в.-руських пісень Н. Римського-Корсакова з 1877 року під № 25 є колискова мелодія з обсягу кварти з інтервалами 2 т. – ½ т., і нема підстав вважати цю мелодію за менш примітивну в порівнянні з тими піснями, які С. відносив до найдавнішої верстви:

6



Зазначена вище теза С-го, що найдавніші мелодії мали обсяг кварти з приставленим тоном (тоб-то обсяг квінти) може суге-

[с. 78]

стувати, що приставлення тону по-за основним квартовим тонорядом є з якихось іще не досліджених причин неминуче, принаймні для найдавнішої епохи. Тимчасом ця теза утворилася у С-го тільки наслідком того, що він взагалі робив свої узагальнення, не простудіювавши всього матеріялу, який уже був опублікований на час писання трактату, хоч той матеріял тоді ще не був такий непереглядний, як тепер.

Оскільки С. будував свою теорію в універсальному обсягу, кидається в вічі, що він зовсім не згадував за знамениту працю Fétis, Histoire générale de la musique (1869-76), без якої й тепер іще не можна обійтися, хоч вона й перестаріла. Там-би він спіткав (I. 15) постулований зразок мелодії, обмеженої самим трихордом *e-g-a* в обсягу кварти, без приставленого тону: це мелодія тубільців Канади з 1537 року, правда проблематична, бо в її тексті, є слово alelluya, але в усякому разі опублікована 1633 року, отже мелодія інтересна навіть у тому разі, коли підозрівати в ній европейський твір, а не індіянський – може незадовго перед записанням перейнятий індіянами, чи зложений на підставі чутих у европейців співів з елементом *e-g-a*, а може імпортований ще за передколумбівських одвідувань північної Америки північними европейцями (отже він-би звязувався з „пентатонічними елементами” в грегоріянському співі, де Ріман підкреслює *e-g-a*[1]). Корабельники перегукувалися здалі на морі словом alelluja[2].

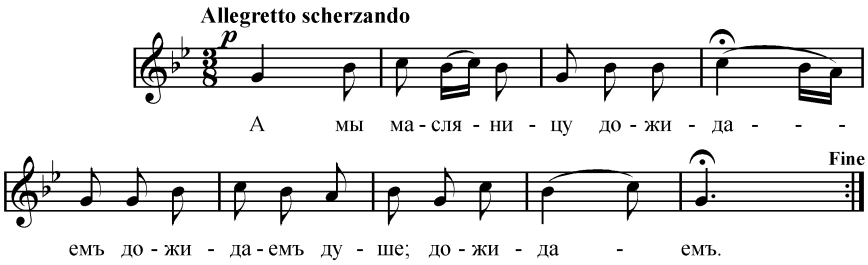
[1] H. Riemann, Pentatonik und tetrachordale Melodik. Leipzig, 1916, S. 46-47.
[2] За Gerbert'ом P. Wagner. Einführung in die gregor. Melodien I, 36.

Ще важливіше, що С. у Фетіса спіткав-би тезу, що амбітус співів диких народів рідко переходить кварту, і зразки, обмежені двома тонами з інтервалом малої секунди – у караїбів і полінезійців (I, 12–14).

Оскільки С. наводив до порівняння моравські мелодії з збірника Сушіля, звичайним недоглядом треба пояснити те, що він не притяг до своєї схеми чистого зразка постулованого типу дитячої поспівки на с. 723 того збірника за другим виданням, в якому матеріял не змінений проти першого (1859 року), яким користувався С.

Обертаючися до східньо-слов'янського матеріялу, завважаємо, що на ступенів *g-b-c'* явно опирається маслянишна з Смоленьскої губ. (білоруська?) в збірнику р. нар. пісень Н. Римського-Корсакова 1877 р. під № 46.

7



[с. 79]

Вона не має тонів по-за обсягом кварти. С. знав цей збірник (Р.Н.Муз. стор. 250), але використав його тільки в відділі ритміки[1]. – Так, не поширюючи обсягу, Р.-Корсаков і розробив цю мелодію, трохи її змінивши або, може, взявши инший, так само народній її варіянт, в опері „Снегурочка" (пролог, – сцена проводів масляниці, партії 2-го хору, слова инші), виставленій вперше 1882 року.

Досліджуючи спеціяльно „русскую" народню музику і визначаючи її, як „великорусскую и малорусскую" (білоруську виключено, очевидно, не принципіяльно, а тільки тому, що для її студіювання було занадто мало матеріялу, – ця перешкода до звязного студіювання музики східніх слов'ян зостається й досі), – С. не повинен був-би обмежувати український матеріял західньою границею давньої Російської Імперії. Його праці дуже пошкодило те, що він не був знайомий з Кольберґовим етнографічним описом Покуття[2], бо вже перші два томи цієї капітальної праці, які могли-б бути йому відомі, були найбагатшим на той час придатним до наукових студій джерелом до пізнання української мелодики, особливо архаїчної, і одним з найважливіших джерел до пізнання архаїчної мелодики взагалі, бо в них рясніють зразки примітивізму, що подібні до них хіба вийнятково могли-б бути відшукані поміж опублікованими на той час зразками мелодій инших народів і для багатьох народів не можуть бути доказані й досі, хоч між пізнішими збірниками є зложені з науковими принципами, сливе не застосованими у давніших записувачів і видавців.

Отже в II томі згаданої Кольберґової праці знаходяться два зразки чистого тонаряду *g-a-c'*, тоб-то ангемітоніки в обсягу кварти, з послідовністю інтервалів 1 т. – 1 ½ т.[3], на які пізніше звернув увагу В. Петр у студії „О мелодическом складе арийской песни"[4]:

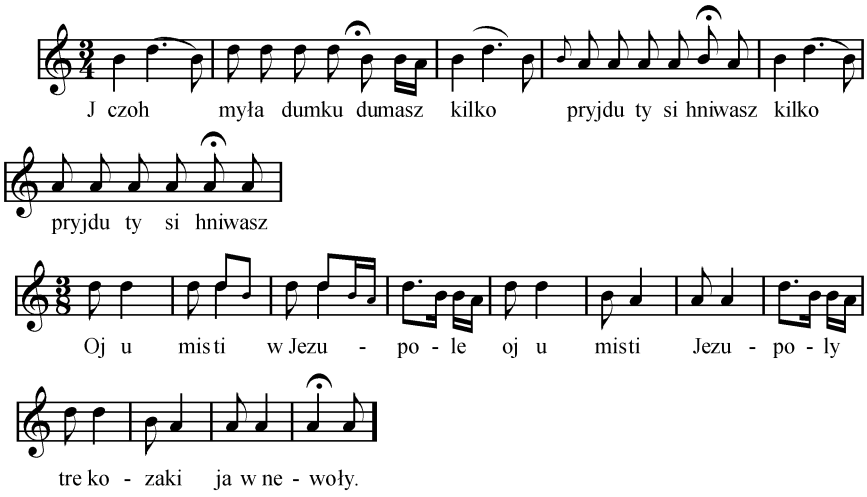
[1] Цього я не доглянув у „Первісних тонорядах" стор. 74.

[2] Покуття – земля, залюднена українцями в Галичині. Сокальський згадував тільки за польські мелодії, записані від О. Кольберґа (див. Р. Нар. Муз. С-го, стор. 175 і „Первісні тоноряди" стор. 65 в кінці і 66).

[3] O. Kolberg, Pokucie, Obraz etnograficzny. T. II. Kraków, 1883, №№ 26 і 419.

[4] Русская Музыкальная Газета 1897–8 і окремо. Спб. 1899.

8

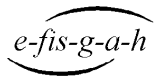


[c. 80]

За „епохою кварти” в схемі С-го слідували „епоха квінти” і найпізніша „епоха терції”. В цьому розмежуванні, оскільки я міг зрозуміти, немає єдиного принципа. Для перших двох кварта і квінта означають таки обсяг: коли не амбітус цілої мелодії, яку треба віднести до одної або другої з цих епох, то хоч обсяг основного тулубця мелодії або обсяг компонентів, на які її можна розкласти; але до „епохи терції” С. приписав мелодії октавного обсягу, що в них терція не є така рама. За „епохи терції” „мелодиям дано октавное пространство без разреза” (Р.Н.М. 74, 72).

Оскільки тут річ іде про і с т о р и ч н у схему, можна не надавати ваги хибі в принципі класифікації. До того-ж тема нинішньої розправи має до чинення тільки з двома першими членами трихотомії С-го.

Сокальський уважав, що коли триступінний тип з обсягом кварти виповнився, і в цьому обсягу стали вміщувати чотири ступені, то разом з тим „епоха кварти” уступила місце „епосі квінти”. Чому одно мусіло потягти за собою друге, довести конвіктивно С-му не вдалося, але коли трудно зрозуміти цей причинний звязок, то легко догадатися про причину, з якої повстала у нього така ідея: він не завважив – бо не подав у свойому трактаті – жадної мелодії, строго обмеженої одним тетрахордом; найвужча мелодія, в якій С. завбачив (схрещені) повні тетрахорди



має обсяг квінти (Р.Н.М, 89). Коли-ж мелодії ангемітонічного характеру в обсягу квінти С. відносив до „епохи кварти”, то це тим, що йому трапилися тільки зразки типу *a-c'-d'-e'* (Р.Н.Муз., 78, пор. стор. 134), але не трапилися зразки *c-d-e-g* з тонікою *c*; тимчасом, коли перший тип вільно зводити до архетипу *a-c'-d'*, то походження другого з ангемітонічного квартового типу навряд чи можна-б довести.

Коли не самий „зовнішній обсяг” мелодії чи її окремих „оборотів” рішає, до якої епохи її відносити, а внутрішня будова, то читач міг-би заспокоїтися на тому, що для відрізнення „епохи кварти” від „епохи квінти” – нехай ці назви будуть не зовсім точні – є одна певна відзнака: ангемітонізм першої. Так ні-ж-бо: епоху квінти С. відзначив тим, що „в ней уже ясно сознавалась квинтовая связь тонов, которые и входили квинтовыми группами (выполненными или невыполненными), чередуясь с квартовыми тетраходами”. Отже виходить, для того, щоб мелодію відносити до епохи квінти, потрібно те, щоб власне к в а р т о в а група мелодії не була ангемітонічною, а квінтова може й не бути такою. Далі, виходить, що коли мелодія не переходить квінти, то в разі

її ангемітонічности відзнака від мелодій, належних до „епохи кварти”, полягає таки в амбітусі.

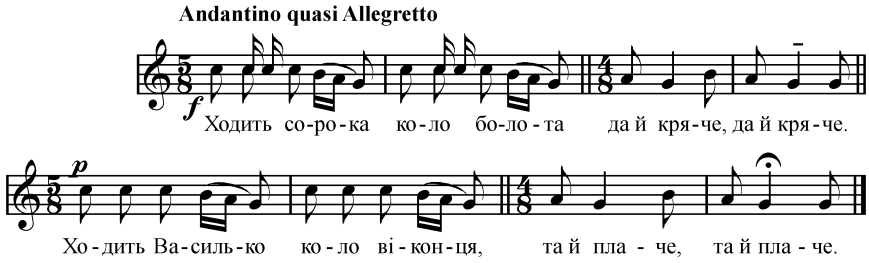
[с. 81]

Чи існують мелодії, строго обмежені квартою, з викладу С-го, як зазначено, не можна пізнати. Читач, що обмежить поданими в книзі С-го прикладами й узагальненнями, може зостатися при вражінні, що ні, не існують, і що через якість невідомі причини мелодії, утворені на квартовій основі, конче поширюються ще хоч одним тоном: ніби коли основа ангемітонічна, то цей тон ніби почувається, як приставлений, коли-ж основа діятонічно-тетрахордальна, то зайвий тон інкорпортується в систему мелодії, тож утворюється пентахорд.

Інтересно, що одну мелодію, строго обмежену квартою С. сам записав, тільки не використав у трактаті „Р.Н.М.”. Це варіянт весняного танка „А ми просо сіяли”, вміщений в його збірці „Малороссийские и Белорусские песни” (посмертне видання Бесселя, Спб, 1903, № 6). Можна здогадуватися й про те, чом С. не притяг її до свого досліду: той збірник С. складав з своїми гармонізаціями, отже його увага була направлена в артистичну сторону, він поставився до пісні, як композитор, а не як учений.

Поміж давно опублікованими матеріялами, що могли-б бути відомі С-му, мелодія строго обмежена квартою знаходиться ще в збірнику М. Лисенка „Молодощі” 1875 р., II № 6:

9



Ангемітонічну праформу можна підозрівати й тут, предпокладаючи що давніше 3-й такт був ідентичний з 4-м, а в перших двох тактах *h* є пізніше доданий форшлаг до *a* (лігатури, на мій погляд, взагалі уповноважують на подібні здогади). Проте в нинішньому вигляді ця мелодія вже зовсім виразно відходить од ангемітоніки, це виразно закінчений формуванням тетрахорд. За теорією С-го тетрахорд не є замкнена в собі форма, а тільки основа до мелодій квінтового тоноряду, або компонент у тонорядах ще ширших, – так виходить з написаного на стор. 56 Р.Н.М., – і в такій стадії виповнення, як у даній мелодії, тетрахорд мусів-би, за Сокальським, поширитися і перейти до квінтового обсягу.

До якої-б епохи С. відніс останню мелодію? Очевидно він змінив-би саму схему.

Кожне з зазначених упущень само по собі може здаватися дрібним, але нема підстав уважати за важливіші ті утвори народньої музики, якими С. аргументував свої тези. Зразки, що на їх підставі він зробив узагальнення, навіть кількістю (вона дуже незначна) не переважають проминутих, що тим узагальненням суперечать.

[с. 82]

Ці уваги не направлені на те, щоб змалити загальну повагу, яку я цілком поділяю, до заслуженого дослідника, що в усякому разі вніс у свою книгу блискучі абзаци, які й досі не перестарілися і здаються невмирущі. Недостачі в історичній доктрині С-го надолужуються тонкістю й проникновеністю аналіз творення мелодії, як воно дається постерегати в сучасній їх формі, а певність, з якою С. висловлював тези для нас сумнівні, не може викликати й тіни догани, коли взяти на увагу незвичайно довге

опрацювання і несміливість С-го до опублікування свого рукопису. Це рефлектування і ця скромність збільшують симпатію до одарованого діяча, що його світлий образ уявляється повитий серпанком смутку; не можна без болю згадати, що С. не дожив до опублікування праці, яку творив з найінтимнішою любов'ю. Але доля, що судилася цій праці по опублікуванні – пасивне і безплідне признання або замовчування, не оправдане спробами нових незалежних дослідів – це не є та посмертна нагорода, якої може бажати відданий науці працівник. Всі, хто тепер що-небудь знає про східно-слов'янську нар. музику і думає над нею, зобов'язані С-му, – він глибоко засягнув у цю занедбану ділянку досліду і показав, як там є багато над чим думати. Затамовувати в собі навіяні його працею думки або крити їх з пошани було-б по суті непошаною, і в цей момент, коли з зворушенням серця переживаємо чотиродесяті роковини його смерти, особливо почувається, що пора вийти з суточок, в які заводить пієтет, виявлений в найлегшій, бо бездіяльній, формі, на свіжі розлоги самостійного досліду, що не може обминути обов'язку докладно, ступінь за ступенем перевірити ідеї давнього поважного і вдумливого дослідника. Добросовісний, підготований і одарований автор, яким був С., звичайно навчає не тільки тим, що зостається по ньому незахитаним, але також і своїми помилками й недостачами. Оцінювати треба не тільки самі висновки, але й ті способи роботи попередників, що призвели до цих висновків, утилізуючи одно, відкидаючи друге і стараючися на попередніх прикладах збільшити наш досвід. Найтрудніше є невпинний самоконтроль над розподілом часу й сили між відмінними і разом з тим нерозлучними сторонами наукової роботи; в застосуванні власне до етно-музикознавця течію тривалих і хвилевих роздвоєнь можна (невичерпно) означити, як потребу повсякчас у витратах балансувати, перш над усе, між розширюванням загально-наукового та філософічного кругозору з одної сторони і розширюванням обізнаности в музикознавстві з другої сторони; далі, в межах вибраної науки, – між збільшенням загально-музикознавчої ерудиції і збільшенням знань власне етно-музикологічних; за иншим принципом поділу, – між просторонево-необмеженими порівняльними етнологічними та культурно-історичними студіями з одної сторони і докладнішим всебічним виучуванням вибраної до ближчого досліду етно-географічної ділянки з другої сторони; за третім принципом поділу – між поглибленням теоретичної бази і розширенням бази емпіричної, і нарешті, між роботою кабінетною і польовою. Коли в даній паросте зай-

нято дуже мало працівників, правильної пропорції не можна ні в принципі виробити, ні практично додержати. Гармонія – і то далеко не досконала – має місце в тих науках, що їм служать цілі армії дослідників та збирачів матеріялу, проте й там перед кожним окремим дослідником стоїть трудність індивідуального балансування, бо принцип поділу праці в науковій роботі має не тільки позитивні, але й великі негативні сторони; ніщо не може замінити автоскопії, ніколи не можна вповні покладатися на чужу суммацію, не перевіривши самого матеріялу з свого особистого погляду, і ніколи книжне чи музеальне знання, студіювання будь-яким способом матеріялів, зібраних з натури иншими людьми, не може вповні замінити персональну польову роботу, зробити зайвим безпосереднє сприймання етнофонії. Можна вважати за крайність, що Л. Куба в своїй розправі над музикою болгарських пісень принципіяльно обмежився тільки мелодіями, які сам записав, відкинувши всі инші записи. Але в ідеалі, – розуміється, недосяжному, – так і повинно-б бути, щоб дослідник сам і постерегав факти в натурі, сам їх фіксував, сам і теоретизував на їх підставі. По записах здебільшого видно, наскільки широкий теоретичний кругозір збирача, чи стояли перед ним якісь теоретичні проблеми, чи ні, і що то за проблеми. Нехай записувачі працюють під безпосереднім керуванням теоретика і за його вказівками (це на практиці етнології нечасто буває, а в етно-музикології й зовсім рідко); уявімо, що збирачі, сами узброєні великими теоретичними знаннями; з цього не випливає, що той, хто теоретизує тільки

на підставі чужих записів, нічого не теряє: особиста польова робота родить там, на місці, нові проблеми, нові ідеї, – їх багатство і оформлення залежить од індивідуальности дослідника.

Зрозуміло, що бувши ізольованим у своїй роботі і, як усі теоретики народньої музики, в цій паросте автодидактом, Сокальський міг помилитися, визначаючи собі пропорцію, в якій належало розподілити дорогі години його праці між загально-теоретичним самопідготуванням і збиранням матеріялів власне з народньої музики, а може й сама ідея такої пропорції не була йому фамільярна. Нераз від тої чи иншої особи, що, потрібуючи наукового фундаменту та провідних вказівок до збирання й студіювання народньої музики, удавалася до трактату С-го, доводилося чути признання, що вповні подолати і добре засвоїти його не вдається. Причину цього читач звичайно шукає у своїй недостатній підготованості. Справді-ж такий результат походить від того, що Сокальський не досить підготувався до праці над тими питаннями, які він взявся розвязати, – не в тому розумінні, щоб він замало здобув загальних знань в історії музики, а в тому, що він позверхово ознайомився з предметом свого спеціяльного досліду: з самою в.-руською і українською народньою піснею. Він мало енергії поклав на те, щоб придбати й переглянути збірники в.-руських і українських мелодій, що виходили протягом двох десятків літ, коли провадилася його праця, а головне – випустив з уваги, що всякий дослід вимагає відповідного, добраного до даної мети матеріялу, отже коли на той час у виданнях народніх мело-

дій східних слов'ян находилися зразки, записані з ненауковими цілями, – до вибору їх видавці прикладали головно артистичний критерій, – то матеріял до наукового досліду треба було побільшити через записування, надто коли С. ставив перед собою проблему первісних стадій і думав розвязати її на підставі нинішніх пісень: власне примітивніші з них були тоді занедбані у виданих збірниках.

Коли С. вбачав в українських веснянках сховище архаїчної музики, то представляється зникомо малою та кількість їх, на якій С. базувався в своїй концепції найдавнішої „епохи кварти": таких є тільки три (Р.Н.М. сс. 50 і 51). В иншому місці (стор. 162) здибаємо ще четверту – її як-раз С. сам записав, але, мабуть, не довідався, що це – мелодія весняного танка[1], бо її жанру не зазначив; вона не потверджує теорії, яку С. підпирав иншими веснянками, і С. вмістив її в розділі, присвяченому хроматизмові, як ознаці пізнішої формації. Окрім цієї мелодії С. в „Р.Н.М." подав ще тільки дві такі, що він їх сам записав (сс. 163 і 170), і то обидві теж на зразок хроматизму, отже виходить, що примітивів С. в натурі зовсім не шукав.

Результати цього навчальні з погляду техніки всякої наукової роботи взагалі: економія часу й сили на здобування самого матеріялу в результаті спричинилися до марних зусиль на те, щоб придумати якусь раціоналізовану систему для небагатьох випадково пізнаних зразків; та система вийшла вимучена, важка, плутана і нестійка. Праця С-го дуже добре орієнтує в тому, що становить „внутрішнє життя" мелодії й навчає їх розуміти й аналізувати такими, які вони є, але еволюційно-історична схема мелодики, її періодизація – в цілому, скоріше, дезорієнтує. Наступність: „епоха кварти" – „епоха квінти" – „епоха терції" – в тому специфічному розумінні, яке надав цим термінам С., – ідея нежиттьоздатна, і самі ці епохи, властиво кажучи, зосталися суб'єктивними поняттями С-го, – їх можна зрозуміти тільки як суб'єктивні, в порядку екзегетичної критики, з'ясовуючи, які мелодії С. знав і яких не знав. Його періодизація ввійшла в загальний (у Росії) обіг як неясна ходяча ідея, але не стала здобутком науки в дійсному розумінні, бо не появилося такого самостійного дослідника, що поклав-би її в

[1] А. Потебня. Объяснения малорусских и сродных народных песен. Русский Филологический Вестник і окремо, Варшава, 1883, стор. 127. – Нар. мелодії. З голосу Лесі Українки записав і упорядив К. Квітка. К. 1917, сс. 25-27.

основу своїх розвідок, які-б її далі розвинули, уґрунтували, поглибили й прецизували; збудування не видержує перевірення на ширшому матеріялі і розвалюється, – в тім воно й зразу було підперте надто штучно прилаштованими підпорами.

Зразки ангемітоніки в обсягу кварти, які находяться в виданнях, опублікованих пізніше від книги Сокальського, а також в рукописних архівах Кабінету Музичної Етнографії Укр. Академії Наук і инших етнографічних установ м. Київа, сподіваюся подати в наступній студії.

Україна. – 1927. – Кн. 6. – С. 210.

Демуцький Порфир Данилович, дуже видатний музичний діяч, народився 1860 р. в Таращанському повіті Київської губ. (село Янишівка), скінчив київську духовну семінарію, і київський університет (1889 р.), після того працював як лікар на селі в названому повіті, а після революції 1917 р. — в Київі, де й помер у травні 1927 року. Ще в кінці 70-х років XIX с. П.Д. почав записувати мелодії народніх пісень світських і духовних, у 80-х роках був ретельним помішником М. Лисенка у праці над організацією національного хору, і коштом української Старої Громади зробив подорож по Галичині, де знайомився з українським рухом студентства і з музичним життям; ця поїздка сприяла поширенню творів наддніпрянських композиторів у Галичині. Праця М. Лисенка „Народні музичні інструменти на Україні" 1904 р. була зложена почасти за допомогою П.Д-го, що студіював ліру і 1903 року опублікував свого збірника „Ліра і її мотиви". Цей збірник має велике значення для пізнання музики духовних народних співів (що-до суто інструментальної сторони – див. у книжці „Професіональні народні співці й музиканти" вид. УАН 1924, с. 20). 1905, 1907 р. П.Д. випустив цінний збірник „Народні українські пісні на Київщині" – 253 №№; мелодії подано здебільшого без власних дороблень; видання зісталося незакінчене. Видання має почасти практичний характер; цілком такий характер має „Збірник нар. укр. п. для нар. хорів" і випущені останніми роками від Держ. Вид-тва України маленькі збірки П.Д-го. Лікарюючи на селі П.Д. зорганізував селянський хор, що під його керуванням дійшов великого щабля досконалости. З тим хором П.Д. давав концерти з української музики народньої навіть у Київі, що притягли силу публіки всіх рівнів, а серед неї багато чужоземців, і викликали загальний подив до художности виконання і збуджували інтерес до самих народніх творів. І під кінець життя, в Київі, П.Д. багато спричинився до культивування народньої пісні в музичному житті міста. Рівночасно П.Д. увесь вік дбав про підвищення артистичного рівня церковного співу.

Кл. Кв.

Збірник історико-філологічного відділу УАН. – 1928. – Кн. 21–22. – С. 355–359

[с. 355]

Григорій Ходоровський.

Григорій Ходоровський, визначний діяч музичної культури на Україні, народився 1853 року в селі Кахнівці Пирятинського повіту Полтавської губернії. Батько його був дідич того села, стовбовий шляхтич, мати – селянка. Змалку Г. Х. виявив великі здатності не тільки до музики, але й до рисування; він більше хотів стати артистом-малярем, ніж музикантом, але батько його дуже любив музику і визначив синові кар'єру по своїй вподобі. З російського видання Рімановго Музичного Словаря[1] довідуємося, що Г. Х. почав учитися музики змалку у диригента кріпацької оркестри. 9-літнім хлопчиком батько його вирядив до Ляйпцігу. Щоб оцінити, що то була за подія, треба пригадати, що тоді на Україні залізниці не було, і до самого Львова малого піяніста везли кіньми. В Ляйпцігу Г. Х. вчився від 1863 року у Л. Пледі[2], в 1865–69 роках – у ляйпцізькій консерваторії: гри на фортеп'яні у Рейнеке і Мошелеса, а теорії у М. Гавптмана і Є. Ріхтера. По скінченні Ляйпцізької консерва-

[с. 356]

торії Г. Х. подався до Москви, і там брав лекції, за відомостями Рімановго Словаря, у Кліндворта[3] (а за усною інформацією, яку мені уділив давній директор київської консерваторії В. Пухальський, що близько знав покійного, – деякий час у Миколая Рубінштейна) і в 1870–1872 роках в С.-Петербурзькій консерваторії, у Лешетицького; цю консерваторію скінчив з великим срібним медалем. У некролозі Г. Ходоровського, надрукованому в севастопільській газеті, остання стадія пояснюється тим, що „заграничный аттестат был недействителен в России" (тоб-то не давав офіціяльних прав). Але можливо, що був і инший мотив: Теодор Лешетицький (вродився 1830 р. коло Львова, помер 1915 р. в Дрездені) був виключний вчитель гри на фортеп'яні: і пізніше, коли він жив у Відні (там він оселився 1878 року), до нього приїздили піяністи з цілого світу, з уже здобутими консерваторськими дипломами, иноді навіть з віртуозним минулим для вдосконалення. Під його керівництвом зформувалася блискуча плеяда віртуозів світової слави: окрім Єсіпової, – Падеревський, Мельцер, Слівінський, Артур Шнабель, Ґабрилович, Марк Гамбург, Браїловський.

Вийшовши з Петербурзької консерваторії, Г. Ходоровський подався до Веймару, де представився Францові Лістові і заграв йому його, Ліста, Еспанську Рапсодію. Г. Х. оповідав пізніше свойому учневі Сергієві Короткевичу, що тоді він вперше в житті пізнав, що таке страх. Фр. Ліст був дуже задоволений з виконання і поставився до Г. Х. дуже привітно. За відомістю згаданого некролога Г. Х. працював у Веймарі під керуванням Фр. Ліста цілий сезон. 1873–1875 р. він був хормайстром у Ляйпцігу.

[1] Г. Риман, Муз. Словарь – Перевод с 5-го немецкого издания, дополненный русским отделом. Москва 1901–1904. Стор. 1372. Прізвище небіжчика в тому словарі визначено так: „Ходоровский-Мороз", але коли подавати точно подвійне прізвище, воно було навпаки – „Мороз-Ходоровський".

[2] Про нього – H. Riemanus Musik-Lexikon s.-v. Plaidy (Louis).

[3] Карл Кліндворт, знаменитий піяніст, учень Фр. Ліста жив 1854–1868 р. в Лондоні, 1868–1884 р. був професором Московської консерваторії, потім переселився до Берліну († 1916).

Від 1875 року Г. Х. мало не 45 літ без перерви працював у Київі спочатку як старший навчитель „Музыкального училища Киевского отделения Императорского Русского Музыкального Общества", а від 1913 року, коли це училище було перетворене на консерваторію, – як професор цеї консерваторії. Його учениками були, між иншими, покійний Олександер Горовіц, що потім був професором Харківської консерваторії, згаданий Короткевич, нині професор київського музичного технікуму (київську консерваторію тепер перетворено на технікум), Н. Позняковська, нині професор Ленінградської Державної консерваторії, Лев Ревуцький (попереду учень С. Короткевича) і піяніст Лев Сирота (тепер у Відні).

С. Короткевич за прикладом свого вчителя їздив вдосконалюватися до Лешетицького, у Відень. Як там переказували С. К-чу близькі до Лешетицького піяністи-педагоги, Л. тепло згадував за Г. Ходоровського і виражав жаль, що Г. Х. застряг на педагогії в місті незначному, з погляду музичного життя, в місті, що не відповідає його величині, як віртуоза, і можливостями, які перед Г. Х. відкривалися.

[с. 357]

Дуже люблений в широких кругах збірник Антона Коціпінського „Пісні, Думки і Шумки Руського Народа на Подолі, Україні і в Малороссії" був 1892 року перевиданий з зазначенням „Второе издание, просмотренное и исправленное Г. К. Ходоровским"[1]. Далеко менше відоме (навіть і не зазначене в покажчику Б. Грінченка „Литература украинского фольклора") видання „14 малорусских песен аранжированных для фортепиано Г. Ходоровским". Випустив в світ цього збірника київський музичний видавець Болєслав Корейво; про час видання довідуємося з помітки „Дозволено цензурою. Киев 7 марта 1893 г.". Є примітка „Все песни записаны К. П. Ходоровским – Аранжированы в 1867 году Г. К. Ходоровским"; виходить, що Г. Х. був 14-літнім хлопцем, як робив це діло. Збірничок притягає до себе особливий інтерес тим, що записи в ньому, рівняючи, давні; за тих часів робота над записуванням народніх мелодій була великою рідкістю. Хто такий був К.П. Ходоровський, мені невідомо. В 1895–96 роках я був учнем Г. Ходорооовського, але розмов про народні пісні і його працю над ними у нас не було; про існування зібрничка „14 малор. песен" я тоді навіть не знав. Теперешні мої намагання встановити, хто був К. П. Ходоровський, зосталися марні. По ініціяльній літері „К" можна здогадуватися, що то був батько Григорія (по батькові – Константиновича) Ходоровського. С. Короткевич це припускає; инші люди, що знали батька Г. Х., на мої запити висловлювали думку, що він не мав для того досить музичного знання. Ці записи зобов'язують до вдячної пам'яти про збирача: що особливо треба поставити йому в заслугу, це виключна, як на людину шісдесятих років минулого століття, свідомість етнографічного завдання у виборі пісень. Давніше переважно вибирали з народнього репертуару багатші, розвиненіші і інтересніші з сучасного художнього погляду мелодії; а в зазначеному збірникові помітне бажання представити народню пісенність об'єктивно в зразках різних її родів. Там є й примітивна колискова пісня, і пісня до весняного танка, і весільні, і танцівні, і гребовицька („Chanson des râteleurs") і моралістична пісня сліпого співця-професіонала, і, нарешті, похоронне голосіння. Скільки можу пригадати, це хронологічно перший з опублікованих записів мелодій голосінь, – а їх взагалі досі записано дуже мало. Розуміння потреби відділити артистичну творчість від самого народнього матеріялу виявилося в тому, що пісні в клавіризованій формі подано окремо від самих записів[2]. Власне саме художнє оброблення народніх мелодій не має печати національної чи індивідуальної оригінальности.

[1] Про те, яке велике значіння мало це видання для широкої громади, можна судити з замітки українського поета Школиченка (псевдонім М. Кононенка) в львівському часописі „Зоря" на 1893 р. № 6.

[2] В записі мелодії № 5 помітна схематизація (рівно-половинні ноти і павзи); можна не згоджуватися з тактуванням у № 7.

Основна і дуже сильна сторона музичної діяльности Г. Ходоровського була діяльність піяніста виконавця. Його гра визначалася незвичайною чистотою і прозорістю; одушевлена любов до мистецтва і захоплення

[с. 358]

виконуваним твором світилися крізь благородну здержаність: віртуозний блиск лучився з поважністю і врівноваженістю; огромний темперамент скривався за спокійною впевненістю рухів; лагідні очі іскрилися чистим огнем милування, коли нестрункі на вид пальці розсипали перли; він умів добувати велику міць звука без різкости, масивність єдналася з м'якістю удару. Його тактовність, почуття міри і відраза до грубих ефектів були особливо цінні в ансамблях. Незбутній учасник фортеп'янових тріо і квартетів, він був і виключним художником-акомпаніятором. Святом для музикальної громади Київа був концерт Марчелли Зембріх з його супроводом; він показав чуда, слідкуючи за капризами Мержвінського. Українці, зокрема кияни, розуміється, не можуть розділяти жалю Лешетицького, що Ходоровський віддав себе Київу, але що він мусів сливе всю свою силу віддати педагогії, це, справді, велика шкода; це залежало не від нахилу Г. Х. і його свідомого вибору, а від загальних умов сьогочасного музичного життя, від сьогочасного рівня музичної культури, при якому бути виключно виконавцем можна тільки при тій умові, щоб обректи себе на мандрівне життя з усіма неприємностями організаційної сторони концертових турне; початок віртуозної кар'єри, буває, звязується з способами рекламування, з якими не кожний може помиритися, хоч-би участь самого виконавця була в цьому вповні пасивна. А осілий віртуоз неминуче стає педагогом.

Виступаючи сливе піввіку на симфонічних зібраннях і, особливо часто, на камерних вечорах – ті й другі регулярно уряджував київський відділ згаданого Муз. Общества, – Г. Х. спричинився до ознайомлення нашої громади з рядом первокласних творів західньо-европейської і російської музики у первокласному виконанні. Не так стало, різними часами, Г. Х. брав участь у музичному житті і иншими формами діяльности: диригував оркестрою у київській опері, недовгий час провадив хорову класу в Муз. Училищі, а пізніше – оперову класу в консерваторії. На вечері симфонічних творів С. Рахманінова, Г. Х. замінив автора в диригуванні оркестрою, коли сам Рахманінов сів за фортеп'ян, щоб виконувати свій концерт C moll (для цього інструменту з оркестровим супроводом). Г. Х. признався, що мав любов до диригування і з більшою охотою віддався-б цьому родові музичної діяльности, ніж педагогії.

З уваги на те, що давніше композитори дуже рідко вводили український елемент у свої твори, треба відзначити поміж фортеп'яновими творами Г. Ходоровського – Rhapsodie Ukraïnienne. В широких кругах місцевих аматорів музики більше відома була, бо технічно легша, його фортеп'янова транскрипція Монюшкової Prząśniczki (La Fileuse). Були ще надруковані баркаролла, два вальси і транскрипція „Моряків" Вільбоа. Але композиції Г. Ходоровського не відповідають його висоті, як артиста-виконавця; історик музики, який судив-би про значіння Г. Х. для розвитку музичної культури на Україні по цих творах, чи по зложеному від Г. Х. і виданому інструктивному репертуарові, не міг-би уявити, як багато дав Г. Х. для виховання розвинених вподобань власне своєю грою, як багато

[с. 359]

Київ утратив, коли ця гра замовкла. Зазначена невідповідність, треба завважити, є явище загальне, яке постерегається на прикладі багатьох і багатьох перворядних віртуозів, що крім того роду служіння мистецтву, до якого були призвані, ще й компонували.

Останні роки Г. Х. прожив у Севастополі. Там Г. Х. був одним з основників народньої консерваторії, пізніше перетвореної в муз. технікум. Там і святковано його 50-річний юбілей. Там Г. Х. і упокоївся в квітні 1927 року.

Севастопільський некролог кінчиться словами „Нельзя не упомянуть добрым словом покойного, как прекрасного человека. Всегда отзывчивый, добрый и ласковый в обращении, он сумел снискать уважение и любовь всякого, кто сталкивался с ним в жизни".

До цих слів щиро приєднаються і всі, хто знав небіжчика в Київі, де він прожив більшу частину свого віку.

Климент Квітка.

———

Первісне громадянство та його пережитки на Україні. – 1928. – Вип. 2–3. – С. 115–129.

[с. 115]

КЛИМЕНТ КВІТКА.

ДО ВИВЧЕННЯ ПОБУТУ ЛІРНИКІВ.

Заводячи анкету в моїй книжці «Професіональні народні співці й музиканти на Україні» (Збірник Істор.-Філол. Відділу Укр. Академії Наук № 13 вип. 2-й), я сподівався, що ця книжка викличе інтерес до обговорених у ній соціяльних типів, прийде чимало відповідей з ріжних околиць України, і можна буде на підставі нових даних зложити нову ширшу працю – вже в формі не запитній, а вказівній, з зіставленням місцевих відмін у побуті та виявах професіональної діяльности народніх співаків та музикантів. Названу книжку роздано і розіслано в великій кількості екземплярів людям, які виявляли інтерес до справи і охоту допомогти дослідові, але досі, хоч від часу видання (1924 р.) минуло 4 роки, вступив тільки один невеличкий лист з відомостями щодо одного з поставлених питань: чи були кобзарі на Правобережній Україні, оскільки сягає пам'ять живущих людей. У моїй книжці (ст. 16) було цитовано сумнівну звістку про трьох кобзарів у давній Київській губерні, і прошено читачів, щоб, хто може, перевірив ці відомості. Отож В. Покальчук був ласкавий – розпитав про ніби-то кобзаря Федора Бондаренка з села Шабельників в околиці Чигирина, і виявилося з свідчення Бондаренкового родича, на ймення теж Федора Бондаренка, що той музикант, тепер покійний, був не кобзар, а лірник. Звістка про кобзаря в с. Шабельниках здавалася ще трохи правдоподібна, бо це село положене на самому березі Дніпра, тож можна було допускати що лівобережне кобзарство хоч трохи переступило і на правий берег. Мабуть і инші двоє названі в відповідях на офіціяльну анкету 1903 р. кобзарями, справді так само були лірники.

Зазначене повідомлення В. Покальчука дуже важливе, і дописувачеві та його інформаторові належиться велика дяка. Але звістка від них – це тимчасом і все, що прийшло в результаті видання моєї книжки. Тепер можна вже констатувати, що надія зібрати за допомогою місцевих заінтересованих обширний матеріял не справдилася, і мені зостається опублікувати тільки дотичні відомості зібрані в екскурсії, яку я відбув 1924 – 25 року з доручення Катедри Історії Українського Народу Української Академії Наук. Та екскурсія була уряджена до збирання взагалі етнографічних матеріялів; між иншим я побував у селі Бейзимівці в околиці Чуднова – давніше Житомирського повіту Волинської губ., нині Бердичівської округи – спеціяльно за для того, що там жив лірник Сидір Гуменюк, від якого В. Кравченко записав 1895 року текст думи про Коновченка (див. Труды Общества Исследователей Волыни т. V). Хоч показалося, що Сидір Гуменюк помер іще коло 1906 року, поїздка не була марна: його (вже літній) син Іван, що був бать-

[с. 116]

кові за поводиря, подав мені відомості про лірницький побут тої околиці і проспівав думу про Коновченка, як навчився її від батька. Зазначу, що він рецитував думу виразно і з музичної сторони доводі певно; це для теми нинішнього писання має те

значіння, що служить до оцінки певности даних про побут, які він уділив, – очевидно, він справді був близький до батькового фаху. Про цю близькість свідчать також і зразки набожних пісень лірницького репертуару, записані від Івана Гуменюка і подані нижче, – він пам'ятав їх дуже твердо (а що вони неясні змістом і спотворені мовно, це річ звичайна, – таке раз-у-раз чується і безпосередньо з уст самих лірників).

В двох инших подібних випадках у моїй практиці сини старців не хотіли давати відомостей про своїх батьків – соромлячися їх професії. Іван Гуменюк, чоловік доволі розвинений, був вільний від цього. Проте можна вбачити підкреслення своєї непричетности до тої професії в його фразі (див. нижче): «по нашому оґзамен, а по їхньому визвілка». Можна также вбачати тенденцію надати більше поваги своїй давній функції в тому, що Іван Гуменюк на початку нашої розмови називав був поводиря «вождь». Після того, як я кілька разів ужив слова «поводир», його став уживати й мій бесідник. – Що в даній околиці існує саме така назва, про це свідчить речення «видати поводирам їсти», що пізніше увімкнулося в Гуменюкове оповідання очевидно зовсім безпосередньо, з згаданого про колишнє.

Іван Гуменюк, зберігаючи місцеву фонетику, пересипає свою мову великорусизмами (між иншим, близьке село, яке инші називають «Галіївка», він назвав «Олєєвка») – а в меншій мірі також словами й виразами сьогочасної української літературної мови, яких навчився у ораторів на сільських зборах.

Я старався точно записувати відповіді його словами, але це не вдалося достоту.

Зробити такого роду запис далеко трудніше, ніж запис слів пісні, казки, мандрівного традиційного оповідання. Там записувач має діло з утвором, виклад оповідача там ясніший, бо він повторює, хоч і з варіяціями, те, що уложилося в традиційні формули. Тут оповідачеві треба самому враз збагнути речі почасти такі, про які ніколи не доводилося думати в генералізуючий спосіб, і находити слова. До того ж в даному разі інформатор був жвавого темпераменту, не давав собі часу на обдумування, говорив швидко. До зазначування діялектологічних тонкостей я не маю підготування. Але й добре вправлений діялектолот може більш-менш точно відзначати фонетичні одміни тільки при умові, що він цілком зосередиться власне на самій мовній формі; в даному разі доводилося зосереджуватися на змісті, при тому направляти розмову, напружено обмірковуючи тактику ставлення питань. Свідомий того, що фонетичної докладности я все одно не досягну, я наперед зовсім одмовився від того, щоб стежити за фонетикою і передавав точно фонетичну форму тільки тих слів, що самі виділялися, притягали до себе увагу. Наприклад «гàришт» в розумінні кари иншого роду, ніж замкнення особи. Тут я поставив «и» замість літературного «е» («аре́шт» з иншим розумінням), але в звичайних словах не ставив діялектичного «и» замість «е» в ненаголошених складах. Загалом моє прямування до точности походило не з того мотиву, щоб я хотів дати зразок місцевої мови, а з того, що точний прото-

кол потрібний для критики самих поданих відомостей. Викладати своїми власними виразами і від свого імени доцільно тоді, коли автор формулює свої власні постереження, а не розпитує; вільно формулювати самому те, що говорить инший, завжди рисковано. Нема певности, що в опублікованих давніше матеріялах до побуту професіональних народніх співаків, оскільки вони подані в формі власних констатувань збирача, а не в формі взятих в лапки автентичних фраз, не замикається часом суб'єктивної інтерпретації чутого. Розуміється, не бувши стенографом я достоту всього записати не міг. Стенографічний протокол повинен би зафіксувати і мої питання й відповіді; коли ж я своїх питань не записував, то, очевидно, репродукуючи на письмі відповіді, не можна ограничитися словами Гуменюка, а треба самому складати фрази, включаючи, хоч у мінімальній кількості і слова з формули запитання. Через те протокол не може служити за досконалий зразок місцевої народньої мови. Такого

значіння не можуть мати навіть окремі речення Гуменюка, подані тут без зуповнень, ті що становили логічно і граматично завершену цілість, або хоч були граматично неповні, так зовсім зрозумілі. Річ у тому, що бистроумний й перейнятливий оповідач зразу вхоплював м о ї вирази і в своїх відповідях їх повторював. Можливо, наприклад, що слова «бенкет» сам Гуменюк не вжив би, як би не почув його від мене; в той момент коли це слово не було підказане запитом, Гуменюк ужив слова «бальок», – очевидно, в розумінні літературного «бенкет», а не в розумінні літературного «баль». Тож слово «бенкет» в устах Гуменюка свідчить тільки про те, що він зразу це слово зрозумів, а не про те, що воно йому питоме. – На те ради нема; краще, але не досконало, вийде запис коли записувач сам добре знає місцеву народню мову і нею висловлює запити. Переписуючи записане для видання я пододавав в клямрах ті слова, що полегшать читачеві розуміння записаного, а де-не-де давав пояснення в примітках. Не завжди слова, поставлені в клямри, були в оригінальній мові справді опущені; між ними певне є й такі, що були сказані, але в поспішному записуванні свідомо пропущені, щоб жертвуючи цими словами поспіти за важливішими. Але, загалом у мові Івана Гуменюка неповних речень було багато, – не тільки тому, що він відповідав на запити; в живій селянській мові їх звичайно буває багато.

Отож подаю свій протокол.

Передо мною був за поводира отца брат, поки був малий, а потім чужі хлопці. Без поводира мій батько ходив за три милі.

Слова «кобза» і «кобзар» я чув, та думав, що це те саме що ліра, лірник. У нас казали не «лі́ра», а «ліра́»[1]) або «рел**я’**». Простонародія не знала слова «лірник», а так: спитають: «Які діди були».– «Той, що з лірóю». А других називали: «ті, що без лірú».

Тьомних називали «дід», хоч би йому було десять літ. Инакше не скажуть, як «ходили сьогодні діди». Таких тьомних, щоб не ходили просити, не було. Колись було, що як батько має тьомного сина то непремінно здає в науку. Як много, то називали «ста́рці». Було й слово «ста́рець». І лірників так само називали.

[с. 118]

Видющі лірники були, но вони не ходили, – хіба хто дасть видющому? Но були такі ледачі, що до пятьдесят літ поводирі, – то вони й вміли грати. Як він водить год до тридцяти тьомного, то научиться. Тільки такий, як би пішов сам просити, то свої тьомні його били б. Видющі грали тоді, як на гульниці, – своїм. Тут був такий, що поводирем навчився, і як лірники гуляли, то візьме у которого ліру і піде просити в нею.

Мій батько казав, що лірники ходили й на весілля.

Батько казав – лірники грали що-раз краще, доучувались.

Ученик мого отца – Петро Ковéль[2] у Олєєвці, вьорст п’ять відсіль. Петро Ковень грав на ліру, а тоді став на гармонію, а сейчас знов на ліру. Чому став на гармонію, не знаю, а знов на ліру – мабуть тим, що гармонія од погоди спортилася, а ліра не спортиться.

Пошана лірникам однакова була й по селах й по городàх, а ходити лучче було по селах, бо по селах дадуть полумисок мукú хунтів три або й п’ять, – селянин не розбирається, скілько стоїть, а в гóроді бувало, що й копійку – дві дадуть. Одежі не давали.

З панів були такі, що інтересувалися, – що заставляють щось грати, а були такі що зовсім не пускали в двір; котрі пускали, то слуги виносили 15–20–10 копійок. У нашому селі був пан Савіцьки, так він дасть бувало відро молока. Савіцьки, бувало,

[1] Присутній при розпитуванні місцевий учитель засвідчив, що в Житомирі і в Овруцькому повіті так само казали “ліра́”.

[2] Далі Іван Гуменюк називав його “Ковéнь”.

требує батька, і повезе в Житомир, – нà що, не знаю, чи приставленіє було чи що. Казав батько, що там в долоні [плескали, кричали] «браво». Раз привезли синій похвальний лист, Савіцький дав горіхову дошку. По окружності не було таких панів як Савіцький. За панщини лірників освобождали[1]. Була графиня Ржевуска – подарувала хату мурована просто за те, що ліра. (На питання, як ставилося до лірників духовенство:) Один тільки був священик Воронець, що бувало як з волости їде на парахвію, то підвезе батька і питає «а де ми тепер» і роспитує, відки [батько] знає, по яких прикметах.

Пилипи[2] не любили [ліри], не слухали; винесе кусок хліба за двері, і даже з своєї кружки напитися не дадуть. Пилипи і пани на одно, а мєлкі[3] пани – як селяни.

Жиди совсєм не сознавали, Жидочок не дасть. Як я був малолєтний, не знав, – часом уводив до Жидів, то даже не пускали, – руками в грудь, «іди, іди».

На католицькі одпусти ходили лірники [православні] однаково, і католики слухали й давали однаково.

Бувало, що люде просили молитися за померших і за здоровіє давали, – тоді треба було зараз молитися.

Сліпих жебраків шанували більше, як видющих. Сліпих, що грали [на ліру] і тих, що не грали, а так Богу молилися – однаково. Лірник більше заробляв як простий старець, – простому ніхто більше не давав як кусок хліба; може хто копійку дасть, но то рєдкость.

Були такі старці, що вміли кантичок, хоч і православні,– співали кантичок і на православних одпустах, тільки сиділи отдєльно.

Поліція і своє начальство[4] ніколи не воспрещали ходити з лірою, грати і співати.

Дідів син – це не люде, так собі. Лірникову чи старцеву жінку звали «дідиха». Дідів син – «дідок».

Старші лірники улицею йдучи не грали, а тепер є такі, що грають. Старші лірники заходили в кожну хату поряд, літом на дворі грали. Під вікном – ні. Було, що самі люди просили до хати, – було вообще, було на весіллє, на обід[5] , парастас, на великий бенкет, на запуски – петрівчані,

[с. 119]

спасівчані і под Андрея. І на хрезьбини. Божественних тільки тоді співали, як поминали, а то веселих. Веселих на базарі не співали, – по хатах, як заставлять.

Ходили по дворах однаково і в будень і в свято. В скоромні дні ще й краще, бо до хліба давали й сала. Літом раненько ходили, поки люди ще не на роботі. А то зраня і поки видно.

Як входили в хату, то віталися: «Дзінь добри», – «Добридень»**,** а колись «Помагай-бі». Бувало, що зараз кажуть: «Нема чого дати, дідуню, нехай Бог дає» то вже тоді не співають. Батько знав кожного хазяїна, і як у яку хату, то ніяк не зайде, бо знає що не дадуть. Як мій батько вчився, була пісня «Мелашка». Тоді давно був такий звичай, що старець повинен у хату увійти і впасти на коліна. Та пісня була довга: «Подайте сорочечку дранку, кусочечок хліба, аршинєць полотенця». Тілько я її не пам’ятаю. Як дякували, та казали: «Хай вам Бог заплатить з високого неба в хазяйстві, в худобі, помершим же царство небесне. Будьте здорові». Одвічали: «Ідіть здоровенькі, дідуню».

Бувало кажуть «Добре граєте, по вас, Сидір, не має, щоб так хто грав як ви граєте, дай вам Бог здоров’я. От той грав – то погано зовсім». Поза очі гудили [як хто недобре грав], а в очі – ні.

---

[1] Від роботи.
[2] Великоруси – старовіри.
[3] Дрібні.
[4] Виборні сільські начальники – волосні старшини, сільські старости.
[5] Поминальний.

Як збиралися на храм, то грали й тоді, як служба правилася. Сідали від церкви на три-чотирі сажні. Церковний староста распоряжався по приказу попа. В...[1] збиралося велика сила – даже більш сотні [старців], то там за забором веліли [сідати], в цвинтар не пускали. [На одпусті чи на базарі] рідко хто дасть і піде, а то кажуть: «Помоліться за сестру Тетяну», або старець спитає: «Як зовуть?» – «Тетяна».

Було таке право, що по постам других пісень співали. На Петропавлов пост:

Істіноя удівіцє
Же і в мирі явісє
Петро тісніши
Яков возлюбленіши
Хрісту прілєнісє
Перед Різдвом співали:
Являйся благодатію
Уста твої оче
Бил єси пастирем добрим
Василію сьвати
Навчіл єсі словесниї овци
Вєрувати Бога й Тройцю
Павел превозбрани
Сусу готувану
Богу отовися
Нам Господь з'явився
Савле, Павле, прошто нє гоніше.

Тройцю єдіну.
Оче, оче, Василію,
Не чини нам пакості,
Бо він нам записався
3 великої сладості і т. д.

Постом Великим співали об страсті.

Молоді люди любили «Панщини», «Тещі»[2]. Як молоді при батькові [своєму], то просили [свого батька], щоб нагадав[3], і як [їх] батько скаже, що нема чим платити, то просили «та дай яєць троє-четверо». Жінкам [найбільше до вподоби було, як співати] «Сироти». Бувало, що переб'ють [як лірник грав] у хаті, кажуть: «Заграйте такої»[4]. На базарі [котрі загадають якої пісні, ті] самі платять.

Бувало, що хазяїн[5] не всіх пісень учив свого учня, щоб все таки менше знав. Як умний [учень], то сам доучиться, а є таки, що остановивсь на тому, так і помер, не довчив штук десяток.

Ходили в манастирі – Київ, Любар, Тригір'є, Житомир, але монахи не начитували [лірникам набожних пісень з книжок]. І священики не вчили.

[с. 120]

Бувало, що старий псаломщик прочитає псальми лірникові; плати за те не брав. Бувало що грамотний брат або дядько начитає з книжок, а голос [лірник] сам наберає. За бутилку–дві-три горілки доучувалися у инших лірників. Бувало, що два лірники: ти мене теї навчи, а я тебе теї. Бувало що з Пикова[6] і Камінця приходили [лірники], то од їх [лірники нашої околиці] навчалися. Бувало, що здалека нарошно приходять на храм в нашу сторону, щоб познакомиться з моїм батьком. Для свого інтересу навчалися [пісень, яких не навчив учитель], а то – для заробітку; «Панщини» [7] і инших пісень, яких люде частіше просили співати. Бували охотники – давали за те, щоб проспівати пісню про Коновченка двадцять копійок.

Тайно між собою як зберуться лірники, то співали й таких пісень, за які ви питаєте (було запитано описово про пародії на набожні пісні). Буває, що грає якої баламутки, а співає Суса – при людях, для штуки, а потом зберуться старці, то посміються.

[1] Назва містечка нерозбірна.
[2] Назви пісень.
[3] Тоб-то – не сміли самі загадувати лірникові, якої пісні співати.
[4] А не тої, якої сам лірник грав у даний момент.
[5] Лірник – учитель.
[6] Містечко Вінницької округи.
[7] Назва пісні.

Як на храм ішли лірники і сходилися в дорозі в гурт, то все одно кожний з своїм поводирем. Як ішли полем, лісом, то співали самі для себе – набожних пісень, а не свіцьких. Селом ідучи не співали.

Не співаючи грали тільки до танцю.

Танці були такі: Козачок, Полька, Кисіль, Бугай (до цих останніх двох приспівувалося), Чоботи, Соцьки (до танцю), Дудочка, Циганка, Молдованка (стара полька), Метелиця, Горлиця, Вербунок – приспівувалося, – Сорока, Гриць мене, моя мати, Комариський (sic) мужик. Марш на весіллі – приїхала рідня – встрєчни марш. Такі самі танці грали на скрипку. [Ще був] старий козачок: «Прийди, прийди, дурнувати».

Самоучки були, но самоучок не мав права ходити, так що все одно поступали в науку хоч на год. А то є такий у Волиці син Кирила Зайця тьомний, – батько багатий, то він ніде не ходив, а все переймає. Бувало зайдемо в хату його батька, то він зараз слово в слово все перекаже. Як хто таки здатни, то на оґзамені дадуть право через год брати учеників.

Хлопців тьомних пошти всіх давали в науку до лірників, а дівчат тоже давали, тілько на ліру не вчилися [1]. Бувало, що батько сліпого сина не пускає в науку, – «на́що людям гочі дерти», а потім таки отдасть великого, літ у двадцять. Син каже: «Поки ще я живи, то навчуся». Або батько вмре, то тоді син сам стане в науку.

Васька з Дубищ вчилася у батька[2]. У неї муж був, пристав у прийми, її батько хазяїн був. Муж її водив. Він здорови був, жирни. Раньше був злодій, сидів у тюрмі, тоді став водити старців, тоді водив Ваську. Люди хоч і докоряли, а давали. Він потитюрить, очі вниз, мовчить. В чужих селах не знали, що муж. Лінтяй. Як він помер, то вона стала наймати поводирів, заявиться яким горшколатом.

Год тому Жидок з Малих Коровинець прив'язався до лірника і пішов з ним за поводиря, а тут у Бейзимівці вихрестився і зостався у хрещених батьків, а лірник узяв другого поводиря. [Той у хрещених батьків] побув місяць; де тепер, – не знаю. Тутешні Жиди казали: «Ледащо, трасця його мамі».

Мій батько приймав у науку хлопців найменше 12 літ, найстарше 20. Їден був, у 25 год начинав, – осліп у 18 год. Батько казав, з малих учні здатніші. Всякого доводив, нікого не одсилав. Ученики називали мого батька иноді „пан-отець", а більше «хазяїн». Ученик казав «хазяїн мій", а чужі – просто «хазяїн». Майстром не називали. Ковень дав [за навчання] 30 рублів за 3 роки по частях. І що вучень випросить [за час навчання], то все хазяїнові. Одежа була рідного батька [учневого]. Як батько вчивсь, то було на

сім год. Як він вчив, то найменше на год, а то на три – чотирї годи[3]. Попробує його[4] голови тиждень – місяць і скаже батькові[5]. Бувало що один [учень] і другий однаково на три роки умовляються, то один не платить, а з другого ще й платня. Був могорич, як згодяться, – ставив рідний батько [учня], а як вивчить добре, то хазяїн приведе до батька, вдає: «На тобі, вивчив харашо», – тоді знов могорич, в хаті батька [учневого]. Кликав [учнів батько] сусідів, родичів. [Мій батько] для учнів сам робив ліру. По договору [мій батько] давав учневі ліру, як кончиться наука. Зпочатку год учить тільки співати та Богу, а через год починає вчити на своїй лірі тиждень або місяць, тоді робить йому другу ліру і посилає на села. Той учень ходить вмєстє з хазяїном, тілько розділяється по селах або по куткам (sic). На ноч сходяться вмєстє. Отдєльно не пускав, бо той міг би скрити [зароблене], а як разом, то ввечері ссипає в один мішок. Хазяїн

[1] Значить, вчилися молитов, набожних пісень, старечих звичаїв.
[2] Див. попередню примітку.
[3] Продовжувався курс навчання.
[4] Учня.
[5] Учня, скільки років треба вчити.

наймав поводирів для учнів, – було по три найнятих поводирі. Додому учень не одходив даже на сутки. Як ученик тупої пам’яти, то[1] хоч хазяїн бачить, що не навчився добре, – все одно повинен поставить на оґзамен, щоб здать отчот перед другими лірниками. Оґзамен на щот хазяїна – два відра водки і закуска – риба пісна смажéна, теля пуда три. Як не видержить, то кажуть, через год на нови оґзамен, – тоді вже на свої средствà. Той год ученик ходить сам в свою пользу, – позволяють ходити. Через год як знов не видержить, то крім угощенія, ще накладуть гàришт – два відра водки; ще на год; як і тоді не здержить, то так пускають, і він остається до смерти, що може сам ходити, но не дається права держати учеників до смерті. А то буває, що на оґзамені позволять, щоб через двадцять пять літ взяв учеників або [через] десять, або [через] год. Вчив пісні по пунктах[2]; Коновченка – по частях.

Був у Соснівці, що не міг ходити – ревматизм[3], – но вчив.

Щоб учень переходив до другого [учителя], то ні, – хіба що помре хазяїн.

До мого батька приходили вчитися верстов за тридцять поблизько.

Бувало, як зберуться старці, то кажуть, що десь далеко співають якої пісні инакше, то хтось і піде далеко повчитися.

Струни у лірі були кишкові, а стáльні вийшли найуперед у Подольські губерні. Стальні струни поту не боялися – но пітніли.

Бувало чарку вип’є лірник, то впустить ліру, то розіб’ється.

Учнів у мого батька бувало разом не більш як троє. Занімався з кожним отдєльно; разом не співали, бо в одній хаті – перебивалося. Бувало так, що мій батько загадував одному проспівати цей пункт, а другому другий пункт [тої самої пісні]. Щоб батько одмовив кому, не прийняв за ученика або прийнявши перестав його вчити, то не знаю випадку.

Був один ученик Бейзимівський, то жив дома.

Старий вучень помагає вчити молодших.

Кончив науку, – то не оставався у хазяїна.

За провину [хазяїн] поб’є палкою.

Лірники та ученики, як де зустрінуться, то віталися звичайно, казали «Здрастуй», а то «Поздоров, Боже, проходящих, просидящих майстрових».

Хто був учнем, то потім своєму учителеві празнік носив. До батька приносили до самої старості, хоч з п’ятого села; як дальше хто жив, то на другий день празника.

Учні звалися челядь.

Батько ходив у Житомир і за Житомир – у Горошки, Татаринку; у Подольську губерню – найдальше в Галадівку і Уланів; на захід – у Звягель.

[с. 122]

Там[4] було вперед тьомних много. На всю Волинь нема тепер тьомних старих, тільки один Каленик. Каленик знає акафист. Вони[5] двоє тільки були старої науки, держали старий закон. Як батько куди одходив далеко, припоручав на Каленика, як у нього було зібранє або що. Це був товариш верний. За Бердичів тоже ходили, та я забув, в які села. Чи забороняли инші лірники ходити ще далі, сього не докажу. [Товариство лірників звалося] «братія», цехом не називали. [Хто у був у товаристві, звалися] братчики. [В товаристві були] самі лірники, старці [що не грали на ліру] – ні; чи була у них своя братія, не знаю. Видющих не приймали. Скрито було. Голову вибирали на год, [а то й] на три года. Голову називали старий або старший. Йому платні не було, тільки шана. Вибирали коли батька, коли Каленика, як батько сам

[1] Коли вийде термін навчання.
[2] Строфах.
[3] Я не вловив, в якій саме звуковій формі оповідач вжив цього слова.
[4] На Волині в околиці Звягля.
[5] Сидір Гуменюк і Каленик Костюк в Красносілці. Чуднів з околицею давніше був Волинської губерні.

одмовиться, бо має багато заботи об учениках. Мій батько був старший на Житомирський уєзд. З другими[1] він мав звязок. Як було що несправно, то старший розбірав. Каси не було. Як хто хорий, то старший загадував дати поміч. Як хто помре, давали поміч на сім'ю. Хто женився, помочі не давали[2]. Погорів один у Чуднові – погоріло обійстя, – то на ярмарку що заробили, то по 2 рублі дали. Як мій батько строїв хату, то Каленик і другі позичили по сорок рублів. На раду старший скликав штук двадцять. Збиралися у батька в хаті.

Оґзамен в хаті, всегда вночі, таємно. Даже мати було виходить з хати, як у нашій хаті був оґзамен, дане діти[3] і поводирі. [Кортіло] в вікна заглядати. Як оґзамен, то даже світла не світять. Поводирі, як літом, то на дворі, – хто розходиться спати, хто підслухують. Пускали в хату тілько одного поводира, що наливав водку. Хазяїн скаже: «Видати поводирам їсти».

Требували на оґзамені, щоб знати тайну мову, – це саме главне діло. На оґзамен скликали старших главарів не менше як десять і до двадцяти п'яти. Кликали старших по віку і по науці. Скликав сам учень, а хазяїн казав, кого кликати. Звичайно скликав на отпусті, а хто ближче, то [того] ходив і до хати кликати. В братії бувало сорок – п'ятьдесят [чоловіка]. Старший непремінно оґзаменує. На оґзамені вибірали старшого цього дома[4].

Два столи рядом ставлять, нічого не п'ють, не їдять; хто курящий, то курить. Була молитва, – хазяїн читав, ученик повторяв. Публіка одвічає: «праведно... праведно... праведно», а що неправедно хазяїн або ученик скажуть, то справлять.

Бувало, що ученик скаже: «ви ж мене цього не вчили». Тоді виговор, що взяв на свою опіку, та не вивчив. Запретять на год, на два, на три брати учеників. Перепросить – дозволять. Хазяїн запитував, чи не знають якої догани на учня. Стає хазяїн – ученик коло порога, а гості сидять. Хазяїн держить буханець хліба і встромлену сіль. Беручи хліб [ученик] цілував в руки, падав в ноги; в ноги не цілував. Всім не цілував [рук], тільки кланявся і дякував. [Обрядів][5] велась ціла куча, я не запомню. [Пам'ятаю, що] хазяїн казав «Поздоров Боже проходящих, просидящих і мастєрніков», а всі – «Поздоров Боже». Ученик мовчить. – [Хазяїн:] «Поздоров Боже просéсорів»[6], а всі „Поздоров Боже». Хто так звався, – не знаю. (На питання: чи було слово «визвілка»). Це сами оґзамен. По нашому оґзамен, а по їхньому – визвілка. Визвілúни. Оґзаменували часів п'ять тверезі, а тоді вже п'ють. Як п'ють, то засвіщається світло і запрошують жінку [господаря хати]. Пили й за упокой померших братчиків. На оґзамені [учень] не грав і не співав, а тільки молитви і слова і як себе вести повинен. Як уже світиться і вип'ють по чарці, тоді кажуть «ну, заграй тої чи тої», Переслу-

хають пункт або два, тай кажуть иншої співати. Тоді вже хоч би хто прийшов чужи, то байдуже. Ліру хазяїн ученикові передавав не тайно. До світа п'ють і їдять, а тоді росходяться по своїх селах, хіба хто дуже здалека, то заночує. Бувало, що з'їли і розійшлися, а бувало, що днів через три знов, знов.

Лірники говорили на старшого «ви», а молоді між собою – «ти». Не починали викати на того, хто визволився.

Було так, що лірник год тридцяти п'яти переселився з Київської губерні у Волинську, то тут не повірили, що він здав оґзамен, – то він викликав з Київської губерні свого вчителя, і в хаті [мого] батька був оґзамен знов.

---

[1] Головами сусідніх територіяльних старечих організацій.
[2] На оженіння.
[3] Господаря хати.
[4] Ніби на голову зборів?
[5] В брульйоні написано, здається "таїнств" (нерозбірно).
[6] Мабуть, змішення слів "професор" і "асесор".

Бувало, що одна темна учить другу темну. А котра сліпка вчилася у лірника, то брала визвілку, – вона свідчиться[1] ними[2]. Як лірники оґзаменували жінку, то вона у їх [звичайних жебраків, що без ліри ходять] на оґзамені не буде.

Лірників оґзаменують самі лірники[3].

[На таємній мові] «Манько знахтить» значить: «я знаю». «Манько знахтить по лебійськi».

[Лірники] збиралися на бальóк, на вечеринку, жінок не кликали.

Чужим [лірникам] тільки не дозволялося учеників брати [в районі тутешньої братії], а ходити можна. Петро Ковень пійшов у Подольську губерню, там напився, побив старого лірника ні за що, то тамошні його цілий год держали, не пускали й одбирали заробіток, – вожді були в руках тамошніх, оставляли [тільки] на пропитаніє. То батько Ковеня просив мого батька його найти, – і [мій батько] найшов, але год кару одбув [Ковень].

Або як хто дражниться, ходить тою самою вулицею[4], то одбірали ліру. Потім він викупить горілкою.

Своєї ікони в церкві свого храмового празника, рокових зборів [у братії нашої околиці] не було.

Бувало, що самі прийдуть, заберуть муку на вдови, сироти, або як хто скалічів на ногу, або старость прийшла.

Бувало, що скликали спеціяльно на суд, – як їден у другого вкраде. Старий пропонував кару, а всі ухваляли. Старий збирає не менш, як п’ять пожиліших, і повинні туди йти, знайти й покарати[5]. Єден на голові, други на ногах сідає, по спині б’ють.

Як хто вмерав таки, що любив курити, то йому клали [в труну] тютюну, сірників, папірос. Коли він жалував що курить, то не клали. А один казав: «як буду вмерати, то покладіть зо дві пачки тютюну», – то йому наклали аж чотирі.

В одежі лірники ознак не мали. Носили торби, що звалися «сахвá», і «побішéнька» («побішн**я’**»). Сахви дві зшиті. Коромисло од сахви – то кусок товстого полотна. У сахвах мукà. До того самого коромисла пришиті дві маленькі саховки, – в передні сало, а в задні пшоно, а коли сушня. У побішні хліб і як коли – одежа. Як поводир малий, то сам старець носив побішню, а сахви – всегда поводир. Палиця тернова і довга, аршина два. Слова «свид» не чув. Карби на палиці робилися, для чого – не знаю. Були палиці з карбами, були й без карбів. Ліру на пасі носили через плече, накривалася полою свити, а новий обичай – що фартух, полотенце[6], тоді – поверх свитки; як грати, то одкидалося [полотенце].

Батькову ліру я віддав темному. У нього була ліра, але він сказав, що батькова краща. Бувало, що [лірник] заповідає ліру товаришеві або ученику, а щоб ученики просили сами, то ні. На пам’ять родичі не держать [інструмента померлого лірника].

[с. 124]

Поводира єднали не більш як на год. Годилися за третю часть і з половини. Як спитають: «Як із тобою згоду має?» – [то скажуть:] «Це половинчик». Або на 20 – 40 рублів в год і одежу. Старий лірник лучче знав од видющого, де яка яма, де мосток.

Молодих [сліпців поводирі часом] заводили на жарт, – збиткуються. [Сліпий] мацкується, попече кропива. Поводир скаже «скидай штани, будеш іти через воду» – то [сліпий попаде] в кропиву. Найменше [поводиреві бувало год] 8 – 10. Батько ніколи не давав [свого сина в поводирі]. Це – сирота або само ледащо [втече до старця].

---

[1] Що має право ходити просити.
[2] Тими, хто її екзаменував.
[3] Треба розуміти: а у жебраків, що не грають – свої порядки.
[4] Якою ходить инший лірник.
[5] Значить винуватого судили і заочно.
[6] У покрівці ліру носять.

Колись не було, щоб сліпий ходив без ліри.

Як хто видющий ходив жебрати без [сліпого] старця, то [старці] його били, [і докоряли]: хіба ти не можеш мене водити.

Мені й тепер пригадують, що я батька водив. А я кажу: «Як би тобі так очі вилізли, як моєму батькові, то я й тебе повів би, – хіба посоромився б?» Як я женився на багаті – півтори десятини – то тестеві казали: «Як ти даєш за сина сліпого Сидора, як тобі не стидно». А він: «Аби не за злодійського [сина]». Таких, що були поводирами, а потім стали хазяїнами, дуже мало, то більше сини сліпих, а другі до віку водять, жебракують. Люде боялися, що поводир вкраде. Як входили в хату, поводир вперед одчинить двері, пускає лірника вперед, сам зачиняє. Так і назад. Є старець, що держить руку па плечі [поводира], а є таки, що просто іде за поводирем, – чує, по слуху. Шага два [позаду поводира]. Щоб [поводир вів старця] за шнур – ні.

Всі лірники були жонаті. Хіба до 20–30 год, один до 40 був нежонатий. Рідко, щоб на сліпу оженився. Почаще [лірник брав жінку з бідних], що сама трохи скалить, на которе око не добачає. Ковенева [жінка] красива і на варстаті робить, та довго ніхто не сватав, – пішла за сліпого. Товаришки кажуть «чи не стидно». – «Ну що ж, як другий не бере».

Як женяться – обряд той самий. Його водить дружко, а не поводир. Трапляється, що другий лірник приходить на весілля грати.

Лірники ходять цілий год, оддих – один-два дні, як заметіль, або що. Бувають такі, що без своєї хати, но щоб зовсім не мали хати, таких нема. Звичайно [лірник] як заробить, то проп'є; хіба под старость [починає збирати].

У нас лірники жили тільки з лірництва, нічим иншим не заробляли, хоч і вміли що инше робити. Мій батько вмів пошити собі щось, але собі. Зробив мішечок, щоб роздувати самовар. Раки ловив. Такі, що бондарювали, то були. Зробить ліру – плата три рублі. Всі лірники не вміли зробити ліру. Господарство владіла хазяйка, а для мужеської роботи наймала. Була пара, що чоловік і жінка були темні, то у них жила прачка, така, що Жидам прала і з того жила, а їм обід варила, за те, що в їхній хаті жила.

Сини як виростуть, то вмовляють батька, щоб не ходив, но по привичці ходять.

Лірники давали гроші чужим на проценти, а річей не давали (на схов).

Дякуючи ласкавій організаційній допомозі В. Кравченка і адміністрації Житомирського педагогічного технікума, я мав у цей момент своєї екскурсії помішника в особі студента названого технікума Василя Пруса, одного з молодих людей, яких заінтересував і підготував до етнографічної роботи В. Кравченко. В. Прус походженням селянин з околиці Чуднова. Його шкільне начальство відпустило його на кілька день до дому, щоб він у тій околиці міг мені допомогти. Отже В. Прус з мого доручення і за моїм квестіонаром зібрав тоді відомості від 70-літнього лірника, Каленика Костюка в

селі Красносілці в 5 верствах від Бейзимівки. Цей запис подається нижче окремим артикулом.

Хоч відомості, здобуті з обох джерел, походять з тої самої околиці, сполучити їх в один виклад (як вимагала б економія), зробити з зібраного матеріялу одну «статтю», було б недоцільно, бо злити обидва джерела до купи значило б позбавити будущого дослідника можливости критики кожного з цих джерел.

А критика тут дуже потрібна. Користуючися з нагоди, і дбаючи, щоб справа вироблення способів записування і принципів редагування записаного хоч трохи посувалася, дозволю собі виразити на цьому місці побажання, щоб ужитий тут спосіб – ставити в клямри неавтентичні слова – був обговорений досвідченими людьми, а далі

зроблю сам критичні уваги до поданих записів – мого і В. Прусового, – сподіваючися, що ці уваги стануть в пригоді збирачам, які починають працювати.

Коли збирається фолькльорний матеріал, особливо такого роду як казки, мабуть найкраще, щоб одне й те саме записувало рівночасно кілька чоловіка з поділом праці. Експедиція 1921 року в Архангельську губерню після невдалих спроб прийшла до такої практики (див. повідомлення Ольги Озаровської в Slavia VII, 2, с. 411): «Один записывает дословно движение фабулы, самое повествование, так сказать ствол сказки. Другой только одни диалоги, рисует ветви; третий и четвертый образные выражения, необычные обороты речи, меткие и характерные слова, так сказать заносит цветение сказки – листья и цветы на ветвях». Коли іде збирання матеріялів, подібних до того, що подається тут, може теж було б доцільно, щоб один ставив питання і робив тільки замітки для контролю записувачів, двоє щоб записували відповідь по черзі, уважаючи на самий зміст, а решта, скільки є, ловили «цвіт», фонетику, взагалі мовні деталі. Але за абсолютно кращий не можна цей спосіб признати. Є ріжниця між умовами збирання пісень і казок *з* одної сторони і умовами збирання матеріялів про побут з другої сторони. Дотепний байкар звичайно не уймається, а навпаки більш одушевляється, коли має більшу авдиторію; він і в своєму селі має публіку, а коли наїде кілька чужих, щоб його послухати, це йому лестить, – він має сатисфакцію артиста. Коли ж наїзджає ціла колегія, щоб брати людей на допит в справі народнього побуту, або – ще гірше – одної якоїсь сторони народнього побуту, і всі заразом почнуть записувати те саме, це може часом збільшити звичайну при такому ділі підозрілість і боязкість селян, в усякому разі утворити атмосферу напружености. Щоб робота йшла вільно, природно, краще коли їздить разом не більше як двоє, та ще виставляючи якусь иншу, більш зрозумілу для практично-реалістичних умів, мету подорожи, а розпитують про побут між иншим, в обстановці, від якої не тхне офіціяльністю; краще, між иншим розпитуючи, не мати перед собою писаної програми.

Щоб добути найпевніші й найщиріші відповіді, найкраще було б і не записувати зовсім підчас розмови, тільки запам’ятувати, а записувати в найближчий момент, коли не вдасться це зробити не на очах оповідача. Але це, розуміється, недосконалий спосіб з огляду самої фіксації; треба помиритися з тим, що способу який би задовольняв всіми сторонами, знайти не можна,

[с. 126]

і треба матеріяли, здобуті одним способом, доповнювати матеріялами, здобутими иншим способом, який має инші позитивні сторони і инші негативні.

Записане треба уважно прочитати, обміркувати і зредагувати на місці, не виїзжаючи відти, де здобуто матеріяли, чи принаймні не роз’єднуючися з людьми, від яких матеріяли зачерпнуто, – все одно чи записано пісенні тексти, чи мелодії, чи такого роду відомості, як оці що тут подаються. Як цього не зробити, пізніше постають сумніви в тих чи инших пунктах записаного, навіть щодо самої істоти. Найкраще – зараз переписувати записане: писати приходиться здебільшого надто поспішаючися, і пізніше, буває, чогось не вчитаєш, хоч зразу все здавалося розбірним (бо пам’ять помагала читати). Це важливо й тому, що при переписуванні краще й грунтовніше йде саме редагування. В даному разі я не міг зістатися в Бейзимівці через фізично тяжкі умови перебування в цьому селі (діло було зимою) і недобрий стан здоров’я.

Коли правила, щоб редагувати записане зараз, не виїзджаючи, на місці, не додержано, то постає питання, чи пропонувати такий матеріял громаді для наукового вжитку, чи ні; коли зважити, що треба подати, то в усякому разі пізніша редакція не повинна полягати в поправках, поліпшуванні; найбільше що можна дозволити, це зовсім вилучити сумнівні і невдалі місця.

Хоч В. Прус, як видно, не додержував принципу писати все власними словами оповідача, його запис має перевагу над моїм і щодо змісту, бо зачерпнутий від самого

лірника, і щодо форми. У його записі збережено більше, як у моєму, щиро народніх барвистих виразів; з погляду мови запис В. Пруса цінніший і тим, що оповідач був менш причетний до новітніх впливів, і тим, що записувач знав змалку місцевий народній діялект. Все таки і у старого Костюка помітно тенденцію, зазначену вище з приводу слова «вождь» в оповіді Гуменюка: Костюк називав поводиря. „проводнік», отже, очевидно, хотів облагородити народню назву і тим підвищити повагу – не до самих поводирів, а до цілої своєї братії.

Поквапливість роботи В. Пруса виявилася місцями в некоординації викладу: можна побачити поруч фразу, зложену від імени допитаного Костюка, і фразу, де про Костюка записувач говорить в третій особі. Мабуть, домішка власного стилю записувача позначилася на тому, що місцями в фразах, виложених від імени самого 70-літнього діда, трапляються такі слова, як «взагалі», «професіональна мова», «в конструкції модус» і т. д. (втім, зрідка постерігається, що і дуже старі люде після революції ввели в свій лексикон слово «взагалі» і інші ненародні слова і вирази).

Редакція щорічника «Первісне Громадянство» постановила нічого не міняти в записі В. Пруса, бо тепер невідомо, де він находиться, і порозумітися з ним щодо змін нема змоги. Але як би така змога й була, то навряд чи було б доцільно, щоб записувач робив якісь справді істотні зміни через чотирі роки після запису. – Подібні питання редакційного характеру будуть виникати і далі через те, що в наших етнографічних виданнях матеріяли вважаються за річ другорядну і тепер друкуються не дуже охоче, в ограниченій кількості. Можна передбачати, що нинішній погляд згодом зміниться і тоді прийдеться матеріяли, записані давно, друкувати в гірших

умовах для редагування, ніж були зразу. Було б доцільно не звязувати справ редагування з справою друкування, тоб-то не відкладати редагування, а зараз, як вступлять матеріяли до етнографічної установи, виучувати їх з такою самою пильністю, як у тому разі, коли б зразу малося їх публікувати, з’ясовувати неясне, робити заходи до доповнення їх, і так складати до рукописного архіву установи в можливо досконалій формі. Це стосується внутрішніх принципів роботи етнографічної установи, а головно – залежить від достатности підготованого до редакційної роботи персоналу установи.

Читач, який порівняє мій запис від І. Гуменюка з моїм квестіонаром, завважить, що не на всі питання є відповіді, а деякі пункти хоч були трактовані, то застaлися не висвітлені з певністю. З цього приводу треба пояснити те, про що повинно було б бути застережено в самому надрукованому квестіонарі. Не треба в кожному разі і кожній людині давати всі питання з його підряд. В моїй присутності один молодий збирач робив саме так, при тому напосідливо добивався відповідей – і не досяг нічого. Иноді наперед можна зміркувати, що саме в даному місці і в той час, до якого можуть відноситися розпитування, того або иншого явища або звичаю, зазначеного в квестіонарі, не могло бути, – анкету бо зложено па підставі джерел і постережень в ріжних місцях української (язикової) території і навіть по-за нею; або ж в самому ході розпитування, після відповідей на попередні питання, з’ясовується що якесь наступне питання, поставлене в анкеті, буде не до речи. Питання, що здаються інформаторові чудними і надто не погоджуються з тим, що бувало і є в даній околиці, можуть зразу понизити повагу до того, хто вивідує. Коли питання виходить по-за набутий круг досвіду тієї людини, яка дає відомості, коли питання являється для неї надто несподіваним, або коли її постережень не вистачає, щоб дати ясну відповідь, то не варт наполягати, добиватися відповіди; це збиває, дратує і знеохочує бесідника; в инших випадках – як до характеру – це може, навпаки, заохотити до фантазування. Виходячи з цього, я деяких питань з свого квестіонару зовсім не давав.

До речи тут згадаю, що пробуваючи в Бейзимівці, я викликав у це село лірника Петра Ковéня, учня Сидора Гуменюка з близького села Галіївки. Йому було коло 40

років. Виявилося, що він не тільки нездатній як лірник, але й розумово нерозвинений чи удавав такого. Спроба зачерпнути від нього побутові відомості виявилася невдатною. В якій мірі причина тут могла бути об'єктивна, тоб-то, що за пізніших часів, які міг знати цей рівняючи молодий лірник, характеристичні риси побуту лірників загладилися, я не можу судити. Не надавши вартости його відповідям, беззмістовним, заплутаним і суперечним, я й покинув їх записувати. Далеко гірша справа, коли оповідач розумово здібний, а при тому ставить собі за пункт чести – уміти зразу красно відповісти на всяке питання.

Коли відповіді були не тільки неповні, але й неясні, я їх не записував, або вилучив при переписуванні, сполученому з критичним обміркуванням. Я йшов іще далі в скорочуванні і вилучав навіть зовсім ясні речення, коли вони мені здавалися мало цінними в тому розумінні, що вони тільки потакували на питання, були підказані самим питанням. Наприклад у моєму за-

писі була така фраза: «лірників молодь кликала грати на вечорницях, на вулиці – в стодолі». Це було голе потвердження на запит, але воно не внушає певности: певність була б тоді, як би інформатор виложив відповідь своїми словами, як би відповідь мала характер живого спогаду, як би було видно, що перед оповідачем справді постають живі образи баченого, як би він подав якісь подробиці, описи, епізоди. Свідчення, що на екзамені учитель («хазяїн») питав присутніх, чи не знають якої догани на учня, я теж не визнаю за певне (хоч і не викреслив його), – бо це теж було просто потакування на запит, що стоїть в книжці (с. 60). Не завжди й заперечення можна визнавати за певне; в протоколі В. Пруса є таке, про що питати, мені здається, не слід; дещо було включене в анкету не на те, щоб про це просто питати, а на випадок, коли б який дослідник чи кореспондент міг мати про це власні постереження.

Між тим, що є т і л ь к и відповідь на запит, і тим, що оповідається, хоч і з приводу запиту, але з привнесенням власної ініціятиви, з охотою, з живістю, як інтересний для самого оповідача факт, може бути відмінність навіть у лексичній формі. Це видно напр. з такого зіставлення. На початку розмови І. Гуменюк назвав жебруших співців «діди"; на моє питання, чи звали їх також «старцí», потвердив, що звали і так, тільки повторюючи за мною цю назву, поставив наголос «стàрці». Тут очевидно виявилася та сама тенденція, що й тоді, як він назвав поводиря «вождь»: уживаючи слова з високого стилю, піднести повагу до соціяльної групи, про яку йде річ. Але в дальшому ході розмови, як Гуменюк уже з своєї ініціятиви оповідав про старчиху «Ваську з Дубищ» і її чоловіка – натуральною мовою, – то забув про цю тенденцію і поставив звичайний народній наголос: «став водити старцíв». Так само згадавши про «жарти»: «А потім зберуться старцí та посміються».

Щоб протокол замикав у собі більше даних для критичної оцінки відповідей, треба було б записувати до слова і самі питання (це побажання вище було вже висловлене з приводу питання про точність запису з погляду власне студій над мовою). Для цього записувати мусів би не той, хто питав, а хтось инший, – до того ж записувати найкраще стенографічно. Коли ж так не можна було урядити роботи, то читачеві, який хотів би докладно ввійти в питання, треба порадити рівночасно з поданими тут протоколами переглядати також згаданий мій квестіонар. Це мало б значіння особливо для студіювання даних запису В. Пруса, бо він, як видно, держався того квестіонару досить пунктуально (я сам, як згадано, багато питань свідомо пропускав, або инакше ставив, ніж поставлено в квестіонарі).

Спосіб, яким здобуто матеріяли що тут подаються, – власне, розпитування одної людини, причетної до професії, є найлекший, особливо після того, як зложено квестіонар, але він не вистачає. Найпевніші і найповніші були б такі дані, які подав би з власних довгих спостережень збирач, що довго жив на селі; коли ж таких даних нема, і

доводиться добувати матеріял так, як оце мені, то й розпитувати треба не нахватом, як це робиться в короткій екскурсії, а спроквола, побувши в одному селі хоч тижнів два, щоб той, у кого добуваються відомості, міг вдуматися в мету збирача, зрозуміти її, визволитися від всяких недоречних здогадів про цю мету, добре пригадати те,

[с. 129]

про що питають, зорієнтуватися в своїх спогадах, сформулювати їх. Не можна вимагати щоб простий чоловік зробив таку розумову роботу в кілька годин, – а я саме такий недовгий час міг присвятити роботі з Іваном Гуменюком попри роботі иншого роду, яку я провадив у цьому селі (фонографування думи, похоронних голосінь і записування инших співів). Далі, відомості, здобуті з одного джерела, треба перевірити на инших джерелах і особливо – не обмежуватися відомостями, що походять від самих професіоналів, а збирати їх також і від обивателів, що хоч не посвячені в скриті сторони побуту старців, в инших сторонах можуть уділити постережень більш об'єктивних.

Як і при збиранні инших етнографічних матеріялів, треба щоб записувач мав час і змогу вивчити характер і рівень розумового та морального розвитку того суб'єкта, від якого черпаються відомості.

З уваги на застереження К. Студинського (в його розвідці «Лірники», «Зоря», 1894) наведене в моїй книжці «Проф. нар. співці», сс. 23 – 24, треба, щоб дати критикові можливу повноту матеріялу, зазначити, що нагорода оповідачеві в даному разі давалася, і була йому очевидно дуже потрібна. Не можна не згодитися з К. Студинським, що нагорода може часом небажано збільшити «запал оповідання»; але це не конче завжди повинно бути так. З другої сторони часом люде оповідають більше ніж дійсно знають, і помимо матеріяльної заінтересованости, – з инших мотивів (не завжди свідомих), напр. щоб піддержати свою репутацію чоловіка бувалого, тямущого.

Зіставляючи Гуменюкову оповідь з Костюковою, можна завважити, що в одних пунктах вони взаємно себе доповнюють, в инших суперечать, а загалом обидва джерела не вистачають, і, як часто буває, перший екскурс не стільки вияснює питання, що стояли на початку, скільки відкриває нові питання. Придатність подібних ескізів для майбутнього генеральної праці про лірників я покладаю головно в тому, що вони доповнюють програму дальших розвідувань. І не тільки доповнюють, а часом вносять істотні зміни в ставлення питання. Напр. у моїй книжці є таке (с. 59): «Що вимагалося на екзамені окрім співу й гри (знати молитов, дідівських звичаїв, дідівської таємної мови)»? Формула питання наперед констатує, що перевірка досягнень в умінні співати й грати була основним моментом екзамену. Тимчасом з оповідей Гуменюка й Костюка виходить, що основним моментом було як раз те, що в цитованій формулі поставлено в дужки, а співи й гра на екзамені практикувалися в виді рекреації, дивертисменту. Признаюся, це було для мене несподіванкою.

Закінчу висловленням надії, що ця замітка справді послужить до дальших розшукувань, які варто було б робити, між иншим і в тому самому Чуднівському районі. Навіть повторне розпитування тих самих Гуменюка й Костюка було б вповні доцільне. Може воно послужило б не тільки для доповнення, а й для з'ясування суперечностей. Але ці протоколи, думаю не марно публікуються. І в тому разі, як би я сам мав змогу тоді зразу доповнити роботу, в указаному напрямі, було б раціонально опублікувати матеріял не в погодженій редакції, а в такій формі, щоб були залишені і первісні суперечні відповіді, і пізніші пояснення обох інформаторів.

Збірник Історико-філологічного відділу УАН. – 1928. – № 76-б. – С. 374-384*

[с. 374]

КЛИМЕНТ КВІТКА.
(Київ).

ДО ПИТАННЯ ПРО ТЮРКСЬКИЙ ВПЛИВ НА УКРАЇНСЬКУ НАРОДНЮ МЕЛОДИКУ.

Теоретики і історики музики звичайно за характеристичну ознаку мелодики народів Близького Сходу вважають мінор (див. напр., J. C o m b a r i e u , La musique, ses lois, son évolution, p. 135), обарвлений збільшеним, 1½-тоновим інтервалом між сусідніми ступінями (див., напр. A.-W. A m b r o s , Geschichte der Musik, I, S. 111 – спеціяльно про Турків; M. T o u z é , Précis de la musique intégrale. T. I. La mélodie, ses lois, son évolution, p. 41).

Музикознавці, які вважають за можливе й потрібне удаватися до визначення "орієнтальний", розуміється, з поняття "Схід" виключають мовчки Далекий Схід, тобто Східню Азію. Музиці східньо-азіятських народів зазначений тут мелодичний принцип взагалі чужий; проте для докладности мушу згадати, що з трьох тунгузських мелодій, які записав A. v. Middendorff (Reise in der äussersten Norden und Osten Sibiriens, Theil 2, St. Petersburg 1875, с. 1500 – l, в рос. перекладі 1878 р. – с. 722; запис передруковано в Записках И. Академьи Наук по Ист.-Фил. отд. т. II, № 2, 1897 р., с. 315), одна будується на скалі *dis-e-fis-g-ais-h* при тоніці *e*; беручи на увагу винятковість цього явища для Східньої Азії можна вважати, що ця мелодія випадково занесена.

Я вже двічі зужиткував нагоду подати доводи проти утвердженого у нас погляду П. Сокальского (Русская нар. музика великорусская и малорусская, с. 156, 177, 183), що приписував впливам "азіятського Сходу" наявність мінорних мелодій з збільшеним секундовим кроком у Українців: таку нагоду дало появлення видання "Российскjго Института Истории Искусств" "А. Финагин. Русская Народная Песня" (див. мою рецензію в часописі "Музика" за 1924 рік, № 1–3, с. 45–6) і видання "Труды Государственного Института Музыкальной Науки. Песни Крыма собр. А. Кончевским" (див. мою рецензію в Записках Історично-Філологічного Відділу Укр. Академії Наук, кн. V, с. 238–250). Не повторюючи всього того, що було виложене в тих рецензіях, беруся тепер

[с. 375]

до цеї теми, щоб подати нові міркування і уґрунтувати вже виставлені там заперечення – на підставі друкованих джерел, які в часі писання тих рецензій ще не були появлені або були мені неприступні.

Повторне прижиттєве видання: Ювілейний збірник на пошану академіка Михайла Сергієвича Грушевського з нагоди шістдесятої річниці життя та сорокових роковин наукової діяльності: У 3 ч. – Київ, 1928. – Ч. 2. – С. 866–876. – *Упоряд.*

Ті азіяти, що з ними Українці мали сполування в протязі віків, були Тюрки, саме Турки-Османи і кримські Татари; останні здавна перебувають під великим впливом Константинополя і характером музики гостро відріжняються від волзьких Татар.

Отже Fr. K u h a č (Das Türkische Element in der Volksmusik der Croaten, Serben und Bulgaren, Wissenschaftliche Mitteilungen aus Bosnien und der Herzogovina. VI. Band. 1899) представляє самостійне надбання Турків-Османів в обладі музики як рівне нулі. "За мирного часу у цих Турків не чути було жадного співу, а в часі їх воєнних походів тільки дике виття і безладний гук особливого роду барабанів, щоб лякати противників і їх коней. Ніде не находиться згадки або доводів на те, що ці Турки знали або якийсь народній спів або якісь народні інструменти, на яких можна було б заграти якусь мелодію, хоч би примітивну своєю будовою та виразом. В практиці инших народів... находяться ще й тепер рештки їх колишньої музики. Тільки у Турків таких решток нема" (с. 546).

Загально відомо, що Турки взагалі найбільше навчилися з арабської культури; менш відомо, що вони самі чимало внесли в ту культуру.

Raouf Yekta bey, автор розправи про турецьку музику в Encyclopédie de Musique, I, с. 2945 і далі, інформує, що арабські учені Аль Фарабі (10 вік) і Авіценна (Ібн-Сіна, † 1037) були Тюрки (так передаю «turc» французького оригіналу, бо точно не визначено, до якого з турецьких народів вони належали, і що-до Авіценни залишаю на цитованому авторові відповідальність за інформацію). Їх трактати про музику зоставалися єдиним джерелом, признаним від усіх музикологів Сходу підчас стагнації, яка настала після них і була перервана знов таки від Тюрка Абд-уль-Муміна (середина 13 віку), що написав дві праці з теорії музики. Проте вони не внесли в арабську музику чогось тюркського; зрештою вони тільки писали по-арабськи, але не вважали ту музику про яку писали, за окрему арабську. Перс Кутб-еб-дін († 1310), що коментував і дискутував трактат Абд-уль-Муміна, не натякав на те, щоб між перською і турецькою музикою була якась ріжниця. Ідея національної музики була чужа мусульманам.

Згаданий Аль-Фарабі базувався на старогрецькій теорії; яка була практична музика давніх Арабів, невідомо. Рауф Єкта-бей не висловився з приводу думки Land'a (і, видно, не знав цеї думки), що артистична музика за Омаядів та Аббасідів не була просто перейманням принципів музики тубільних подоланих народів і заслуговує, не вважаючи на запозичені елементи, щоб її звали таки а р а б с ь к о ю м у з и к о ю

(Remarks on the earliest developpement of Arabic music в Transactions of the ninth international Congress of orientalists, London 1893; не маючи цього видання, передаю за цитатою в книжці: P. Tripodo. Lo stato degli studii sulla Musica degli Arabi, Roma 1904, p. 31). Один цитований у Лянда давній арабський текст свідчить, що названий там музикант брав з перських і візантійських мелодій те, що вважав за інтересне, і відкидав те, що йому було не до вподоби.

В розправі Tonschriftversuche und Melodieproben aus dem muhammedanischen Mittelalter (Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft, 2, 1886), – очевидно не перестарілій, бо недавно передрукованій в Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft, I, München 1922, – J.P.H. Land подав кілька мелодій в транскрипції з двох рукописів 13 – 14 віків; між тими мелодіями є діятонічні й хроматичні. Найдавніша, за свідченням Рауф Єкта-бея, записана т у р е ц ь к а мелодія – її Р. Є.-б. подає в "точній" транскрипції, зганивши транскрипцію Кізеветтера і поправу Фетіса, – јказується вповні діятонічна, зложена в тоноряді, який відповідає тонорядові старогрецького фригійського ладу і західнього середньовічного (церковного) дорійського. Мелодія вбитого 1513 року принца Керкуде, сина султана Баязета, довго додержується црк.-еолійського ладу, далі дізнає модуляцій, але кінчиться на тоніці основного ладу; кожний її ритмічний відтинок видержується в певному діятонічному

ряді, отже хроматичною цю мелодію назвати не можна (один раз в ній зазначено інтервал менший від ½ тонового, але це мені здається неістотним для її стилістичної натури, бо той інтервал приходить в лігатурі, творячи неначе рід старинної покраси, що звалася accent). Тому хроматичному стилеві, що європейським музикантам здається типично-східним, не відповідають ні хроматичні мелодії, подані у Лянда, ні згадана мелодія Турка Керкуде; інтервала збільшеної секунди в цих найдавніших пам'ятниках практичної музики мусульманського Сходу нема.

Кухач твердив, що його зовсім нема ні в розмаїтих арабських ладах, ні в арабських мелодіях. Так категорично заперечувати було дуже сміливо. Вивчення арабської музики – діло незвичайно важке; вона й досі зостається загадковою, не вважаючи на нові варті великого признання зусилля европейців. Написаний імовірно в 1840-х роках трактат про арабську музику сірійського Араба Mušaqa, виданий з французьким перекладом єзуїта L. Ronzevalle в Mélanges de la Faculté orientale, VI, Beyrouth, 1913, дезорієнтує після читання того, що писали про цей предмет европейські учені, і розчаровує в можливості уникнути поверховности в ознайомленні з цим предметом иншою дорогою, ніж віддавшися йому цілком, – розуміється, при умові опанування арабської мови і доступу до дотичних видань і манускриптів, а також безпосереднього постерігання нинішньої арабської музики в ріжних країнах і ріж-

них верствах людности. Увага Г. Рімана, що сьогочасна арабська музика навряд чи має ще точки контакту з давнішою, бере сьогочасну музику надто загально: на консервативному Сході, певно, зосталося від середньовіччя не менше, ніж в Европі, – треба навчитися відрізняти давнє від модерного, а для того заглубитися в дослід.

Що-до інтервалу, який нас тут інтересує, то в пізнішій музикологічній літературі находяться дані, – почасти з тонометричних вимірів, – котрі потверджують згадане Кухачеве констатування власне в тому розумінні, що інтервал, який зазначається в европейських записах, як 1½-тоновий, справді буває в більшій або меншій мірі вужчий, і "його ефект, так характеристичний для нас, через те дуже ослабляється" (J. Tiersot, Notes d'Ethnographie Musicale, 1905, p. 116). "Орієнтальний хроматизм" оказується більш разючим на Заході, ніж на Сході" – завважив Тьєрсо. – Може це й надто узагальнено сказано. Між ладами, докладно визначеними в праці A.Z. Idelsohn'a Die Maqamen der arabischen Musik (Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft XV) є такі, що найбільший інтервал у них є рівний одному нашому тонові, є такі, що найбільший інтервал є 5/4 тону (ці власне підходять під характеристику Тьєрсо), але є й такі, що містять один інтервал в 1½ тону. В теоретичному вводі до виданого 1905 року в Єгипті збірника арабських пісень автор Muhammad Kamel-el-Kholay визначає, як різностать ладу Auğ, лад Auğ-ara, що має два інтервали в 1½ тону (і два в ¼ тону). Для нашого питання інтересно те, що у цього автора зветься "грецьким Nahawand'ом" лад з інтервалами в 1½ т., ½ і ½ тону (Idelsohn, c. 23), а лад, що зовсім є ідентичний з нашим мажором і має тільки ціло- і півтонові інтервали, зветься 'Ağam, що значить в широкому розумінні – чужина, а в вужчому – Персія (ibid. 43).

Але хоч як важливі визначення Kame1-e1-Kho1ay'я, автора, що уживав навіть тонометра, вони все-таки знайомлять нас з музикою, етнично і географічно, а головне – історично віддаленною від тої, яку могли чути наші предки за тих часів, коли були під сильним впливом Тюрків.

До згаданого визначення, яке дав Тьєрсо в справі дійсної величини збільшеного секундового інтервалу на Сході, треба додати, що не тільки Араби інтонують його як менший від 1½-тонового (Тьєрсо подав те визначення власне в розправі за арабську музику), але й европейські народи – Мадяри і Румуни, останні принаймні в тих місцевостях, де їх музику досліджував Béla Bartók (Das ungarische Volkslied, Berlin 1925, c. 64). Але нема певности, чи не так само і в італьянських мелодіях з зб. сек. інт.:

рівняти можна тільки те, що зафіксоване з однаковою докладністю, а до італьянських мелодій, скільки мені відомо, не застосовувалося ні тонометрії, ні навіть такої уважности, яку виявив Бела Барток.

[с. 378]

Питання про вплив на українську музику тюркської чи персо-арабської яка б доходила до нас через Тюрків, звязується з питанням про цей вплив на балканських Слов'ян, бо те, в чому вбачають ознаки цього впливу яскравіше виражене у балканських Слов'ян, і могло бути передане Українцям значною мірою через їх посередництво. Тому нам доводиться розважати погляд, виложений в студії К. Махана "Персо-Арабски мотиви въ българските напевы» (Български Прегледъ 1895, кн. VIII). Отже тези К. Махана були такі:

1. Вплив турецької музики на болгарську більше збагатив останню, ніж вплив грецької музики; турецьку музику він ідентифікував з персо-арабською, а ця ніби й давніше стояла багато вище від грецької, і тепер далеко краща й багатша (від сучасної грецької).

На це можна завважити, що судження "краща музика" не повинно мати місця в науковому досліді; що-до багатства, – судити трудно, бо ні персо-арабська, ні новогрецька музика не вивчена вичерпно, а коли К. Махан натякав на вищість старої перської музики над старо-грецьку ще від VI віку перед Р.Х., то цим він вступив в обладу питань, які досі, не вважаючи на новітні зусилля, не вияснені і, мабуть, не будуть вияснені ніколи.

2. Вплив турецької (персо-арабської) музики на музику балканських Слов'ян позначається в тому, що в тій і другій є багато звивів, портаменто, тремоло, форшлагів і нахшлагів, одно слово таких тонкостей, що нотне письмо не вистачає, щоб їх записати. Ця теза не зовсім погоджується з першою: в описаних тут властивостях музики дуже трудно розібрати, що є вияв вищого розвитку (і, значить, за К. Маханом, повинно було бути перейняте конче з вищої персо-арабо-турецької музики, а не з нижчої грецької), і що є вияв, навпаки, примітивізму. Загалом ці властивості характеризують музику багатьох народів, що стоять на дуже низькій стадії розвитку.

3. К. Махан подав болгарські мелодії, які, на його думку, мають в основі персо-арабські тональности. Але він не довів і навіть не твердив того, що величина інтервалів цих мелодій відрізняється від величини інтервалів европейської системи; а в такій формі, як ці болгарські мелодії виображені европейським сучасним нотним письмом, вони зовсім не вказують специфічно-арабських ладів. Коли тоноряд якоїсь европейської мелодії не має окремої назви в европейській теорії, але приблизно відповідає послідовности тонів якогось ладу, зазначеного у арабських теоретиків під окремим ім'ям, то з цього зовсім не випливає, що це мелодія – арабського походження. Сьогочасний московський теоретик Б. Яворський, що має численних молодих послідовників, витворив назви для ладів, що їх можна визначити де-не-де в творах західньо-европейської музики, яка не давала цим ладам окремих назов.Так арабські теоретики

[с. 379]

могли дати назви тому, що не Араби утворили. Далі, оскільки народніх пісень складають не теоретики, доцільніше було б трактувати не про вплив арабських теоретичних ладів, але про вплив персо-арабських чи турецьких мелодій. В супереч цьому, зміст праці К. Махана не відповідає наведеному вище її титулові.

Сказане досі в цьому пункті стосується й до П. Сокальського, оскільки він притягав до своїх міркувань арабський лад "ціреф кенд".

Зовсім незрозуміло, чому К. Махан відносив до арабського ладу "бюзюрґ" (J. Rouanet в Encycl. de Mus. I, с. 2732 і 2736, транскрибував за арабськими

теоретиками: “bousrouk”, “bousoug”, “bousrook”, а L. Ronzevalle, за Mušaqa, “buzrak”, “buzruk”, “buzurk”) болгарську мелодію, будовану тільки на тонах g-a-h-c’.

4. В инших болгарських піснях К. Махан вбачав сумішку “наївної, ясної, але при тому милої слов’янської мелодії з багатим турецьким колоритом”. Знати, що під колоритом тут М. розумів те, що звемо колоратурою чи мелізматикою (color). Але чому ця мелізматика є турецька, а не грецька, М. не пояснив.

5. Є пісні, що на їх мелодії вплинули різні турецькі поклики, як “бенім”... “аман”, “бре”, або в тексті пісні згадується Турчин (приклад, що його подав М., як раз сливе без мелізматики). Що поклики такого роду самі по собі не впливають на національне обарвлення мелодії, можна довести, вказавши на українські пісні “Ой бре, море, бре, сип, шинкарко, ще!” (зб. Ол. Гулака-Артемовського 1868 року, № 46) і “Ходит Турчин по риночку, гей, море, бре!” (Антонович і Драгоманов, Истор. песни малорусского нар. I, с. 275, І. Франко, Студії над укр. нар. піснями, Львів 1913, V): поклик “море, бре” – балканський, але мелодії обох українських пісень – зовсім не в балканському характері, і перша з них навіть гостро противна тому, що досі відомо з південно-слов’янських і турецьких мелодій.

Дозволю собі спинитися на тому, що К. Махан уважав поклик “бре” за турецький. Він, правда, існує і у Турків-Османів, але як перейнятий з грецької мови: “бре” походить з μρέ, тоб-то скороченого μωρέ, і вживається не тільки у Османів і балканських Слов’ян, але також у Албанців і Румунів (Berneker, Slav. Etym. Wörterbuch, s. v. “more”). Ця помилка К. Махана знаменна; такий самий логічний хід виявляється, на мій погляд, тоді, коли й ту або иншу музичну властивість балканських Слов’ян приписують турецькому впливові, не досліджуючи грецького.

Яке значіння має для музики той підкреслений від К. Махана факт, що в болгарських піснях иноді згадуються Турки? У Українців Турки й Татари згадуються в піснях з найрозмаїтішим мелодичним характером і коли б у них шукати слідів музичного впливу Тюрків, то, може, довелося б віднести до цього впливу всі вживані у нас лади. І якби існував

звязок між музикою того народу, який згадується в пісні, і мелодією пісні , то якому саме впливові треба приписати мелодію пісні, де співається: “Ішли Ляхи на три шляхи, а Татаре на чотирі” (І. Франко, Студії, X, мелодії у Лисенка, IV, № 4, у Франка і в моєму зб. 1922 р. № 535)? В варіянті цеї пісні є й “маскаль” (Радченко, 1911 р. с. 30) і Турки, і “хлоп німецький” (Эварницкий, № 759).

А. Финагин в книжці “Русская песня”, виданій 1922 року, також вбачав татарський характер в в.-руській пісні про татарський полон; свої заперечення я виложив у рецензії на цю книжку, згаданій на початку цеї розправи.

6. К. Махан подав пісню, в якій “при турецькій мелодії” текст є мішаний: на половину болгарський і на половину турецький. Доводів на те, що та мелодія є турецька, нема, а коли прийняти це без доводів, то такий факт промовляє проти того, що автор пояснював вище, бо ця мелодія строго діятонічна і що-до мелізматики не переходить звичайної міри західньо-европейських пісень.

З цеї нагоди вкажу на те, що в збірнику “Српске народне мелодије (Јужна Србија), Скупио В. Джорджевич”, Скопле 1928 (прізвище збирача тут транскрибоване неточно, бо в друкарні нема відповідних сербських літер) під № 417 находиться пісня з Прізрену, що її текст перемішаний турецькими словами. Де, як не в таких піснях, шукати ознак турецького впливу й на мелодику? І от, мелодія цеї пісні – строго діятонічна і мажорна, тим часом в піснях цього збірника, зложених чистою слов’янскою мовою (утримуюся, щоб назвати її сербською, бо збірник обхоплює значною мірою місцевості, на які простягається важке македонське питання) мінор з збільшеними секундовими інтервалами є зовсім звичайний.

Л. Куба в розправі “Тоналностите въ българските напевы» (Сборникъ за нар. умотворення, наука и книжнина XIV) називав гаму *e-f-gis-a-h-c'-d'* (тоніка *e*) “moll-домінантною”; як орієнтальну він визначав тільки її різностать, в якій окрім інтервалу *f-gis* приходить ще другий 1½-тоновий інтервал через підвищення 7-го ступіня (*dis*, замість *d*); але між болгарськими піснями Л. Куба, на своє здивування, не знайшов зразка останньої гами (с. 654; що правда, він розглядав тільки матеріял, який сам зібрав), тільки вважав, що в одній пісні є її слід (с. 663). В праці “Píseń jihoslovanská” (v Praze 1923) L. Kuba вказав на пісню, зложену в такій гамі, – з Боснії (с. 37).

Кухач у згаданій вище праці заперечував пріоритет Турків чи їх учителів – арабів у винайденні і вживанні збільшеного секундового інтервалу, і його позиція в цьому була вигідна, оскільки onus probandi лежав на тих, хто боронив цей пріоритет.

[с. 381]

Але инша справа з твердженням Кухача, що ця гама є витвір південних Слов’ян. Кухач був так певний в авторстві своїх одноплеменників, що на його думку, коли европейські теоретики назвали цю гаму не “словянською”, а гармонічною мінорною, то це, мабуть, через те, що назва “слов’янська” була не до вподоби Німцям.

На це можна б заперечити, що назва “слов’янська” в усякому разі була б неточна, бо цеї гами не знає найбільший слов’янський нарід – Великоруси, і що, як відомо, теорію музики й термінологію виробляли не самі Німці, отже обвинувачення в несправедливості що-до Слов’ян – нехай самих південних – і в замовчуванні їх винаходу мусіло б бути поширене й на Італьянців, і на Французів. Насправді теоретики просто не були етнографами, але якби вони були етнографами з ширшим полем зору, то затруднилися б окреслити гаму “слов’янською” хоч би через те, що вона так само в великій мірі властива сьогочасним Грекам, Вірменам і Циганам; Греки й Вірмени могли б так само ремствувати на Кухача, як Кухач на Німців (циганською сьогочасні музикологи часто звуть мінорну гаму з двома збільшеними сек. кроками).

Може подібні міркування почасти спричинилися до того, що в пізнішій свої праці “Osobine narodne glazbe, naročito hrvatske» (Rad Jugoslav. Akademiji, kn. 160, див. саме ст. 156 – 161) Кухач значно зм’якшив своє судження. А головне, що там він визначив збільшений сек. крок як характеристичний для Хорватів і Мадяр в більшій мірі, ніж для инших народів. Знову нема певности, чи не покривдив він Греків, Сербів і Болгар. Він признав, що Мадяри вживають цього кроку частіше, ніж Хорвати, і дав тому два пояснення. Одно те, що Хорвати новими часами свідомо стали менше його вживати, вважаючи, що він належить до турецької та мадярської музичної традиції. Друге те, що Мадяри звичайно вживають в своїх мелодіях всіх сім ступенів гами, а Хорвати рідко більш, як шість. Тут Кухач неначе упустив той взагалі добре відомий йому факт, що зб. сек. крок в піснях різних народів приходить не тільки між 6 і 7 ступінями, і що він трапляється навіть в мелодіях, будованих на меншій кількости ступенів, як шість.

Що-до ролі Італьянців у плеканні розгляданої тут мелодичної особливости, твердження Кухача були неясні. На тій самій сторінці (159) написано і те, що Італьянці запозичили зб. інтервал у Хорватів безпосередньо або за посередництвом Турків, і те, що Турки перейняли цей інтервал від Хорватів, Мадярів та І т а л ь я н ц і в. – Що він у Італьянців не є свій питомий, а перейнятий, Кухач доводив тим, що його нема в італьянських мелодіях старого стилю (kroja). Але хіба існує така теза, що за пізніших часів Італьянці втратили здатність творити, і все, що характеризує нові стилі, вони переймали у инших народів? Далі, хронологія народніх пісень є взагалі річ непевна, і, нарешті, знов

[с. 382]

нагадаю, упущено про Греків, з якими Італьянці завжди були в близьких стосунках.

Ще 1905 року С. Людкевич в розправі “Націоналізм у музиці” (Артистичний Вістник, Львів, зош. IX – X, ст. 119), не згоджуючися з М. Лисенком, писав, що появу хроматизму в Українців краще вважати за вплив “осоружного нам Заходу так дорогою етноґрафічної ендосмози, як культурного усвоєння». Ця думка не була там докладніше умотивована, зосталася у нас непомічена і не вплинула на загальні уявлення. Простежити проникнення хроматизму до нас від передових народів західньо-европейської цивілізації, а не тільки від наших найближчих західніх сусідів – Мадярів та Словаків, було б предметом окремої обширної і подяки гідної студії; найбільше в ній треба б уділити місця старинній італьянській музиці, писаній і народній; я не маю змоги взятися за цю тему і в цій розправі залишаю її на боці.

Що-до тонорядів з двома збільшеними секундовими кроками, Кухач приписував їх розгнузданій фантазії і недисциплінованості мадярських музикантів – Циган; в співаних мадярських мелодіях таких тонорядів нема.

У Бела Бартока находимо потвердження того, що в селянських мадярських піснях нема мелодій з двома зб. сек. кроками, але що-до звички вживати о д и н такий крок, висновок Бартока дуже різниться від Кухачевого: на 320 поданих у згаданому збірнику мелодій він найшов ледве 6 – 8 з таким інтервалом, і ті він відносить на карб румунського та циганського впливу (с. 64). Кухач базувався на збірникові давнішого мадярського збирача Барталуса. Можливо, що ріжниця походить від того що Барток дослідив власне с е л я н с ь к і мелодії (він постеріг, що в панській мадярській верстві улюблені власне ті з селянських пісень, що мають найчужіший поміж усіма характер).

Кухач взагалі признавав (с. 569), що власні давні лади, які були вживані у Слов’ян перед турецьким впливом, походять або від старогрецьких ладів, або від церковних, – західніх та східніх; тільки “слов’янську мінорну гаму” він вважав за оригінальну. Але ж те саме міркування – що певніше менш культурні приходьки навчилися хроматичного інтервалу у культурніших тубільців, а не навпаки – обертається проти слов’ян, коли думати не про турецьку навалу на слов’янізовані землі, а про давнішу слов’янську навалу на землі греко-римської культури.

Fr. Gevaert находив в античній грецькій музиці тетрахорд з послідовністю інтервалів ½ тона – 1½ тона – 1 тон, і називав його “неохроматичним”. Знавець старогрецької музики H. Abert також зазначив цей тетрахорд в Handbuch der Musikgeschichte herausg. v. G. Adler (1924), с. 46–7.

[с. 383]

Ніхто не заперечує тому, що збільшений інтервал у мінорі є явище секундарне; воно є результат вищого розвою, і природніше догадуватися, що перед у практикуванні цього інтервалу вели народи, які взагалі вели перед у музичному розвою. Ті Тюрки, з якими Українці мали близьку стичність в історії – Печеніги, Половці, кримські Татари, Турки-Османи, до таких народів не належали. Українці певно чули музику з збільшеним секундовим інтервалом, між иншим, і від кримських Татар, і від Турків-Османів, але, по-перве, ці народи не були його першими промоторами, а тільки передавцями, а по-друге Українці чули цей інтервал і від Греків, і від південних Слов’ян, і від Румунів, і від Словаків, і від Вірменів (останні, як відомо, жили на західніх українських землях компактними групами), Євреїв та Циган; останні три народи, як і Тюрки, не витворили цей інтервал самостійно в надрах Азії, а усвоїли його почасти в Европі, а оскільки зоставалися масами в Азії, то, можливо, пізніше, в результаті европейського впливу.

Коли той факт, що обговорювана тут особливість мелодики помічається у Турків-Османів та кримських Татар з одної сторони і у балканських Слов’ян та Українців – з другої, пояснюють, як вияв впливу перших на других, то не зовсім ясно, в цілому, чи це – на тій підставі, що перші є Тюрки, чи на тій, що вони належать до мусульманської персо-арабської культури. Але перевірення не видержує ні та підстава, ні друга.

Мелодії Тюрків-Якутів, судячи по записах А. Маслова з фонограм, які зняв Ян Строжецкий, дякуючи заходам Д. Анучина (в II т. «Трудов Муз.-Этнограф. Коммиссии И. Общества Любителей Естествознания, Антропологии и Этнографии») і зразках, поданих в статті Д. Рогаль-Левіцького в часописі «Музика и Революція» 1926 № 10, виявляють таку примітивну стадію мелодичного розвитку, що до неї наше питання навіть і не пасує.

1925 року "Киргизское Государственное Издательство" в Оренбурзі випустило "1000 песен Киргизского народа", – і записувач А. Затаєвич констатує (с. XIV передмови), що "в противоположность всем томным млеющим хроматизмам той «восточной музыки», к которой приучили широкую публику оперы и концертные эстрады, киргизская музыка являет собою целое море нераздельного и безусловного диатонизма". Ні в зазначеній кількості опублікованих мелодій, ні в 500, що зосталися неопубліковані, записувач не здибав аж "ні одного збільшеного інтервала, ні одної хроматичної послідовности".

Мінору з збільшеною секундою не помітно у народів Туркестану[1] (окрім літератури, указаної в Зап. Іст.-Філ. В. У. Академії Наук, V, с. 243, див. іще записи Пантусова в Записках И. Русского Географ.

О-ва по отд. этнографии XVII. вип. 1, і Р. Пфенніга в "Этнограф. Обозреннии" 1889, III)[2] і у азербайджанських Тюрків – див. B. Karaguitcheff, Chansons turques (d'Azerbaïdjan) і R. Glière, Chanson d'Azerbaïdjan (Азерб. державне видавництво в Баку). Коли окреслити круг перегляду не на лінгвістичному принципі, а на принципі культурної залежности від передових мусульманських народів, то констатуємо абсолютний діятонізм всіх 12 лезгінок, тоб-то всього мелодичного матеріялу, опублікованого в виданні "Г. Гасанов и М. Джемалов. Мотивы дагестанского танца" (Махач-кала 1927); з 30 чеченських мелодій, що їх записав А. Давиденко (з виробничого колективу студентів при науково-композиторському факультеті Московської Державної Консерваторії, видано в Москві 1926) нема ні одної в мінорі з зб. сек. кроком; 27 з них строго діятонічні.

Коли нагадати, що для волзьких Тюрків характеристична є пентатоніка, то теорія тюркського походження українського хроматизму вже через одно це дістає догани: ці східні Тюрки мусіли б більше зберегти характер давньої спільної музики тюркської праотчизни – припустімо, що така музика існувала; коли ж хроматизм відзначає власне тих Тюрків, що оселилися на землях середземноморської цивілізації, то природнім буде здогад, що ці Тюрки – Османи й кримські Татари – самі навчилися хроматизму у звойованих народів вищої культури. Українці могли його навчитися у тих-таки народів або з джерела, що було спільне для тих народів і Українців, без посередництва Тюрків; коли це посередництво було, воно було неістотним додатковим чинником, а не таким, що детермінував би дорогу музичного розвитку Українців.

[1] На жаль, мені не вдалося пізнати алтайські записи А. Анохіна.

[2] Як ця розправа вже друкувалася, до Києва дісталася остання новина російської музичної етнографії: В. Беляев и В. Успенский. Туркменская музыка, Москва 1928. Вона вимагає докладного обговорення, між иншим, і в звязку з розгляданим тут питанням; в цьому місці таке обговорення вже неможливе.

Первісне громадянство та його пережитки на Україні. – 1928. – Вип. 1. – С. 119–144

[с. 119]

КЛИМЕНТ КВІТКА.

МАКСИМОВИЧ і АЛЯБ'ЄВ в історії збирання українських мелодій.

Історії збирання і вивчення творів української народньої музики досі не зложено, не існує такої історії і для цілої групи слов'янських народів. Зареєструємо оці короткі перегляди.

Цілу Слов'янщину обсягає L. Kuba, Přehled slovanské melografie (Sborník I. Sjezdu slovanských geografů a etnografů v Praze 1924), видано 1926р., с. 331–334. За доповнення служить перегляд новіших видань, поданий тим самим автором в Празькому часописі Dalibor №№ 4–6 (Rozhled po současné melografice slovanské).

Перегляди, присвячені великоруській народній музиці, звичайно уділяють невеличке місце і українській: Рыбаков, Русская песня (Энциклоп. словарь Брокгауза-Ефрона, т. XXVII, 1899 року, стор. 315–321), А. Маслов в книжці "Опыт руководства к изучению русской народной музыки", Москва 1911, М. Иванов, Сборники народных песен, в II томі його "Истории музыкального развития России", СПБ. 1912.

А. Финагин, – "Русская народная песня" (видав "Российский Институт Истории Искусств", Петроград, 1923), в противність до переглядів попередніх трьох великоруських авторів, обмежується великоруськими піснями; проте його праці не повинен обминути й той, хто студіює спеціяльно українські пісні.

Окремо про українську народню музику: Ф. Колесса, Кілька слів про збиранє і гармонізованє укр. пісень (Артистичний Вістник 1905 р. у Львові) в "З царини української музичної етнографії" (Записки Наукового Товариства ім. Шевченка у Львові т. CXXXVI, 1925 р., – в цьому перегляді дано невеличке місце й працям по великоруській народній музиці). Відомості про роботу останніх років: К. Квітка в часописі "Этнография", № l–2, Москва 1926.

Обширну історію збирання матеріялів до української народньої музики і її студіювання я заходився складати 1915 року, і тоді попрацював найбільше над давнішим періодом цієї історії. Відмовившися потім від заміру звершити її в цілості, я останніми роками опублікував монографії з пізнішого періоду: "М. Лисенко як збирач нар. пісень" (Повідомлення Кабінету Музичної Етнографії Укр. Академії Наук № 1, 1923 р.; друга розвідка, зложена на підставі Лисенкового рукописного архіву, має бути незабаром опублікована в присвяченому Лисенкові збірникові Музею Діячів України), "Ф. Колесса" (часопис "Музика" 1925 р. № 11–12), "П. Демуцький" (Етнографічний Вісник кн. 6, 1928 р.).

В розправах про Лисенка і про Демуцького обговорював я питання, що стосуються не тільки до їх діяльности, але й до всього дотеперішнього ходу розвою української музичної фолькльористики, і що мусіли-б бути в тому чи иншому напрямі обговорені в загальній, інтродуктивній чи конклюзивній, частині зазначеної історії, як би хто взявся її писати (в останній розправі

с.с. XLIII–XLIV , XLVII–LXIX і LXIII вкінці–LXIV; до історії теоретичного виучування відносяться с.с. 82–84 в студії про теорію Сокальського, Етн. Вісник, кн. 6).

Також і оцей артикул я мушу місцями розширювати, викладаючи погляди принципіяльної натури, бо ця праця публікується не в первісно задуманому виді, – не як розділ історії. Облада народньої музики не належить до тих, де можна обмежуватися монографічною рамкою, предпокладаючи, що загальні поняття, постановка загальних проблем і головні прагнення, потреби та перспективи наукової діяльности в даній обладі всім відомі.

Збірка, про яку головно іде річ в цій студії, має такий титул: "Голоса украинских песен, изданные Михаилом Максимовичем. Тетрадь первая. Москва. В университетской типографии. 1834".

З передмови до опублікованого того самого 1834-го року збірника "Украинские народные песни, изданные Михайлом Максимовичем. Часть первая" (с. VII) видно, що "Голоса" вийшли в світ передніше.

В студії Ф. Савченка ("Україна" 1927 р. кн. 6) про найперший збірник Максимовича ("Малороссийские песни"), виданий в Москві 1827 року, було згадано і про "Голоса укр. песен", при тому констатовано, що в Київі нема ні одного екземпляра цього музичного збірника. Варто було-б з'ясувати, чи є екземпляр взагалі десь на Україні; сподіваюся, що люди, які знають такий екземпляр на Україні, особливо в наукових або громадських бібліотеках, відгукнуться і пришлють до Української Академії Наук відомості про нього. Свого часу я питав покійного Володимира Науменка, як відомого доховника всього звязаного з пам'яттю Максимовича; В. П. відповів, що йому не пощастило добути екземпляра цеї збірки, і що екземпляра не було навіть у самого Максимовича. Пізніше я бачив екземпляр в тодішній Петербурзькій Імператорській Публичній Бібліотеці (це було 1915 року).

Єдина відома мені критична згадка про цю музичну збірку находиться в книжці "Григорий Тимофеев. А.А. Алябьев. Очерк жизни и творчества. Муз. издательство П. Юргенсона в Москве. 1912". Там на стор. 61-ій наведено й початкові слова всіх 25 вміщених в збірці пісень. В цій монографії читаємо:

"Сборник украинских песен Максимовича и Алябьева являясь одним из первых по времени изданий записей украинских песен и первым опытом их гармонизации, занимает в истории русской музыкальной этнографии весьма почетное место. Повидимому и самая запись напевов песен, принадлежит Алябьеву. В статье Н. Чаева о Максимовиче сказано про этот сборник: "мелодии записаны с народного голоса и приведены в порядок знаменитым Алябьевым".

А.Н. Серов в статье "Музыка южно-русских песен" (1861 г.) упоминает о сборнике, относя его к числу "замечательнейших из доселе изданных сборников украинских песен".

Гармонизация Алябьева сделана чисто и выдержанно по стилю простому и ясному с весьма ограниченным употреблением септаккордов, но этот стиль, аналогичный со стилем наиболее незамысловатых по гармонии его романсов, в сущности является все таки искусственным, так как он не считается с так называемыми церковными или греческими ладами, в которых построены народные малорусские песни. Записи песен сборника Максимовича и Алябьева не выходят из рамок современного мажора и минора" (ст. 25).

Що розглядана збірка дала першу спробу гармонізації українських народніх пісень, це несправедливо.

Правильно було-б підкреслити, що це була перша збірка, присвячена виключно українським мелодіям, – давніше, в 18 віці їм було відведене деяке місце в збірниках руських пісень Трутовського і Прача, а 1833 року у Львові Вацлав з Олеська видав українські мелодії в записі К. Ліпінського всуміш з польськими. Але гармонізація вже була пробувана в усіх піснях тих давніших збірників.

Можна также з приводу цієї збірки підкреслити, що Максимович, котрий "занимает место в ряду самых ранних, самых усердных и самых

безкорыстных исследователей народной поезии в России и Европе”[1], і був у східньому слов’янстві перший професіональний учений, що видав тексти народніх пісень, – разом з тим був перший у цілому слов’янстві професіональний учений, що видав народні мелодії”[2].

Посилка на Сєрова може навіяти читачеві неточне уявлення.

Вираз “замечательный” має ріжні відтінки значення, в даному разі цей вираз треба брати не як резюме продуманої пильної критичної роботи над збіркою, що привела до похвального висновку, а просто в розумінні “гідний уваги”, – і такого визначення неможна заперечувати хоч би з огляду на хронологічне місце цього видання в історії збирання та публікування зразків української музичної творчости.

Писання Сєрова про музику українських пісень в “Основі” 1861 р., кн. 3–4, зосталося незакінчене, у всякому разі незакінчене друком, – це випливає саме із того, що в нім не дано обіщаного в нім розбору збірника Максимовича–Аляб’єва і инших збірників, отже невідомо, як саме оцінював Сєров ці збірники, або до якого висновку прийшов би, як би більше в них заглубився; в пізнішій розправі “Русская народная песня, как предмет науки”, опублікованій в часописі “Музыкальный сезон” 1869, № 18, Сєров вже взагалі не згадував про давніші українські збірники і рекомендував пізніші.

Здогад Г. Тімофєєва, що Аляб’єв сам записав мелодії, не угрунтований. Цитована на потвердження цього здогаду фраза Чаєва (Русский Архив 1874 р. стор. 1061) двозначно зложена; її можна розуміти так, що ablativus auctoris “Алябьевым” звязаний тільки з останнім предикатом “приведены” (в порядок), а до предикату “записаны” вказівки на чинну особу нема, словами “мелодии записаны с народного голосу” Чаєв хотів зазначити джерело, не торкаючися питання про те, хто саме записував. Але допустімо, що Чаєв хотів сказати саме те, що заключив біограф Аляб’єва – так з реферату Чаєва невідомо, на яких даних опіралося-б таке повідомлення. Взагалі нема жадних натяків на те, щоб Аляб’єв їздив на Україну. Нема вказівок на те, щоб українські селяни, чи хоч би й пани співали йому в Москві; це останнє, правда, зовсім не є щось неймовірне; але-ж ми маємо пояснення Максимовича в передмові: “Занимаясь собиранием Украинских песен, я, сколько мог, доставал и напевы или мотивы оных. – А. А Алябьев взял на себя труд арранжировать их для пенья и фортепиано”.

Вираз “доставал напевы или мотивы” треба, мабуть, розуміти так, що Максимович стимулював инших людей записувати мелодії для його збірки; щоб побільшити таке збирання записів, він і в передмові до “Укр. нар. п.” 1834 року писав: “прошу всех, кто имеет случай, доставлять мне списки Украинских песен... кто может, то и с напевом”. Невідомо, чи пускаючи в світ “тетрадь первую” “Голосів” (видання не продовжувалося), Максимович зробив якийсь вибір з матеріялу, що йому понадавали, чи видав все, що на той час надійшло, чи може, здав справу вибору на Аляб’єва.

Є ще одна, не зазначена у Г. Тімофєєва, вказівка, точна що до часу праці Аляб’єва, але надто неясна в самому визначенні цеї праці. “Биографический словарь профессоров и преподавателей И. Московского Университета”, ч. II, 1855 р., в артикулі про Максимовича додає до згадки за “Голоса Украинских песен” таке пояснення (с. 17): “25 напевов, положенных ему на ноты А.А. Алябьевым в бытность его на Кавказе 1832 г.”.

[1] М. Драгоманов, Некролог Максимовича – Вестник Европы, 1874 № 3, С. 446.

[2] Jan Ritter z Rittersbergu (1780–1841), що видав 1829 р. в Празі Česke narodní písně з мелодіями, до 1821 р. служив на військовій службі, а потім віддався розмаїтим літературним заняттям, писав драми, праці з військової історії, збирав матеріяли до словаря чеських художників (Ottův Slovník Naučny XXI, 831).

Артикула того зложено на підставі автобіографічного листа Максимовича до С. Шевирьова, пізніше надрукованого в щомісячнику "Киевская Старина" за 1904 р., IX, в автентичній редакції, але не до кінця. Замість закінчення там відсилка: "Далее следует перечень трудов ученых и литературных почти в том же изложении, что и в словаре".

Може в самому листі був точніше пояснений спосіб зложення збірника (оригіналу в рукописному відділі Всенародньої Бібліотеки України, куди було передано архів "Київської Старини", не знайшлося, – може він зберігся в тій частині паперів Максимовича, яку здавна держить для опрацювання В. Данилов у Ленінграді). Слова "положенных ему на ноты", – чи були вони автентичним виразом Максимовича, чи формулюванням Шевирьова на підставі хоч автобіографічного листа Максимовича, хоч давніших усних чи писаних повідомлень Максимовича або пізніших пояснень, – показують, що той, хто так формулював зовсім не уявляв, оскільки була важлива точна інформація про те, як саме складався збірник. Як би річ ішла про роботу Аляб'єва тільки над гармонізацією, – на що було-б згадувати, де був у часі цеї роботи Максимович. Цитований вираз, як би був єдиним свідоцтвом, сам по собі навівав би такий здогад, що і Алябьев 1832 року вже повернувся, за офіціяльним чи неофіціяльним дозволом, з Сибіру (хоч іще й не в Москву, – бувати в столицях йому ще довго було заборонено після звільнення від заслання на Сибір), їздив, як і Максимович, на Кавказькі Мінеральні Води (Максимовича було відряджено "в Кавказскую область для собирания растений и для поправления минеральными водами расстроенного здоровья"), і там записав мелодії з голосу самого Максимовича, чи якоїсь людини українського роду, котра товаришувала Максимовичеві в подорожі, чи від Українців, яких Максимовичеві не важко було знайти на Кавказьких Мінеральних Водах і між наїзними хворими, і між осельниками. Вираз "положить на ноти" визначає записати мелодію з голосу, а не скомпонувати акомпанімент до мелодії вже записаної. – Але такий здогад перечив би поясненню "доставал напевы" в передмові Максимовича, тож треба дати перевагу цьому останньому поясненню, як безумовно автентичному, в виразі "положенных ему на ноты" вбачати вияв того, що Максимович не розріжняв записування мелодій від їх гармонізації (як не розріжняє цього й тепер маса осіб, які, не знаючися взагалі на музиці, не вважають за потрібне уважати навіть на те, що вповні доступне для розуміння всім непричетним), – а у виразі "в бытность его на Кавказе" – або вияв диспропорції в меморизації, – внесення неістотного на шкоду істотному, або вказівку таки на те, що і Аляб'єв 1832 року був на Кавказі і там з направи Максимовича згармонізував мелодії, які Максимович уже перед тим "достал" у записаному виді. Максимович міг взяти з собою ті записи на Кавказ, наперед умовившися з Аляб'євим, що той попрацює там над ними на дозвіллі. Обидва свідчення, – що Максимович добув готові записи мелодії, і що Аляб'єв положив мелодії на ноти, найкраще погоджуються таким здогадом: ті готові записи були невмілі; Аляб'єв, редагуючи їх, перевірив принаймні те, що можна було перевірити за допомогою Максимовича, – останній хоч сам співав, хоч зводив Аляб'єва з співаками; перевірювання часом бувало рівноварте записуванню, коли первісний музичний запис був зовсім непридатний, або коли варіянт, з яким Аляб'єв мав діло в натурі, дуже відріжнявся від того, що служив до попереднього запису; де-які мелодії Аляб'єв міг при тому і вперше записати. Переважав же і був в основі все таки музичний матеріял, що Максимович здобув перед тим в виді готових записів, і тому він в лаконічній передмові до збірника обмежився поясненням, що він "доставал напевы".

Можна було-б потратити багато місця на інтерпретацію, яка-б помирила обидві наведені суперечні відомості, і на здогади про те, рефлексом яких фактів, може й дуже важливих для вияснення способу зложення збірки,

була ота згадка про Кавказ, сама по собі неначе безцільна; але найповніше, все таки, буде держатися слів передмови, бо їх автентичність безсумнівна.

Л. Сабанєєв (История русской музики, Москва, 1924, с.с. 27 і 32), констатуючи, що перші російські композитори (в XVIII віці) були кріпаки, двораки та "разночинцы", і приписуючи "сдвигу" спричиненому Великою Французькою Революцією ту зміну, що в XIX віці музика перестала бути заняттям негідним високої шляхти, інформує: "само дворянство не очень утруждало себя изучением техники мастерства: черная работа (инструментовка, даже гармонизация) обычно поручалась по прежнему выученикам из крепосгных, сам же "маэстро" ограничивался сочинением мелодии и славой композитора. Так сочиняли даже самые выдающиеся диллетанты-дворяне (Верстовский, Варламов, Алябьев)". Коли-б це справді був звичайний для того часу спосіб, то з цього випливало-б, що такого роду роботу, як гармонізацію готових мелодій, Аляб'єв, коли і взяв на себе, то імовірно фактично доручив якомусь своєму кріпакові чи дворакові. Але Сабанєєв не вказав точних фактів і рації, з якої він вважав за можливе зробити на підставі цих фактів узагальнення (оскільки це узагальнення поспішне, показує те, що воно зачіпає й Варламова, котрий, хоч і був шляхетського походження, мусів заробляти на хліб професіональною музичною роботою).

Більшого, ніж оте, що було цитовано тут з Максимовичевих передмов і з Біогр. Словаря професорів Моск. Унів., ми не дізнаємося про саме збирання мелодій.

В надмірному лаконізмі Максимовича можна замітити один вияв неначе навмисного умовчання. Тим часом як випускаючи одночасно збірник текстів, Максимович назвав його "Украинские народные песни", титул цеї музичної збірки "Голоса украинских песен" не має в собі визначення "народных".

Хто, беручи в руки цей сливе вікової давности збірник, уявляв би наперед солодкість моменту, коли перед ним відкриється таємниця того, що звучало за найбільшого розцвіту народньої пісні, і що пізніше було забуте або змодернізоване; хто сподівався-б побачити оригінальні мелодії до інтересніших з тих пісень, що їх слова зустрічаються в давніх збірниках пісенних текстів, а в пізніших уже не зустрічаються, – того "Голоса украинских песен" мусять розчарувати.

Той, хто вивчав би пам'ятники української музики в хронологічному порядку їх опублікування в друку, почасти був би підготований до цього розчарування: студіюючи перед тим музичні збірники Трутовського і Прача (їх також нема в Київі), він би вже побачив, що саме в цих найдавніших збірниках українські мелодії мають не старинний і не оригінальний характер. Проте зоставалася-б надія, що Максимовичева збірка – не така. Ті попередні збирачі – не рівня Максимовичеві. Хоч Максимович лагодив цю збірку за московського періоду свого життя, коли він ще не віддавався філології і історії, він уже й тоді був досить заглублений в історичні традиції українського народу; можна-б сподіватися, що в збірці, яку він видав, оскільки невеликий її розмір обов'язував до розважного вибору, музичний матеріял був би оригінальніший і відповідний до фізіономії, яку мають його збірники, видані без нот. Розуміється, щоб зробити добрий вибір керуючися саме музичними прикметами мелодій, треба було-б того роду підготування, якого Максимович не мав; але як би хоч і без чисто музичних критеріїв була поставлена мета дати зразки мелодій хоч би до всіх тих родів пісень, які представлені своєю поетичною стороною в одночасно виданому Максимовичем збірнику пісенних текстів, то в результаті й українська народня музика була-б показана розмаїтішими і характеристичнішими знаками.

Насправді в розгляданій музичній збірці є тільки 11 мелодій до тих пісень, що їх тексти вміщені в Максимовичевому збірникові 1834 року, що виданий без нот. Останні 14 – це інші пісні, і вибір їх не відповідає за-

гальній фізіономії зазначеного одночасного збірника текстів. Значну частину цього останнього, правда, становлять тексти дум, а точного запису мелодій дум не могло бути за передфонографічної доби (навіть після винайдення фонографу проблема фіксації подібних співів не є вповні розвязана). Але хоч би й таким схематичним уривкам, як той, що його пізніше подав Рубець в кінці свого збірника "Двести шестнадцать нар. укр. напевов" (Москва 1873), ми були-б тепер дуже раді, бо вони хоч би в грубих рисах показали-б типи рецитування дум, що існували в першій третині XIX віку, і дали-б змогу порівняти їх з пізнішими записами й простежити зміни в основному та в окремих виявах. У всякому разі, виходячи з змісту Максимовичевих збірників пісенних текстів, можна-б сподіватися побачити найвидатніші записи хоч би строфових історичних пісень. Але й цих останніх між "Голосами" нема, зате є мелодії до пісень "Одна гора високая, а другая низька" (№ 12), "Ой під вишнею, під черешнею" (№ 22), "Віють вітри, віють буйні". Крім таких загально відомих по цей день, є там і такий ефемерний утвір, що в часі складання збірника був, мабуть, модним в своєму місці: "Од Полтави до Хорола везуть жінку прокурора". Домішкою такого елемента можна пояснити зазначену вище особливість титулу збірки.

Ми не тільки не маємо даних, щоб судити, оскільки точність зазначення мелодій могла бути осягнена в збірці Максимовича–Аляб'єва, але не маємо навіть вказівок на те, що самий ідеал точности справді був свідомо утверджений. Нема певности, що Максимович сам прагнув зберегти й розповсюдити зразки української музичної творчости в строгій неторканості. Ніщо не свідчить про те, що він поставився до справи опублікування пам'ятників української музичної творчости з такою розважністю, до якої забов'язувало його становище ученого.

Хоч Максимович був, як вище зазначено, перший в слов'янстві професіональний учений, що заходився видавати народні мелодії, проте по ньому ще не замітно, щоб уже визрів принцип об'єктивного наукового відношення так до мелодій як до текстів. В передмовах до своїх збірників він все вихваляв українські народні пісні, і виходило, що їх естетична гідність була оправданням тої уваги, яку він їм уділяв, і до якої закликав, – отже, виходить, як би вони не здавалися гарні, то може-б і не варто було стільки коло них поратися. "Чувствуя живо красоту наших народных песен... прошу всех Малороссиян принять участие в этом деле" (записування), – писав Максимович у виданні 1834 року; ще й пізніше, в передмові до збірника 1849 року, він замічав: "... в деле искусства важен суд художника, и потому я припомню здесь моим читателям мнение Гоголя, которого поэтическое дарование взлелеяно звуками украинских песен". Ф. Савченко в згаданій студії з'ясував способи редакційної роботи Максимовича над збірником 1827 року; нема даних покладати, що його внутрішнє переконання в допустимості поліпшування записаного тексту пізніше змінилося радикально. Як би це сталося, то може, в пізніших збірниках було-б дано місце признанню помилки в праці, опублікованій за дуже молодого віку.

Чи згоджуватися з Г. Тімофєєвим, що розглядана збірка займає в історії східньо-слов'янської музичної етнографії вельми почесне місце, це належить насамперед від того, що саме розуміти під етнографією. Надто часто забувають, що музична етнографія є наука і надто часто прикладають цю назву до діяльносги, яка не має прикмет діяльності наукової. В Росії

"изучения народной жизни еще с конца XVIII века внушались возникавшей потребностью самосознания, любопытством и сочувствием, но не были руководимы ясными научными приемами и сознательной задачей. В ту эпоху, когда подготовлялись деятели этнографии от двадцатых и сороковых годов, в науке университетской... для этого изучения не было места... Этнография, как наука, еще не подозревалась... Изучения начинались, но оставались еще на руках любителей, мало или совсем не подготовлен-

ных... Даже люди, как Надеждин, который был даже большим ученым, не были в этнографии настоящими специалистами”[3].

Це визначення належить А. Пипінові (История Русской этнографии I, с. 321, 376–7), до котрого пасують ті самі слова, які він приклав до Надєждіна, і котрий в усякому разі не був надто строгий і екзигентний в справі обсягу поняття етнографії, сам розширяючи його в свойому писанні до крайности. Отже було-б дивним випадком, як би музична етнографія, яка вимагає сполучення двох родів освіти в тій особі, що береться до цеї парости, випередила етнографію загальну, щоб точність, об’єктивність і ріжносторонність у виборі й описі фактів та в постереженнях раніше виявилося саме в обладі музики; цього дива не сталося, і Аляб’єв не був людиною, яка-б ішла попереду свого віку.

Зложити збірника народніх мелодій – це типичний рід чинности, яка в очах громади дає право на звання етнографа-музиканта. Але музична етнографія не замикається тільки в нотному транскрибуванні мелодій, хоч би зробленому з можливою пильністю. Вже здавна повелося, що нотам передпосилаються якісь більш або менш змістовні передмови, і М. Іванов у згаданому перегляді дав догану де-яким виданням (И. Русского Географического Общества!), що в них “научных объяснений – никаких; всякому предоставляется думать об этих записях, что угодно, верить или не верить точности их” (с. 343); “читателю предоставляется самому разбираться в предлагаемом материале” (с. 351 – з приводу укр. збірників О. Рубця).

Треба однак розібратися в тому, якого роду наукові пояснення конче потрібні в збірнику, і що саме розуміти під поясненням. Не входячи докладніше в це питання, можна згруба закмітити, що коли наукову чинність розкладають на опис та пояснення, то під поясненням, в противставленні до опису, звичайно розуміють саме теоретизування; противно, пояснення такого роду, як вказівки на те, де записано пісню, характеристика осіб, що її співали, окреслення, так мовити, її географічного та соціяльного ареалу, її побутової ролі, відомості про народній музичний побут взагалі, про обставини, при яких записано дану пісню, спроби при можливості визначити самі манєри співу, – ті, що їх знаки нотного письма не спроможні виразити, – це все входить в опис, як описом є і самий нотний запис мелодії; опис нотним письмом і словами є одна цілість. Що до пояснень в розумінні теоретичних висновків, то вони в самому збірнику не конче потрібні, але для установлення точности і правильности музичного тексту вони мають те значення, що характеризують самого записувача; при тому ступінь вірогідности самих записів не конче відповідає ступеневі виявленої в теоретичних поясненнях теоретичної підготованости записувача: коли в його теоретичних ідеях позначається тенденція, це зменшує об’єктивну цінність матеріялу тим, що дає підставу предпокладати відповідну тенденцію, – коли це в самій нотній транскрипції (хоч і тут суб’єктивність сприймання, взагалі неминуча, хоч би запис роблено з фонограми, значною мірою з’умовлюється усвоєними теоретичними ідеями), – то в виборі матеріялу: коли збирач записує і публікує не все, що чув, то може занехаяти саме ті пісні і варіянти, які перечать його теорії.

Недостача або повна відсутність першого роду “пояснень” – тих, що відносяться “до опису”, є болюча хиба дотеперішньої праці над українською народньою музикою, – хиба такого роду, що, властиво кажучи й самий термін “етнографія” тут треба прикладати з застереженням. Дослід мелодики, ритмики народніх пісень, – це можна називати музичною етнографією, можна й не називати, включаючи цей дослід просто в музикологію; а назва “музична етнографія”, що у нас утвердилася і застосовується звичайно поверхово та

[3] До-речі, Надєждін був дуже заприязнений з Максимовичем і “как человек гораздо более крупного дарования и учености, – имел, повидимому немалое влияние на направление трудов Максимовича” (Пыпин, цит. твір. III, с. 17).

занадто щедро, – повинна-б, коли становити річ строго, визначати такий напрям досліду, при якому-б було ясно, що це є ділянка етнографії. Як етнографію в цілому, так музичну етнографію, тоб-то парость етнографії, в зіставленні з науками, з якими ця цілість і окремі її ділянки схрещуються, повинна-б характеризувати жива безпосередня обсервація фактів і явищ; всесторонній комплексний їх опис; генералізація на підставі власне такого роду матеріялу. Недавно я мав нагоду зазначити недостачі в сучасному стані досліду народньої музики такими рядками ("Етнографічний Вістник" кн. 6, с. LXIII):

"Многолітня[4] стаціонарна етно-музикографічна робота на селі могла-б внести в наше людознавство багато такого, що йому бракує. Ми вже розпоряджуємо дуже великою кількістю записаних мелодій, маємо праці над їх класифікацією і спроби історично-еволюційних збудувань, але нам бракує постережень над музичним побутом, над самим процесом творення пісні, її міграцією, трансформацією. Ці процеси відбуваються на наших очах, але при екскурсійній етнографічній роботі можливі тільки уривкові спостереження, які дають тільки самому екскурсантові вказівки на те, що, як і де треба було-б дослідити систематично, як би була змога довше пожити в даній місцевості. Ці хвилеві бліки викликають тільки тугу за стаціонарною роботою. Суперечки в основному питанні про індивідуальне і колективне в загадці народньої творчости уґрунтовуються з боку прихильників тої чи иншої теорії на надто фрагментарному фактичному матеріялі; генетичні здогади більше будуються на постереженнях над екзотичними народами, тимчасом побут слов'янських народів, ще досі є грунт для не менш навчальних постережень.

Не досліджені відносини між професіональною і непрофесіональною музикою, народній інструментальний дилетантизм, народня музична термінологія, масовий рівень музикальности хочби в одному якомусь селі: що саме являється справді спільним надбанням "народу" в розумінні більшости хочби між самим селянством, – і що належить до віртуозности одарованіших одиниць".

З такого погляду можна констатувати, що музичної етнографії у точному розумінні у нас іще досі немає.

Але наука про народню музику може бути конструована не тільки як парость етнографії; вона є рівночасно парость музикології, аналогічно до того, що й дослід инших родів народнього мистецтва є рівночасно і парость етнографії, і парость відповідного відділу мистецтвознавства. Із цього факта тільки досі не зроблено висновку, що на означення такого рівноправного напряму досліду варто було-б поруч із терміном "музична етнографія", ввести в ужиток термін "етно-музикологія". В такому етно-музикологічному аспекті можна центр досліду вбачати і в аналізі самих мелодій.

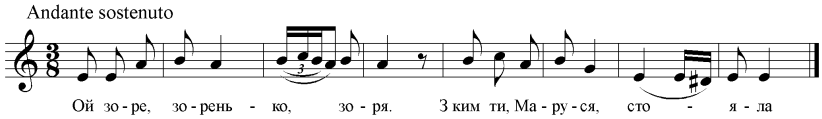
Та як би ні означати науку про народню музику, – тут, як і в багатьох инших випадках, можна витрачати на дефініцію та визначення місця в класифікації наук без краю багато того дорогого часу, який з більшим пожитком пішов би на самий дослід, – треба признати, що ця наука ще ніде не поставлена, як слід, і коли говорити про історію музичної етнографії, то ми здибаємося з трудністю, що нема ери, від якої можна було-б починати ту історію в дійсному розумінні. Втім умовно можна залучити в один ланцюг історичний огляд всього, що досі зроблено в напрямі пізнання народньої музики, – чи то з проблисками наукової думки, чи без таких проблисків, – з тим застереженням, що повільне зростання наукового духу в цій обладі не було автономним, що пізніші діячі тут загалом в далеко більшій мірі переймали принципи і методи з инших наук, ніж усвоювали їх з праць своїх попередників власне по музичній роботі. Процес розвою не був встяжно поступовим, бо історична галерея діячів представляла надто ріжні їх фізіономії,

[4] В "Етн. Віснику" це слово перероблено проти моєї волі вже після останньої коректи, яку я підписав, тому я цитую з автентичного тексту.

[с. 127]

надто ріжну міру та ріжний характер підготування. У всякому разі не тільки не можна збірці Максимовича–Аляб'єва відвести, як це зробив Г. Тімофєєв, почесного місця в історії музичної етнографії, але треба признати, що це ще не була етнографічна праця, що матеріял в ній поданий, не є етнографічний матеріял, а музика і поезія, з приводу якої читачеві "предоставляється самому думати, що завгодно", і про народність кожної пісні цеї збірки треба судити на підставі даних, які можна здобути по-за цею збіркою, а не в ній самій. Дається в знаки, що Максимович не подбав навіть про мінімум, – не подав відомостей про особи записувачів і про те, в яких місцях співалося вміщені в збірці пісні. Це вина не Аляб'єва. Брак географічних зазначень є вада не тільки музичного, але й загалом всіх чотирьох Максимовичевих збірників пісень. Вказівки на джерела є в збірникові т е к с т і в 1834 року, але в надто загальній недокладній формі. Ці вади мало зрозумілі, бо-ж Максимович був учений, хоч і давнього часу.

Що до зросту теоретичної думки, то розглядана збірка показує зрив навіть з того щабля, на якому стояв збірник Прача, – там бо в передмові (імовірно написаній М. Льовим) виявилися намагання дослідчого характеру. Але є – не в самій музичній збірці, тільки в Максимовичевій передмові до рівночасно (1834 р.) виданого збірника пісенних текстів (стор. VII, прим.) – увага, яка стосується власне музичної сторони і яка показує у Максимовича рису, що пізніше виявлялася у де-яких збирачів в більшій мірі, – спокушатися саме поясненнями в розумінні суджень теоретичного характеру, не стісняючися своєю непідготованістю, замість того, щоб звернути увагу на пояснення в розумінні опису, які були збирачеві вповні під силу, і якими він міг би зробити справжню велику послугу науці. Саме, цитуючи там оцю веснянку (№ 8) збірки "Голоса укр. песен" Максимович завважив, що її



мелодія "имеет удивительное сходство с напевом одной Черкесской песни". Там же він ідентифікував мелодію иншої української пісні з мелодією Ногайських Татар, якої так само не визначив. Навряд чи Максимович в обладі історії та історії літератури позволив би і собі признав би за доцільне давати місце зближення з тим, чого читач нізвідки пізнати не може, і внушати ідею, оперуючи таким положенням, що його перевірити читач не має способу. Така перевірка особливо потрібна, коли автор, не бувши музикологом, вторгається в чужу для нього обладу; не музиканти часто асоціюють мелодії по якихсь вражіннях, які музикантові зістаються чужі і незрозумілі.

Момент, в який Максимович видавав "Украинские народные песни" і "Голоса укр. песен", був переломовим в його науковій дорозі, – як відомо, перед переїздом до Київа його фахом було природознавство. Отже зовсім не слідно, щоб він переніс на народню творчість ті принципи роботи, що мусіли у нього утвердитися в природознавчих студіях; народня творчість була доти для нього побічною обладою, і тут він не був точний ні в установленні самого матеріялу, ні (як бачимо на цитованих тут його увагах) в висновках. Але це не була його індивідуальна хиба. Навпаки, це є загальне явище, яке й тепер іще вповні панує, – що люди, котрих мишлення в крузі їх фаху, напр., природознавства, є дисципліноване звичками, виробленими віками роботи попередників і роками власної роботи, зразу почувають себе вільними від цього запрягу, коли своїми судженнями вступають в обладу, напр. поезії (або етики, політики) і, далі, у людей, що звикли до наукового мишлення

[с. 128]

в обладі поезії, набуті звички раптом відпадають, коли річ переходить на музику.

Я витяг із збірки "Голоса укр. песен" саме цю мелодію не тільки з приводу

приведеної уваги Максимовича, а ще й тому, що вона сама по собі високоцінна і дуже характеристична для українських обрядових пісень. Та на жаль вона не характеристична для розгляданого збірника: вона служить за окрасу збірника, але належить в ньому до винятків. У всякому разі одно те, що такого роду мелодія в цій збірці є, ставить її на багато вище понад попередні збірки Трутовського і Прача, – притягаючи до порівняння власне українські розділи тих збірників.

Мелодії пісень з подібними словами і сливе однаковою ритмичною схемою записали недавно Володимир Харків і я в ріжних пунктах Чернигівської округи, – там такі пісні живуть досі, як "гряні" (троєцькі); сподіваюся, що ці записи невдовзі будуть видані, і, хто заінтересується, могтиме звірити з ними ритмичну схему поданої тут пісні з збірника Максимовича–Аляб'єва. При цьому будуть помічені невеличкі ритмічні відмінності. Хто, схотів би, напевно могтиме і сам напитати і записати варіянти поміж лівобережними веснянками (початкові слова – і так: "Грала зірочка, іграла") та звірити їх з ритмічною схемою наведеної мелодії.

Я зовсім не хочу внушати, що зазначені незгідності самі по собі свідчать за неточністю запису чи довільністю редакції в збірці Максимовича–Аляб'єва; але обидві зазначені вади не виключені, і тому, на жаль, нема змоги зробити певного висновку, що ритмичний тип сезонних пісень, представлений цими варіянтами, справді має таку ріжностать, яка вирисовується на поданому тут музичному тексті.

І помимо порівняння з пізнішими записами цей музичний текст сам у собі замикає питання: чи справді ритмічна схема обох віршів в оригіналі була неоднакова, і при подібності 1–2 тактів з 5–6 мала місце відмінність між тактами 3–4 з одної сторони і 7–8 з другої.

Коли-ж і відкинути скрупули та прийняти редакцію цеї мелодії в збірнику Максимовича–Аляб'єва за ритмично-точну, то до використання її для досліду трансформації і міграції ритмічних типів виступає та перешкода, що не визначено, з якої місцевости цей запис походить.

Зазначу недогляд: під нотами стоїть "зоре, зоренько", а в окремо надрукованому тексті "ти, зоречко".

Визначається в збірнику ще весільна пісня "Ой летять галочки" – № 5; друга весільна пісня (№ 4) не має старинного обрядового характеру; це само по собі нічого не свідчить проти запису чи редакції, – в весільний обряд справді проникають пісні новіших стилів, – так мовити, по-за каноном, і наявність подібного зразка в виданню сливе столітньої давности показує, що вже тоді така практика мала місце. – Під № 3 стоїть мелодія до пісні "Віють вітри" з істотною відміною в закінченні, рівняючи з тим як цю пісню пізніше друковано, і як її співають тепер на сцені в "Наталці Полтавці". Та нема певности чи справді цей найдавніший (скільки мені відомо) запис зберіг первісну каденцію, чи може це була індивідуальна фантазія співака, записувача, або гармонізатора. Так само зістається непевною октава в замкненні мелодії № 18, що тут пристосована до слів "І сплю, мені сниться"; ця мелодія, і тепер дуже відома – з словами "У сусіда хата біла", звичайно кінчиться на примі. Підойма на октаву – не характеристичний для Українців спосіб замикати мелодію, він ще й досі дуже рідкий в одноголосому співі, а розгляданий збірник, на жаль, не може бути підставою щоб судити про давність цього способу. Було би недоцільно подавати тут мої уваги до всіх мелодій збірки, бо репродукувати всі мелодії тут неспромога, і з читачів хіба що зовсім винятково хто дістав би саму збірку та перевірив ці уваги.

[с. 129]

Коли з музичного матеріялу, зібраного Максимовичем, щось зісталося невикористаним у цій збірці, то ця решта могла залишитися і в паперах Аляб'єва. Родиться питання, чи не з цих матеріялів взяті ті шість українських мелодій, які

обробив теж Аляб'єв, і які були опубліковані по-за розгляданим збірником. Г. Тімофєєв очевидно в цьому не сумнівався, бо в покажчику творів Аляб'єва "по роду их", де вокальні твори зареєстровано за абеткою по авторах текстів, ті 6 пісень стоять теж під прізвищем "Максимович" (с. 74) зараз по обговореній тут збірці. В хронологічному покажчику творів ці 6 пісень стоять так само вслід за тими, що увійшли в збірку, видану Максимовичем, – під 1834 роком. Але ця дата, як і сполучення з ім'ям Максимовича, мабуть тільки здогадова; невідомо, чи бачив Г. Тімофєєв самий рукопис. Друкованими Г. Тімофєєв бачив ці пісні тільки в виданні Ю. Грессера в Москві 1859 року; Г. Тімофєєв догадувався, що це видання було не першим. В моїх руках тільки пізніше і останнє видання цих 6 пісень – П. Юргенсона в Москві, з датою цензурного дозволу 30-го мая 1878 року. Ці пісні і входили в виданий того року збір творів Аляб'єва (в 4-х частинах) і продавалися як окремий зшиток, то-ж познайомитися з цими піснями читачеві далеко лекше, ніж з тими, що увійшли в збірку видану Максимовичем. В приступному мені виданні цих 6-х пісень помітка надто лаконічна: "Музыка А. Алябьева", – отже тут можна справді вже думати все що завгодно, – і те, що Аляб'єв зовсім вільно переробив народні мелодії, і навіть те, що він сам їх скомпонував. За покажчиком Г. Тімофєєва виходить, що вони і записані і гармонізовані Аляб'євим (с. 62); на с. 51 в одному місті визначено так само, а в другому місці визначено тільки "гармонізовані", але невідомо, чи почерпнуті ці відомості з Грессерового видання чи з инших джерел.

В числі цих 6-х пісень маємо одну з найпоширеніших на Україні та й на Великорусі – про раненого козака, що перед смертю посилає коня додому[5]. Вона досі розробляється в народі в несчисленних і дуже розбіжних відмінах. В Максимовичевому збірникові 1834 року, що без нот, є три варіянти цієї пісні (с.с. 151–154, №№ 15–17), але між ними нема жадного ідентичного з текстом Аляб'єва. Цей останній текст і неповний, і позначається надто великою, як до українських пісень цього роду, нерівноскладовістю; в віршовій формі цього тексту нерівноскладовість неначе принціпіяльна, а не випадкова (ця трапляється винятково і в багатьох українських піснях, припципіяльно рівноскладових). Це явище було би інтересне, як би була певність у точності запису, і не було-б підстави думати, що співак просто забув докладний текст пісні (як і той, хто диктував варіянт № 16 в Укр. нар. п. Максимовича, с. 152-3, мабуть, збивався в другій половині пісні). Між иншим, в тексті є й огріх проти української мови: "плити" замість "пливти" або "плисти". Важливіша особливість музичної форми цеї пісні у Аляб'єва. Її характеристична відзнака – це незвичайна довжина музичної строфи, що обіймає дві поетичні строфи по 4 вірші кожна. Ця високорозвинена, як на народню пісню, форма, витворюється тут дуже простим способом: в музиці до кожної другої поетичної строфи, при однаковості аподози, в протазу вноситься зміна (основну мінорну тему перенесено там на терцію вище в паралельний мажор). Подібні варіяції в народньому співі можна спостерігати не рідко, але не трапляється, щоб та сама варіяція приходила в регулярній черзі, об'єднуючи таким чином дві чи більше строфи в групу вищого порядку.

Мелодія пісні "Северин", вповні західнього характеру; в ній є така фраза, як в мелодії всеслов'янського (не народнього походження) гімну Hej slovane, пристосованій і до польського гімну Jeszcze Polska nie zginięła; ритмична

схема, як у пісні "Северин" звичайна напр. польським церковним колядам[6]; тим більше вражає великорусизм в її мові: "Моя дівчина й прясти майстериця". Подібної фрази нема в варіянті цеї пісні, вміщеному в збірнику Коціпінського під заголовком "На тобі

[5] Ф р а н к о. Студії над укр. нар. піснями IX.
[6] Див. Kantyczki z nutami. Zebrał Jan Kaszycki. Kraków 1911, ч. l. №№ 45, 62, 73, 101, 111, 143, 161, 162.

небоже, що мені негоже” з приміткою “з любимих пісень князя Г. Я. Потемкина”.

Пісня “Покинутая козачка” (“Ой болить серце”) ритмично оригінальна і робить честь тому, хто утворив її музику, до якої-б верстви він не належав. Незвичайне “та і головонька” в підтекстуванні не находить потвердження в дальших строфах тексту, де виявляється схема 5+5, – така, яка була-б і в першій строфі, як би там замість “та і” стояло звичайне “тай”. В дальшому тексті по українськи було-б (вона) “лучча”, “краща”, а не “лучше”, “краще”.

В мелодії до пісні “Ой я козак Захаренко з бандурою веселенько” перша тема притикає до відомої з “Гречаників”; особливість саме мелодії, яка у Аляб’єва, – спад на ундециму *f’–c.* Такий інтервал, коли його справді списано з натури, показує як вибрик бравого надвірнього бандуристи або хоч і пана-гумориста так званого хлопоманського чи “балагульського” типу. Початкові слова цеї пісні, з відмінами і прив’язані до инших мелодій, находяться в збірнику Коціпінського.

В пісні “Да їхав чумак з Дону” Аляб’єв очевидно не зорудував з ритмом, до того-ж ці початкові слова підставлено під нотами очевидно неправильно, тоб-то проти звичаїв, які можна постерегти в народніх піснях: ця ненатуральність, силуваність певно походила від того, що Аляб’єв хотів погодити музичний акцент з словесним “їхав”. Така погодженість в народніх співах зовсім не обов’язкова.

Граціозна “Шинкарочка” викликає особливий жаль, що не можна покладатися на точність її музичного й словесного тексту. Перша строфа цеї пісні така: “Як я *у*стану *у* ранці, || горілочка *у* шклянці, || як я *у*стану *у* ночі, || горілочка *у* печі”. В українській мові “в”-приіменник і “в”-префікс може чергуватися з “у”; в цій пісні вжито виключно “у”-форм (я їх тут визначив курсивом). В двох останніх віршах ці форми пристосовано до мелодії так, що замість сподіваної погодженості “у ночí... у печí...”” (її дуже легко можна було-б додержати, не міняючи мелодії) витворена пікантна непогодженість “у нóчі..... у печí...”. Але в перших двох віршах для “у”-форм (“у ранці... у шклянці”) довелося дробити відповідну ноту. Тим часом якби було ужито основних “в”-форм, і ці вірші були-б шестискладові (“Як я встану вранці, || горілочка в шклянці”), це пасувало-б і до мелодії, яка сама по собі, з чисто музичного погляду, не вимагає дроблення тонів *cis* і *fis* (і вони таки не дробляться далі при повторенні мелодії до слів “Гой серденько серденько”) і до будови другої строфи, де ясно виявляється основна шести-складовість: “Було-б мені зранка || горілочку (sic) шклянка”. Штучне збільшення кількости складів через уживання “у”-форм вимагає великого напруження в тих випадках, коли доводиться вимовляти справді роздільно другий звук “у”, з двох однакових звуків, що йдуть один по одному, – надто тим, що тут треба співати, як зазначено, в темпі Allegretto в шіснадцятих частках на одному й тому самому тональному рівні. Отже чи справді існувала в натурі така штучна манєра? Скільки тепер доводиться постерігати, hiatus в народніх співах обминається у Українців тим, що вставляється “й”, але перед “у” цей звук вставляється тільки тоді, коли музичний момент вимагає, щоб “у” не збігалося в одному складі з попереднім голосовим звуком, тоб-то щоб не творився дифтонг, який би відповідав одній тільки ноті.

Оскільки мій досвід дозволяє мені робити здогади, в даному разі справді могло-б бути “Як я устану”, – не “й устану” і не “встану”, – бо при цій

останній формі на склад “я (в)” приходилося-б у мелодії два ріжні (ліговані) тони *h* і *ais:* при цій розщепленості і при короткості часів обох тонів (шіснадцяток) справді легче ужити “у”-форми, пристосувавши “у” до *ais,* ніж протягти “я” на *ais* і відірвати від ритмичної вартости *ais* ще час на звуки “вст”. При тому hiatus не утворюється, бо в коротких ритмичних часах вимова *я+у* наближається до дифтонга “*яў*”, отже нема потреби розділяти *я* і *у* через *й.* Що ж до “устану *у* ранці”, “горілочка *у* шклянці”, то могло бути так, що Аляб’єв, чувши або бачивши на письмі форми “уранці” і подібні і

не підозріваючи їх альтернативного характеру, зредагував пісню з музичної сторони застосовно до цих форм, тоб-то роздробив відповідні вісімки. Коли він сам записував цю пісню, то міг це зробити тому, що український білябіяльний консонант *в* (w) в його язиковому сприйманні став ближче до вокаля "у", отже так він і позначив цей звук.

Форми "підьмо", "ходьмо", ужиті в цій пісні, може є десь в народі по сусідству з поляками під впливом " pójdźmy", "chodźmy" (мені форми" "підьмо", "ходьмо" не траплялися ні в натурі, ні в друкованих чи недрукованих записах), але певніше, що пісню, зазначену у Аляб'єва, зложила або передавала особа, яка не досить добре знала українську народню мову; може, це був Поляк, що жив на Україні.

Текст розглянутих шістьох укр. пісень, виданих по-за збіркою 1834 року, взагалі показує, що Максимович не був причетний до їх редакції.

Віддаючи тут нижче чимало місця виясненню фізіономії Аляб'єва я не вихожу з тези, що всякого записувача чи редактора записів народніх мелодій треба підозрівати в непошані до оригіналу, оскільки загальні дані про рівень розвитку цього музичного діяча не дають зазначеної гарантії. Але ці дані дуже потрібні і важливі, коли в музичному тексті замічаються явища, не потверджені иншими записами – такими які можуть вважатися певніші тим, що зроблені за часів більшого поширення наукових принципів, зроблені людьми потрібного для цієї роботи напряму; особливо-ж коли в критикованому тексті є щось, що перечить постереженням, які можна зробити на підставі инших певніших записів.

Однак, треба щоб ці спостереження чи узагальнення були справді певні. Що до цього цитована вище оцінка Г. Тімофєєва здається непослідовною.

З одної сторони звеличивши збірника Максимовича-Аляб'єва і піднісши його на вельми почесне місце в історії етнографії, Г. Тимофєєв з другої сторони, хоч і не в ясно вираженій формі, приписав збірникові ваду, яка-б уже до щенту нищила його придатність, як наукового матеріялу: українські пісні, як узагальнював Г. Тімофєєв, збудовані на так званих церковних або, грецьких ладах, а записи розгляданого збірника не виходять з рамок сьогочасного мажора і мінора. Маємо тут звичайний, на жаль, спосіб брати неперевірений довільний принцип за критерій певности записів.

В рефераті "Князь В. Ф. Одоевский и его значение в истории русской церковной и народной музыки", читаному 1904 року і надрукованому 1906 р. в I томі "Трудов Музыкально-Этнографической Комиссии при В. Обществе Любителей Естествознания, Антропологии и Этнографии" Н. Янчук з приводу тези Одоєвського, що "часті переходи з мажору в мінор" є властивість українських пісень, яка розвилася під західнім впливом через Польщу, тим часом

"в великорусских песнях нет ни минорного, ни мажорного тона (в смысле новой европейской музыки), а есть диатоническая погласица сама по себе, как русский язык не есть смесь каких либо разных языков... но существует сам по себе, как чистое порождение славянского племени", –

завважив:

"К сожалению, вышеуказанное верное замечание Одоевского об отличии современных малорусских песен от великорусских не всегда принимается в расчет на-

шими музыкантами, которые, замечая в записях малорусских напевов черты влияния новой европейской музыки, часто относят их на счет неправильности записей или произвольнаго искажения, отрицая существование их в действительном народном употреблении у современных малоруссов".

Не згоджуючися з опінією В. Одоєвського про повну самобутність великоруської народньої музики, я дозволю собі додати до наведеної уваги Н. Янчука, що і в народніх піснях Великорусів сьогочасна европейська основана на мажорі і мінорі мелодика займає далеко більше місце, ніж здавалося рядові письменників, які намагалися визначити особливості великоруської народньої музики; коли цей факт ігноровано, то це сваволя. Одоєвський в цитованій тираді не ігнорував того, що зазначена властивість

української мелодики перенесена “и в новейшие великорусские напевы”, але визначав, що там “такие переходы суть нечто вполне чуждое и часто нелепое”. Неясно, мимохідь завважимо, чому річ іде тільки про переходи, а не про видержаний мінор і видержаний мажор. А головне, що зовсім довільно новітні мелодії вилучаються з поняття справжньої великоруської пісні і не вилучаються з поняття української народньої пісні; хронологія і періодизація тих і других пісень не установлені, не вираховано і не може бути вираховано, в якому аритметичному відношенні між собою находяться у Великорусів і Українців пісні ріжних мелодичних стилів, як до кількости мелодій і їх варіянтів, так – і це ще важливіше, – до міри вживаности, так мовити, побутової густоти і любленості в ріжних соціяльних, професіональних і територіяльних групах тої маси, що зветься великоруським народом, і тої, що зветься українським народом, – маси, яка виявляє розмаїтість в межах кожного з цих лінгвістичних відрубів, навіть коли під народом розуміти тільки сільську людність.

Тепер, мабуть, вже не довго ждати, щоб дістала загальне признання об’єктивніша ідея “равноправности русских стилей (річ іде про великоруські) в отношении их исторической последовательности”, – див. у А. Фінагіна, Русская нар. песня, 1923, розділ IV, де розвинуто положення Ігоря Глєбова.

Що тичеться саме українських мелодій з розгляданих тут збірок, то між ними є зовсім ординарні з погляду модерної західньоевропейської мелодики і навіть такі, що сьогочасному інтелігентові, пересиченому музичним европеїзмом здаються банальні, аж до нудів. Певно, вони инакше сприймалися нашими предками за тих часів, коли на нашому грунті вони представляли свіжу західню течію, що й українській і великоруській народній творчості чинила не тільки згубу, але й добру направу, збагачуючи цю творчість новими ресурсами, запліднюючи народню музичну фантазію новими ідеями. Гібридизація не повинна викликати у нас безумовної відрази. Несправедливо вказувати для характеристики европейського впливу тільки на зразки нижчого сорту і не віддавати належної шани високо талановитим утворам народнього генія східніх Слов’ян за нової епохи. До того-ж зовсім не досліджено й не доведено, що с т а р и н н а пісня східньо-слов’янських народів не була так само продуктом схрещення, і що на тодішню творчість не впливала, окрім инших стихій, таки-ж і західньоевропейська – в її давніших, відмінних від модерного, музичних стилях. Пора, щоб дух об’єктивного наукового досліду проник і в обладу народньої музики, яка надто довго була приводом для вияву почуттів тих людей, що нею інтересувалися, і зіставалася по-за кругом пристосування їх логічних здатностей і логічних призвичаєнь. Замість того, щоб у виразах, подібних до цитованого за Одоєвським, давати волю свому роздратуванню на свій нарід з приводу недостачі консерватизму і національної ексклюзії, краще-б намагатися детальним дослідом з’ясувати, що саме вніс нарід свого у кожний з музичних стилів, які в ширше окреслених рисах були спільні йому й иншим народам, – і при уважній аналізі відкриватимуться гідні уваги явища навіть у тих витворах, що на перше сприняття здаються зовсім знівельовані і нікчемні.

[с. 133]

Коли вилучити з оцінки Г. Тімофєєва те, що виходить з поверхової історико-етнографічної доктрини, то на уділ власне артистичної критики залишаються піднесення простоти й ясности стилю Аляб’євської гармонізації. Простота тут ставиться в похвалу; нагадаємо до речі, новіше і виразніше положення в цитованій студії Фінагіна (ст. 45):

“Линия... исторической эволюции в деле подхода к гармонизации русской песни уже определилась: как можно меньше заслаивать песенную мелодию гармоническими звучностями**.** Песня народная в особенности старинная, сама себя искупает собственной красотой”.

На мій погляд і найскладніша гармонізація є річ варта, коли вона відзначена печаттю геніяльности – і з другої сторони найбільша простота не є достоїнство, коли гармонізація нічого не додає до краси мелодії, – тоді появляється туга за ідеалом нуля,

що мусів би завершити накреслену Фінагіним тенденцію еволюції.

Те завдання, яке собі звичайно ставлять національно настроєні гармонізатори народніх пісень, – не змінити естетичної істоти оригіналу, але збагатити його і виразніше підкреслити те, що в ньому самому вже є заложене, розвинути вміщені в ньому самому початки, – звичайно переходить сили тих, що за таке діло беруться (справа полекшується в разі коли обробляються ті пісні, які і в народній практиці допускають інструментальний супровід). Раз-у-раз ставиться композиторам вимога – або вони самі собі її ставлять – не нарушити законів народньої музики, як їх намагаються вгадати музичні письменники, а утворити щось нове, багатшеє і значнішеє на підставі цих самих законів. Чи не надприродну треба мати на те силу? Але коли композитор не вважає і не внушає, що подібна є його місія, коли він трактує народню тему вільно, як радив Сокальський в передмові до його "Малор. и белор. песен" (стор. 5-8), то при високій одарованості композитора артистичний результат може бути прекрасний.

Вираз "простота", який при явно фаворабельному для Аляб'єва напрямі монографії, треба розуміти як похвальний для роботи його над гармонізацією, можна замінити виразом "немайстерність", що матиме инший відтінок, і проте навряд чи хто буде в даному разі заперечувати такій заміні. Слів для дійсно сприятливої естетичної оцінки цеї праці Аляб'єва Г. Тимофєєв не знайшов, і я тут помогти ані трохи не можу.

Читач, навіть найчутливіший до проблеми національности в музиці, не поставить питання про український стиль в гармонізації Аляб'єва, довідавшися, що Аляб'єв, скільки відомо, жив тільки в Москві, Петербурзі та на Сибіру (в Омську замість призначеного йому на житку Тобольська); музичної літератури, яка-б могла дати якісь підстави до спроби внести в роботу національний колорит навіть чоловікові, позбавленому безпосередньої стичности з українською стихією, тоді не було. А мелодії, передані Максимовичем для "аранжування" Аляб'єву, самі по собі певно були надто недостатні, щоб по них зложити якусь цінну ідею стилістичного порядку; принаймні між мелодіями, що таки увійшли в надрукований збірник, надто мало оригінальних. Отже якби навіть у Аляб'єва могла постати, або бути йому внушена ідея окремого українського стилю, намагання виявити цей стиль мусіло-б або бути покинуте, або зістатися невдатним через брак ресурсів. Яке уявлення міг мати Аляб'єв про українську народню музику, не їздивши на Україну?

Звісток про те, що за давніх часів в Росії, особливо в столицях були популярні українські пісні, є багато. Нагадаємо свідчення самого Максимовича в його писанні "Оборона украинских повестей Гоголя" (часопис "День" 1861 № 7, с. 19):

"Еще в прошлом столетии печатал (укр. пісні) позабытый украинец Василий Федорович Трушковский (помилка, замість "Трутовский") в своем издании Русских песен с г о л о с а м и . С тех пор наши украинские песни были в постоянном ходу в столицах. Я живой свидетель, как во все продолжение д в а д ц а т ы х годов в Москве распевались они под музыку нашего Новгородсеверского земляка Гаврилы Андреевича Рачинского и других композиторов".

[с. 134]

Композиції Рачинського невідомі; це був скрипник (див. К. Копержинський, Музичне життя па Чернігівщині. Наук. Зб. Іст. Секції У. А. Н. XXVI, с. 92). – Посилаючись на українські пісні в збірнику Трутовського, Максимович показав, що він не вельми розбирався в стилях народньої української пісні.

Якого саме роду були ті українські пісні, що їх слухала публіка в столицях давньої Росії, можна судити по українських відділах збірників Трутовського і Прача і далі, перебігаючи десятиліття, – по виданнях "Либретто малороссийских, польских, чешских, молдаванских, болгарских, сербских и черногорских песен и романсов репертуара малороссийского певца С. Д. Паливода-Карпенко". СПБ. 1858, де автор подає відомості про успіх своїх публичних виступів в Петербурзі і Москві, – він співав там

"украинские песни и романсы (своєї) родины... с оркестром музыки и под аккомпанимент фортепиано, а чаще всего с хором Московских цыган-певцов, с аккомпаниментом хора и гитар", –

а також з видання "Васильковский соловей Киевской Украины. Славянорусский альбом для одного голоса с аккомнанементом фортепиано, составленный из 115 малороссийских и некоторых русских, Польских, Червонорусских, Болгарских и Молдаванских песен, дум и романсов, с присовокуплением малороссийских и еврейских танцев. Степаном Карпенко, Малороссийским певцом и актером" (СПБ 1864). Ще й в XX віці на українських концертах, що їх уряджувала в Петербурзі організована національно настроєна студентська молодіж, раз-у-раз виспівувалася з найбільшим успіхом "Гандзя цяця молодичка" Коціпінського, – її приймали за народню пісню. Не диво, що у Росіян взагалі зложилося дуже ограничене уявлення про українську народню пісню. Ще 25 літ тому, як я показував свої записи українських народніх мелодій, тоді ще не надруковані, одному висококультурному, високоодарованому і відомому професіональному музикантові-Великорусові, піяністові і теоретикові, що дістав загальну і музичну освіту в Петербурзі, він, переходячи ці мелодії одна по одній, визначав в них здебільшого "не малороссійский характер" і тільки небагатьом признав цей характер (розуміється, я показував записи не з метою вислухати судження власне що до національного характеру пісень). Справді в даному разі, коли факти свідчать проти ходячих уявлень, то "тим гірше для фактів". Між тою українською піснею, що культивувалася в російських центрах, а почасти і на самій Україні по містах, з одної сторони, і народньою – сільською українською музикою існувало взагалі приближно таке відношення, як між тою еспанською музикою що має успіх по европейських кафе-шантанах по-за Еспапією, і народньою музикою в самій Еспанії.

Тому можна думати, що коли Аляб'єву навіть було з чого вибрати, він міг вибрати саме такі мелодії, які відповідали звичному для Москви уявленню про типичне для української музики.

Але читач може поставити инше питання: чи був Аляб'єв у своїй музичній творчості органічним носієм великоруських властивостей, що хоч без національної тенденції, керуючися тільки своїми артистичними суб'єктивними вподобаннями і виявляючи безпосередньо свою власну істоту, мусів внести щось специфічно-великоруське не тільки в гармонізацію, – це було-б не в найвищій мірі важливе, – але і в редакцію самих мелодій. – Опінії великоруських музикантів в питанні про національність у творчості Аляб'єва не згідні між собою. Н. Фіндейзен в нарисі "Русская художественная песня (романс)", М., 1905, ст. 24, визначає:

"Вообще р о м а н с ы Алябьева – "русских песен" у него почти нет – носять общеевропейский отпечаток и некоторые из них вполне мог бы написат какой нибудь незаурядний Liederkomponist".

В. Прокоф'єв в збірнику "Музыка и музыкальный быт старой России", т. I (Сборник работ исторической секции Отдела теории и истории музыки

[с. 135]

Государственного Института Истории Искусств, Ленинград 1927, стор. 170) залучає Аляб'єва разом з Гурілєвим і Варламовим до тих, що вносили в свої твори "специфічний національний руський елемент", наслідували народні пісні і виробили специфічний "псевдонародній" стиль пісень-романсів. Л. Сабанєєв (Ист. Русск. муз.) всіх трьох називає дилетантами "русско-италиянского направления", а Н. Трубицын, дослідник не спеціяльно музикознавчого напряму, проте дуже обізнаний в історії музики в Росії за розгляданої епохи, просто залучав Аляб'єва до популяризаторів народньої мелодії"[7]. В "Биографиях композиторов" під ред. А. Ільїнського, с. 439 визначається, що мелодії Аляб'єва "очень близки русской народной музыке". Давніше

[7]Див. О народной поезии в общественном и литературном обиходе первой трети XIX века, СПБ. 1912, ст. 40).

Сєров (Критическия статьи I, 558) залучав А-ва до композиторів, які писали вокальну музику “в русском роде для комнаты и даже для сцены с необыкновенным талантом”. Г. Тімофєєв вважав деякі романси Аляб’єва за “типичные по русскому национальному характеру” – (ст. 32) і взагалі на його думку “по складу и характеру мелодии Алябьева имеют много общего с русскими народными песням”. Подібні визначення звичайно даються без аргументації і без аналізи та формулювання об’єктивних національних відзнак великоруської музики чи взагалі “слов’янської” (її марно намагався окреслити Сєров в що-йно цитованому артикулі). Тімофєєв подав тільки один дуже слабкий аргумент (с. 35):

“не даром и иностранцы обратили в свое время внимание на этот специфический русский характер ронансов Алябьева. В один сборник русских романсов вышедший в Германии на немецком языке вошло и несколько романсов Алябьева”.

Цей факт переконував би тоді, як би було відомо, що видавець німецького збірника поставив собі свідомо мету дати вибір виключно тих російських творів, що позначені специфічним національним характером, і мав до помочи компетентного дослідника, якому-б удалося ясно визначити і сформулювати прикмети цього національного характеру, – те що досі не вдалося нікому з російських музичних письменників. Часто висловлюється думка, що й без теоретичних аналіз національне в музиці відчувається, пізнається почуттям, і не треба бути спеціялістом-музикознавцем, щоб “своє рідне” відріжнити. Отож ми бачимо, що один відчуває дійсну народність там, де другий визначає псевдонародність, а третій – европейську знівельованість. Це один з випадків, на яких можна переконатися в хиткості такого способу визначати національне, який базувався-б на сумації суджень і почуттів належних до тої самої нації індивідуумів. Оскільки питання про істоту великоруського стиля в музиці не розвязане в порядку логічно-експериментального досліду, повинно зістатися без відповіди й часткове питання про якусь домішку великоруського елементу в роботі Аляб’єва над українськими піснями.

Чи мала збірка Максимовича–Аляб’єва якесь значіння в історії музичного розвитку Українців чи Росіян? Коли й мала, то певно дуже незначне. Це видання якось неначе зісталося непомічене; мені не траплялось бачити такої згадки про нього, яка-б свідчила, що скоро після появи цеї збірки чи колись пізніше хтось простудіював її, чи що хтось виконував пісні з неї, що вона, зробила якесь враження, лишила якийсь слід в музичному житті громади на Україні або в центрах Росії. Нехай на самій Україні тоді ще було надто мало просто музично-грамотних людей; але російська громада тоді ще виявляла жвавий інтерес до української літератури і мистецтва. Максимовичеві збірники пісенних текстів були дуже тепло прийняті російською критикою; збірка українських мелодій Миколи Маркевича, що появилася через 6 років після розгляданої збірки Максимовича–Аляб’єва, викликала дуже спочутливу рецензію в “Художественной Газете” Кукольника. Беручи це на увагу, можна здогадуватися про таку причину неефіцієнтности Максимо-

вичевого музичного видання, що в самому випусканні його в світ був якийсь нещасливий з практичної сторони момент, який перешкодив його поширенню. Сам Максимович неначе ставився індиферентно до поширення збірника, а пізніше, може, навіть, і до самого збірника, коли про це можна судити з того факту, що у нього навіть не було екземпляра. Максимович далеко не був глухий до самої музики пісень, отже коли нема ознак того, щоб він з любові дбав про долю свого музичного видання, журився тим, чи воно виповнило своє призначення, то можна здогадуватися, що пізніше він відчував, може з надто великим болем, його дефекти.

—

Люди, що записували мелодії, уміщені в розгляданій збірці, були мабуть, дуже мало

вправлені і дуже мало підготовані до цеї роботи. Як би між ними були такі, що мали потрібне підготування, хоч би на практиці, записавши велику кількість мелодій, Максимович певне поіменував би їх у передмові до "Голосів" так, як у передмові до "Укр. нар. п." назвав визначніших осіб, що постачали йому тексти.

Отже коли точність музичних записів не гарантована, особливу увагу мала особа того музиканта, якому Максимович передав ці записи для оброблення, і ми розглянемо тут ті дані, по яких можна судити про те, чи Аляб'єв для виконання діла, дорученого йому Максимовичем, мав відповідну освіту, загальну та музикальну, чи він помимо систематичної освіти здійнявся на такий інтелектуальний рівень, який був потрібний, щоб зрозуміти нове завдання, чи можна предпокладати для Аляб'єва такий ступінь загального і спеціяльно-музикального розвитку, щоб у нього міг зародитися й визріти принцип абсолютної точности в додержанні музичної форми українських пісень, шанобливого до неї відношення, отже – в разі, коли Аляб'єв не тільки приробив фортеп'янний акомпанімент, але й зредагував записи самих мелодій, – чи можна гадати, що після його редакції записи народніх мелодій стали певніші й точніші (це иноді до певної міри можливо, коли редактор, сам добре обізнаний з народньою піснею, перше ніж поправляти чужі записи, вказує записувачам, що саме і як треба перевірити, переслухавши знову тих самих співаків). Це питання розширюється, коли припустити, що деякі мелодії записав сам Аляб'єв.

Відомості про самого Аляб'єва (вродився 1787 року в Москві, помер 1851 року там же) освітлимо по змозі кількома рисами, що характеризують оточення, в якому він жив і розвивався, епоху за якої появилися розглядані тут збірки, що становлять одно з найдавніших друкованих джерел до пізнання української світської музики.

У вступі до монографії Г. Тімофєєва читаємо:

"Алябьев, несмотря на весь свой дилетантизм, характеризующий прежде всего музыкальную некультурность той эпохи, когда музыкальной технике и учиться то было не у кого, имеет однако свою собственную физиономию".

Некультурность, о которой я только что упомянул, сказалась и в том, что современники Алябьева не оставили нам хоть сколько нибудь связных биографических сведений о композиторе, вдохновениями которого они так наслаждались".

Г. Тімофєєв вніс істотні поправки до давніших заміток про Аляб'єва[8] і додаткові відомості, здобуті з трудностями і великою втратою часу; проте й цею ціною не вдалося установити навіть всього найістотнішого, між иншим

і часу повороту Аляб'єва з Сибіру, – а ця дата нам тут особливо була-б важлива в виложених вище здогадах про обставини праці Аляб'єва над українськими мелодіями.

Г. Тімофєєв інформує, що батько Аляб'єва дав синові добру домашню освіту, а далі віддав його до Московського Університетського пансіону. Цей ("Благородний") пансіон був свого часу найкращим, єдиним у своему роді загально освітнім учебним закладом в Россії, як читаємо в написаній Н. Піксановнм біографії Грібоєдова[9] (Грібоєдов – пізніше приятель Аляб'єва – вступив до цього пансіону за рік або за два після того, як Аляб'єв з нього вийшов). У всякому разі, хоч як би добре було поставлене там навчання, час учення Аляб'єва, був на теперішній погляд за короткий: в

[8] Г. Риман. Музыкальный словарь, перевод с 5-го немецкого издания, дополненный русским отделом, Москва 1901–1904, стор. 32 (дати народження й смерти А-ва виправлені там на окремому листочку); Биографии композиторов под ред. А. Ильинского и Г. Пахульского, издание К. Дурново. Москва 1904, стор. 436; замітка В. Металлова про невидруковані духовно-музикальні твори А. (всіх 22) в "Русской Музыкальной Газете" за 1902 рік. № 39, С. 913. Див. там, зокрема примітку редакції на підставі замітки в "Московских Ведомостях" 1902 р., № 238; Русский Биографический Словарь, т. II, ст. 79 (на стр. 80 там окремий артикул про композиторового батька – президента берг-коллегії, пізніше "главноуправляющего межевою канцелярією").

[9] Полное собрание соч. А.С. Грибоедова под ред. Н. Пиксанова и И. Шляпкина. Изд. Разряда изящной словесности И. Академии Наук т. I, СПБ. 1911. С. IX.

14-літньому віці Аляб'єв уже був зачислений на державну службу. Це не було щось незвичайне для того часу: Грібоєдов у 11 літ уже перейшов з названого пансіону до університету і в 13 літ скінчив університет, – "был произведен в кандидаты словесных наук с правами на чин 12 класса". Г. Тімофєєв цитує листа Ізмаїла Срезневського до своєї матери, написаного 1839 року, після запізнання з Аляб'євим; в цьому листі Срезневський характеризує Аляб'єва, як "досить освіченого чоловіка". Певно, ця освіта була, по тодішньому, літературна – такий напрям, без сумніву, піддержувався середовищем: Аляб'єв "обертався в найаристократичніших кругах московського товариства". Тої поважної пильної праці над самоосвітою, яка, була-б потрібна, щоб надолужити короткість часу вчиття, та ще й знятися на інтелектуальні верхи, Аляб'єв очевидно не провадив, і цьому перешкоджала певно не так сама офіцерська служба (що тривала до 1823 року), як гультяйське життя. Наслідком такого способу провадити час був і епізод, що спричинився до його ув'язнення і заслання (1825 рік) і затамував навіть той процес розвитку, який міг відбуватися у Аляб'єва, хоч і при бракові ґрунту систематичної освіти, – дякуючи впливові освіченіших знайомих.

З них князеві В. Одоєвському в часі цеї катастрофи було тільки 22 роки; невідомо чи у нього вже за років знайомости з Аляб'євим визріли принципи й погляди на народню музику, які він опублікував, головно, вже після смерти Аляб'єва. В тім ці погляди були позначені тенденцією, – про неї тут уже була мова.

Оскільки не зісталося ніяких писаних документів, по яких можна було-б судити про музичний світогляд самого Аляб'єва, мають інтерес для нашої теми ті крихти, що по них можна уявити музичний світогляд вищого представника тої самої громади і приятеля Аляб'єва – Грібоєдова. Він провадив з Аляб'євим чимало часу в заняттях музикою, і приязнь з ним, можна думати, впливала додатно на поширення кругозору Аляб'єва. Грібоєдов був всестороннє освічений чоловік. В офіціяльному курсі він не обмежився ступенем кандидата словесних наук і зіставався в університеті й після того як здобув цей ступінь, – студіюючи права, пізніше математику і природничі науки (правда, все це скінчилося в 17-тилітньому віці, коли він був уже "готов к испытанию для поступления в чин доктора"). Разом з тим він вчився музики, були навіть надруковані скомпоновані ним вальси (їх репродуковано в розвідці С. Булича в згаданому академичному виданні творів Грібоєдова); був момент коли він неначе більше вважав себе за музиканта, ніж за поета (С. Булич с. 310). Проте у нього, як звичайно буває і досі навіть у людей найвищої освіти, музика була сферою життя, відділеною від сфери логічно-раціональної. Коли нас тут інтересує власне те, чи освіта і оточення Аляб'єва могли внушити йому принцип того роду роботи над народньою музикою, який власне має інтерес з погляду етнографічного, тоб-то принцип об'єктив-

ного дослідчого трактування предметів, то треба сконстатувати, що у Грібоєдова, хоч він і взагалі був вищий по-між людьми свого часу і сполучував загальну освіту з музичною, такого відношення до народньої музики не замітно. С. Булич відзначив, що описуючи свої враження від одвідуваних країв та міст, Грібоєдов раз-у-раз звертав увагу на місцеву музику і співи, як на одну з яскравих характеристичних рис даної национальности. Але наведені Буличем цитати з Грібоєдова зовсім не свідчать про те, щоб Грібоєдов знявся на иншу точку погляду ніж звичайна оцінка втіхи чи недогоди, яку музика давала йому, як представникові вподобань свого середовища. В листі з Тифлісу Грібоєдов глузував: "завывают песни очень приятные для поющих". Увага в "Путевых Записках" "Цыганская нынешняя музыка в Крыму смесь татарскаго с польским и малороссийским" (Акад. собр. соч. Гриб. т. III, с. 69) показує, що Грібоєдову не спадало на думку, що в обладі музики так само, як і в инших, подібні судження можна висловлювати тільки після попереднього грунтовного досліду тих речей, про які судиться (Грібоєдов написав це тижнів через два по приїзді в Крим, і на

Україні, – саме в Київі – він перед тим пробув тижнів зо два).

Нема підстав думати, що у Аляб'єва, менш інтелігентного представника того самого середовища, зародилося якесь инше ставлення до етнично-відмінного в музиці, ніж загально-обивательське.

Знайомість Аляб'єва з Ізмаїлом Срезневським була, очевидно мимольотною, – після року запізнання (1839) вони не жили в одному місті, – і не могла бути для Аляб'єва особливо інструктивною, бо того року Срезневський ще був економістом (це був рік видання його докторської дисертації "Опыт о предмете и элементах статистики и политической экономии"), і що до народньої пісенности він був перед тим аматором ще й з великою вадою; – тільки-но на рік перед тим вийшла остання книжка його "Запорожской Старины", – збірника, в якому ця вада констатована[10].

З Максимовичем Аляб'єв певно, – коли навіть припустити, що вони не були персонально знайомі, – хоч листувався з приводу видання; на їх стосунки вказує і те, що Аляб'єв написав романс на слова Максимовича "Сердцем в первые дни жизни, но не к счастью я расцвел". Г. Тімофєєв визначив, що цей романс утворено в 30-х роках (див. цитовану монографію, с. 66, в реєстрі творів під № 151), і відніс його до тих, що написані на вірші досить сумнівної літературної вартости (стор. 35). Може вірш не був перед тим друкований (Максимович взагалі не мав імени в російській літературі, власне як поет) і став відомий Аляб'єву дякуючи відносинам з Максимовичем, вибір цього віршу для композиції був зумовлений персональними мотивами. – Але дуже плідною знайомість з Максимовичем для Аляб'єва не могла бути власне в ділі усталення критичного і шанобливого відношення до матеріялу, бо ці якості не були властиві самому Максимовичеві (див. цитовані праці К. Грушевської і Ф. Савченка).

Що до властиво-музичного підготування і рівня музичної умілости Аляб'єва, то всі відомі мені згадки про нього в новішій російській літературі дають йому досить низьку кваліфікацію; зазначалася поверховість його музичної освіти. Г. Тімофєєв в цьому пункті перечив собі, коли з одної сторони констатував, що за того часу в Росії "не було в кого вчитися", а з другої сторони підкреслив, що Аляб'єв вчився в Петербурзі у Йоганна Гейнріха Мюллера, – його Г. Тімофєєв визначив як солідного музиканта, досвідченого теоретика.

Була тоді в Москві велика сила, про яку Г. Тімофєєв, може, не здумав, кажучи, що тоді в Росії не було в кого вчитися (треба розуміти – вчитися

власне композиції; грати Росіяне тоді багато вчилися у першорядних інструменталістів, що оселялися або довго пробували в Росії). Це Йоганн Вільгельм Гесслер (Hässler), що вродився 1747 року в Ерфурті, 1792 року приїхав до Петербурга, а від 1794 року до смерти – 1822 року – жив у Москві, навчаючи грати на фортепіяні. Як небіж і ученик Йоганна Кіттеля, він вів свій, так мовити, музичний рід від Йоганна Себастіяна Баха (Кіттель був останній ученик Й.С. Баха) і в своїх творах, – визначає Г. Ріман – притикав спочатку до Філіппа Еммануеля Баха, потім до віденських класиків, а в деяких творах являється предтечею романтиків і спеціяльно Шумана. Г. Ріман ставив його твори дуже високо[11]. Коли його тридцятилітнє перебування в Росії минуло безслідно для розвою власне музичної творчости в Росії то це показує, мабуть, що в Гесслерові – теоретикові і не було в Москві потреби; тодішня Росія не використала його як учителя композиції тому, що не було самої тої ідеї, що композиції треба поважно вчитися[12].

[10] Див. у Пипіна. цит. твір, ст. 100–104, К. Грушевська, Укр. нар. думи I, С. XXXVI-XL- II.

[11] Що взагалі нинішня німецька музична наука цінить цього давнього композитора, видно з того, що цього року дві його сонати наново видано в Гановері Nagels Musik-Archiv Nr. 11.

[12] Подробиці про діяльність Гесслера в Москві, див. Н. Финдейзен, "Очерки по истории музыки в России", вип. V. Москва 1928, сс. 171–73.

Що до Йоганна Гайнриха Мюллера[13], то мені не відомо щоб хтось із теперішніх істориків музики взяв на себе труд познайомитися безпосередньо з його творами і оцінити тим способом його історичне місце. Те, що у нього вчився композиції Фільд, це само по собі не підносить вчителя, бо Фільд при всій своїй одарованості не має бездоганної слави власне з погляду техніки композиції. Та припустімо, що Мюллер був дійсно представник поважної і глибокої музичної культури; тоді невисокий рівень творчости Аляб'єва ставить питання, чи довго і чи пильно вчився у нього Аляб'єв, і чи був з нього задоволений вчитель.

Високий рівень артистичного розвитку досягається не тільки під проводом вчителя, але й упертою самостійною працею, уважним студіюванням найвищих взірців. Спосіб життя Аляб'єва про який було згадано, не зміщається з такою працею.

Найпопулярніший в Росії його твір – романс "Соловей мой, соловей" – став відомий і по-за межами Росії; чужоземні музичні знаменитості, що побували в Росії, його вподобали, а може пропагували почасти за для гречности до гостинної країни; музичні souvenir'и взагалі були в звичаї у віртуозів та композиторів, що одвідували ріжні сторони. Франц Ліст написав фортеп'янну транскрипцію Солов'я; Аделіна Патті, Поліна Віярдо-Ґарсіа, Марчелла Зембріх і инші залюбки виконували його на концертах та вставляли в сцену навчання співу в опері, "Севільський Цирюльник". Глінка 1833 або 1834 року в Берліні написав варіяції на тему "Солов'я" для фортеп'яна, а 1856 року, знов в Берліні написав партитуру для виконання "Солов'я" знаменитою співачкою Валентіною Б'янкі – з супроводом оркестру.

Історики російської музики ріжно оцінюють місце Аляб'єва поміж одночасними композиторами, напр. Ю. Енгель в рос. виданні Ріманового словаря (ст. 205) ставив Варламова, автора пісні "Красный сарафан", вище понад Аляб'єва. Г. Тімофєєв ставив Аляб'єва понад Варламова і инших сучасників, – рядом з Верстовським (с. 33), Н. Фіндейзен – навіть понад Верстовського[14].

[с. 140]

Уявляючи собі артистичну фізіономію Аляб'єва, треба згадувати не тільки його знамениті романси "Соловей мой, соловей" і "Вечерній звон" (це тільки найщасливіші довговічністю з його романсів, що їх написано понад сотню, і що тепер забуті), – але й те, що значна частина його творчости припадає на писання музики до водевілів. Це, правда, спільне вподобання композиторів-дилетантів тої доби, – Аляб'єв не здійнявся понад загальний рівень. Навіть тодішня оперова музика, замітив Б. Михнєвич,

"при господстве, такого направления и вкуса, не могла отличаться глубиной и серьезностью. Композиторы, подчиняясь моде и требованиям драматургов, сочиняли и музыку вполне водевильную, легкую, построенную на низкопробных эффектах и вульгарных мотивах. В этом конечно, грешен в значительной доле и Кавос, считающийся представителем музыки в России за описываемую эпоху"[15].

Але не можна однаково судити Кавоса і тодішніх російських композиторів-дилетантів. Італьянець Кавос, чільний музичний культуртрегер в Росії тої доби, був в Росії н а с л у ж б і, годувався з музики, і коли у нього проривався водевільний стиль, то тут маємо питання до досліду, чи це був вияв його власного вподобання, чи зрозуміле дбання за тривалість свого становища в країні, в яку він приїхав для хліба насущного.

[13] В Musikalisches, Conversations-Lexikon Mendel'я-Reissmann'a цей композитор згадується, в пізнішому лексиконі – Рімановому – вже ні.

[14] Русская худож. песня, 23; давніше його думка була инша – див. його Die Entwickelung der Tonkunst in Russland in der ersten Hälfte des 19 Jahrhunderts, Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft II. С. 285–6, там і характеристика музичної епохи. Кілька яскравих рис до цеї характеристики також в його нарисі "Музыка в русской общественной жизни начала XIX века", Русская Музыкальная Газета 1899, № 48. Але загалом присуд над усіма цими трьома представниками музичної творчости Росії перед Глінкою зневажливий. "Технічна їх нездольність приводила до того, що наступне покоління вже встидалося помилок та тривіяльности попереднього" (Финдейзен, Очерк развития русской музыки в 19 веке. СПБ. 1909).

[15] Очерк истории музыки в России в культурно-общественном отношении. СПБ. 1879, С. 322.

Аляб'єв був заможний чоловік, – як більшість тогочасних російських композиторів, матеріяльно забезпечений мимо своєї музичної праці, тож, коли припустити, що й він підлажувався під вимоги драматургів і публіки, то це можна-б пояснити більше погонею за успіхами, але найпевніше те, що Аляб'єв як і його одночасники не тільки задовольняли потреби тодішніх вподобань моди, але й самі були тими, що репрезентували ці вподобання і в своїх особах зміцнювали й удовжували панування моди. "Алябьев безспорно представлял собою типичную фигуру русского общества первой четверти XIX века" висновує Тімофєєв (ст. 19). Прототипом Рєпєтілова, котрий каже: "Да, водевиль есть вещь, а прочее все гиль. Мы с ним[16] .... у нас .... одни и те же вкусы" (Горе от ума, IV, ява 6), – послужив приятель Грібоєдова, чоловік сестри Аляб'єва камер-юнкер Шатілов, що брав участь разом з Аляб'євим в тому вчинку за який Аляб'єва було покарано, і разом був засуджений на заслання в Сибір[17]. – Треба однак завважити, що в хронологічному спискові творів Аляб'єва останній твір водевільної музики значиться під 1827 роком; можливо, що заслання спричинило перелом настрою, – на засланні Аляб'єв написав чимало духовно-музикальних творів.

Ми не знаємо, чи мав Максимович можливість вибору між музикантами. Як би він сам мав продуману виразну наукову мету, то оскільки тоді спеціялістів у вивчанні народньої музики не було, – він мабуть мусів би прийти до того, щоб дати перевагу перед композиторами якійсь людині, що в музиці хоч би й не визначалася і не підносилася над елементарні знання, але за те мала-б такий склад ума, який потрібний, щоб дійти або дати себе довести до ідеї суперіоритету етнографічної точности. Від бажання знадобити збірник фортеп'яновим акомпаніментом довелося-б відмовитися.

Але тому, що принцип точности не був властивий самому Максимовичеві, оскільки він працював над виданням текстів народніх пісень, допускаємо й те (1), що він просто удався до Аляб'єва, як до знаменитого тоді музиканта, не розчленовуючи поняття "музикант", не розріжняючи навіть роботи над зазначуванням самих мелодій від "аранжування їх для фортеп'яна", як окреслив Максимович у своїй передмові роботу А-ва, – і те (2), що Максимович, сам змінюючи часом записані иншими людьми тексти з метою поліпшити ті тексти, міг свідомо бажати, щоб мелодії пішли під редакцію власне композитора, щоб композитор не тільки додавав акомпанімент, але й поліпшив самі мелодії, приложивши до них свою артистичну руку. Те що

зробив Максимович для української музики, видавши цю збірку, показує не як вияв проникнення допитливої наукової мисли в недосліджену обладу, а як відповідь на побажання Шевирьова в рецензії на Максимовичів збірник 1827 року – бачити видруковані ще й ноти

"чтобы наши прекрасные любительницы музыки еще более познакомились с приятными звуками песен малороссийских"[18].

І так те, що в розгляданій збірці не подано імен записувачів і відомостей про їх рівень, в звязку з тим, що нема певности в бездоганності Аляб'єва, як редактора, позбавляє опубліковані Максимовичем мелодії значіння вповні вірогідних пам'ятників. Як з наукового так і з громадсько-виховавчого погляду дуже важливий ще й самий в и б і р мелодій і те загальне поняття, яке міг дати збірник про музичний бік українських пісень. З цього погляду справа стоїть гірше: коли що до точности ми не маємо гарантій, то що до вибору пісень ми тепер, маючи до розпорядження багаті збірки, зложені з иншими критеріями, можемо з певністю визначити, що збірка Максимовича–Аляб'єва, як і инші найдавніші збірки, не характеристична для народньої

[16] Чацким.

[17] Акад. собр. соч. Грибоедова, т. II, 1913, С. 344.

[18] За "Московским Вестником" 1827 р. № 23, С. 317, цитовано в згаданих очерках Трубіцина, Записки Истор.-Филол. факультета И. С.-Петербургского Университета, ч. СХ. С. 42).

української музичної творчости в цілому, і що вона разом з иншими давнішими збірками внушала неправильне загальне уявлення про українську пісню – як Великорусам, так і тим Українцям, які не мали з народньою піснею безпосередньої близької знайомости. Найдавніше опубліковані українські мелодії належать переважно до стилю, який не є оригінальний, ані найпитоміший, ані найпоширеніший на Україні. Поміж людьми, позбавленими музичного розвитку, саме такі утвори утвердили добру славу української пісні, вона процвітала давніше на російській естраді (не першого сорту), але в музичній еліті ця слава була, противно, незавидна, українська пісня в вищих музичних кругах дістала загалом репутацію банальної, і О. Рубцеві потім довелося її боронити перед російськими музикантами не тільки своїми записами, але й словами.

За ходячими поглядами, що одбилися й на літературі, особливо російській, "щиро-народна" пісня неодмінно повинна бути оригінальна і мати високі гідності, і коли та або инша пісня мало або нічого нам не промовляє, то це пояснюється або тим, що вона не "щиро-народна", або тим, що записувач, музичний редактор чи гармонізатор її змінили, з'европеїзували. Певно, давніші записувачі й видавці укр. пісень брали їх здебільшого не з селянських глибин, проте не тільки в кругах ближчих до записувачів, але й в селянських масах без сумніву мали обіг і навіть була в моді певна кількість мелодій таки пізнішого европейського стилю, між ними й зовсім порожні, що тепер, на наше сприймання, здаються, банальні, часом аж непереносно-нудні. Коли в найдавніших публікаціях українських мелодій переважали зразки і на наше вподобання і з погляду наших наукових інтересів маловартні, то це можна пояснити головно двома причинами: по-перше, вподобання і інтереси тодішніх записувачів і видавців могли бути незгідні з вподобаннями і інтересами тодішньої еліти і нинішньої маси освічених людей, вихованих уже десятиліттями зусиль музичних і наукових вождів, подруге, записати те, що оригінальніше, завжди трудніше, і записувачі мусіли давати перевагу менш вартним зразкам навіть тоді, коли були свідомі їх нижчости, – через те, що инших зразків не спроможні були записати.

Ще й тепер, – тим, що уряди і громада не перейнялися свідомістю важливости досліду народньої музики і рівноправністю його з иншими паростями мистецтвознавства, – наукових робітників, які могли-б цілий вік спеціялізуватися і вдосконалюватися на записуванні, сливе нема, і той спосіб збирання, до якого вдався Максимович, практикується й досі. Наукові інституції звертаються з загальним закликом записувати до всіх і приймають записи від усіх. Музично-фолькльорні матеріяли, постачені не спеціялістами, публікуються в виданнях Академій Наук ріжних країн. Візьмімо для прикладу Бартошів великий збірник моравських пісень, виданий 1901 року Чеською Академією. Він імпонує тим, що музичну частину в ньому впорядив знаменитий композитор Яначек; але хто загляне в пояснення в кінці збірника, довідається, що з 2057 вміщених мелодій сам Яначек записав тільки 47 (кількість недостатня, щоб набути досвід на редагування чужих записів); решта – це записи 26 инших названих там осіб, ще й 219 мелодій взято з рукописних збірок Франтішкового Музея в Брні; що до цеї групи – записувачі зовсім не названі. З подяки гідною добросовісністю впорядник зазначив і становище кожного збирача, за винятком трьох; отже між ними переважали учителі, були священики, найбільше постачав громадський секретар (obecni tajemnik) Земан, а є й такі зазначення "дружина великого землевласника", "дружина учителя". Я не вважаю, щоб становище фахового музиканта чи укінчення спеціяльної музичної школи (в школах досі народна музикf не займає належного місця, ні в Східній Европі, ні в Західній) забезпечувало від недоладностей в записуванні народніх мелодій, які становлять значною мірою окремий світ; тут якість підвищується головно самостійною довгою роботою над ними,

студіюванням дотичної спеціяльної літератури і практикою; в табелі збірника Бартоша – Яначка кількість записів одного співробітника падає аж до мінімума l. В результаті на підставі такого обширного і виданого високою науковою установою матеріялу все-таки не можна багато чого пізнати, напр., чи моравським народнім співакам властивий нахил робити варіяції в ріжних строфах тої самої пісні, чи ні; що варіяцій не зазначено – це може свідчити і за тим, що збирачі-не спеціялісти не надавали ваги варіяціям, або не здолали їх схопити.

Кількість записувачів тепер зросла; але це збільшення має окрім позитивної і ту негативну сторону, що редагування записів непідготованих і випадкових записувачів, позаочні вказівки їм, пояснення, писані запити з приводу сумнівних місць і т. п. забирають у спеціялістів, які керують справою і яких скрізь є дуже мало, той час, що инакше йшов би на їх власні точніші записи.

І через десятки літ після спроби Максимовича траплялося, що коли нема людини, яка-б віддала своє життя студіюванню народньої музики, то доручення записувати чи редагувати записи давалися офіціяльно, навіть науковими товариствами, людині будь-якого роду музичної дільности, – хоч би вона не мала методологічного підготовання до наукової роботи, ані практичного ознайомлення з народньою музикою; ті самі учені організатори етнографічної експедиції чи видання, які мають зовсім добру свідомість принципу спеціялізації, коли річ іде про словесну сторону, і добре розуміють, що наукове записування й наукове видавання пісенних текстів є діло наукових робітників, які спеціялізувалися на діялектології та фольклористиці, а не діло поетів чи декламаторів, – забувають ці принципи, коли справа торкається народніх мелодій, і охоче признають компетенцію всякого композитора чи піяніста, чи, навіть, людини, яка знає елементарну музичну грамоту.

Коли аматорські записи даються під редакцію, хоч би і "спеціялістові-музикантові" (для людей, що зовсім не знаються на музиці, таке поняття існує, і такий вираз раз-у-раз ними вживається, бо вони всякого музиканта вважають за спеціяліста і не задумуються над тим, що ріжні роди діяльности також і в обладі музики, як в инших обладах, вимагають иншого укладу, ріжного роду здатностей, ріжного напряму підготування і вправлення), це може бути і гірше ніж як публікувати записи в неторканому вигляді, – хоч би в них було багато помилок проти музичної ортографії. Читаючи непоправлені аматорські записи, дослідник, обізнаний у співах даного народу

через власні безпосередні спостереження і через студіювання кращих записів – записів тих збирачів, що мали усвоєний принцип наукової точности і прагнули її досягти, – легше розбереться в них, ніж у зредагованих музичних текстах, коли редактор, перейнятий, як фаховець призвичаєннями артифіціяльної музики, переходив гряниці поправлювання музично-ортографічних помилок і поліпшував те, що йому суб'єктивно видавалося хибним, бо не відповідало його призвичаєнням. В такому випадку дослідникові трудніше робити здогади, і його робота реституції наближається до гряниці марности.

І тепер іще не вижилася в кінець ідея потрібности фортеп'янового акомпанімепту в публікуванні народніх пісень; ще й тепер виявляються видання, які виявляють нерозуміння того, що писати акомпанімент до цілої кількости народніх мелодій, яку треба видати в момент, диктований умовами видання, хоч би натхнення до композиції викликала тільки невелика кількість цих мелодій, або й жадна з них, – це діло шкідливе з погляду мистецтва; а з погляду інтересів власне наукового досліду навіть геніяльно написаний акомпанімент є завжди діло шкідливе, бо дуже удорожує видання, робить його менше приступним для тих, кому воно потрібне власне для наукової фольклористичної роботи, н збільшуючи розмір видання, заваджає переглядати збірники, щоб знаходити потрібну в даний момент мелодію, або переглядаючи рівняти

мелодії, помічати певні загальні конструктивні способи, укладати таблиці і т. п. – Ця невигода ще не так досаждає; гірше те, що оброблювання мелодії для артистичних цілей звичайно не обмежується тим, що до них приписується акомпанімент, який можна механічно відділити й занехаяти при науковому досліді, але спокушає в самому нотному рядку, де виображена сама вокальна мелодія, робити додатки або зміни; що-найменше, приписуються знаки динамічного нюансування і інші знаки виконання, і це роблять навіть ті музичні діячі, що являються й дослідниками-фольклористами і самі гармонізують власні записи[19].

Кількість записів дуже збільшилася; проте й досі нема певности, що те, що по сей день зібрано у того чи иншого народу, вільне від дуже важливих прогалин, що може як раз те, що найінтересніше і найоригінальніше не загинуло незафіксованим. Намножується матеріял належний до тих самих типів, – матеріял зростає, бо зростає кількість збирачів, але те, що найтрудніше записати, зостається не записане, і загальне поняття про народню музику даної країни твориться неповне і через те неправдиве. Неповнота зразків того самого типу не так шкодить, але коли обминається чи надто убого представлюється цілий окремий тип, – уявлення про цілість стає хибне.

В одних країнах записи досі провадяться виключно або переважно непідготованими або мало підготованими людьми, в других, де є спеціялісти, ці спеціялісти рахуються одиницями, і те їх становище, яке дає їм змогу спеціялізуватися на музичній етнографії в з а г а л і, вимагає по над силу роботи рівночасно теоретичної, польової, організаційної і педагогічної в ріжних напрямах; це становище звязане з надто численними, розмаїтими і терміновими завданнями поточного характеру. Облада музичної етнографії надто обширна, вона вимагає, щоб існував поділ праці і спеціялізація ще в межах її самої. Дослід того, що є найоригінальніше в народній музиці, вимагав зосередження над фіксуванням найтрудніших зразків, найбільших тонкостей. Щоб відшукувати та фіксувати це найоригінальніше (ця робота може бути успішною тільки при умові, щоб вона лучилася з рівночасним теоретичним заглибленням) потрібно довгих років напруженої праці людей, які-б мали змогу віддатися цілком не тільки музичній етнографії в з а г а л і, але власне детальному вивченю о д н о г о в и б р а н о г о р о д у народньої музики.

[с. 144]

В такому ділі, наприклад, як запис мелодій українських дум, сотні збирачів, що пробували-б свої сили над цим родом творчости “між иншим”, не можуть замінити одного такого, що віддав би цій справі весь свій вік і мав би до того змогу, не відриваний від цього діла вимогами иншого роду, хоч би такого, що близько стикається з даним.

Кількість працьовників збільшилася, але вимоги, які ставляться до них громадою, державою та й самою наукою з її новими горизонтами, зросли в далеко більшій мірі. Отже і тепер, сливе через сто літ після музичного видання Максимовича, – з причини почасти, як пояснено тут, зміненої, а почасти, з тої самої, – увічнюються мало значні, банальні мелодії до пісень такого роду, як ота вищезгадана “Од Полтави до Хорола везуть жінку прокурора” в розглянутій Максимовичевій збірці, і гинуть незаписані мелодії дум, – найоригінальніші утвори українського музичного генія.

---

[19] Випадок, коли через артистичну інтенцію в звязку з доданням акомпаніменту очевидно удовжено і прецизовано павзу, я відзначив у студії “Віддих у нар. співах”. Етнографічний Вісник, кн. 5, С. 187 в кінці.

Етнографічний вісник УАН. – 1928. – Кн. 6. – С. XXXV–LXVII

[с. XXXV=35]

КЛИМЕНТ КВІТКА.

ПОРФИРІЙ ДЕМУЦЬКИЙ.

Біографічні відомості про покійного члена Етнографічної Комісії Української Академії Наук Порфирія Демуцького подав С. Барик[1]; їх доповнюють матеріяли, видрукувані в оцій книжці Етнографічного Вісника. Характеристика й оцінка діяльности небіжчика, яку дав названий автор, відповідає громадській опінії, оскільки вона мені відома, і виявляє її; висловлена через поширений орган, ця оцінка, певно, досі, увійшла в круг уявлінь тих, хто безпосередньо не був знайомий з цією діяльністю, отже мені представляється доцільним в цьому нарисі виходити в кількох основних точках з суджень, які вже утвердилися, і в міру свого знання їх розвивати, а почасти внести поправки.

Властиво з біографії має найбільшу вагу той основний факт, що П. Д. Демуцький, нагороджений заслуженою славою на музичному полі, був лікар, – не тільки з освіти, але й як практик, хоч фахом в розумінні джерела засобів існування ця практика стала для нього тільки в останні десять літ життя, коли він з села переїхав у Київ (втім і тут, незважаючи на свою матеріяльну руїну, П. Д. зостався в ґрунті своєї професіональної діяльности філантропом).

Місце П. Демуцького в науці й мистецтві С. Барик означає так: “Не спеціяліст-етнограф, дилетант, але такий, ...що межує із справжнім науковим робітником у цій галузі. Коли-б у нього була спеціяльна музична освіта, то з нього ми мали-б першорядного етнографа, першорядного висококультурного українського музичного діяча”.

Означення “дилетант” має неоднаковий сенс в залежності від того, хто до кого і з якого погляду його прикладає. Для кого лікар, хоч-би й визначний, але тільки в своєму районі, принципіяльно є величина менша, ніж діяч мистецтва, в очах того дилетантська музична діяльність лікаря багато збільшує повагу до нього і, коли ця діяльність визначна, то навіть застує основну професіональну його діяльність настільки, що стає зовсім неінтересним, яка саме основна спеціяльність діяча, що вславився на музичному полі; або коли це обходить, то тільки з того погляду, щоб зложити поняття про те, в якій мірі основна робота, – що розцінюється, в істоті, як досадна околичність, – перешкоджала слу-

[с. XXXVI=36]

женню вищому ділові. Для багатьох музичний дилетантизм тут є, властиво, ціла підстава внутрішньо-змістовної, чинної, правдивої пошани. Той самий цінитель в инший момент, коли думка направлена не на те середовище, в якому визначився діяч, а на вищі сфери музичної культури, на найбільших майстрів, може прикласти до того

[1] Барик С. Порфир Данилович Демуцький (життя й діяльність). Життя й Революція 1927, № 7–8, Київ.

самого діяча марку “дилетант” вже з пейоративним наладом. Коли судить медик або чоловік, що хоч і високо ставить і любить мистецтво, але не забуває, що фізичне здоров’я людности є премісса всіх наших будувань, – фундамент, розхитання якого анулює всякі артистичні, як і політичні цілі і мрії, хоч універсальні, хоч національні, – то у нього відомість, що хтось сполучує практичну медичну діяльність з творчою активністю в музичному житті, викличе насамперед побоювання, чи таке роздвоювання не пересуває якість основної медичної роботи в напрямі до дилетантизму. А медична діяльність, хоч-би й філантропічна, в очах чоловіка такого наладу мислей може бути тільки основною, в жадному разі не побічною.

З ригористичного погляду – практичний лікар, свідомий незрівняно-тяжкої відповідальности свого діла, – так само суддя, так само політик і чоловік з керівничими державно-соціяльними функціями, не може дозволити собі бути дилетантом мистецтва в правдивому, історично-заслуженому, високому розумінні цього слова, бо це не значить тільки співати й грати на якомусь інструменті, або малювати, вчащати на концерти чи вистави картин, читати літературу, дотичну музики чи образових мистецтв.

Коли за дилетантизм признавати не саме втішання музикою, хоч-би позначене найбільшим її розумінням, але активну, творчу, ініціятивну громадську участь у музичному житті, то остільки поважну побічну діяльність наддати до такої основної, як лікарська, – що вимагає повсякчасного теоретичного й практичного самовдосконалення, неперестанного напруженого думання і над загальними питаннями своєї спеціяльности і над кожним окремим практичним випадком в усі моменти, поки цей випадок точиться, – можна тільки в культурних центрах. Там бо є умови для такого розподілу, щоб в організаціях і заходах до розвитку мистецтва головна роля належала особам инших професій, виконавчого, урегульованого характеру, не так відповідальних. Професія практичного лікаря явить в принципі чистий вид посвячення й самозречення, особливо на селі. Там сполучувати її з творчим культурно-музичним ділом безмірно трудніше, бо обидва напрями роботи вимагають там більших витрат: в обох напрямах самотність, брак поради, товариського обміркування, відповідної обстановки, апаратури, більша залежність від умов природи, важкість комунікації за доброї половини року (про те, яка кара, яка завада всякій діяльності, елементарній і вищій, є відома сезонна властивість чорноземного ґрунту, має справжнє поняття тільки той, хто знає сільське життя по-за поезією літа). З одної сторони повна неможливість замкнути кожний вид роботи в певні години, з другої сто-

рони неминучість у всякому культурному починанні самому утворювати кругом себе відповідну атмосферу, вишукувати товаришів і учеників, раз-у-раз стимулувати і направляти, у всьому бути самому ініціятором і організатором, захисником перед ворожими силами, в межах свого діла політиком, дбати самому за всі дрібниці, – такий тягар бере на себе культурний діяч на селі. Найзавзятіший професіонал або найстрожчий, похмурий резонер мусить признати лікареві або судді право на рекреацію, хоч-би й тими способами, що більше дають втоми, ніж дійсного відпочинку, – за-для переміни після тяжких вражінь, – право піддержувати свіжість свого настрою та смак до життя в далеких від професії речах, хоч-би це й вимагало напруження мозкових сил, що їх в принципі повинна-б цілком поглинати основна місія. Але в умовах сільської дійсности, культурно-музична діяльність мусить стати чимось більшим ніж аматорство: другою паралельною місією, що вимагає зосередження інтересів і уваги, – формально, розуміється, на шкоду першій.

Цей конфлікт ми повинні ввесь час мати на мислі, коли будемо оцінювати музичну діяльність П. Д., і тоді всі недостачі, що їх може констатувати фаховий музикант – з погляду вимог артизму, етнограф – з погляду вимог науки, – стоятимуть перед нами в

такому освітленні, яке їм надасть етична рефлексія. Самообмежування в музичних зайняттях позначиться, як заслуга, хоч воно й зумовлює ті недостачі.

Надто гостра колізія заходила-б у тому разі, якби П. Д. намагавсь виробити з себе справжнього вченого дослідника народньої музики, бо з такої роботи тільки дуже віддаленою, посередньою і зігзагуватою дорогою дістався-б пожиток власне місцевим селянам, якими П. Д. опікувався.

Але-ж головною справою П. Д-го, як музичного діяча була організація і вправлення сільського хору, – цим способом він вніс ясне проміння не тільки в сільське життя, ба навіть у великоміське, привозячи свій Охматівський хор[1] до Київа.

Здобути більші музичні знання і увійти глибше в артифіціяльну західньо-европейську музику П. Д. мав змогу, – матеріяльна незалежність прийшла йому за молодих, рівняючи, літ, коли ще не пізно було вчитися. Але його тягло не від свого сільського ґрунту, а до цього ґрунту. Той музичний рівень, на якому він став після практики в Лисенковому хорі, його самого, очевидно, завдовольняв, инакше не могло-б бути такої щирости й захоплення, якими він весь вік визначався в пропаганді його власних художніх ідей. Розуміється, він не стояв на одному місці, розвивався, але не студіюванням творів великих світових композиторів, не поїздками до музичних центрів Заходу і Росії, а поглибленням свого досвіду в тій самій справі, якій безпосередньо служив: студіюванням того матеріялу, над яким безпосередньо працював, – розуміючи під цим розширення пізнання не тільки народнього пісенного репертуару, але також голосових засобів своїх співаків і всіх умов звучання.

[с. XXXVIII=38]

Це студіювання, більш інтуїтивне, не було спонукане науковою метою, воно було засобом, щоб творити. П. Д. був майстер і творець в сфері самого виконання, що в нього було, як у правдивого народнього співця чи інструменталіста, – співтворенням. П. Д. вніс у співи своєї сільської околиці свої музичні ідеї, пристосував свої знання – нехай не дуже великі, однак-же увібрані в Київі коло М. Лисенка і індивідуально переломлені в його поетичній натурі; він збагатив ті співи новими ефектами і відсвіжив у самих селян інтерес до своїх-таки традиційних пісень.

Але він був своєму хорові не тільки учителем, – він і зливався з хором в спільній творчості як найавторитетніший її учасник, що не тільки давав, але й брав від инших учасників, не тільки збагачував їх музичне вправлення, але й від них багатів на артистичні ідеї.

Отак, не бувши свідком самого процесу роботи П. Д. на селі, я її принципи собі уявляю на підставі її незвичайних результатів, – їх мені довелося пізнати тому двадцять літ, коли П. Д. давав концерти в Київі. То були пам’яти гідні моменти в історії української культури. Найбільша в Київі концертова заля була переповнена не тільки українською публікою, – там був здвиг чужоземців і місцевої чужоплемінної або дезукраїнізованої аристократії; у тоні розмов цієї публіки, звичайно стриманому, тоді чулося щире очарування, вирази подиву літали французькою, німецькою, англійською мовами, не говорячи про російську. – Це був правдивий тріумф українського народнього артистичного хисту. Настрій аудиторії був піднесений, поважний, урочистий, який буває тоді, коли її покоряє справді велике мистецтво.

Пригадую, що в ефектах, які підносив П. Д. слухачам, дещо й тоді сприймалося, як наївне; примітивне в голосоведенні було лиш почасти народнього походження, але це не ущербляло загального захвату і признання чудодійної сили диригента, – його душа зливалася з народньою, і наївне, в даному разі природнє і доречне, не відділялося від діяння оригінальної барви дужих, сирових, свіжих голосів і скритих у них вікових тайн,

[1] Охматів – село Гуманської округи, де жив П. Д.

а разом з тими властивостями, що їх несила було аналізувати, і що проти них не ворушилося й зародку критики, опановувало й подавляло, як незбагненна стихія.

З багатства способів, яких уживав П. Д. для своїх дивних ефектів, один найбільше зостався в пам'яті тих, що чули давні виступи Охматівського хору в Київі: солістів П. Д. часом розставляв в різних пунктах залі, особливо нагорі, відки вони несподівано подавали голос, впадаючи в спів хору, що стояв, як звичайно, на естраді. Коли заходить мова про це, дехто висловлюється про цей спосіб несхвально, як про "фокус". Це діло вподобання, і інновації завсіди упираються в певний консерватизм слухачів: треба, зрештою, пригадати ремарку Бетговена в увертюрі Leonore №3 "Tromba in B (auf dem Theater)"; мені суб'єктивно описаний спосіб представляється вповні допущенним і доцільним, щоб хоч почасти творити ілюзію сільської "вулиці" і компенсувати втрату,

якої зазнають сільські співи, коли їх переноситься з натуральної обстанови до концертової залі, – на селі бо справді часто поодинокі співаки обзиваються здалека до гурту. Отже цей спосіб сам по собі я-б не відніс до утрувань (які взагалі у П. Д. безперечно були), але його можна як і всякий путній спосіб, довести науміркованістю до несмаку.

Дуже важливою гідністю Охматівського хору було добре, розбірне вимовляння слів. Виразністю дикції цей хор переважав всі мені відомі українські хори давніші й нинішні. В натуральних народніх співах я її дуже рідко постерегав, та в ній і нема великої потреби, коли люди співають сами для себе, а не для сторонніх слухачів, і слова пісні всім відомі. Тому без сумніву цю властивість Охматівського хору треба приписати заслузі П. Д-го; друга підстава, щоб так судити, є та, що в пізнішій його інструктивній діяльності, в Київі, він держав за правило, що насамперед співаки повинні добре вивчити слова пісні.

Ці рядки нагадують одним їх власні колишні святочні переживання, а иншим, хто знав тільки намагання Д-го продовжувати своє звичне й велике діло в Київі за останніх років його життя, можуть здатися перебільшено ентузіястичними. Діяльність цього останнього періоду була гідна пошани, як вияв незломности прагнень, але й гідна вболівання. Те, що сам Д. уже вгасав, було, гадаю, не так великою причиною похилу його діла, що позначався не тільки як зменшення маштабу, кількости й інтенсивности, а таки почасти і як зміна істоти. Певніше, і саме вгасання посувалося швидше, ніж призначила природа, через те, що Д. був позбавлений звичних умов діяльности.

Згадуючи про ненадруковані писання П. Д-го, С. Барик, мабуть, справедливо здогадується, що Д. їх не опрацював. Постерегаючи, як Д. використав свої останні сили, як-раз можна було переконатися, що він з натури не був теоретик-дослідник і письменник. Свідомий близького кінця, він тяжко мучився тим, що не може передати людям своїх завітних артистичних дум, свого надбання. Як-би це надбання у нього формулувалося в якихсь тезах чи описах, постереженнях, і власне ці формули причиняли йому муки творчости, він-би таки припорядив ті писання і опублікував: видавничі можливості на Україні були останніми роками досить великі. Але творчі муки П. Д-го були зовсім иншого роду: він не міг помиритися з гільйотинуванням власне тої діяльности, яку він з повним успіхом провадив на селі і в якій він почував себе вдома. Він був апостолом своїх артистичних ідей, які не спосіб передати словом, тільки безпосередньою артистичною сугестією в самій музичній практиці. Він чіплявсь за всяку нагоду прищепити їх хоч тому або иншому невеликому гурткові молоди. Старому, хорому на серце, змушеному за-для лікарських обов'язків багато ходити пішки в різні кінці великого міста (живучи на 4-му поверсі без ліфта), – йому було любіше і головне, легше ще ходити скрізь, де можна було орудувати як диригентові, до гуртків учнів музичних шкіл чи аматорів, по хорових студіях, по клубах, ніж у вільні години, сидячи вдома, викладати на папері здо-

[c. XL=40]

бутки свого життьового етнографічного й артистичного досвіду. “Хто співає, той щасливий”, говорив П. Д., і його слабе, але незмінно без краю лагідне серце, не зчерствіле через раптову особисту руїну, повсякчас поривалося розповсюджувати це щастя посеред загальної скрути, коли инших злидні й турботи за хліб зовсім пригнітили.

Але після того знаряддя, яке він мав на селі, того знаменитого могутнього хору-орга́ну, це була гостра деградація: випадковий нечисленний і мінливий склад співаків, випадкові репетиції, випадкові виступи. П. Д. старався і пояснюючи словами і співаючи старечим тремтячим голосом, впоювати молоді свою інтерпретацію.

Його керівнича сентенція була: “пісню треба спочатку полюбити, – аж тоді можна її співати”, – і він починав інструкцію звичайно з поетичної пропедевтики. Але навіть якби дар слова і багатство ідей були більші, значіння таких товмачень могло бути тільки допомічне, другорядне. Чинніша була безпосередня передача його емоцій. Ми знаємо, що коли диригент не має в собі моральних чарів, виконання хору навіть при високій техніці може мати малий ефект через бездушність і залишати слухачів холодними. Але й ентузіязм диригента безсилий, коли об’єктивні засоби недостатні. Полюбити пісню, передніше ще не чуту, хор може тоді, коли у самих учасників є досить власної чисто музичної фантазії, і засоби виконання остільки високі, що перша спроба, перше ознайомлення з пієсою запліднює уяву і родить ідеал, що з кожною дальшою спробою поглиблюється і почасти змінюється. Сила П. Д. була найбільше в тому, що після Охматова вже не повторилося: в довгому студіюванні тих самих співаків у тих самих умовах; секрет його давніх досягнень замикався в упертому експериментуванні над тим самим матеріялом.

Там, в Охматові, він об’єднав у багатолітньому встяжному співдіянні людей, що виросли й жили в однаковому середовищі, отже не тільки диригент добре знав силу й особливості тембру голосу, також темперамент кожного співака, але й кожен співак знав до деталів своїх товаришів: коли одні вибували з хору, то нові, що тим часом підростали і вступали в хор, уже зразу були в значній мірі підготовані, бо раз-у-раз слухали його і були звичні до стилю його співу. До того-ж акустичні умови були постійні і кожний учасник хору їх добре знав, звукові ефекти і спосіб їх добувати твердо усвоювали всі учасники, і здобута певність заховувалася і тоді, коли траплялося виступати в иншому місці. Нічого цього не можна було досягти в Київі, де П. Д-му доводилося працювати над гуртками випадкового і мінливого складу в різних приміщеннях; акуратність одвідування репетицій і навіть явки на самий публічний виступ у неоплачуваних аматорів великоміських хорів невисоко стоїть, – особливо у східніх слов’ян і особливо в умовах життя останніх літ.

Треба зазначити, що П. Д. тепер не диригував у звичайному пластичному розумінні слова і під час публічних виступів був у стороні, – часом тільки приграваў на фортепіяні.

[c.XLI=41]

В Київі має осідок державна “Робітниче-Селянська капела УСРР”, що звичайно зветься в скороченні “ДУМКА” за ініціяльними літерами її давньої навзи “Державна Українська Мандрівна Капела”; вона має змогу працювати регулярно; склад співаків у ній не так постійний, як би було бажано, проте не ефемерний; отже П. Д. старався діяти і через цю капелу, часто ходив до неї під час її внутрішніх студій, пропонував диригентові Н. Городовенкові свої пісні і свої способи інтерпретації, – і ці пропозиції почасти приймалися; П. Д. також входив у безпосередній контакт з учасниками капели, не тільки передаючи їм те, що бажав пропагувати, але, – як і в Охматові, – також і від них беручи те, що його інтересувало, – в складі бо цієї капели завсіди були люди сільського походження.

З ініціятиви П. Д. в репертуарі цієї капели досі займають певне, хоч і невелике, місце пісні, що виконуються в необробленій народній формі многоголосся. Вони звуться в практиці капели "примітивами", і через афіші до концертів таке називання поширилося по Україні. П. Д. не згоджувавсь з цим застосуванням терміну, і це можна зрозуміти. Воно має рацію, коли взагалі народні співи в усіх їх стилях називати примітивами; але коли розбирати еволюційно-історичні формації в сьогочасних народніх співах, то многоголосість (що в українському люді виявляється переважно як дво-, рідше як триголосість) треба визначити, як одно з вищих і пізніших досягнень.

Більше, ніж з натуралістичних виступів капели "Думка", що їх П. Д. вважав, все-таки, за трохи урбанізовані ("делікатні", як він висловлювавсь), П. Д. був завдоволений з відповідних пунктів у концертах хорів, якими керував В. Верховинець – диригент, що залишав П. Д-ому повний простір давати в тих пунктах свою направу; але В. Верховинець за останніх років лиш уривками орудував у Київі. Підготувавши такий натурально-народній нумер до програми одного з перших концертів недовговічньої (1924 р.) "Студії ім. Стеценка" при Музичному Товаристві ім. Леонтовича під керівництвом В. Верховинця, П. Д. під час концерту дуже хвилювавсь, боячися, що груба маніра давати звук викличе зневажливу маніфестацію міських слухачів. Публика прийняла виступ із захватом, але П. Д. таки відхорував загостренням серцевої недуги.

В. Верховинець не тільки давав місце натуральним співам, які уряджував П. Д., але й сам використовував натуральну маніру в нумерах, якими сам диригував, – між иншим і таким чином, що строфи тої самої пісні доручав по черзі то в аранжованій формі великому школеному хорові, то натуральному ансамблеві (що був численно невеличким не з тої причини, щоб такий був художній замір диригента, а просто тому, що знайти відповідну кількість умілих натуральних виконавців було-б надто важко). Це починання, як я тепер довідався, не тільки не було інспіроване від П. Д-го, але й не було від нього хвалене, хоч П. Д. своєї думки перед В. В. не висловлював. Що-до мене, то я суб'єктивно, як споживач естетичних вартостей, сприймав цю альтернацію теж без утіхи,

а об'єктивно, в порядку постерегання культурно-історичних процесів у музичному мистецтві, пояснював її як переживання церковного антифонного чергування мистецького хору і ансамблю дяків, часом підсиленого аматорами, або правого і лівого кліросу. Дяки там так само представляють елемент традиційного, консервативного, неартифіціяльного. Сам В. Верховинець пояснював те, що завів практику чергування, потребою давати відпочинок тому ансамблеві, що співає форсованою сільською манірою, бо вона дуже напружує голоси. Багато дечого в мистецтві має корені в фізіологічних умовах; вподобання слухачів одно санкціонують, як естетично-цінне, друге відкидають; тим, що публіка, скільки мені відомо, не виявила особливої апробації обговореному тут способові використовувати народню маніру, можна сподіватися, що цей мистецький експеримент зостається без наслідування від инших диригентів, а може, його залишив уже і сам В. Верховинець, – нинішня його практика Київу невідома.

Студійці, – мабуть, за приводом самого П. Д. називали щиро-народній спосіб многоголосого співу просто "жанром"; вираз "співати жанром" уживався, щоб протиставити цей спосіб штучному виконанню хоч-би й народніх пісень. Цей вираз треба брати як належний до свого роду argot; це довільне обмеження значіння, як і тоді, коли ту саму річ звуть примітивом. Відзнака "жанру" в цьому розумінні – не тільки в фактурі, але – що слухача далеко більше разить – в самому фізіологічному способі давати звук. Було-б надто спрощеним визначати цей спосіб, як "народній" в звичайному змішаному сенсі чогось предковічного, перманентного і в границях розпросторення згідного з цілою територією української людности. Жанр, з яким

ознайомив П. Д. київських громадян, є характеристичний власне для співу дівчат на бурякових плантаціях і зформувався в фізичних умовах роботи на степу. Правда, цукрова індустрія покрила значну частину української території, а ті, що приходили на плантації, як сезонні заробітчани, рознесли й співи, і маніру співати сливе на цілу українську територію, проте треба стерегтися, щоб не утвердився погляд на цю маніру як на адекватно-національну. Мені не доводилося чути, щоб десь отак горлали пісню про Нечая або про Бондарівну, але я можу собі це уявити як ендосмозу, бо инші старинні пісні вже продовжують життя в двох відмінних стилях.

Навіть в районах цукрової індустрії ті самі дівчата, що на широкому просторі плантації видають голос так, у хаті видають його инакше, – инакше й підчас роботи на городі коло своєї хати. Ту саму пісню, сидячи на призьбі й відпочиваючи ввечері, співають більш зосереджено з більшою експресією і меншим динамічним напруженням. Досить того, що положення корпуса зумовлює виразні відміни в характері звука.

Не тільки цукрові плантації, що вкрили ту частину України, в якій народився й орудував П. Д., були тіглем, в якому переплавлялися місцеві елементи співу з принесеними і витворювалася нова пісенність; сусідня Херсонська губерня, взагалі звана давніше офіціяльно Ново-

росія, притягала заробітчан на літні польові роботи і з України і з Великоруси, до того-ж значна частина місцевого селянства там великоруська; чим саме відрізняються витворені на Україні в таких обставинах маніри голосоведення і самого давання звука від великоруських, принаймні, від південно-великоруських, досі ніхто не визначив. Навряд чи потрібно нагадувати про другий тігель – армію. Можна здумати, що новітня форсована маніра співати в одних селах і в одних культурних верствах селянства (воно культурно не було й не є зовсім одностайне) налягла на уже облагороджену віками маніру, а в инших влилася в іще не вижиту первісну дикість.

Музична етнографія, як-би могла бути планомірною роботою достатньої кількости належно підготованих дослідників, мусіла-б поставити своїм завданням докладне вивчення не тільки розпросторення типів самих мелодій в еволюційно-історичних формаціях і територіяльних та соціяльно-професіональних особливостях, але також і вивчення належних до фізіології голосу способів вокальної техніки у виконанні історично- і побутово-відмінних родів пісень, у людей різного роду праці, в різних кутках України. Тимчасом для української етнічної облади бракує навіть таких надто загально висловлених, проте дуже цінних постережень, як оце, з північної частини давньої Чернігівської губерні, – території, що тепер, як неукраїнська мовою, відділена від України, але народнім побутом і пісенністю, через вікову спільність, мало різниться:

«У нас по деревням… хор мужских голосов вы услышите редко… на полевых работах они никогда не поют… За девками признается право распевать везде. – Поэтому она не стесняется и если запела, то запела громко, во все горло… (Заміжня) чувствует за собою некую нелегальность в пении… и остерегается петь громко, а если поет, то «сама про сябя»… Заметна большая разница между пением 60-х и 70-х годов и нынешним временем, а именно: теперь не поют, а кричат песни. Как в хорах, так и в одиночку каждая силится орать во всю мочь, отчего искажается даже мотив»[1].

Справді, можна постерегти, що индоді та сама пісня в інтимному виконанні позначається хроматизацією і тонкою мелізматикою, а в вуличному крикливому не тільки позбувається цих ознак, але й дізнає істотніших мелодичних змін. Чи ці зміни вважати за скалічення, чи, навпаки особливості інтимного виконання визнавати за

[1] М. Косич. Литвины-белорусы Черниговской губ. – Живая Старина 1901 г.

рафінування, – отже, яку гіпостазу пісні визначити як основну або ближчу до архетипа, – це питання, що не дається розвязати загальною тезою.

Як-би за кордоном і у нас інтерес громади й державних органів до музикознавства хоч трохи наблизився до тої міри, яка випала на долю мовознавства, можна було-б марити про те, щоб, у звязку з експериментальною фонетикою, заложити дисципліну, яку можна-б назвати експериментальною музичною фонологією; вона-б за поміччю

[с. XLIV=44]

апаратів шукала об'єктивних метод досліду народніх манір співати у всіх їх етно-географічних і соціяльних відмінах. Тимчасом потрібні хоч грубі описи словами, при тому етнограф-музикант повинен-би, властиво кажучи, між иншим, і пробувати наслідувати етнофонічні жанри своїм голосом, щоб вивчити на собі уклад органів, чинних при видаванні тону. Нотні записи, якими досі обмежується фіксація народніх співів, навіть фонографічні знімки – це ще далеко не все. Потрібні й постереження над позами співаків, диханням, уживанням регістрів, установкою гортані, характером атаки звука, наладжуванням ротового резонатора.

Тимчасом ні постережень, ні термінів для зазначеного питання нема, і я не можу проаналізувати – особливо тепер, з пам'яти, – що за явище з погляду вокальної техніки був давній Охматівський хор, але з певністю воно було злитого характеру: і з натуральних манір, і з штучних бралося і змішувалося, що можна, для кращого й багатшого ефекту, притому народній елемент у цьому сполученні не був чимсь єдиним, а також штучним зіллянням різних способів, властивих в натурі співакам різної стати, різного віку, в різних нагодах і різній обстанові, в різних родах пісенности. Досягти такого об'єднання було певно дуже важко. Мішаного також характеру, тільки незрівняно менш досконалим, було виконання нетривалих хорів, коли з ними спорадично працював П. Д. в Київі за останніх літ. Щиро-народнім було, власне, виконання дівочих дуетів, часто підсилених подвоєнням того або другого голосу, або й обох, отже в складі 2–4 співачок, яких П. Д. відшукував, підбирав і підготовляв до публічних виступів. Ці співали по натуральному без диригента, проте завдячували П. Д-ому не тільки ініціятиву, але й направу. На селі дівчата зспівуються без керівництва, хоч-би сходилися з різних місцевостей; але одвиклим городянкам, хоч-би сільського, але територіяльно-різного походження, досвід П. Д. був у великій пригоді; між иншим, він добре вмів вхопити тесситуру кожного з співаків і вмів їх погоджувати, визначаючи для кожного випадку (співалося-бо без нот) тональний рівень, який забезпечував від зривів, що траплялися при подібних спробах у тому самому жанрі, коли инший керівник, без такого досвіду, як П. Д., "завдавав тон".

І так, що П. Д. "плекав дуже бережно стиль селянського співу в його непідробленому, непідфарбованому вигляді" (С. Барик), – це незаперечно; але – тільки одною стороною своєї діяльности, в одних випадках; так само незаперечне, що рівночасно він, з разючою індискримінацією, в инших випадках дуже обстоював власне підфарбовування, з захопленням пропагував свої власні артистичні ідеї, по свойому збагачуючи народній спів і прищеплюючи способі експресії, які йому самому були милі.

Між тими ідеями відзначу тут одну з найприймовніших, в якій П. Д. був до того-ж і оригінальним: в'язати музичні строфи, виняті з різних варіянтів тої самої пісні, хоч-би ці варіянти були взяті з практики різних віддалених від себе місць. Цей спосіб П. Д. застосував до відо-

[с. XLV=45]

мої пісні "Котилася та ясная зірка", незвичайно поширеної на Україні і розгалуженої варіянтами. П. Д., перенісши в цій пісні діялогічну форму більшости поетичних строф і на музичну сторону, тоб-то доручивши слова парубка чоловічому хорові, а слова

дівчини – жіночому (в народі пісня так не співається), чергував при тому також відповідно два варіянти мелодії – мажорний і мінорний[1]. Ця ідея відкриває дорогу до витонченіших експериментів.

Далеко не однодушно оцінюється принцип музичного малювання окремих образів ("широкая левадонька", "хмарка наступає"), взагалі окремих місць поетичного тексту строфової пісні; свої – у всякому разі не народні – способи такого малювання П. Д. пропагував з великим запалом.

Артифіціяція народніх співів має свою рацію, оскільки відповідає безперечній потребі громади; у всякому разі кожен має право держатися етнографічного або мистецького напряму, або й обох паралельно, – бажано тільки щоб у кожному випадку виразно зазначалося, чи публіці подається етнографічна демонстрація чи диригентська збагачена інтерпретація пісні, яка в самій тональній матерії все-ж залишається незмінено-народньою, чи, нарешті, композиторське аранжування; це потрібне, хоч-би композиторові належало додання або зміна одним-одної ноти, і хоч-би диригентові належала одним-одна рисочка нюансування.

Момент пропаганди неторканого сільського співу становить справді гідну подяки сторону діяльності П. Д., в якій він, здається, не мав попередників на Україні. Цей момент мав далеко більше значіння для громади (і далеко більше цінився) в останній десятилітній період життя П. Д., коли він орудував тільки в Київі. Цими роками заслуга його полягала найбільше в тому, що він заохочував, гуртував, стимулював людей і пропагував ідею виконувати народні пісні в такій гармонізації, яку витворив сам люд, і з сільською манірою; завдяки його заходам, Київ не раз чув таке виконання, і тут міра успішности залежала від того, який коли був склад співаків, – бо правдиво удати сільську маніру могли тільки ті, що сами добре її знали з села; навчити її неможливо[2].

[c. XLVI=46]

Противно, в ту чверть, віку, що П. Д. керував селянським хором у селі Охматові Гуманської округи[3], переважав момент поліпшування.

Цій різниці відповідала й різниця в тому, як приймала публіка те, що давав П. Д. за давнішого і за пізнішого періоду. Тодішня київська аудиторія цінила його більше, як майстра, – за нове мистецтво, що він утворив на сільському ґрунті і приніс у велике місто з запахом землі; тепер гарячі, здебільшого аж фуріозні вияви завдоволення

[1] Таке сплітання зафіксоване і в видрукуваному недавно виданні пісень П. Д-го (ДВУ II № 8); мажорний варіянт, як видно з давнішого видання П. Д-го "Нар. у. пісні в Київщині", № 157, походить з Охматова; другий, мінорний, збігається з тим, що в мойому збірнику 1922 року під №326, – той з давнього Пирятинського повіту). Ще спроба в цьому напрямі – аранжування пісні "По цей бік гора" (ДВУ I. № 10) – там зазначено, що сплетені музикальні варіянти (вони там обидва мажорні) походять з різних джерел.

[2] Дуже вдатно в цих публічних виступах під проводом П. Д-го "тягла горяка" (народній вираз, що визначає більш-менш середньовічний Discantus, великоруський "подголосок") нинішня співробітниця Культурно-Історичної Комісії Укр. Академії наук Людмила Шевченко, селянка з с. Керелівки д. Звенигородського повіту і родичка поета Тараса Шевченка. Вона, хоч скінчила гімназію в Перемишлі в Галичині, не відірвалася від свого села і була вчителькою в ньому і в недалеких селах встяж до того часу, коли почала виступати на київських концертах за приводом П. Д. Їй я завдячую кількома поданими тут відомостями.

[3] Відомості про початок цієї діяльности є в писанні "Отрывки из дневника Охматовского крестьянского хора" за підписом "Доктор П.Д. Демуцкий", надрукованому в часописі "Баян" за 1909 рік, № 5–6. Перші слова цього писання можуть збити хронологію: "1905 год. Вот уже скоро будет два года, как в с. Охматове… по моему почину и моим личным трудом организовался народный хор". Цифра "1905"є, розуміється, помилка, і за рік заложення хору треба, мабуть вважати 1893-й. Названий часопис виходив у Тамбові, редактором-видавцем його був П. Бігдаш ("Богдашев"), українець, заслужений хоровий диригент, що пізніше, 1917 року, працював у Київі, а тепер в Москві; співредактором був композитор А. Пащенко, діяльним співробітником був М. Гайдай, – він тоді служив те ж у Тамбові (йому я завдячую і ознайомлення з цим часописом). "Отрывки из дневника" П. Демуцького, на жаль, в часописі не закінчені і не були прислані до редакції. М. Гайдай допоміг мені також зібрати відомості про внутрішю сторону зайнять П. Д. з співаками в Київі, – я бо сам до цих зайнять не був вхожий.

викликалися власне не тим, що П. Д. додавав од себе до народньої маніри виконання, а тими зразками, в яких домішки штучности не було. П. Д-ому робили овації головно слухачі з недавно урбанізованої селянської верстви, і особливо студенти-селяни, – їх кількість у Київі після революції значно зросла; вони раділи, чуючи дійсні звуки рідного села, були безмірно вдячні П. Д-му за саму ініціятиву, заходи, пропаганду автентичної сільської пісні й викликали його на естраду й тоді, коли він, як на концертах "Думки", скромно сидів між публікою.

Встановився звичай, що коли розгляд діяльності робиться з нагоди, при якій маніфестується особлива увага громади до працівника чи до його пам'яти, то уємні риси діяльности або замовчують, або збувають індульгенцією в найзагальніших виразах. Навряд чи хто боронить цей перестарілий звичай в принципі, коли-ж він досі держиться, то, можна здогадуватися, причина тут криється не тільки в традиції, але ще почасти і в тому, що дати докладну критику діла цілого чийогось життя – це річ, яка вимагає довгої, зосередженої і дуже відповідальної праці, вхідливого розгляду з всестороннім обміркуванням тих питань, що постають в звязку з совісною оцінкою і становлять конечну умову її можливої справедливості. Вважати, що загальні фрази похвали є найкращий спосіб вшанувати пам'ять працівника, це значить причисляти його до тих, хто сам покладає свою мету в зав доволенні амбіції, а не в тому, щоб його праця ворушила думку і пережила автора в правдивому активному інтересі инших до неї.

Инша доля видатних письменників, композиторів, малярів, учених, що працюють у галузях, які дуже інтересують громаду і представлені

тисячами спеціялістів, – такі діла жваво обговорюються й за життя авторів і довго після смерти; инша доля діл артистів-виконавців, і инша – діл робітників, що працюють у занедбаній галузі знання, або над занедбаними питаннями. В такій галузі ім'я буває довго пам'ятне, але життя самого діла, – те справжнє життя, що виявляється саме в критичній обміні думок з його приводу, – може скінчитися значно швидше незалежно від його гідности, – коли інтерес до самої цієї галузи держиться тільки пропагандою автора; це життя може навіть і не початися, коли автор – не пропагатор. Отже згадка з приводу недавнього кінця автора має що-до діячів цього роду значіння зовсім особливе. Буває, що некролог, хоч який він обмежений звичаями і иншими умовами, все ж зостається найдокладнішим і єдиним джерелом для дальших суджень і згадок. Чи не так з Кольберґом, що його ім'я дуже відоме і оточене великою пошаною, але докладного критичного розгляду його діла досі нема, хоч скоро настане 40-ліття по його смерті. Таку перспективу завсіди треба мати, коли мова йде про працівників на ниві вивчення народньої музики, бо ця паросль не має забезпеченого місця ні в інтересах громади, ні в системі наукової праці, установленій від держави, і залежить од випадку, – чи появляються одиниці, захоплені цим ділом, чи судиться їм довгий вік, чи мають вони досить здоров'я для цього діла, і чи обставини їх особистого життя дозволяють їм бути ентузіястами і ідеалістами. Такі одиниці не в кожній країні і не в кожний час є, а переємність, продовження їх діяльности скрізь і завсіди проблематичні.

Для того, хто на своїому полі самітний, або має мінімальну кількість товаришів чи учеників, часто тяжкою трагедією життя є саме те, що відгомін на його працю, коли прозвучить, то тільки в загальних фразах, які не свідчать про те, щоб хто-небудь завдав собі труду глибше її вивчити. І предвидження таких самих загальних фраз ще й у некролозі, за яким вже прийде остаточне забуття, пригнічує як примара ще й другої смерти, – смерти самого діла. Анабіоза є питання чистого випадку, – той хто відживить

або вперше виявить справжній активний інтерес до того діла, може прийти або не прийти. Коли стан завмирання проходить у повному ігноруванні, це ще не так зле, бо воно хоч не вадить; догматичне признання гірше.

Тим читачам, що ближче незнайомі з річчю, ці рядки можуть здатися безпідставно песимістичними. “Наша пісня не вмре, не загине” – один з найпопулярніших девізів українського національно-культурного руху. Певна річ, іще довго будуть співати по нотних записах на українські слова, але все по иншому, і записана пісня житиме як латинський текст, що його любили і ним одушевлялися покоління за поколіннями, і тепер мільйони людей знають і кохають, але читали й читають його з різною фонацією, иншим темпом, з иншим виразом. Концертові виконавці української пісні, солові і хорові, користуючись її графічним виображенням, виявляють с а м и х с е б е, с в о ю виучку і с в о ю вихованy

розмаїтими впливами ментальність. Рідко хто з виконавців вслухується в сільські співи, але й на селі спосіб виконання міняється, і співати манірою, розпростореною тепер, пісню, записану кількадесять літ тому, це не розвязання художньої проблеми. Треба вишукувати селян того часу, відгадувати, як-би вони співали пісню, коли були молоді; хорового співу старих людей урядити сливе неможливо. Щоб ті, хто культивує народню пісню ставили собі такі завдання, щоб вони не тільки були сами собою, а студіювали оригінал, старалися проникнути в дух хоч-би недавнього минулого, консультували для цього науку і дбали, щоб науковий дослід народньої пісні був достатньо організований, – потрібно вищої культури, – хоч-би такої, яка виявляється у діячів театрального і кінематографічного мистецтва, що прагнуть перенестися й перенести глядачів у відповідну епоху – давню чи зовсім недавню.

З спадщини П. Д-го найменшу вагу мають його власні хорові розклади; вони поважної критики, мабуть, не дізнають, хоч у практиці може, будуть й уживані. Крім оброблень народніх мелодій, П. Д. творив і сам мелодії, – з цих спроб зазначимо тут тую, що припасована до народніх слів: той голос, на який співає тепер соліст І капели кобзарів М. Полотай думу про Хведора Безрідного, є утвір П. Д-го (акомпаньямент зложив сам М. Полотай).

Досягнення П. Д-го в сфері виконання, може, почасти, живуть досі в Охматівському хорі, – він іще існує, тільки вже має чисто місцеве значіння, – але загалом щаблі розвою мистецького виконання дуже мало доступні історичній фіксації; що вніс один, зливається з тим, що привнесли инші; невідомо, коли саме воно виходить з моди і відмирає, а головно, здебільшого нема як його визначити й формулувати. Обговорення, обмін думок з приводу якоїсь риси виконання можливі тільки між тими, хто чув це виконання, і доти, доки вражіння від нього не змішалося з пізнішими вражіннями.

Отже власне тексти, – музичні і словесні пісенні тексти, що їх записав П. Д., зостаються найтривкішим пам’ятником його діяльности і найбільше вимагають критики. Те, що тут сказано вище про наукову роботу, стосується до записування мелодій; це діло не механічного характеру, як уявляється непосвяченим або тим, хто робить його в наївній простоті; коли мелодія є дійсно оригінальна, графічне виображення її, хоч-би грубе, є проблема, і зроблений запис є результат роботи, що має в істоті елементи наукового думання, хоч-би записувач свідомо собі наукової мети не ставив.

Критику й установлення тексту в музиці, як у літературі, треба передпосилати й практичному застосуванню твору і теоретичним роздумуванням з його приводу, продовжуючи цю критику й далі оскільки можуть появитися нові дані; існує свого роду музична філологія; неперевірений у свій час музичний текст може на віки стати

джерелом для хибних висновків і уявлінь. Тож я не тільки не почуваю ніяковости, що надто багато місця уділю критиці саме фольклористичних видань

[с. XLIX=49]

П. Д-го, а противно – жалую, що обставини й призначене цьому писанню місце не дозволяють на ще обширніший розбір з докладнішим обговоренням питань, до яких відсилатимуть мої уваги; зостається завдовольнитися надією, що наступні сторінки дадуть імпульс до обміркування цих питань. Центром тут буде, властиво, не збирач, а сами зібрані пам'ятники народньої творчости, метою – зробити видання тих пам'ятників більш придатними до ужитку. Сколії для тих, хто студіюватиме записи П. Д-го, не маючи довгого власного практичного досвіду в народніх співах, потрібні, иншої нагоди висловитися про ці записи я не передбачаю, отже подаю тут свої уваги без претенсії на непомильність, – я добре знаю, що і моїм записам багато чого можна закинути, і багато в чому я сам критично ставлюся до своїх давніх способів розвязувати питання графічного виображення народніх мелодій, особливо ритмічної сторони.

Становище того, хто обговорює чиюсь працю, морально далеко легше, коли автор її живий, але ніщо не звільняє від обов'язку робити не тільки легкі речі, але й важкі.

Я тепер дуже жалую, що так запізнився із справою пильного розгляду записів П. Д-го і опублікуванням своїх уваг в друку, що вже доводиться сподіватися на дискусію з кимсь иншим, а не самим автором записів. В багатьох точках можна було-б питання, тут зачеплені, з'ясувати персональною розмовою з П. Д., але за цвітучого періоду його діяльности, – коли така розмова могла-б бути плідніша, – я з ним бачився тільки один раз, дуже коротко, в антракті його концерту в Київі. Потім я довго жив не на Україні, потім були надто тяжкі роки. Років за два перед смертю П. Д. я зробив спробу з'ясувати кілька пунктів (небагаті її результати тут будуть виложені), але не продовжував її, бо дістав враження, що я вже запізнився, – ті докладности, якими я інтересувався, вже вийшли з пам'яти і з ближчих інтересів П. Д., питання, що я підніс, уже були задавнені.

Праця над записуванням і видаванням народніх мелодій буває або наукового характеру, коли збирач дбає тільки про те, щоб зберегти пам'ятники народньої творчості для досліду, або практично-артистичного, – коли в виборі та обробленні мелодій виявляється мета пустити їх в ужиток не в тій формі, в якій вони жили в натурі, – отже компонується інструментальний супровід до них, або хоровий розклад. Видання останнього роду розширюють круг, в якому обертаються народні мелодії, переносячи їх до тих клас суспільства, в яких поширені фортеп'яни, – в міста, де є школені хори, здатні подолати труднощі мудрого розкладу, – але не відвертають забування питомих мелодій у самих масах. Рідко появлялися видання, важені власне на зберегання мелодій у практичному вжитку і разом з тим не препаровані, не аранжовані і ціною загально приступні.

П. Д. випустив різного типу видання. Найбільше з них – "Народні українські пісні в Київщині" (Київ, І вип. 1905 р., ІІ вип. 1907 р.) – належить до мішаного типу; не аранжовані пісні є тільки в цьому з його збірників, але й там вони поділяють місце з аранжованими.

[с. L=50]

Характеристичною особливістю П. Д-го, як збирача і видавця мелодій, було те, що в цій частині своєї роботи він не тільки мав узагалі мету безпосереднього практичного застосування своїх записів, але ще й орієнтувався саме на свою власну практичну музичну діяльність.

Коли я спитав П. Д-го, чому в згаданому більшому його збірнику під № 192 зазначено, що пісню записано від панни, а занотовано мелодію в малій октаві, за басовим ключем, П. Д. пояснив, що взагалі збірник зложено для практичної мети, головно для потреб Охматівського хору, а в складі цього хору дану пісню добре

виконував співак – бас[1]. Цю практичну мету треба мати на увазі найбільше в тих випадках, коли пісню подано в гармонізації. В передмові до названого збірника П. Д. пояснив, що гармонізацію він подавав таку, в якій виконував пісню вуличний хор. Читаючи це, треба не спускати з уваги, що той хор був школений від самого П. Д. і способи гармонізації, які П. Д. прищепив йому в одній пісні (загалом ці способи були дуже вбогі), співаки певно переносили й на инші, що їх потім П. Д. записував у того-ж-таки хору. Втім П. Д. і прямо признав у згаданій розмові, що гармонізації в цьому збірнику належать почасти його самому. Таким побитом, дотичне пояснінння передмови треба, мабуть, розуміти так, що зразки многоголосого співу в збірнику характеризують і ті способи, які П. Д. застав уже на селі, і ті, які прищепилися підо впливом його діяльності, показалися жаттьоздатними в людовій практиці.

Зокрема, П. Д. запевнив у розмові, що, наприклад, № 222 є правдивий зразок народнього многоголосся, списаний достотно з гурту, хоч зазначено ім'я тільки одного співака. Чи так було і в инших випадках, коли многоголосості в формі пісні не відповідає ремарка, що вказує тільки на одного виконавця? Коли справді співала пісню тільки одна людина, то це саме по собі не дає підстави здогадуватися, що инші голоси записувач приробив сам, – можна й у одної людини записати спочатку один голос, потім другий, бо здатний народній співак звичайно вміє показати обидві партії, але, розуміється, таким записом має право обмежитися тільки той, хто не живе постійно на селі і не має змоги почути пісню в натурнальному многоголосому виконанні.

Такі монструозності (коли це – не ряд друкарських помилок), як в № 227, передостатній такт, треба, мабуть, віднести на конто власних експериментів хору; але самий принцип, щоб хор ділився аж на 5 партій, як тут, мені здається міг появитися в людовому співі тільки підо впливом прищеплених навчанням форм многоголосся.

Коло пісні № 156 зазначено, що її записано "від жіночого гурту" і коло №231 – "від дівочого гурту", тимчасом у цих піснях є й басовий голос, що спускається аж до G і F великої октави, отже нема сумніву, що цей голос не записаний з натури, а приробленний.

Найбільш вірогідні з погляду звичайного народнього многоголосся мені здаються такі зразки, як №№ 60 і 245 (про можливість друкарської помилки в останньому з них буде сказано нижче).

З тих зразків, що поза всяким сумнівом виявляють штучне хорове розложення, найскладніший і найневдаліший – № 176.

В такому вигляді, як надруковано, він непридатний ні до наукового вжитку, ні до практичного. Можна здогадуватися, що перший такт у вищому голосі там повинен кінчатися нотою *c*, а не *d*, а другий такт – нотою *e* з бекаром (пор. в басу), і далі *e*, де й нема бекара.

Але в гармонізованій формі вміщена невелика частина пісень названого збірника; більшість є неторканий матеріял.

2-й варіянт пісні № 249 є ніби зразок унісонового хорового співу (бо зазначено в множині "bassi"). Чи український народній унісоновий хор може разом згідно витворювати такі складні мелізми чи, може, прикрашував тільки один співак з гурту, – це питання, що вимагає перевірення і має першорядне значіння в звязку з історичною проблемою грегоріянського і східнього церковного співу.

[1] З другого боку, П. Д. і за пізнішого київського періоду своєї диригентської діяльности, хоч мав діло вже з музично-грамотними співаками, проте намагався, щоб вони вчилися співати народніх пісень без нот; у цій методі справді є своя перевага.

Виключно в хоровому розкладі видані інші невеличкі збірнички П. Д-го по десятку пісень у кожному: один 1906 року[1] і чотири – останніми роками (два – накладом Державного Видавництва України і два – накладом Книгоспілки).

До цих збірничків нема авторових пояснінь, але й без них не виникає сумніву, що гармонізація належить самому П. Д-му, тільки з зужиткуванням народніх елементів. У всякому разі, про це свідчать приписки, що пісню записано "від дівчат", від жіночого співочого гурту" (зб. ДВУ I, № 6, зб. вид. Книгоспілки I № 8) – до пісень, в яких поставлено й басовий голос, що спускається аж до *d* великої октави. В иншій пісні (Книгосп. II № 6) рекомендується обговорений вище спосіб, – щоб соліст співав "десь в иншому місці, наприклад, на хорах". З погляду етнографічної точности тут важливе, власне, те, що солістові даються цілком строфи 3 і 4 після того, як хор у цілості виспівав 1-у й 2-у. В українських народніх співах, скільки мені відомо, постерегається тільки чергування соліста й хору частинами строфи, але не цілими строфами. Ця увага не є критика артистичного способу оброблення – в ньому композитор не повинен звязувати себе народніми зразками, – а констатування того, що цих збірників П. Д-го не можна приймати як точний пам'ятник народньої творчости.

С. Барик підносить, що П. Д. "перший став записувати пісні зо всіма підголосками, це дало багатющий матеріял для справи вивчення народньої гармонізації, чого до нього майже зовсім не було". Потрібно було-б довгих і може марних архівно-мемуаристичних розшуків, щоб установити, коли саме вперше зробив такий запис П. Д., і чи це було давніше, ніж

[c. LII=52]

записали підголоски А. Грабенко (Конощенко), Є. Ліньова, О. Кошиць; зразок двоголосся, правда, дуже нехитрого, зародкового, є ще між дуже ранніми неопублікованими записами М. Лисенка, і невідомо, чи зразки, що їх вдалося-б відшукати поміж давніми паперами П. Д-го, були настільки зложеніші, щоб власне їх ставити за еру.

Дальші слова С. Барика вимагають, мені здається, поправки, мабуть, в істоті, тільки стилістичної: записи П. Д-го, може, д а д у т ь багатий матеріял до вивчення народнього многоголосся, – коли вони знайдуться і стануть відомі в першій рукописній формі; в тій формі, в якій опубліковані многоголосі пісні в збірниках П. Д-го, вони для зазначеної наукової мети здебільшого непридатні, бо не показано, які елементи цієї форми взято з народу, і які додано, а для того, щоб визначити, які з них придатні, треба самому бути вже ознайомленим з народнім многоголоссям; навіть українець-городянин, а тим більше чужоземець в збірниках П. Д-го не зорієнтується.

Важливе свідчення С. Барика, що П. Д. "що-до погляду на свою ролю збирача народньої пісні був надзвичайно скромним". "Хоч з етнографічною літературою, продовжує С. Б., він був безперечно обізнаний, але мабуть брак солідної відповідної освіти все-таки не дав йому змоги простудіювати зібраний у його матеріял, тому він збірники свої вважає тільки за етнографічний матеріял, що має стати в пригоді комусь уже иншому. В звязку з тим свій основний збірник він укладає в абетковому порядкові, не вносячи туди ніякої своєї класифікації. Пісні збирав він надзвичайно сумлінно, записуючи, оскільки дозволяло йому теоретичне знання, найдрібніші варіянти одної і тої самої пісні. До слів, як сам признається, не завжди був такий уважний, як до мелодії".

Солідна відповідна освіта – точніше, самоосвіта – потрібна не тільки для того, щоб самому використовувати свої записи для теоретичних висновків, але й для того, щоб дати иншим записи придатні для такої мети. Отже справді П. Д. був дуже скромної думки і про сами свої записи; конкретно він говорив про їх схематичність. Противно,

[1] Про цей збірничок я (під псевдонімом "Юхим Бойко") надрукував популярну рецензію для селян у часописі "Рідний Край" за 1907 рік, № 3, стор. 11. Тепер не під усім у тій рецензії я підписався-б.

С. Барик визначає: “пісні збирав він надзвичайно сумлінно, записуючи, оскільки дозволяло йому теоретичне знання, найдрібніші варіянти одної і тої самої пісні”.

Варіянти в збірнику “Нар. пісні в Київщині” справді де-не-де подаються, – иноді способом, зразу неясним.

Незрозуміло, чому напр., у № 110 два варіанти, яких, очевидно, не можна виконувати разом, сполучено акколадою, і другий з них виображено у басовому ключі (як джерело зазначено ім’я тільки однієї панни); такий спосіб указує, за правилом, на сумісне виконання. Пор. № 77; коли там сполучено акколадою ті самі варіянти, що там вгорі надруковані нарізно, то, очевидно, є помилки або в розрізнених музичних текстах, або в сполученому, бо вони між собою незгідні.

Рідше зазначено й варіяції, що робить той самий співак у тій самій пісні. Тільки з приводу визначення С. Барика зауважу, що чи ви-

являє записувач пильність до варіянтів і варіацій, чи ні, це, на мій погляд, якраз в меншій, рівняючи, мірі залежить від теоретичного знання, а в більшій мірі від вправлення, що здобувається практикою і студіюванням зразкових записів, від принципіяльного погляду на те, чи варт мордуватися над деталями, і від того, чи є час і охота його витратити у великій порції. Розуміється, точне зазначування деталів, мелізм, мелодичних і ритмічних варіяцій дуже бажане, але з цього не випливає, що коли нема хисту або часу їх вхопити й зазначити, то не варто записувати і не варто публікувати записи. До того-ж не всі народні співаки і не в усіх піснях виявляють нахил до кучерявости.

Зокрема, що-до мелізм записи П. Д-го часто виявляють навіть велику пильність в їх зазначуванні.

Оскільки мені дозволяє моя безпосередня обізнаність у народніх співах, я догадуюся, що в такій мелізмі, як у першому такті пісні №75, де визначено d^1 - cis^1 – b – e^1, мені чулося-б не cis^1 – b, а cis^1 –a; b що найбільше могло-б чутися, як обарвлення portamento – взорого сполучення між cis^1 і a, при тому в різних подібних випадках суб’єктивно дочувається або таке обарвлення, або cis^1 – h – a, і точне виображення навряд чи можливе.

Щоб оцінити ступінь точности й вірогідности записів збирача, є два способи: або, коли можна, звірити кілька його записів з оригіналом, або в цілому порівняти його способи зазначування і мелодичні та ритмічні типи, що постерегаються в його записах, з способами инших вірогідних записувачів і з типами, які вияснюються з инших збірників, що мають певну репутацію. При тому, коли мова йде про збирача, що трудився протягом довгого часу, не можна на підставі неточности, констатованої в один момент його трудової дороги, судити про инші моменти, – і принципи, і ступінь вправности міняються, і то не тільки в кращу сторону, але й в гіршу – підо впливом фізіологічних змін в людині, душевних потрясень. Перший способ перевірення має вартість, властиво кажучи, тільки при контролі підчас самого записування (бо пізніший контроль може мати діло вже з зміненим оригіналом), отже фактично сливе ніколи не може бути здійснений.

Щоб з’ясувати, чи мав музичний діяч принцип бережного відношення до оригіналу, можуть служити випадки, коли він трактував оригінал друкований. Таку нагоду дає музичний текст, що міститься в 2-й збрці П. Д-го, вид. ДВУ, на стор. 2 внизу. Там, зазначено, що мелодію взято з мого збірника (1917–8 р., з голосу Л.Українки), № 123. Отже, з мелодичної сторони в тексті Д-го є дуже важлива зміна проти оригіналу: введено паралельну домінанту d в 4-му такті. Це спосіб взагалі властивий українским народнім пісням, але в даній мелодії, як я її записав, не застосований. Проти здогаду, що тут у муз. тексті П. Д-го друкарська помилка, свідчить те, що d стоїть у всіх трьох голосах. Справу могли б з’ясувати ті, кого П. Д. сам навчав співати цієї пісні по студіях.

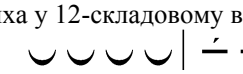
Далі, в редакції Д-го є кілька ритмічних змін; з них найважливіша та, що в піввірші “приїдьте до мене” тактовий перетинок, що в оригіналі стоїть перед складом “ме“, перенесено далі і поставлено перед складом “не”. В таких випадках, як оцей, ясно, що перетинок ужитий на означення не часомірного

відділу, а наступного акценту. Отже без сумніву, він тут зраджує замір перенести акцент на инше місце (мене́ замість ме́не). Я признаю за тим, хто робить з чужого запису препарат для инших цілей, право робити й таку зміну, але потрібно її в виданні застерегти, бо, наприклад, в даному разі той,

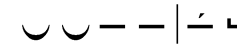
[с. LIV=54]

хто студіював-би ритмічні форми українського 12-складового віршу і не має змоги перевірити згідність текста Д-го з оригіналом, може з цього зредагованого тексту Д. зробити неправильний висновок.

Звичайна форма 6-складового гемістиха у 12-складовому вірші є:



наголос на останньому складі (який-би виходив тут: “прибудьте до мене́”) може підозріватися часом при формі:



(про неї див. Ф.Колесса, Ритміка укр. нар. пісень, стор. 137) і безумовно чується в формі:

(ibid. ст. 90); в збірнику П. Д. є приклади, як, очевидно підо впливом “І шумить, і гуде́, дрібен до́щик іде́” твориться навіть парадоксальне, проте вповні вірогідне “край синьо́го мора́, там голу́би в’ються́” – № 158, але виключно в піснях веселих танкового характеру; дана пісня – елегічна, і схема відповідного гемістиха є:

Я уділяю місце цьому спростуванню, щоб утвердити дійсну форму мелодії і разом з тим подати факт, який тільки в звязку з иншими фактами, коли б ще хтось ними розпоряджував, міг би вплинути на пояснiння в ту або иншу сторону.

З цього прикладу трактування друкованого оригіналу я не роблю висновку про ступінь скрупульозности в передаванні оригіналів, чутих в натурі, тим більше, що видання, в якому має місце ця нагода до контролю, вийшло в світ останніми роками і не може служити до оцінки способів роботи П. Д-го за давнішого розквітлого періоду.

В давньому виданні П. Д. “Народні пісні в Київщині” є місця, які здаються сумнівними з погляду мелодики; вони здебільшого можуть бути пояснені неминучими коректурними недоглядами. Я запитував П. Д-го що-до сумнівних №№ 93 і 200, і він потвердив, що в першій пісні справді пропущено в арматурі два бемолі, до si і до mi (при тому в другому такті повинен бути бекар перед mi), а в другій упущено бемоля до mi. П. Д. повідомив тоді, що друкарських помилок там є й більше, і обіцяв дати мені власноручно виправлений екземпляр, щоб я міг перенести поправки на свій, але це не здійснилося. Відшукати той виправлений екземпляр конче потрібно, щоб великий і цінний збірник П. Д-го став вповні придатний до наукового вжитку. Тимчасом заходи, які поробила Етнографічна комісія У.А.Н. до того, зосталися безрезультатні.

В виданнях народніх мелодій помилки переписування й друку незвичайно шкодливі, бо строго судячи читач тут сливе не має права робити догадок, – хіба що в таких явних випадках, як у № 88, де в арматурі пропущено бемолі на 4-й лінії за віоліновим ключем і на 3-й за басовим, у № 150, де пропущено дієза на 5-й лінії (у варіянті № 150^{A}, останній такт, перші дві ноти – не вісімки, а шіснацятки), в № 131, де в 4-му такті пропущено бекар перед mi. Видається помилкою do в № 173, 3-й такт, але тут я утримаються від здогадної поправки.

В пісні № 245, 12-й такт, треба здогадуватись про більш природнє g замість надрукованого f, і в цьому переконує порівняння з відповідним місцем другої з мелодій, уміщених під № 247: ця остання, – до неї приписанно “Bassi”, – звучить неправдоподібно, коли читати її в поставленому там басовому ключі, і, навпаки, зовсім натурально, коли читати її в віоліновому ключі, – вона тоді виходить сливе ідентична з вищезгаданою № 245 (тільки підтекстування в № 247 виходить натягнене, – завважте, що тут під ту саму мелодію підставляється словесна строфа зовсім відмінного метричного ладу – пара 8-складових віршів з розширеним повторенням другого, замість 14-складових віршів!).

[с. LV=55]

Не дається пояснити друкарською помилкою послідовність *f-e-d-cis-c* в № 207. На такий хроматизм інші українські записи, скільки мені відомо, не дають прикладів. Я тут припускаю не помилку записування, а инше. Важлива річ є критичний вибір осіб, щоб у них записувати, – є-ж бо люди, що їх музична фантазія творить риси індивідуальні, нехарактеристичні для пісні народньої у вужчому розумінні, і це індивідуальне може бути й вищим, і нижчим від середнього рівня музикальности або вносити щось надто роблене, манірне. В манірність впадає иноді співак, якого перехвалять.

Послідовності *g-as-b-e-c* і c^1-*h*-d^l-*g-as-e-c* в № 235 видаються можливі в українському народньому співі, хоч я не можу пригадати таких в инших записах; у всякому разі ці групи свідчать про певну віртуозність, і в таких випадках бажано, щоб зазначався також скромніший варіянт, – як співає людина з загалу. Мені трапилося записати цю саму пісню у неаби-якого виконавця, але він співав її без таких важких ходів, – див. мій збірник 1922 року, № 207; співака схарактеризовано там у передмові на стор. XII.

Звернімось до ритмічної сторони записів П. Д-го. Вони видаються здебільшого певні що-до можливо точного зазначування самих ритмічних вартостей.

Є в збірнику "Нар. у. п. в Київщині" кілька таких, що не потверджуються ритмічними аналогіями в инших певних збірниках, і оригінальні ритмічні риси в них тільки в тому разі можна буде завести до фактів, придатних до студіювання української народньої ритміки, коли ці риси будуть констатовані ще від инших збирачів, пильних і свідомих тих питань, для яких ця пильність потрібна.

Ритмічна форма пісні № 220 надто незвична, але проаналізувати її не можна через недокладність запису. Ритміка народніх пісень щільно звязана з метрикою народнього вірша. Отже тут бачимо такі недоладності: під нотами остання група 1-го вірша є двоскладова ("в саду"), а в тексті надрукованому окремо – трискладова ("у саду"), в 3-й строфі й чотирискладова ("опадає"); коли прийняти, що метрична схема 1-го вірша 1-ої строфи є 4+5+3:

Ой, вишенька та черешенька у саду

то невідомо, як співати відповідний вірш одної з дальших строф

Гей не везіте та нелюбчика того лугами

і до котрої групи треба вставити слово "того" – до другої чи до третьої. – В № 95 викликає сумнів павза і дві шіснацятки на початку 2-го такту (чи в натурі не було тут дві восьмих, а павза, як трапляється, поза мірою?); остання чвертка цього такту очевидно повинна бути пунктована; № 104, – такі записи не свідчать про існування в народній свідомості тої ритмічної форми, що в цих записах виявляється; иноді цей вияв є результат ритмічної безладности співака, коли

він музично неодарований або ще не засвоїв добре даної пісні (пор. в моїй розвідці "Укр. пісні про дітозгубницю", Етнографічний Вісник, кн. 4 стор. 54), але тут ні місця запису, ні ім'я співака не визначено. Неясна ритмічна форма № 56. Нерівноскладовість віршів, як вони записані, затрудняє визначення форми пісні № 41; невідомо, як підставити (9+6)-складовий 1-й вірш 2-ї строфи під мелодію, подану до (6+8)-складового віршу (далі є й 7+7). В № 202 сумнівна ритмічна форма останнього такту; зовсім незвичайний для української народньої ритміки є 1-й такт пісні № 197. – Маленька недоладність є в ритмічному зазначенні № 132 (3-й такт). – До помилок переписування чи друку, мабуть, треба віднести недоладність у № 28, 4 і 6 такти: перша чвертка, мабуть, повинна там бути пунктована. В № 82, очевидно, на передостанній ноті пропущено фермату.

Коли записувач не змінює самих ритмічних вартостей, то головне, що треба, він цим дає; на цій підставі, хоч-би перетинків зовсім не було поставлено, проаналізувати членування мелодії і до деякої міри уявити собі акцентуацію могтиме той, хто знає мову пісні, студіював народню метрику і має практичний досвід з слухання народніх співів. Ділити на такти доцільно, властиво кажучи, тільки ті українські мелодії, що ритмічною стороною не стоять осторонь від модерної західньо-европейської музики, але й тут треба мати на увазі застереження, які вносить новітня західньо-европейська критика теорії такту і практики ставлення тактового перетинку. Після цієї критики вже представляється застарілим ригористичне додержування правила, щоб перетинок вказував на акцент на ноті, перед якою безпосередньо перетинок стоїть. Намагання строго проводити цей принцип було характеристичне для великоруських записувачів. Не входячи тут глибше в питання, завважу тільки, що цей принцип збільшував-би обов'язковість записувати голос до всіх слів пісні аж до краю, не обмежуючись однією музичною строфою, бо акценти в дальшому тягові можуть припадати не на ті пункти, що в першій муз. строфі. Але головне – що в східньо-слов'янських народніх піснях, особливо старовинних, акценти, здебільшого слабко виражені, бувають аж невпіймані, апаратів до вимірювання інтенсивности досі не застосовувалося, тому визначування музичних акцентів не може не бути суб'єктивним. Від суб'єктивізму вільні записи Людкевича, що в своїй великій праці над фонограмами Роздольського відмовився від тактування і ставив перетинки згідно з метричними цезурами словесного тексту, не вважаючи ні на музичну акцентуацію, ні хоч-би на приблизну музично-ритмічну рівність розділів; в його записах можуть рядом стояти розділи з двох чверток і з чотирьох, при тому останній не ділиться на два для координації з першим. Пізніше, редагуючи Сєнчиків збірник, Людкевич неначе помирився з тактовим принципом.

Лисенко в багатьох записах керувався тільки метричними (текстовими) цезурами, розставляючи тактові перетинки, тому у нього можна знайти, напр., визначення $^{8}/_{4}$ (зб. у. п. III № 24), яке не вказує нічого

иншого, як тільки те, що даній (там власне 6-складовій) метричній групі відповідає в співі 8 ритмічних одиниць (подібні групи в вип. VI № 13 Лисенко ділив на два такти $^{3}/_{8}$ і $^{5}/_{8}$); помітивши зазначений принцип, читач і не буде шукати в цьому $^{8}/_{4}$ такті акцентів на 1 та 5 чвертках, помирившися з тим, що це, властиво, зовсім не такт у розумінні модерної теорії, – що тут тільки порахована кількість ритмічних одиниць, але музична акцентуація не визначена (знак decrescendo тут певно треба віднести до оброблення пісні, а не до фіксації чутого в натурі). Людкевич обтяжував самих читачів роботою рахування кількости ритмічних одиниць між перетинками, бо не хотів, щоб ці відділи приймано за схолярні такти з усіма наслідками такого приймання; в цьому й є різниця.

Є пісні, в яких єдиний вихід є той, що Людкевич прийняв для чисто всіх пісень; коли й не приєднатися до його радикалізму, то все-ж сумнівно, щоб можна було знайти єдиний доцільний на всі випадки і бездоганний принцип уживання перетинку, тому зовсім не диво, що такої єдности не видно і у П. Д. В гірших його записах, – може, хронологічно давніших і перед виданням незредагованих, – помічається характеристичне для тих, хто починає записувати без потрібного підготування, розділювання мелодії на можливо рівні відділи без якогось иншого принципу, окрім часомірної одностайності. Так ставлений, перетинок не тільки не потрібний, але й вадкий, бо затемнює ритмічну будову. Коли перетинок ставиться тільки згідно з метричними цезурами, читачеві легко усвоїти, що він не визначає акцентів; коли-ж записувач відступає від принципу такої згоди, читач шукає якоїсь иншої рації перетинку і, розуміється, в цьому разі перетинок насамперед внушає за схолярним правилом, що нота, яка за ним слідує, є акцентована. Зазначаючи нижче випадки, де таким чином сугестується те, чого справді нема, я з технічних причин не можу подати

потрібних нотних прикладів і буду визначати обговорювані місця не нотами, а відповідними підтекстованими словами пісень, при тому прохаю пам'ятати, що я буду вказувати не на неможливість тої наголошености слів, яка буде подаватися, – в піснях неправильна з граматичного погляду наголошеність є явище звичайне, – а на те, що сами музичні тони, які відповідають словесним складам, позначеним тут знаком наголосу, фактично не можуть бути акцентовані в співі, – тим часом їх музична акцентованість випливала-б з розставлення тактових перетинків у записах П. Д-го. Отже, у № 24 виходить: "пу́скаєш" (до-речи в 2 такті цієї мелодії сполучені d і f повинні бути шіснацятки, а не вісімки); на мій погляд, цю мелодію краще було-б поділити згідно з метричними групами, під короною певно була що-найменше пунктована чвертка, і останній гемістих "та на світ не пускаєш" мав-би 6 чверток, що групуються по дві. – В № 40 виходить "зелену́й". – В № 157 (= № 8 в вид. ДВУ, I), останній такт, виходить "до́ дому". – В № 13, ост. такт, – "го́ворити". На мій погляд тут схема [(2/4)2 + (3/4)2]2.

В № 124 тактове зазначення "C" внушає, що муз. акцент "за нашо́ю" на початку 3-го такту дужчий, ніж акцент "слободо́ю" (3-я чвертка того такту), але це справді не так; по-моєму, коли не можна дати досконалого зазначення, треба-б вибирати хоч менш недосконале, отже ділити такти на $^{2}/_{4}$, – бо такий поділ не внушає певного порядку динамічних відношень між самими акцентованими часами, – або метаболічно: ($^{2}/_{4}$)3+($^{3}/_{4}$)4, – в останньому разі читач пізнає м е т р и ч н и й принцип в $^{3}/_{4}$ тактах, тому буде шукати акценту тільки там, де він с т а л о є в тексті, – на передостанньому складі кожного другого гемістиха 8-складового вірша, підсиленому в музичному ритмі найбільшою протяжністю, яка трапляється в пісні ($1^{1}/_{2}$ чвертки). В № 170 краще-б замість одностайної довільно вибраної $^{5}/_{4}$ міри, що внушає муз. акцент "оболону́", дати метаболічно перші два такти по $^{2}/_{4}$, а далі всі по $^{3}/_{4}$ (в кінці під короною – довша вартість, ніж зазначено у П. Д.); що в такті "в оболону" і друга і третя чвертки мали-б більшу інтенсивність, ніж перша, це згоджується з розмаїтим характером тричастинного розміру в українських піснях, але було-б ясно, що тут є саме цей розмір. В № 233, "вечі́р"; краще було-б слова "добри вечір, серце дівчино" потактувати в перший раз $^{2}/_{4}+^{2}/_{4}+^{2}/_{4}+^{3}/_{4}$, в другий раз $^{2}/_{4}+^{3}/_{4}+^{2}/_{4}$.

В № 71 одностайна міра $^{6}/_{4}$ не відтіняє метаболи, що виявляється в иншому групуванні цієї міри в аподозі, – отже, для 3 і 4 тактів краще було-б виставити $^{3}/_{2}$ або зразу не визначати роду такту.

В пісні № 52 я на підставі мого досвіду слухання подібних пісень чую легкий акцент, що велить ділити перший гемістих не на два одностайні $^{4}/_{4}$ такти, а на $^{3}/_{4}$ і $^{5}/_{4}$; коли П. Д. тактував за словесним наголосом "мо**ї**́", то цьому можна протипоставити, що в 3 і 4 строфах текст уже не дає відповідної наголошености. В № 55, на моє почуття, не одностайна міра $^{3}/_{4}$, а $^{5}/_{4}+^{4}/_{4}+(^{3}/_{4})3$, при тому я по аналогії з иншими чутими піснями здогадуюся, що мінімальна протяжність останнього тону була $^{2}/_{4}$ і, може, він часом удовжувався, як такий, що позначується ферматою (схема $^{5}/_{4}+^{4}/_{4}+^{3}/_{4}+^{5}/_{4}$).

Не всі недосконалості тактування П. Д-го випливають з принципу додержувати одностайність на протязі цілої мелодії. Иноді вони замічаються і при метаболічному зазначуванні, але й тоді в деяких випадках виявляють тенденцію видержати одностайність хоч на можливо довшому протязі, уподобити хоч один наступний такт попередньому. В № 89 тактування, для того щоб підкреслити акцент "дівчино́нька", творить штучний музичний акцент "заму́ж не вийшла". В № 27 для того, щоб підкреслити муз. акцент "му́ж", твориться далі муз. акцент "чо́ловік", якого справді нема; далі в групі "прив'язав ниткою" підо впливом граматичного наголосу "ни́ткою" П. Д. поставив $^{6}/_{8}$, що визначає акцентуацію 4-ї вісімки, але така тактова міра не оправдується дальшим тактом, де на зазначення П. Д-го виходить муз. акцент

“соломи́нкою”, і другою строфою пісні, де слову “ни́ткою”, метрично відповідає уже инакше наголошене “ране́нько”. Я чув і записав цю саму пісню в д. Канівському повіті в виразному такті $^{3}/_{4}$,

з легким акцентуванням 3-ї чвертки. В № 146 виходить “спать не́ хтять”; по мойому тут перший такт $^{3}/_{4}$, далі три по $^{2}/_{4}$, один $^{3}/_{4}$ і до кінця по $^{2}/_{4}$. – В № 150 виходить “некрут вир**я**´жала” (краще-б $^{3}/_{4} + {}^{2}/_{4} + {}^{3}/_{4}$). В № 159 – “старого́” (краще-б замість двох останніх $^{4}/_{4}$ тактів – $^{3}/_{4} + {}^{2}/_{4} + {}^{3}/_{4}$).

В № 172, я гадаю, слід було дати перевагу одностайному часомірному поділу по $^{3}/_{8}$ (останнє d – не $^{3}/_{8}$, а $^{1}/_{4}$, або $^{1}/_{8}$ з павзою, так у варіянтах, що я чув). Акцент “нічка́”, що його відзначив тактовим перетинком П. Д., спричиняється тільки мелодичним підвищенням; але коли уважати на такі тонкощі, то треба-б відзначити й акценти “петрівочка́”, тоб-то замість $^{5}/_{8} + {}^{4}/_{8} + {}^{3}/_{8}$ з початку мелодії дати $^{5}/_{8} + {}^{2}/_{8} + {}^{5}/_{8}$.

№ 7 є приклад пісні, зложеної нерівними строфами, і нотний запис показує, як співати 5-віршову строфу, але таких строф у тексті є тільки троє; инші три строфи складаються тільки з 3 віршів кожна, і остання строфа 7-віршова.

В пісні 126^{A} при фактичній ритмічній подібності протази й аподози незрозуміло, чому остання инакше потактована (з Auftakt’ом, якого нема в протазі).

Пісню № 38 краще було-б потактувати так, як потактував близький ритмічний варіянт Кольберґ (Wołyń, № 287; инші варіянти показано в мойому зб. мел. з гол. Лес. Українки під № 141; до них треба додати: Бігдай, Песни Куб. и Терских козаков, V, № 169). Пісню № 78 я-б поділив так: $(^{5}/_{4} + {}^{3}/_{4})2+(^{4}/_{4} + {}^{3}/_{4})+ (^{5}/_{4} + {}^{3}/_{4})+ (^{5}/_{4} + {}^{3}/_{4})2$.

Неуважність до слів пісень – її признавав сам П. Д., як свідчить С. Барик, – справді дуже позначається, і це не така річ, щоб її можна було відсторонити від розгляду записів з музичної сторони. Коли дальші слова пісні, що подаються не під нотами, а окремо, не вкладаються в мелодію, це є вада і для теоретичного студіювання, і для практичного вжитку. Незгідність кількости складів у дальших віршах з тою кількістю, що в підставленому під нотами тексті, буває аж надто велика, напр., в № 14, 5-а строфа, 2-й вірш – 4 склади замість 7 складів поданої під нотами 1-ї строфи; в тексті № 15 є 5-складовий вірш, тимчасом як обидва вірші, що під нотами – 10-складові. У цій пісні порівняймо 1-у строфу, як її подано:

під нотами:	і	не під нотами:
А по-під терен, гей попід терен, Гей, там бита доріженька лежить.		А по-під терен, по-під терен, Ой там доріженька лежить.

В дальшому тексті ніде нема вставки “гей!” Для студіювання форми такі відміни – зовсім не марниця. – В № 164 після 14-складових віршів (4+4+6) раптом приходять 8-складові, неприладнані до мелодії. Зовсім безладний текст № 99. Віршова схема 1-ї строфи там (6+6)+(4+4+6), але далі йдуть вірші 8, 6, 13, 9, 5, 12, 6-складові і два типи 13-складових: 7+6 і 4+4+5. Див. іще нез’ясовану різноскладовість у №№ 52, 174. Коли подібні безладності не належать до тих, що вирівнялися-б , як-би записати цілий текст з співу, а не з проказування, то потрібно

було б показати, як саме мелодія пристосовується до дальших строф, що мають відмінну кількість складів у віршах. Ця недостача особливо робить шкоду у творі незвичайної форми, як № 169, також № 155. – В №№ 71 і 81 початок пісенного тексту надруковано піввіршами, а продовження – цілими віршами.

Де в записах П. Д. показані динамічні нюанси, це, мабуть, здебільшого треба розуміти не як фіксацію того, що П. Д. чув у народньому виконанні, а як направу для мистецького виконання, – див. №№ 84^{A}, 84^{B}, 88, 131, 156, 229, 233.

Мені в народньому співі гострі динамічні контрасти трапилися тільки один раз – на Гуцульщині у виконанні колядки, яку я вмістив у мойому зб. 1922 р. під № 165. Я її записав не підчас колядування, – в серпні місяці, як її співали ввечері шиючи двоє дівчат про себе; вони не могли прикрашувати цими відтінками спів навмисне для слухача з чужини, бо я слухав за стінкою (тому слова зосталися не записані). Що це не була випадкова манірність, а таки місцевий звичай, видно з того, що у великому збірникові галицьких мелодій Роздольського-Людкевича, де взагалі знаків динамічного нюансування (окрім акцентування поодиноких тонів) сливе нема, саме до покутської колядки дано примітку (I, ст. 179), що її "співає ся все від початку *ff*, а відтак *diminuendo* до кінця періоду, то є до віддиху". Натуральне crescendo при ростучому напрямі мелодії і decrescendo при падучому, розуміється, буває, але штучного decrescendo при ростучому напрямі, як у П. Д. в № 88, я в народньому співі не постерегав; коли-б хто завважив, що в мойому збірнику 1922 р. таке зазначено в пісні № 438, то прохаю звернути увагу, що цю пісню, як зазначено в передмові, я записав у Миколи Тобілевича (знаменитий драматичний артист Садовський). Smorzando в дуже довго протягнених тонах в кінці музичного періоду звичайно буває, але як скоро починається зменшення інтенсивности по звичаях окремих місцевостей і окремих співаків, не досліджено (див. мою розвідку "У. пісні про дітозгубницю", Етн. Вісн. кн. 3 ст. 133 і окроме, с. 17); у всякому разі ті відтінки, що П. Д. дав у №№ 84^{A} і 84^{B}, мені видаються не в народньому стилі. До цього питання ще багато треба постерегати, і дуже шкода, що довгий досвід П. Д. не дав нам до нього певної спадщини. Можна припустити, що з натури подано знаки динамічного відтінювання в салдатській пісні № 119. – Сумнівне *fp* у №№ 243 і 250. В першій з цих пісень, до речи, стоїть staccato (також у № 226 bis). Випадки цієї маніри в дійсно-людовому співі надто рідкі, тому шкода, що не зазначено, де й у кого записано № 243. З вище зазначених причин записи П. Д-го, на жаль не є певний документ на вивчення питання про те, наскільки цю маніру можна вважати за вкорінену і чи не можна в кожному окремому випадку пізнати свіжий вплив штучної музики.

Зокрема треба підкреслити цінність записів мелодій релігійних пісень, що становить зміст збірника "Ліра і її мотиви" (Київ 1903); це

стосується власне до зазначень співу; інструментальний супровід, всупереч титулові збірників, або не подається, або подається тільки бурдон (отже, не "мотив"); оскільки-ж супровід виходить по-за межі бурдону, то явить собою к о м п о з и ц і ю П. Д-го (№№ 1, 10), яку можна заграти на инших інструментах, але не на лірі. Зазначення бурдону на вищому тональному рівні, ніж партія співу (бурдон g'-d'', спів – на квінті g-d'), в № 26 є безумовно зміна проти натурального виконання, з якого зроблено запис, і мета цієї зміни була практично-артистична. У всякому разі якби такий виняток проти звичайного долішнього положення органного пункту в грі на лірі (отже зламання самого принципу строю ліри) справді десь трапився в натурі, то це було-б зазначено в передмові.

Що П. Д. не вхопив власне самих мелодій супроводу ліри, – за це йому не можна було дати догани; це дуже важке завдання, і складніших зразків його досі ніхто не записав[1]. Фахове музичне підготування і тут не допомогло-б, як видно із зіставлення цих двох признань:

[1] Див.: К. Квітка, Професіональні народні співці й музиканти на Україні. Збірник Іст.-Філол. Відділу Укр. Акад. Наук № 13. У Київі 1924, стор. 19-22.

П. Демуцький
(Ліра і її мотиви, с. VI)

...Цікаво те, що лірник ни аккомпанює своїм співам, а грає перед кожним пунктом пісні увесь той мотив, скрашуючи його неуловимими мелізмами – “перегрою”, як вони самі кажуть. Теї перегри мені ніяк не удалося записати...

М. Лисенко (псевдонім “Боян”)
(Народні музичні струменти на Вкраїні, часопис “Зоря” у Львові 1904 р., ст.185)

Цікаво те, що лірники не аккомпанують самим сьпівам, а грають перед кожним пунктом пісні ввесь той мотив, скрашують його такими мелізмами, що нема способу уловити їх і перекласти на ясне, европейське, нотне письмо. Таку музику до своїх пісень самі лірники називають “пере́гра”, записати ту тонку, оригінальну перегру мені ніяк не удалось...

(В передмові до “Ліри” П. Демуцького і в праці “Нар. муз. струменти на Україні” М. Лисенка є ще й инші спільні місця).

Але те, що П. Д. записав – самий спів лірників, – завдовольняло настільки, що М. Лисенко в згаданій праці подав зразки, сливе ідентичні з тими, що у П. Д. Виходить, щоб або Лисенко взяв їх із рукописів П. Д., отже признав, що вони гідні віри й опублікування, або – коли це незалежні записи, – то Лисенко вхопив лірницькі співи сливе так само. В першому випадку можна пояснити відміни в обох виданнях тим, що П. Д. і Лисенко кожен по-своїому зредагували первісні записи П. Д. Псальма 1 за нумерацією “Ліри” – у Лисенка супроводиться квінтовим бурдоном, а в Демуцького – октавним, ще й з мелодичною фігурою в середині рами бурдону, чого навсправжки не буває, як видно і з передмови самого П. Д-го. Кант № 15 у Лисенка одноголосий, у Д. – триголосий (в кінці появляється ще й четвертий голос). В канті № 26 – про нього була мова вище – у Лисенка положення бурдону звичайно, долішнє.

[с. LXII=62]

Наукова вартість розглянутого тут матеріялу була-б багато вища, як-би П. Д. подав його без усякого оброблення. В такому вигляді, в якому цей матеріял опублікований, він може служити до наукових студій в руках того, хто, завдяки власній теоретичній і практичній обізнаності з народньою піснею, має змогу уживати його критично, пізнаючи елементи неавтентичні і вилучаючи їх, а також подекуди роблячи здогади про те, як справді звучала пісня або дане сумнівне місце записаного нотного тексту. Порівнювати записи з натурою тепер – це була б бажана й потрібна робота нової фіксації по тих орієнтаційних віхах, що дають збірники П. Д., а не перевірювання у властивому розумінні, бо пісні в натурі не дожидають перевірювання, а міняються.

Спинімося на тому, яку перевагу чи уємність творило для П. Д. його становище на селі. В передмові до збірника “Нар. Укр. пісні в Київщині” є таке місце:

«Новое обстоятельство, с каким приходится считаться при записи мотивов, – это известная ритуальность песен и вытекающая отсюда трудность записать, напр., колядку не на Рождественских святках, «петривочку» зимой, свадебную не на свадьбе и пр... “Оце! хиба тепер риздвяни святкы, щоб колядуваты?!”... ”Боже мій! Що це вы, добродію? В пылыпивку та завесты весильнои! Вси люде засміють!”... Присутствовать же на их празднествах и обрядах, у самого, так сказать, первоисточника, очень трудно, т.к. появление постороннего панского элемента портит их настроение и нарушает гармонию их обрядов».

Отже обрядових пісень бракує в збірниках П. Д. не тому, щоб він ці пісні маловажив. Певно, становище П. Д-го на селі вимагало, щоб дбати за заховування

авторитету й поваги до себе, і не дозволяло на всі способи безпосереднього зближення, потрібні для етнографа-збирача і обсерватора. З цього погляду становище етнографа-екскурсанта, стороннього для даного села, як я знаю з свого власного досвіду і з оповідань инших збирачів, може бути і краще і гірше, – як до обставин і моменту. Буває, що до чужої людини ставляться з таким острахом і підозрілістю, що їм нічого не щастить зробити, а бувало навпаки, – що перед стороннім менше уймалися, ніж перед своїм паном, сторонній може собі дозволити і випити чарку на весіллі і, коли він молодий, взяти участь, з додержанням певний звичаїв, в розвагах місцевої молоди, в жартах на Купайла і т.п. Сторонній, приїхавши на село з етнографічною метою на Великдень, коли саме водять весняні танки, може цілком присвятити свій час постереженням над танками, а місцевий пан мусів додержувати звичаїв – робити сусідам певного положення візити, приймати святочні поздоровлення і т.и. Присутність стороннього мало замітного чоловіка на весіллі може не порушати цільности ритуалу і натуральности співу, але, розуміється, записувати на самому весіллі неможливо, – це треба робити попереду у окремих людей чи груп людей поза весіллям, а на весіллі тільки перевіряти темп, абсолютний тональ-

ний рівень, динаміку, маніри співу, взагалі всякого роду особливості, які можна постерегти в співах тільки в натуральній їх обстановці. Це все – і на весіллі, і при весняних танках, і при колядуванні – треба замічати в пам'яті, иншого способу нема. – В пилипівку весільних справді не заспівають, але поза пісними сезонами їх співають, на мій досвід, взагалі дуже охоче. Протести проти просьби заспівати сезонної пісні не у відповідний сезон – колядки, купальської? – бувають, але коли люди взагалі охочі співати, то вони звичайно уймаються недовго і, посміявшися, таки згоджуються. Розуміється, запис у кабінетній, так мовити, обстанові, не перевірений підчас самого обрядового масового дійства, має не першорядну вагу для науки. Чи робили таке перевірення инші записувачі, не знати, бо пояснінь про обстановку запису в українських збірниках взагалі не давано.

Тут до речи буде згадати, що рівночасно з П. Д. і недалеко від нього – в м. Манастирищі д. Липовецького повіту – другий лікар Ів. Демченко записав 277 весільних пісень з мелодіями (видані 1905 року в Одесі), і це до певної міри заповнює прогалину в тому загальному понятті про народну музику центральної місцевості Правобережної України, що ми дістаємо від збірників П. Д-го (не вважаючи на зазначені вище їх дефекти). З передмови Ів. Демченка видно, що він працював у названому пункті довго – в 1896 – 1900 роках, проте спосіб роботи був тільки кабінетний, – він вибирав "проказчиків, найбільш чулих у музикалії", записував, як можна зрозуміти, із солового виконання, і до перевірювання служило не вислухування в гуртовому виконанні на весіллі, а апробація запису від "прокажчика".

У П. Д. весільної пісні таки нема ні одної; що-до сезонних пісень, то, хоч не відзначена, не названа петрівчаною, одна петрівчана таки є (№ 172). № 206 є, очевидячки, веснянка (пор. варіянт в мойому зб. 1922 р. під № 56, поміж веснянками). Можна здогадуватися, що № 128 є пісня до весняного танка (пор. № 118 в "Мелодіях гаївок" Ф.Колесси, Матеріяли до Укр. Етнольогії Наук. Т-ва ім. Шевченка у Львові т. XII). Дві колядки (обидві церковні) в свойому хоровому розкладі П. Д. вмістив у збірничку для народніх хорів, що він видав у 1906 року (стор. 6).

Згадуючи про наші відокремлені роди пісень, зазначимо, що під № 11 находиться зразок колискової пісні (але не з тої місцевості, де взагалі збирав П. Д.). Дитячих пісень, на жаль, зовсім нема.

Багатолітня стаціонарна етно-музикографічна робота на селі могла-б внести в наше людознавство багато такого, що йому бракує. Ми вже розпоряджуємо дуже великою кількістю записаних мелодій, маємо праці над їх класифікацією і спроби історично-

еволюційних збудувань, але нам бракує постережень над музичним побутом, над самим процесом творення пісні, її міграцією, трансформацією. Ці процеси відбуваються на наших очах, але при екскурсійній етнографічній роботі можливі тільки уривкові спостереження, які дають тільки самому екскурсантові порізнені вказівки на те, що, як і де треба було-б дослідити систематично, як-би була

[c. LXIV=64]

змога довше пожити в даній місцевості. Ці хвилеві бліки викликають тільки тугу за стаціонарною роботою. Суперечки в основному питанні про індивідуальне і колективне в загадці народньої творчости уґрунтовуються з боку прихильників тої чи тої теорії на надто фрагментарному фактичному матеріялі; генетичні здогади більше будуються на постереженнях над екзотичними народами, тимчасом побут слов'янських народів ще досі є ґрунт для не менш навчальних постережень.

Не досліджені відносини між професіональною і непрофесіональною музикою, народній інструментальний дилетантизм, народня музична термінологія, масовий рівень музикальности хоч-би в одному якомусь селі: що саме в мелодиці та ритміці являється справді спільним надбанням "народу" в розумінні більшости хоч-би між самим селянством, – і що належить до віртуозності одарованіших одиниць, якими спрощуваннями чи відхилами від норми позначаються співаки, що стоять нижче середнього рівня. П. Д. був у щасливих, рівняючи, умовах, щоб багато чого в цих справах висвітлити. Може, коли знайдеться що з його паперів, в них покажеться й щось дотичне цих питань; коли-ж такі постереження не робилися або не записувалися, то це не повинно дивувати, бо інтереси і сила П. Д-го були більше, ніж на студіювання музичної дійсности, направлені на те, що її радикально змінювало: організований хор на селі, розуміється, вносив у музичний побут новий момент кардинального значіння.

Сполучати два до певної міри антагоністичні напрями діяльности таки не легко, – це можна собі уявити. І чи багато хто має певність, що навіть у межах твердо вибраної спеціяльности уживає час саме на найпотрібніше? Ми не знаємо всіх обставин життя й праці П. Д., і те, про що можемо догадуватися, цілком пояснювало-б зазначену тут прогалину; будьмо вдячні покійному за те, що він зробив для етнографії, – вона в точному розумінні цього слова не була головним інтересом його життя.

Відограв ши за студентських літ певну ролю в зближенні Галичини з Наддніпрянською Україною на ґрунті викохування народньої пісні, П. Д. після того вже не піддержував звязків з закордонним українським культурним рухом і не брав участи в роботах Етнографічної Комісії Наукового Т-ва ім. Шевченка у Львові, яка в особі Ф. Колесси і С. Людкевича поставила справу наукового студіювання і систематизації українських народніх мелодій на дуже велику височінь, рівняючи до наукових установ инших слов'янських народів. Не зосталося слідів і того, щоб П. Д. мав звязок з Етнографічною Комісією Українського Наукового Т-ва, що відкрилося в Київі після революції 1905 року. Свої збірники П. Д. друкував власними заходами і коштом, – перед Жовтневою революцією.

Після революції П. Д., переселившися до Київа, увійшов в склад Етнографічної Комісії Української Академії наук і 1921 року постано-

[с. LXV=65]

вою цієї Комісії був відряджений в склад заложеного тоді при ній Кабінету Музичної Етнографії. Фактично активне співробітництво Д-го в праці Комісії і Кабінету не здійснилося. П. Д. вболівав, що результати роботи Кабінету "лежать на полицях", як він раз висловився у розмові зо мною, П. Д. зостався сам собою, і коли записував мелодії після вступу в склад Академії, то не приносив їх на полиці, а зараз пускав в хід, для своєї студійної роботи в співочих гуртках і для живих демонстрацій.

Що Кабінет Музичної Етнографії не уряджував музичних демонстрацій, це не походило з принципіяльного відкидання цього роду діяльности. Але що було і є дійсно принципіяльно в лінії роботи Кабінету, – це та засада, що урядження таких етнографічних концертів, які ставила Музично-Етнографічна Комісія "Общества Любителей Естествознания, Антропологии и Этнографии" при московському університеті – з композиторських оброблень народніх мелодій, – ніяк не погоджується з завданням наукової етнографічної установи, це діло инших. Що-ж до консервації народніх манір грати й співати, тоб-то демонстрування в незміненій, недоторканій формі, то це справа дуже великої ваги, що відповідає тій вазі, яку має музейництво для археології, історії досліду матеріяльної культури і народнього образового мистецтва. І на мій погляд, – я уже мав нагоду докладніше його висловити[1], – ця справа найкраще могла-б бути організована, як складова частина музейної справи і практикуватися при музеях за дорадчою допомогою Кабінету; урядження зразкових демонстрацій при академічному Кабінеті Музичної Етнографії теж дуже потрібне і було-б можливе, якби його персональний склад був більший, і в тому складі були приспособлені для демонстрації сили. П. Д. тими моментами своєї диригентської діяльности, якими притикав до принципу строго-етнографічних демонстрацій, був-би дуже помічним співробітником у цій справі, але, як пояснено, його діяльність була амальгамована, в ній були творчі елементи, яких не вдалося б ізолювати.

Тісний звязок П. Д. з життям Академії, проте, існував, – він виявлявся в гідній великої подяки участи П. Д. в роботі культурно-освітньої Комісії Комітету службовців Академії, а саме, П. Д. з невеликими організованими і керованими від нього гуртками співаків виступав на вечірках народньої пісні, що їх в ряді инших вечірок для культурної розваги наукових та технічних співробітників Академії та для широкого київського громадянства уряджувала названа Комісія. Завдання таких вечірок, розуміється, не вимагало повної етнографічної точности. – Між иншим, П. Д. на вечірці зажадав, щоб публіка вся гуртом заспівала пісню, що не належала до загально відомих, після того, як її виспівали на естраді підготовані виконавці, і П. Д. дав до неї свої пояснїння. П. Д. був переконаний і доводив тоді, що українці, хоч-би і городяни, органічно носять у собі спроможність відтворити народню пісню, без нот і підготування, в народньому стилі, коли переймуться її настроєм і бу-

[с. LXVI=66]

дуть опановані її поетичними образами (точних слів П. Д. не пригадую й передаю їх зміст за поміччю инших присутніх на тій вечірці). – Мені здається, що подібний експеримент ще не дуже давно, в минулому десятилітті, міг-би вдатися, – не в тому розумінні, щоб тоді люди могли імпровізувати чи напівімпровізувати мелодію на завдані слова (П. Д., як пригадують слухачі, навчав, що кожний поетичний образ чи характер вираженого словами почуття зумовлює відповідний напрям мелодичної лінії), – і не в тому розумінні, щоб стиль виконання міг-би бути ідентичний з селянським, а в тому, що тоді українці городяни швидше могли-б вхопити мелодію, яку показав-би керівник, і спів вийшов-би більш згідний і впевнений, ніж він вийшов на тій вечірці.

[1] Потреби в справі дослідження Української Народньої Музики. Часопис "Музика" 1925 р. № 2–3, стор.7–9.

Тепер звичай співати гуртом у городян сливе перевівся, і несміливість надто давала себе знати.

Отже, ми будемо згадувати видатну, добру й милу людину без гіркости й досади на те, що вона була не тим, або не в повній мірі тим, кого хтілося бачити тому або другому з нас, – ученим, композитором чи етнографом. П. Д. сам краще від нас знав, якою дорогою йому йти, і те, що його захоплювало найбільше, йому, в цілому, вдалося. Для нього самого його життя не було постійною дилемою. Він робив враження цільної, гармонічної натури, вільної від безплідних гризот. Ясна рівновага була щасливим даром, що ним був наділений П. Д. Що він не став спеціялістом в музичному мистецтві і музичній науці, це залежало не від несприятливих обставин, а від нього самого, від його свідомого вибору тих напрямів, в яких він давав виявлятися своїм потягам, своїм душевним силам. Бути не тільки лікарем-другом, а й високо-коректним, привітним громадянином, уважним до инших і завсіди готовим на всяку поміч, добрим порадником і селянам і людям инших станів, це все вимагало стільки часу і сил, що иншу людину вичерпувало-б цілком. Бути філантропом не значить дати гроші першому хто трапився, – форми помочи вимагають уважного студіювання об'єктів помочи, обмірковування, індивідуалізації, педагогічного підходу. Бути порядним і коректним – теж вимагає, навіть коли багато дано спадковістю й вихованням, ще й великої праці самовиховання і обдумування кожного свого вчинку, кожного кроку. Коли часто в біографіях великих людей нас вражають вчинки, що стоять нижче середніх вимог етики, то це значною мірою пояснюється тим, що, зосереджуючи всі свої духовні сили на своїй творчій меті життя, вони мало або нічого не залишали для напруженої роботи розважування в незчисленних етично-трудних ситуаціях життя, робилися неуважні в персональних відносинах, а в результаті відповідні здатності можуть в більшій або меншій мірі атрофуватися. Культивування душевної краси, хоч-би своєї вродженої, само по собі може забрати всі сили життя людини. Були і є люди, що вся їх вага для громади полягала головно в цьому культивуванні, але того вистачає, хоч-би вони в иншому не були видатно-продуктивні. Як занедбати цю красу, мистецтво й инші роди людської діяльності стануть почасти неможливі,

а врешті безцільні. Обхідливість з людьми коштує того, хто нею позначається, може, більше часу, ніж якась инша сторона, за яку люблять живих і благословляють пам'ять померлих. Сухо відтручувати людей, що приступають з теплим почуттям, і в собі притлумлювати потяг уділити їм тепло, це сумна конечність, з економії часу, для людей, що ставлять собі за мету иншого роду досягнення, ніж ті, яких прагнув П. Д. Його натура тягла не до самої науки, не було його ідеалом і мудре мистецтво, що інтересує ізольовані групи людей, як шахматний відділ часопису. Для нього виявляти себе самого і бути щасливим значило впливати на серця своїх співаків і разом з ними на серця слухачів у масі. Загальна любов до людей, що з ними, через них і для них він діяв, була головним мотивом його життя.

БЮЛЕТЕНЬ

ЕТНОГРАФІЧНОЇ КОМІСІЇ

ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ АКАДЕМІЇ НАУК

№ 11 Київ. Вулиця Короленка, 54 1929

[с. 1]

В СПРАВІ ДОСЛІДУ НАРОДНЬОЇ МУЗИКИ НЕУКРАЇНСЬКИХ ЕЛЕМЕНТІВ ЛЮДНОСТИ УРСР.

В проєкті Кабінету Музичної Етнографії, зложеному від автора цих рядків і затвердженому від Історично-Філологічного Відділу В.У.А.Н. 1921 року, було зазначено, що одним з завдань Кабінету має бути дослід народньої музики етнічних меншостей України. Кількість співробітників, потрібна щоб провадити досліди в усіх указаних в проєкті напрямах, була визначена, як 8. Істор.-Філ. Відділ 1922 року постановив відчинити Кабінет, хоч штатних співробітників (окрім керівничого) не було призначено, і таке становище триває досі. Отже дослід етнічних меншостей з сторони їх музичної творчости не провадився в належній мірі, перш за все, через брак потрібної кількости працівників в складі Кабінету.

Що-до великорусів і поляків – це завдання і не ставилося на першу чергу, при обмеженості сил Кабінету, через те, що дослід великоруської народньої музики провадиться силами і засобами РСФСР, а дослід польської музики – силами і засобами Польської Речі Посполитої, отже ці етнічні ділянки в музикології не належать до найбільш покривджених. Втім, в музиці великоруських і польських колоній на території УРСР, можливо, є місцеві риси, а з другої сторони вивчення музики цих народів і в метрополіях не провадиться достатньою мірою. Тому в майбутності Кабінет Музичної Етнографії, коли кількість його співробітників побільшає, мусить не тільки поставити на чергу дослід великоруської і польської меншостей в УРСР, але й робити екскурсії по-за УРСР, принаймні хоч тільки в корінну Великорусь, поки поїздки в Польщу не можуть бути здійснені з різних причин.

Що-до білорусів можна вказати на зроблене значне діло, коли за білорусів уважати людність села Хоробричів Чернігівської округи на переходовій діялектичній смузі (говірку цього села визначено як переходову з перевагою білоруських ознак). В цьому селі К. Квітка записав мелодії “гряних” і інших обрядових пісень, почасти зробивши й фонографічні знімки. Слова цих пісень записала рівночасно співробітниця Академії діялектолог О. Курило.

1924 року К. Квітка і О. Курило в екскурсії на територію давньої Подільської губ. одвідали і той куток цеї території (околиці м. Кам’янки над Дністром), який пізніше увійшов у склад нового адміністративно-

[с. 2]

політичного сформування – Автономної Молдавської С. Р. Республіки. У спробі записати молдавські пісні помочі щодо текстів нікому було подати, бо молдаван з належним до того підготуванням не оказалося; О. Курило, не знаючи молдаванської мови, записала тексти, як чула, отже не літературною румунською, а загальною

науковою фонетичною транскрипцією. Зібрано головно молдаванські колядки. Судячи по румунських записах Бела Бартока, можна гадати, що другий високорозвинений рід молд. муз. творчости є голосіння по мерцях, але зразків голосінь зібрати не вдалося. Тимчасом не публікується і зібраний матеріял, бо він тільки одностороннє репрезентує молдаванську письменність.

З тих самих околиць цього року розпочав дальше виучування народньої молдавської музичної творчости співробітник Кабінету Музичної Етнографії Володимир Харків на кошти, призначені для цієї мети минулого року від Управління Політосвіти при Нар. Ком. Освіти. В. Харків досі записав по кілька зразків різного типу молдавських пісенних та інструментальних мелодій, як архаїчних, так і модерних стилів, рівночасно виучуючи молдавську мову, збирав відомості щодо музичного побуту з допомогою місцевих учителів та селян і приділив особливу увагу вивченню чабанського інструменту "флуєр", досліджуючи його типи, способи гри та репертуар мелодій.

Під Кам'янкою, у німецькій колонії Антонівці, К. Квітка і О. Курило зробили кілька записів пісень німецьких колоністів. Це найлегше з завдань досліду неслов'янських меншостей України, але разом з тим і найменш нагальне: ці записані над Дністром зразки дають підставу покладати, що співи німецьких колоністів на Україні загальними рисами не відрізняються від співів німецьких колоністів над Волгою і в Криму, а ті співи з великою повнотою записав і науково дослідив берлінський професор Ґ. Шюнеман.

Щодо єврейської пісні, то Керівничий Кабінету, не знаючи єврейської мови (jidisch), не раз звертався до євреїв, які виявляли інтерес до своєї народньої музики, з пропозицією разом потрудитися над нею; участь співробітника їдішіста конче потрібна, щоб записувати тексти пісень. Кожного разу давалася принципіяльна згода, але далі справа не йшла. Кільканадцять зразків записали М. Гайдай та В. Харків, не знаючи єврейської мови. Аж в кінці 1928 року почав працювати під направою Керівничого Каб. Музичної Етнографії завідувач дитячого відділу єврейської муз. професіональної школи в Київі М. Береговський, що сам записує і мелодії і тексти на jidisch, і результатом цеї роботи є розвідка про єврейські народні пісні, зложені не єврейською або мішаною мовою (друкується в 9-й книжці Етногр. Вісника). Тепер у Катедрі Єврейської Культури при В.У.А.Н. уже утворено Музичну Комісію з М. Береговським на чолі, і там провадиться жвава робота над записуванням народніх мелодій, значною мірою з поміччю фонографа.

Щодо греків – не находилося лінгвіста, який би допомагав записувати тексти пісень з належною науковою точністю (треба завважити, що на території України є й такі грецькі колонії, де говорять на тюркських діялектах).

[с. 3]

З цього погляду легша справа була-б з болгарськими піснями, але їх музика, судячи по теоретичних працях над нею, що появилися в Софії, надто своєвзірна, головно ритмічною стороною. Щоб простудіювати те, що є в виданнях болгарської метрополії з обсягу народньої музики, і потім працюючи в болгарських колоніях України з'орієнтуватися, вслухатися в музику колоністів, освоїтися з нею, звикнути до її гостро відмінних стилів настільки, щоб бути в стані дати точні і смисло́нні записи, потрібно дуже багато часу. Короткі екскурсії могли б послужити тільки для зовнішнє-звітнього, чисто формального трактування важливої справи, але не могли б дати матеріялів такої докладности, яка вимагається від академічної роботи. Таким побитом солідна постановка музично-етнографічного досліду етнічних меншостей України буде можлива тільки при умові, що в складі Кабінету будуть нові постійні працівники, які будуть спеціялізуватися на меншостях. Тут мало того, щоб тексти пісень записувала людина, яка б мала загальне наукове лінгвістичне підготування і знала мову

досліджуваної етнічної групи, – потрібно щоб і записувач мелодій знав цю мову, бо інакше в записі можуть бути недосконалості і навіть грубі помилки, надто в ритмичному членуванні. Крім того музична етнографія є не тільки записування мелодій: щоб обхопити весь комплекс її завдань, треба робити безпосередні спостереження, розмовляти з селянами, багато про що їх розпитувати, з'ясовувати, як вони ставляться до різних родів музики і пісенности, виучувати різницю вподобань різних поколінь, різних професіональних груп, занотовувати народню музичну термінологію, вислови, якими виражаються в народі вражіння від музики, оцінка пісень та інструментальних п'єс і т. д. Для цього всього треба знати мову досліджуваної людности практично. Етнографічна Комісія також клопочеться про утворення в її складі нової посади спеціяльно для досліду меншостей, але як би це клопотання й було задоволено, і пізніше налагодилася б спільна робота Етн. Комісії і Кабінету М. Етн. в справі меншостей, наявність у складі Академії одного спеціяліста – члена Етн. Комісії для досліду меншостей – не забезпечила б раціональної постановки діла, бо одна людина не може добре знати язиків всіх етнічних груп України, до того ж з виложених причин бажано, щоб і сам дослідник музики знав мову тої групи, якої музику виучує. Коли для докладного записування українських пісень потрібно не тільки щоб текст записував спеціяліст-лінгвіст, але і щоб музикознавець знав хоч-би практично українську мову, то таке саме становище треба б виробити і для досліду кожної етнічної меншости. У цій справі ще більше, ніж у справі досліду музики українського народу, бажана поміч осіб, що живуть на місцях, хоч би ці кореспонденти не мали музичного підготування. Особи, які зовсім не знають нотного письма, можуть давати цінні матеріяли про музичний побут і про репертуар пісень своєї околиці. А особи музично-письменні, хоч і невправлені належно в трудне діло записування нар. мелодій, нехай би робили хоч спроби, які їм до снаги, і присилали свої нотні записи Кабінетові. Ці спроби, як би оказалися й не досить придатні, щоб їх публікувати в виданнях Академії, будуть мати велике значіння для орієнтації, коли

[с. 4]

буде змога розпочати належне академічне вивчення, вислявши спеціялістів на місця; тоді записи ці будуть перевірені, а в усякому разі будуть дуже корисні спеціялістам для підготування і як основа для точнішних фіксацій і спостережень. До того-ж певно не всі роди музичних продукцій навіть у таких оригінальніших етнічних груп, як болгари, греки, навіть цигани, представляють великі труднощі до записування. І у них певно є чимало мелодій новітнього знівельованого характеру, – таких, що наближаються до модерно-європейської музики; тут записи неспеціялістів можуть бути і вистачаючі. На це вказують, напр. три мелодії до грецьких танців, що прислав з Маріуполя С. Фінкель.

Як свідчить ця присилка, відомість про Кабінет Муз. Етн. шириться і в тих кутках і в тих групах людности України, що їх звязок з культурною роботою Києва взагалі ще дуже слабкий; Кабінет стає центром, до якого припливають не тільки з етнично українських джерел матеріяли, які інакше розпорошувалися-б і здебільшого зовсім гинули.

Нема надії на те, щоб штат співробітників Кабінету Муз. Етн. найближчими роками був побільшений до такої міри, яка дозволяла б виділити частину персоналу на спеціялізацію по музиці різних етнічних меншостей. Тому повстає питання, чи не доцільно буде спробувати підійти до діла таким способом, щоб у містах, де є багато одукованих греків і болгар, зокрема між студентами вищих шкіл, – загальних і музичних (музична етнографія в школах не викладається окрім вищих муз. Інститутів Києва і Харкова) – співробітники Кабінету читали не окремі публічні лекції, як практикувалося часом і досі, а цілі курси (перебуваючи в таких пунктах довший час) і провадили практичні вправи. Оскільки бюджети місцевих шкіл не позволяють включити скрізь музичну етнографію в учебні плани, та й підготованих викладачів до

цього не знайшлося б, це був би один із кращих способів здійснення Академією популярізаційних завдань, рівночасно й підготування наукових робітників; коли з цих заходів вийде сподіване, то робота тих слухачів, які заінтересуються ділом, хоч не буде одними сторонами дорівнювати роботі самих співробітників Кабінету, так іншими сторонами перевищить роботу в такій мірі, в якій дає перевагу знання мови і свого рідного оточення. Бажано було-б, щоб особи, які провадять на місцях культурну працю в середовищі етнічних меншостей, висловили свої міркування з приводу цього задуму і допомогли присланням орієнтаційних даних.

Коли Кабінет матиме досить фонографічних валків, екскурсії до греків і болгар будуть мати більшу рацію, бо самі фонограми вже будуть певним важливим здобутком, хоч би й не було співробітників спроможних добре з них списувати. Проте фонографування не розвязує справи вповні, і не можна заспокоїтися на тому, що знимки лежатимуть аж поки появляться належно підготовані спеціялісти до виучування музики греків та болгар, циган, айсорів: по-перве фонограми з бігом часу змінюються від температури та вохкости, старіють, по-друге – фонограми і зразу не віддають оригіналу адекватно і (крім того що загалом змінюють тембр) часто мають різні дефекти, де-які місця в них не виходять або виходять сумнівно; особливо це стосується до слів пісень. Тому, вла-

стиво, потрібно, щоб і записування на слух безпосередньо з оригіналу провадилося рівночасно з фонографуванням.

Між дрібнішими етнічними елементами людности України – власне міської – значніше місце займають айсори та вірмени. Зразки їх співів записав у Києві М. Гайдай; слова пісень довелося йому транскрибувати без участи лінгвіста, – приблизно, руськими літерами. Заходи Кабінету, щоб заінтересувати айсорами і притягти до спільної роботи лінгвіста-семітолога чи хоч взагалі лінгвіста, не мали успіху. Щоб поставити як слід справу досліду пісенности таких етнічних груп, довелося-б, певно запросити хоч на час до помочі відповідних спеціялістів-язикознавців з по-за України.

К. Квітка.

Первісне громадянство та його пережитки на Україні. – 1929. – Вип. 1. – С. 34-60

[с. 34]

КЛИМЕНТ КВІТКА.

З ЗАПИСОК ДО РИТМІКИ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНІХ ПІСЕНЬ.

Амфібрахій.

В ритмі, так само, як у простороневій естетиці, середина здається природнім центром тяжіння, – міркував Ліппс. “Тенденція центрального акценту, що протиставиться тенденції напочаткового та наконечного акценту, здається, приводить ритмічну групу, зложену з трьох елементів, до найбільшої внутрішньої єдности, найбільше відповідає потребі цеї єдности. Таку форму підпорядкування ми визначаємо, за браком кращої назви, як форму амфібрахія... Ця форма, з одного боку є найприродніша з трьох (тут розуміються тричастинні групи: дактиль, анапест і амфібрахій), бо вона підпорядковує одному елементові ті, що безпосередньо сусідують з ним, а з другої сторони вона є найнеприродніша, через ту суперечність, яку в собі має”. Суперечність полягає власне в тому, що акт аперцепції направляється спочатку наперед – від першого ненаголошеного до пануючого середнього елементу, а потім назад – підпорядковуючи цьому середньому наголошеному останній ненаголошений елемент. Це саме очевидно стосується у Ліппса до тих “тактових єдностей” музичного (часомірного) ритму, котрі “можна прирівняти до амфібрахія”[1].

Ліппс не входив в ґенетичну, еволюційну та етнологічну сторони естетичних проблем[2]; його міркування чисто психологічні і неначе більше мають на увазі процес оптичного сприймання писаних віршів чи нот (в даному разі характеризується у нього як der Blick nach vorwärts und der Blick nach rückwärts). Але і психологічні твердження Ліппса не підтверджені, не підсилені у нього експериментально й мають спекулятивний характер[3]. Навряд чи простороневі форми могли бути взірцем для форм поетичного і музичного ритму за давніх часів, коли творили і виучували ті форми без помочі письма.

[с. 35]

[1] Th. Lipps, Ästhetik, 3 Aufl. Leipzig, 1923, cc. 311–2; 443.

[2] Пор. зауваження Фелікса Крюґера на доповідь П. Мооса, Die Ästhetik des Rhythmus bei Th. Lipps, III. Kongress der Internationalen Musikgessellschaft (Bericht), 1909, c. 351.

[3] Що чисто теоретична естетика може заходити в конфлікт з історичною, на це можна подати довід і з царини, якої тичеться нинішня розвідка: виходячи з Ліппсового визначення (с. 319) ритмічної форми ⏑⏑ – ⏑⏑, як “степенування” (Potenzierung) амфібрахія, її треба б уважати за пізнішу; тимчасом ця ритмічна форма властива архаїчним мелодичною стороною обрядовим пісням троєцької групи на українсько-білоруському пограниччі і далі на північ в давніх губерніях Могилівській і Смоленській, також українські хрестинні пісні бувають зложені з чотирьох піввіршів цієї форми, але амфібрахій на схід від Дніпра зовсім непомітний в обрядових піснях і сливе непомітний в інших, за винятком найновіших.

Для розгадування ґенези ритмічних форм найбільше можна сподіватися від фізіологічного приступу. Спробу такого приступу находимо у Р. Ляха. “Первісна клітинка, міркує він, з якої розвивається всяка мелодія, є один довго видержаний тон”. Той із способів видержувати, що існує й досі в італійській техніці співу під визначенням mettere la voce або messa di voce і може бути виражений знаками

< >

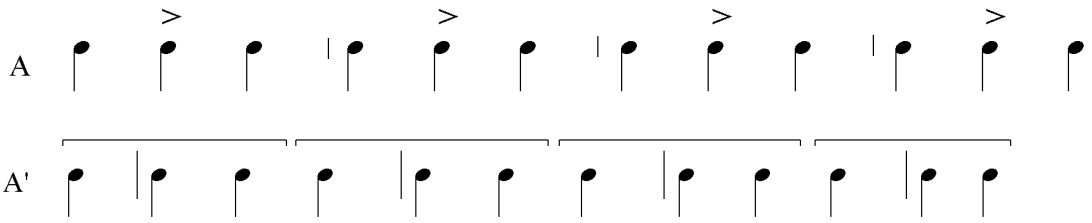
відносить нас до найелементарнішої праформи всякого примарно-естетичного витворювання, всякої ритміки[1].

Вертаючись в іншому місці до цього вихідного пункту і пояснюючи, що з зображеного типу фонації походить власне тричастинний ритм, Р. Лях не приписав останньому ритмові пріоритету, але поставив поруч інший тип фонації: >, як основу другого з двох оригінарних типів ритміки, – ритму двочасного.

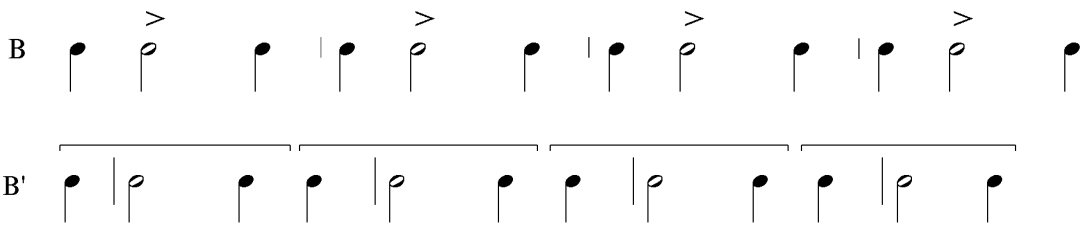
Графік Р. Ляха:

<|> | <|> | <|> і т. д.

інспірує не тільки ряд троїстих ритмічних груп:



але й ряд амфібрахічно-чотирочасових груп:



Проте здогаду про предковічність цього ритмічного принципу потвердити тим часом не вдається.

Заглянути в таємницю музики ще давнішої, ніж та, до якої є писані пам’ятники, можна, як звичайно думають, на підставі сьогочасної музики т. зв. примітивних (відсталих) народів; отже там не находиться даних, щоб уважати принцип амфібрахія за один з основних; правда, нема певности, що ті з записаних у таких народів утвори, які ми приймаємо за найпримітивніші, є справді вихідні, оригінарні, що вони не є вислід деґенерації після якихсь ще давніших стадій, до яких можна зовсім вільно прикладати всякі гіпотези (див. додаток 1).

Гайнц Вернер, що чимало попрацював над вивченням форми пісень т. зв. первісних народів, зважливо виставляє твердження, яке в істоті суперечить Ляховому. Мінімальне ритмічне збудування, що відограє особливо важливу

[1] R. Lach, Studien zur Entwickelungsgeschichte der ornamentalen Melopöie. Leipzig, 1913, cc. 47, 611 і далі.

ролю в первісній метриці і становить основний закон всякої ритміки, – запевняє він, – є в собі замкнена метрична єднота, наголошена на краях; ритмічний мінімум формулюється на як наголос–ненаголос (схема трохея), – це бо не є жадний ритм, – але як наголос–ненаголос–наголос (схема амфімакра, протилежна схемі амфібрахія)[1]. Доводовий матеріял, що подав Г. Вернер власне до оцієї тези, не досить переконує. На повторення фігури типу амфімакра він навів тільки один приклад – з пісень Семанґів (Малякка) – де схема (почасти здогадова) ˈ— ∪ ˈ— | ˈ— ∪ ˈ—. Більше важить його експериментальний довід від онтоґенетичного розвитку: коли дитині кажуть повторити настуканий ритм, що починається з слабшого стуку і кінчиться також слабшим, то дитина заміняє ряд таким способом, що починає і кінчає дужчим стуком; проте можна заперечити, що в цьому разі не маємо ряду схем типу амфімакра, а просте чергування дужчих і слабших стуків, тож і з цього постереження можна зробити висновок тільки на користь пріоритету каталектичного трохаїчного ряду.

На давніх стадіях розвитку античної поезії і музики принцип амфібрахія не засвідчений.

З школи чи позашкільною дорогою людина східньо-європейської освіти усвоює і носить ідею, що амфібрахій належав до “важливіших уживаних в античній метриці стіп”. Цитована теза находиться навіть не в елементарному підручнику чи енциклопедичному словнику, а в найзначнішій новій російській праці, що належить дуже поважному авторові – В. Жирмунському[2]. Ця праця має взагалі дослідчий характер, і тому можна б думати, що теза про амфібрахій є вислід самостійного пророблення матеріялу античної поезії, але брак аргументації дозволяє допустити, що в цьому місці всунулося безкритичне повторення за підручниками – огріх звичайного роду (див. додаток 2).

У античних метриків згадки за амфібрахій появляються дуже пізно, і з слів Марія Вікторіна неясно, чи він справді більше уживався в інструментальній музиці, ніж у вокальній, чи тільки на думку писателя він міг би з вигодою застосуватися в інструментальній музиці; але і з пізніших теоретиків Арістід Квінтіліян не згадував за амфібрахій (як думає Краль – через помилку або з причини неважности цієї схеми), а Августин (De Musica) відкидав існування такої стопи. У всякому разі, коли амфібрахій існував в теорії і практиці, то не допускався в “непреривній ритмопеї” (отже вставлявся спорадично і ніколи не становив основного принципу вірша).

Не вживають терміну “амфібрахій” і не констатують стопи виду ∪ – ∪ автори, що основуються на власних аналізах самого поетичного матеріялу і скептично ставляться до писань античних метриків: Вілямовіц-Меллендорф – він мав за принцип, що ми повинні “зробити грецьку метрику самі, як ми самі зробили для себе грецьку граматику з позісталих пам’ятників мови”, отже не базуючись на писаннях античних теоретиків і уживаючи їх тільки для помочі; П. Маас; так само дослідники старогрецької музики –

Th. Reinach, M. Emmanuel; ця згода натуральна, бо, нагадаємо, в старогрецькому мистецтві “ритміка напочатку сливе зливалася з метрикою і навіть в формі, яку надав ритміці Арістоксен, вона “зберігла в своїй термінології і в своїх технічних правилах багато слідів свого давнього походження і свого щільного зв’язку з метрикою”.

Коли прийняти, що амфібрахій хоч за пізніших часів був в числі звичайних ритмічних схем, то невідомо чи він був тим, чим ми тепер можемо його уявляти.

---

[1] Heinz Werner, Die Ursprünge der Lyrik. München 1924. cc. 144–5 (і 134–5).

[2] Введение в метрику. Российский Институт Истории Искусств. Вопросы поэтики. В. VI. Ленинград, 1925 с. 25 (пор. 23).

Опріч спеціяльних сумнівів власне щодо амфібрахія, останніми часами взагалі усилюється реакція проти Вестфалевої ідентифікації принципів сьогочасної відомої нам ритміки з античною. Щодо грецької метрики "нам бракує найважливішого предпокладу історичного досліду – можливости вчувствуватися в неї. Ця можливість робить для нас такими близькими всі інші явища грецького артистичного, літературного, наукового, філософського, релігійного, соціяльного життя, що ми сприймаємо їх як істотну частину нашої власної культури". Динаміку нашої мови, метрики і музики, "ми мимоволі приносимо в усяку історичну ритміку. Ми не можемо змислово ані виразити, ані сприйняти, як звучали грецькі вірші"[1]. Дійсно невідомо, в якій мірі навіть ритміка співу залежала від віршової.

Ми не можемо собі уявити і характеру ритмізації інструментальної музики за давніх часів. І коли, мислячи про музичний ритм у сучасній Европі, ми повинні обхоплювати різні його вияви в різних родах і стилях музичних утворів, місцеві одміни, а також відміни в часі – на протязі століть, що обіймаються висловом "наша музика", то либонь не інакше стоїть справа у досліді античної музики, що переходила різні історичні стадії і теж зазнала етнічних та льокальних відмін.

Справа представлялася надто простою Т. Вімайєрові, коли він "музичну стопу" ("musikalischen Versfuss") ♪ ♩ ♪ нашої музики (напр. в D dur-ній сонаті Гайдна) вважав за взяту з грецького учення про ритм[2]. Схему зображену нотами, Вімайєр ідентифікує з схемою амфібрахія ∪ – ∪ , поставивши в цій останній схемі знак ікта: ∪ ‒́ ∪ . Завважимо, що в цьому символі тільки знаки ∪ і – походять від теоретиків античного світу[3], але не ставлення знаку ' на означення сильної частини стопи. Віллямовіц-Меллендорф твердить, що термін "ікт" запровадив вперше Gottfried Hermann

в Handbuch der Metrik, 1799 року, і що в давньому світі про "ікт" нічого не знали[4]. Декотрі дослідники не визнають, щоб у давніх Греків існував самий принцип відзначати сильну частину ритмічної групи. Погоджуючися з ними, Мейє резюмував: "Ритм грецького вірша – і те саме треба сказати про вірш ведичний – постав єдине з послідовности довгих і коротких складів. Тут не до речі притягати ікт, про який часто говорять сьогочасні люде, – він нічим не виявляється і навіть перечить самому характерові ритму давніх індо-европейських язиків"[5].

Теодор Рейнак потверджує те саме з погляду музичного: нема доводів на те, що вокальна емісія або звук добутий з інструменту дізнавав збільшення інтенсивности, коли авлет стукав ногою. "Ікт, що грає таку велику ролю в більшині сьогочасних версифікацій і в нашій інструментальній музиці, яка підлягла впливові германських

[1] P. Maas, Griechische Metrik, cc. 1–3 і 32. Einleitung in die Altertumswissenschaft herausg. v. A. Gercke u. E. Norden, 1923 (Teubner).

[2] Th. Wiehmayer, Musikalische Rhytmik und Metrik. Magdeburg 1917, cc. 14, 15, 18, 19, 20. Пор. H. Riemann, Elemente der mus. Aesthetik (1900), c. 147, пор. 151 – System der mus. Rhytmik und Metrik (1903), c. 60. В цьому останньому місці Ріман не застосував терміну "амфібрахій" до трактованого там ритмічного мотиву ♪♩ ♪, але зробив це в предметовому покажчику, с. 310. Мабуть текст він змінив після вагання, а покажчик зостався незмінений. На шкоду для повноти нинішньої праці, не всі писання цього найвпливовішого новочасного теоретика є в моєму розпорядженні.

[3] Willamowitz-Moellendorff, 82

[4] Ibid. 81. J. Kral цитував місця з римських писателів, де вживається вираз ictus, але він там вжитий в іншому розумінні. Є думка, що в старогрецькому музичному письмі те, що тепер зоветься іктом, визначалося точкою, ставленою над знаком тональної висоти, але це товмачення – неоднодушне (Kral, I, 35, 68-9, 71).

[5] A. Meillet, Les origines indo-européennes des mètres grecs. Paris, 1923, c. 10.""

звичок, є чужий співам, як і метриці Греків". (Щодо римської версифікації справа сумнівна)[1].

Принцип, що довга силяба рівна точно двом коротким, утвердився в античній ритміці лише згодом і помалу[2].

Термін "амфібрахій" прикладається тепер до стопи X X' X в теорії т. зв. "тонічного" віршування. Зображена формула віддає голий динамічний принцип, який виявляється у сьогочасних теоретиків віршування, коли назву "амфібрахій" вони прикладають до стопи тонічного віршування, підставляючи, (як і взагалі, коли прикладають терміни античної метрики до сьогочасних віршів) замісць поняття "короткий" (βραχύς) поняття "ненаголошений".

Довгість складів тут не регулярна і в кожному окремому разі зумовлюється фонетичними особливостями мови, експресією, індивідуальними успособленнями декляматора і акцидентальними чинниками.

Вундт, трактуючи про розміри (новітніх) німецьких віршів, виражав амфібрахій трьома нотами однакової ритмічної вартости з знаком акценту на середній (як зображено тут на початку цеї розправи, с. 35 під літерою А) і називав ритм амфібрахічним, "коли три елементи такту мають тільки різницю в наголосі і не мають замітних часових різниць", – отже не оглядаючися на те, "що власне виражається самим словом ""амфібрахій", і на часо-

мірні відношення, властиві античному метрові"[3]. Таке ставлення треба прийняти, як слушне. В деклямації віршу наголошений склад може бути й коротший, ніж наголошений. Напр. коли читати вірш Кінда[4]:

Was gléicht wohl auf E'rden dem J**ä**gervern**ü**gen,
Wem sprúdelt der Bécher des Lébens so réich?

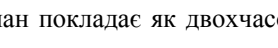
то ненаголошене в скандуванні "wohl" мусить бути довше, ніж наголошені склади "be" і "le" (в словах Becher, Lebens). В музиці Вебера до цих слів (це – Jägerchor в опері Freischütz) всі наголошені склади мають удвоє більшу ритмічну вартість, ніж наголошені.

Але таке музичне оформування віршового ритму зовсім не обов'язкове. Можна в музиці відзначати мовні акценти тільки інтенсивністю без удовження. А віршовий

---

[1] Th. Reinach, La musique grecque. Paris, 1926, сс. 78–9. Перший, хто вніс ідею ідентичности υέσις і άρσις з сильною і слабкою часткою модерного такту, був Joh. Abraham Schulz в Allgemeine Theorie der schönen Künste Sulzer'a (вид. 1771–4 років), як пригадує, з критикою цього положення, Fr. Saran в Deutsche Verslehre (München 1907), с. 154. Утверджували це положення Вестфаль (Griechische Rhytmik 1885, § 24) і Краль (I, §§ 7–9). До цього питання див. ще M. Emmanuel в Encyclopédie de la Musique I, 472, 484 (зокрема прим. 2); пор. Willamowitz-Moellendorff, op. cit. с. 88; P. Kikauka, Περι τώγ 'Αλχαίου χαι Σαπφούς χαι 'Αναχρέοντος μέτρων. (Latvijas Universitates Raksti XVIII, 1928). A. Περι ρυδμού χαι ποδιχών χρόνων.

[2] Reinach, I. c. 76–7.

[3] W. Wundt, Grundzüge der physiologischen Psychologie, 3 том, сс. 15 і 168 по 5 виданню. J. Minor в Neuhochdeutsche Metrik (див. у додатку 3-му) завдавав непідготованому читачеві зайвого клопоту, починаючи розгляд питання про амфібрахій в теперішній німецькій поезії оцією довідкою: "Античний амфібрахій Ріман покладає як двохчасовий , Беллерман як тричасовий  або , Вундт вбачає в ньому навіть первісну форму тричасового такта". Отже, поперше, писання Беллермана не мають впливу на теперішні поняття, подруге Вундт, як видно з наведеної цитати, зовсім не входив в суперечку щодо істоти античного амфібрахія.

[4] [Тут і далі, за відсутності відповідних графічних символів, наголошені літери позначатимуться як жирні].

амфібрахічний ритм, власне через несталість довгот, треба в с х е м і визначати, як Вундт – в рівних ритмічних вартостях для всіх складів (силяб).

Чи є рація піддержувати термін, що в застосуванні до античної метрики визначає щось достоту невідоме, а в застосуванні до сучасности визначає речі відмінні від себе? На моє здання – так. Спадщини з античних часів не треба зрікатися, хоч би вона в даному разі заключалася в самому терміні. За термін "амфібрахій" треба вхопитися і держатися його, бо він пластичний, сам собою ясний і придатний до того, щоб ним визначати широко окреслений принцип дрібно-ритмічної групи з трьох елементів, з яких переважає – довгістю чи інтенсивністю – середній. При величезній і незагодженій потребі в термінах на означення розмаїтих форм сучасної ритміки треба радіти з того, що такий термін традиційно існує, є загально відомий, принаймні загально зрозумілий для людей европейської, тобто греко-римської культури, і може бути основою до специфікації[1].

[с. 40]

Цей термін дє істотну поміч, щоб порозуміватися, отже задовольняє завдання і рацію всякої мови. Не вимагаймо від цього терміну ні адекватности (недосяжної), ні такої специфікації, яка коли б була приложена до всіх речей наукового і життьового досвіду, мусіла б збільшити лексикон культурної людини до неможливости. Для потреб досліду над сьогочасною поезією і музикою ми можемо зглядно уживати визначень: "амфібрахій мовний", "амфібрахій співний", "амфібрахій музичний" (в розумінні інструментальної музики), – ми можемо застосовувати цей термін до досліду музики незалежної від наголосів і силябових довгот словесного тексту, отже музики інструментальної або співів без слів, до вокаліз, також можна відзначити амфібрахій в довгих мелізмах, що практикувалися і досі практикуються в певних стилях світського, церковного і народнього співу.

Вестфалів учень і співробітник Ю. Мельгунов, прикладаючи за Вестфалем арістоксенову теорію до сучасної музики, артифіціальної і народньої, іґнорував поняття амфібрахія і стопу ♩ 𝅗𝅥 ♩ трактував як дактилічну, виду прокелевсматика[2], з стягненням другої і третьої мор[3]. Це визначення правильне, коли мати на увазі те, що така часто ґ е н е з а амфібрахія, але ж термінологія більше мусить задовольняти

[1] Може бути заперечення, що символ ∪ – ∪ сам собою досить ясний і короткий і вилучає потребу в словесному терміні. Загалом, розуміється, тенденція заміняти словесні терміни символами оправдана, але при сучасному стані техніки, поки передавання голосом іще не замінене цілком графічними способами і потрібне в лекціях, в дискусіях, символи мусять бути такі, щоб їх можна було коротко вичитати в голос, а символи ∪ і – не мають вигідних коротких умовних назов – такі назви ще треба було б утворити і пропагувати. Так само треба було спеціяльної конвенції, щоб уживати звичайного для формул літерного способу; формула a b a, напр. сама собою не підказує, що це має бути амфібрахій, а не амфімакр; до того ж, такими літерами звичайно виражають в е л и к о р и т м і ч н і збудування, ф о р м и музичних утворів, – правда, звичайно великими літерами (A B A), – але в читанні в голос те і друге змішувалося б, до того ж у музиці назви літер правлять головно за назви тонів. Більше оптичної виразности і характеристичности представили б літери β і μ (βραχεία і μακρά), яких і уживав Теомест (Will-Moell. с. 82, прим. 2), отже амфібрахій визначався б βμβ; знов таки грецька назва літери μ ("мі") збігається з силябовою назвою одного з тонів, та й вичитувати формули таким способом було б теж невигідно, напр. ритмічну групу типу пеона 1-го треба б називати "мі-бета-бета-бета").

[2] Элементарный учебник музыкальной ритмики Ю. Н. Мельгунова, опублікований по смерті автора в "Трудах Музыкально-Этнографической Комиссіи имп. Общества Любителей Естествознанія, Антропологіи и Этнографіи при Моск. Унив." т. III, вып. 1 (Труды Этнограф. отдела т. XVII = Известія О-ва т. CXV). Мельгунов писав, як звичайно пишуть, – прокелевзматик. Правильніше писати "прокелевсматик", а вигідніше – прокелевматик; Віллямовіц-Меллендорф доводить, що у Греків була й така форма, і сам її вживає.

[3] Термін mora (у Арістоксена χρόνος πρώτος пізніше σημειον) є неологізм Boekh'a – на погляд Рейнака нещасливий (с. 73); латинські метрики терміну mora не знали, а у граматиків це слово визначало павзу в мові. (К р а л ь , I, с. 58)"

потреби морфології, ніж розв'язувати питання ґенетики. Якби ми прийняли цю останню мету, термінологію доводилося б раз-у-раз міняти в залежності від нових ґенетичних здогадів.

Крім того в біології народніх мелодій, – вони все перетворюються в варіянтах, – одна й та сама форма може походити з різних праформ, тож у кожному окремому випадку, де вона виявляється, треба було б вперед дослідити походження, а тоді вже давати назву формі. Труднощі номенклятури стоять не тільки в разі конвергенції, але й в разі дивергенції; що найменше – невигода полягала б у довгості й многослівності; отак ми терпіли б невигоду, якби за Мельгуновим, замісць "амфібрахій" казали "прокелевматик з стягненням другої й третьої мор". Ритмічна схема амфібрахія остільки оригінальна, що заслуговує на відрізнення і спеціяльний порівняльний дослід з служебним застосуванням до неї окремої назви.

Мельгунов представляв обговорювану стопу тільки з акцентом на першій

[с. 41]

часті. За сучасними західньо-европейськими теоретиками в чотиричасному такті повинно бути два акценти: дужчий на першому рахівному часі і слабший на третьому; в даному типі синкопування акцент злученої (з 2 і 3 рахівних часів) ритмічної вартости мусить стати дужчий за акцент першого часу. A priori треба покласти, що коли в слов'янських народніх піснях регулярне чергування акцентованих і неакцентованих частин не обов'язкове, то не обов'язково й акцентувати при стягненні злучену довгість, тобто стягнену ритмічну величину.

Конґруенцію ритмічного мотиву $\cup - \cup$ з тактом нинішня західньо-европейська теорія не вважає за нормальне явище. Вімайєр називає його "ритмічним зсуненням" (Verschiebung) – таке він вбачає в Бетговенській сонаті *op.* 2, III. Г. Ріман, згідно з своїми загальними ритмічними принципами, розумів амфібрахій не інакше, як з Auftakt'ом (див. схему B′ на початку цеї розправи)[1] і вважав, що різниця між амфібрахієм, дактилем і анапестом є річ, "яка належить до царини практичного виповнення схем". Таке визначування амфібрахія у західньо-европейських теоретиків, є не тільки теоретичне передузяття, – воно має основу в тому що Auftakt'ний принцип має велику вагу в новій музиці західньо-европейських народів. Saran визначає форму як нормальну для німецької мелодії в такті $^{4}/_{4}$ [2].

Але обов'язково-Auftakt'не розуміння амфібрахія не підходить до аналізи слов'янських народніх пісень, в яких Auftakt трапляється рідко (за винятком дуже понімечених співів Лужичан).

Треба пояснити оце. Раз-у-раз ідентифікують античну стопу з тактом, отже "анакрузу" (термін придуманий Бентлеєм і Г. Германом для античної метрики) з Auftakt'ом. При тому говорять про "анакрузу ямба", "двоскладову анакрузу анапеста", "анакрузу амфібрахія"[3]. Менше було б плутанини, якби, коли вже рівняти такт до стопи, признавати рівноправність "ростучих тактів", і короткий чи ненаголошений склад ямба і т. п. не вважати за елемент, що стоїть "поза тактом", "перед тактом", а як елемент, що входить в склад самого такту. Це власне є позиція Краля; він твердить, що давні не знали ніякого передтакту (Auftakt'у, див. у нього I, 130). Т. Рейнак констатує,

[1] H. R i e m a n n, System der musikalischen Rhytmik und Metrik, c. 60 (самий термін amphybrachys – 310); пор. ibid c. 93, приклад e з B dur-ної сонати Моцарта, де Ріман, очевидно, не находив амфібрахія, розчленувавши цей уривок в спосіб, що може бути заперечений; див. ще його Musik-Lexikon s. v. Rhytmik.

[2] F r. S a r a n, Deutsche Verslehre. München 1907, cc. 151–3.

[3] Напр. Т о м а ш е в с к и й, Русское стихосложение, 46.

що такт, який починається з неударного часу, здавався в античному світі навіть натуральнішим, власне в ритмах маршу і танця[1]. Вихо-

[с. 42]

дячи з цього, якщо анакрузу ідентифікувати з Auftatk'ом, варто говорити про анакрузу тільки тоді, коли ямбічний ряд розуміти як трохаїчний, а амфібрахічний або анапестичний, – як дактилічний.

Для зображення і аналізи слов'янських мелодій допустити рівноправність тактів виду ямба, анапеста, амфібрахія, йоніка a minore конче потрібно; можна цих (ідеальних) ритмічних відділів не називати ні тактами (щоб не змішувати з тим, що під цим словом розуміє пануюча теорія), ні стопами, але не треба перекроювати їх тактовими перетинками, щоб розтинати їх після законів невластивої їм, чужої ритміки.

Вімайєр подав тільки інструментальні приклади на амфібрахій (вокальний я тут указав вище – Jägerchor з Freischütz'a). Хоч в основі його збудування лежить згідність ритмічних форм в музиці і в віршуванні, проте кидається в вічі, що його система має прогалину: в частині, що стосується до віршів, він амфібрахія зовсім не називає; той вірш, що його російські теоретики трактують, як зложений амфібрахічно і утятий в кінці, Вімайєр називає анапестичним з односкладовим (замість двоскладового) Auftakt'ом (с. 8). Як завважив В. Жирмунський, термін "амфібрахій" взагалі не вживається у німецьких теоретиків віршу – в зв'язку з тим, що в німецьких віршах троїстої міри кількість ненаголонеших складів перед першим наголосом звичайно мінлива – то один, то два[2] (див. додаток 3).

В невеликій тимчасом літературі теорії українського віршування амфібрахій трактується, як незахитаний факт, а не як проблема. В. Сімович, відділяючи в нашій поезії народні ритми від чужих, загалом відносить амфібрахій до останніх, завважаючи, що українські письменники дуже люблять амфібрахічні вірші, і що "двотактовий амфібрахічний вірш" напр.:

На ринку в містечку
Велика громада
Зійшлася з-усюди
Весела і рада

(Б. Грінченко – Отаман Музика).

дуже подібний до народнього шостискладового, а "чотиротактовий амфібрахічний вірш тим... любиться українським поетам, що він іскидається на д в а н а д ц я т и с к л а д о в и й народній вірш, із яким подеколи покривається зовсім"[3].

Приклад "чотиротактового амфібрахічного віршу" у Сімовича такий (може б краще визначити тут амфібрахічну тетраподію або амфібрахічний диметр):

Поля мої рідні, найкращії в світі,
Багаті на силу, на пишную вроду і т. д.

(Б. Грінченко – Серед поля).

[1] Проте він вважає за неправильний такий вислів, що поділ на стопи всякої музичної або поетичної фрази повинен починатися від першої ноти або силяби; він переконаний навпаки, що в ліричній поезії є типи віршів або колонів, які мають на початку "аподжатуру" ("базу" Г. Германа) з одного або двох складів. В українських піснях до того, про що говорить Т. Рейнак, можна прирівняти такі справді передтактові ноти-приступи, які я позначував в передмові до II. Етн. Зб. Укр. Наук. Т-ва в Києві, на с. XI, але цим нотам відповідають не склади значущих слів, а невиразно артикульовані фонетичною стороною (хоч виразно інтоновані музичною стороною) звуки. Такого роду Auftakt'и приходять і перед часомірними групами виду ямба (див. там мелодію № 255), йоніка a minore (див. там мелодії №№ 236, 243, 246, 249, 477 і 49; в останньому прикладі я розставив перетинки способом, якого тепер сам не ухвалюю) і анапеста (№ 247; там властиво аподжатура вводить до ямбу з розщепленою першою рітмічною вартістю).

[2] Введение в метрику, с. 139 і прим. 71.

[3] Др. В а с и л ь С і м о в и ч, Граматика української мови. Друге видання. Київ-Ляйпціґ, Укр. накладня 1919. Сс. 501, 519–521.

а народнього 12-складового:

У досвіта встав я... темно ще на дворі,
Де-не-де по хатах ясне світло сяє...
(Куліш – Заспів),

Останній такт, завважив В. Сімович, може скорочуватись на один склад

Ой Дніпре мій, Дніпре, широкий та дужий!
Богацько ти, батьку, у море носив
Козацької[1] крови; ще понесеш, друже,
Червонив ти синє, та не напоїв.

“Тільки уже нераз наголоси першого такту кажуть, що воно народній ритм”, пояснює В. Сімович, навівши таки ж з “Гайдамаків” вірша “А коли почуєш, що на чужім полі...” На жаль, автор цього найдокладнішого в нашій літературі, а проте надто короткого нарису теорії віршування сливе не подав у розділі “Народні ритми” – зразків народніх пісень; отже тут до речі буде подати такі доповнення.

12-складовий вірш поділений на два 6-складові півстихи, не завжди в народніх піснях має натуральний мовний наголос на передостанньому складі кожного півстиха, тобто не завжди додержує норми показаної в схемі В. Сімовича і постереженої давніше[2]. Ось приклад:

Ой ти дубе, дубе, кучерявий дуже,
Що на тобі, дубе, два голуби гуде[3].

Наголос “гу́де” тут штучний, вжитий виключно в пісні, хоч, можна постерігати, подібні ненатуральні наголоси в кінцях 6-складових півстихів (вони загалом трапляються рідко)[4] зберігаються й тоді, коли селянин проказує пісню не співаючи, напр. як диктує її до запису.

І в народніх піснях, як у Шевченка, трапляються амфібрахічні тетраподії, напр. у тій самій, оце тут цитованій пісні:

.....
А я молодая без парі[5] не буду
.....
А чорниї брови й пером описала

і двовірші: .....

Ой ку͡інь[6] вороненький, козак молоденький,
Ой ку͡інь білогривий, козак чорнобривий.

В цій пісні є крім того піввірші, які можна читати амфібрахічно: “голубочка буркоче”, “я плакать не буду”, “”та все й воловодять”; є вірш такого роду, що міг читатися амфібрахічно якби стояв у книжному утворі написаному цим розміром: “Любив козак дівку, – покинути хоче”.

Стільки місць в цій пісні, що складається всього з 16 віршів, дає право вбачати тут тенденцію до “тонізації”.

Цезар Нейман, вишукавши чимало тонізованих, зокрема амфібрахічно

---

[1] У Сімовича: “Шляхецької”; я перевірив по кількох виданнях “Кобзаря”.

[2] Ф. Колесса, Ритміка українських народніх пісень (друкована в “Записках Наук. Т-ва ім. Шевченка” у Львові і окроме – 1907 року), див. в відбитці с. 138.

[3] Этнографическіе матеріалы Б. Грінченка, т. III, Чернігів в 1899 г. с. 245 № 491. Пісня з Ніженського повіту.

[4] В Ритміці Ф. Колесси, с. 137 цитується: “Як чоловік здоров, кождий го кохає” (натуральний наголос “здоро́в”). В Етн. Збірнику Наук. Тов. ім. Шевченка, т. XXI № 278: “чому мині не так, як мої родині” (натурально: “не та́к”, а за віршовим розміром “не́ так”).

[5] Надруковано у Грінченка “пари” при правописі з “ы”.

[6] Знак ͡ поставив я, бо тут несумнівний дифтонг.

[с. 44]

тонізованих місць в текстах українських народніх піснях, подав оцю пісню з збірника Лавренка на зразок видержаного наскрізь чистого амфібрахія:

Ой перепеличка,
Мала невеличка,
По полю літає,
Траву прогортає,
Гніздечка шукає.

Знайшла сокілочка:
“Сокілоньку ясний,
Мій милий, прекрасний,
Гордуєш ти мною,
Як вітер горою.

Звичайно, треба завважити, такі пісні зображаються не 6-складовими а 12-складовими віршами; тут без сумніву півстих “траву прогортає” повторюється: за першим разом ці слова закінчують вірш, як другий півстих, а за другим разом – розпочинають наступний вірш, творячи його перший півстих. Властиво в першому півстиху тут нема наголосу на 2-му складі, який би надавав йому амфібрахічної форми на відзнаку від звичайної народньої форми ˊXXXXXX, а в півстиху “сокілоньку ясний” натуральніший наголос на 3-му складі ніж на другому, проте це такі відхили, які трапляються раз-у-раз і в літературних тонічних віршах, вони не нівечать там взятого принципіяльно розміру, коли поет сам його усвідомив і зумів його внушити читачеві. В народній пісні зостається під запитом, чи така свідомість у творця і передавців пісні була.

“Не зная мелодіи, писав Нейман, трудно положительно утверджать, что она выдерживает в пеніи амфибрахическій ритм, несмотря даже на его постоянство в тексте”. Мелодія до цеї пісні, опублікована після праці Неймана в збірнику А. Конощенка (Грабенка), вип. I № 2, виявляє, що амфібрахічний розмір віршу не відбивається на співаному ритмі. Варіянт рукописного збірника з кінця 17 або початку 18 віку[1] має тільки коло третини виразно амфібрахічних (пів)віршів, коли ж членувати його на 12-складові вірші, то тільки один

“Люблю тебе вел’це, болить мое серце”

став би за зразок, якщо вишукувати хоч поодинокі рядки і вбачати в них вияви розвитку тенденції до тонізації. Мелодія до цього давнього варіянта зовсім відмінна від тої, що її записав А. Конощенко, але так само розчаровує, коли продовжувати розшукування в напрямі, взятому в праці Ц. Неймана.

Нижче буде подано з української народньої пісенности кілька 12-складових віршів, що стоять кожний на початку відповідної пісні і мають такий порядок наголосів, який надає форму амфібрахія.

Частина зразків, що слідують, взята з збірника галицьких мелодій Й. Роздольського – Ст. Людкевича, в якому повних текстів не подано, тільки 1–2 строфи. Бачимо, що здебільшого вже другий вірш першої строфи має інший порядок наголосів, і без сумніву регулярної амфібрахічної послідовности наголошених та ненаголошених складів нема в дальших зворітках пісень, що їх початок наведено тут за зазначеним виданням. Студіювання інших збірників, де тексти видруковано цілі, впевняє в тому, що ніяка міра з відомих

[с. 45]

у теорії “тонічного” віршування не провадиться регулярно в довших українських нар. піснях, – за винятком пісень явно новітнього літературного походження.

Дуже можливо, що й між українськими приказками знайдеться такий амфібрахічний зразок, як в оцій білоруській:

[1] В. Перетц, Новые данные для истории старинной украинской лирики. “Известия отделения русского языка и словесности Имп. Академии Наук”. Тома XII-го кн. 1-я 1907, с. 157.

Гдзє каша | й аладка, | там будзя | й грамадка[1].

Але ж це – тільки один диметр. І в замовляннях трапляються амфібрахічні вірші, напр.

Ви зорі зорниці,
Ви рідні сестриці,[2]

але ж ані цей розмір, ані якийсь інший не видержується в цілому замовлянні.

За один з первісних видів словесности і співу можна вважати ономатопоетичні витвори, зокрема перекликання звірів. Таких витворів, на жаль, не багато записано, а надто мало є спроб виразити їх інтонації. Наводжу зразки, де виявляється амфібрахічний ряд. Селянинові – Білорусові Смоленської губерні в скрипінні воза вчувається "патёрли, памяли... патёрли, памяли". Ворону там перекликають: "уро́да, уро́да! капе́йка, капе́йка! укра́ли, укра́ли!"[3]. В Галичині жабів перекликають цілим довшим утвором, що складається з віршів різного розміру, і поміж ними кілька разів приходить амфібрахічний ряд "нівро́ку, нівро́ку, нівро́ку!"

Коли збирачеві трапився цілий примітивний двовірш, зложений (на перепилицю) анапестом:

"Підпіліть! підпіліть! Не пустіть, тай ловіть!
Підпіліть, підпіліть! Тай ловіть, тай ловіть![4]",

то дуже імовірно, що якби в цьому роді було зібрано більше зразків, трапився б і амфібрахічний витвір, що постав аналогічно як розвиток елементарного ряду – повторення того самого слова.

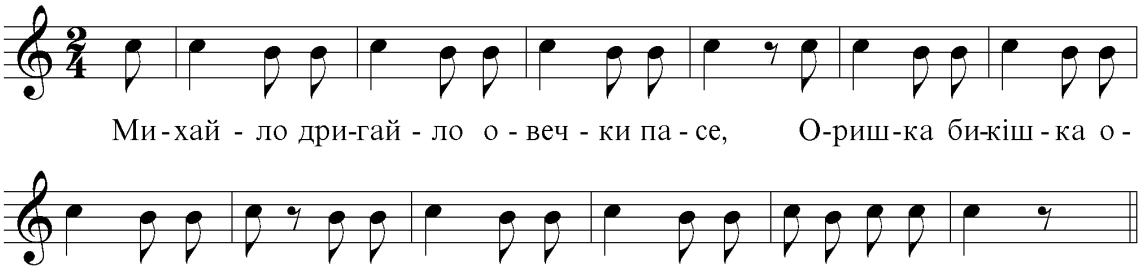
В перекликаннях, дитячих дражнилках, лічилках[5], всякого роду приповідках, замовляннях та загадках загалом часто чергування інтенсивностей виступає гостріше і правильніше ніж у властиво піснях, і в цих родах творчости, може поруч з пізнішими впливами літератури, переховуються й давні самостійні зародки тонічного віршу, що не розвилися, бо були заглушені натиском силябічних форм, які вкорінилися у нас форсовані давньою літературною еволюцією передових народів.

В оцій дитячій рецитації ("Як дражнять на ім'я"):

Михайло дригайло овечки пасе,
Оришка бикішка обідать несе,
а Микола дригола овечки заверта[6]

третій вірш не додержує достоту амфібрахія. Проте й цей зразок в українській народній творчості є велике досягнення в напрямі тонізації, до того ж це єдиний відомий мені зразок з української народньої пісенности, в якому амфібрахічний розмір утверджено (хоч і не додержано досконало) не тільки в віршовому, але і в музичному ритмі, – в основі тут така елементарна форма, музичного амфібрахія як у Eberwein-овій композиції на Ґетеві слова: "Hier sind wir versammelt zu löblichem Tun":

[1] Є. Карский, Белорусы. т. III. Москва. 1916. с. 405.
[2] "Побут". Періодичний орган Всеукр. Етнограф. Т-ва № 1, с. 9.
[3] П. Добровольский, Звукоподражания в нар. языке и в нар. поэзии "Этнограф. Обозрение", 1894 р. № 3, сс. 92–96.
[4] В. Гнатюк, Голоси звірів. "Етнографічний збірник Наук. Товариства ім. Шевченка", т. 37–38, сс. 516–7, 513. Пор. приклад, поданий в "Програмах для збірання етнограф. матеріялів" О. Курило. І. Початки мови, с. 7. "Збірник Іст.-Філ. Відділу Всеукр. Академії Наук", № 13, в. 1.
[5] Див. передмову до мого збірника укр. нар. мелодій 1922 року. "Етн. Збірник Укр. Наук. Т-ва в Київі", т. II, с. V.
[6] З села Українки (давніше звалася Злодіївкою) Київської округи, записав М. Гайдай.



Загалом у дитячих рецитаціях вільно добачати пережитки первісних стадій творчости. A priori походження форми даної – назовім її так – дражнилки можна б пояснити повторенням елементарного амфібрахічного витвору, що постав натурально у виспівуванні одного амфібрахічного наголошеного слова з відповідним йому ритмічним мотивом, або й повторенням відповідного мотиву без слова. Повторення коротенького витвору є звичайний рід поетично-музичної діяльности примітивних народів і дітей. Амфібрахічний зразок з побуту української сільської дітвори можна знайти в книжці Н. Заглади[1]. Але така дорога постання пісенних ритмічних форм повинна була б привести загалом до тонічного принципу; тимчасом розвинені, не дитячі пісні, зовсім не виявляють ознак походження з нанизування елементарних одностопових витворів; зокрема амфібрахічні стопи можна в наших піснях вбачати тільки як принцип розподілу в межах уже зформованої на складочисловому принципі більшої єдноти – півстиха. Дитячі рецитаційки, подібні до наведеної дражнилки, на Україні, здається, не мають широкого територіяльного розповсюдження, нема підстави вважати цей зразок за прадавній, і навпаки, дуже імовірно, що його форма постала під впливом скандованих у школі книжних віршів. Важливо було б установити, чи є подібні витвори у селянських дітей в Галичині, де скандування тонічних віршів в школах давніше мабуть не прищеплювалося, або коли практикувалося, то в дуже малій мірі.

Музичний ритмі оцих пісенних віршів з амфібрахічним порядком наголосів:

[с. 47]

Зелена ліщина, я л**о**млю, я л**о**млю[2]
.....
Прийш**о**ў я до к**о**ршми, там м**и**ла сто**я**ла[3]
.....
В дол**и**ну, в дол**и**ну, йа в г**а**й по кал**и**ну[4]
блуд**и**ла дівч**и**на сім д**е**нь тай год**и**ну
.....
Ци ч**у**ли ви л**ю**ди, ў як**і**й я нов**и**ні
що ўб**и**ли Петр**у**ся ў глиб**о**кій дол**и**ні[5]

не дає ніякого натяку на те, щоб цей порядок був замірений, усвідомлений і відбився на формі пісні в самому співі.

Але є інші пісні, в яких принцип амфібрахія виявляється дуже вишуканими способами; треба застерігти, що так розуміти їх форму можна лише при умові

[1] Н. З а г л а д а, Побут селянської дитини. Матеріяли до монографії с. Старосілля. Видання Музею Антропології та Етнології ім. Вовка при Укр. Академії Наук, № 1. Записи М. Гайдая, с. 11, № 37. – Це передражнювання вигуків продавців, і ті вигуки варто студіювати (див. уваги Н. Янчука в "Трудах Муз. Этногр. Комиссии", т. I, с. 499).

[2] Галицько-руські нар. мельодії. "Етнографічний Збірник Наукового Товариства ім. Шевченка у Львові", т. XXI. № 276. В Галичині, скільки відомо, наголос "л**о**млю" (не ломл**ю**).

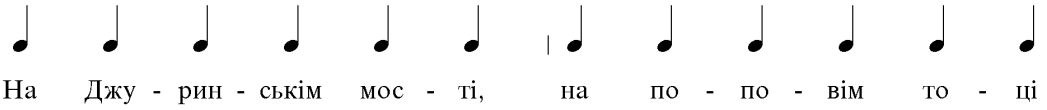
[3] Ibid. № 274.

[4] Ibid. № 258.

[5] Ibid. № 266.

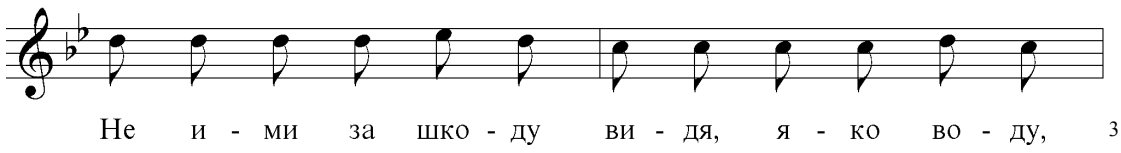
допущення, що ритмічне впорядкування першої строфи було замірене, як основне для цілої пісні, чи принаймні цей порядок, в першій строфі виникши, був постережений самим людом і усвідомлений, як певний естетичний принцип, тільки ж не стало хисту провести його далі в цілій пісні так, щоб мовний наголос припадав регулярно не тільки на 5-й але й на 2-й склад кожного півстиха.

Схеми народніх українських пісень, які можна взяти під розгляд в цьому місці походять певно від такої простішої, яка виявляється, напр., в оцій пісні[1] (в тих збірниках, на яких була основана "Ритміка" Ф. Колесси, така схема не здибається, тому вона в "Ритміці" не зазначена).



І в віршовому і музичному ритмі тут виразно відзначається інтенсивністю тільки 5-а чвертка – початок третьої частини такту; до цього маркування служить словесний наголос і маленьке підвищення мелодичної лінії[2]. В співі з "Вертепу" з такою самою часомірною схемою:

[с. 48]



нам уже виразно вчувається розмір $^3/_4$; хоч третя частина такту і тут виразно має найбільшу інтенсивність, проте словесні наголоси маркують і 1 і 3 склади, тобто неначе позначають тричасний розмір – не того роду, що був зображений на початку цеї розправи (с. 35) під літерою А, а іншого: піввірш членується тут не на дві групи по три рахівні часи, а на три групи по два рахівні часи. Проте, визначаючи розмір $^8/_4$, ми все маємося в небезпеці, що притягаємо до теорії ту традиційну практику нашого співу, яка в поважних утворах, властиво, не знає такту, бо не виявляє виразного урегульованого чергування інтенсивности. Можливо, в даній п'єсі словесн. наголоси більше внушають

---

[1] Пісня про Петруся і пані (варіянти в інш. ритм. формах указано в зб. "Народні мелодії з голосу Лесі Українки списав і упорядкував К. Квітка". К. 1917-8 р. під № 103). Тут подається схема варіянта з-над Дністра, що записав А. Грабенко (Конощенко); в збірнику його записів, що тепер видає Кабінет Муз. Етнографії УАН, ця пісня іде під № 21 (в зображеній тут схемі чвертки замісць вісімок Грабенкового запису) Пор. "Етногр. Зб. Наук. Т-ва ім. Шевченка", т. XXI, №№ 285–298.

[2] Подібної музичної відзнаки нема в пісні № 445-б збірника "Нар. пісні з гал. Лемківщини" Ф. Колесси (Етн. Зб. Наук. Т-ва ім. Шевченка, т. 39–40): "Приїжджай, приїжджай коня вороного", – один з прикладів того, як, буває, писана мелодія сама в собі не замикає даних, щоб пізнати, чи були в самому співі акценти і де; треба покладатися виключно на сприйняття записувача (в даному записі тактове зазначення оправдується виразною тактовою мірою в продовженні мелодії).

Становище читача трудніше, коли ім'я записувача само собою не перехиляє в бік упевненості, що ритм схоплено і віддано письмом правдиво. Такий випадок маємо в пісні № 33 того самого збірника, яку записав не сам Ф. Колесса. Подібно до першого вірша пісні № 445-б це один з рідких зразків 12-складового вірша, в якому всі склади виспівуються в однакових ритмічних довгостях. Потактовано пісню так:

3/4 Казала | ми мати | орішень |ки рвати, |
Висока | ліщина, | не можу | дістати

але в 2-му і 4-му півстихах це тактування проведене живосилом, і один 3/2 такт замість двох 3/4 виглядав би там природніше. Завважимо, що в цій пісні амфібрахічний порядок словесних наголосів не піддержується мелодією.

[3] За "Киевскою Стариною", 1882, X, с. XV нотного додатку. В новому виданню – див. С. Марковський, Український вертеп. Розвідки й тексти. Вип., "Збірник Іст.-Філол. Відділу У. Академії Наук", № 86, 1929 р. – с. 19 нотного додатку. Певно сюди ж відноситься й ритмічна схема пісні: "Заїздив я коня" в тому варіянті, що в "Матеріялах до укр. етнольогії" Наук. Т-ва ім. Шевченка XVI с. 26; мабуть її правдивий розмір укладався б справді радше в $^3/_2$, а не так як там написано.

співаний акцент теперішній людині, що читав ці ноти, ніж справді творили його в дійсному історичному співанні. Але покладімо, що акцентування 1-го і 3-го складів таки було: тоді це один з напрямів, в яких ішла модифікація одностайної ритмічної схеми 12 складового вірша, – схеми, котра виявляється в пісні "На Джуринськім мості" і котру треба поставити поруч із тою, яку єдине визначили Сімович і Ст.Смаль-Стоцький, як народню[1].

Нас тут більше інтересує інший напрям, в якому приходить регулярне відзначування не 1-го і 3-го складів, а 2-го, бо власне це відзначування разом з відзначуванням 5-го складу приводить до принципу амфібрахія.

В українських піснях часові удовження є важливіший і звичайніший ритмотворчий фактор, ніж власне динамічні підсилювання, а ці останні залежать здебільшого від великости інтервала при тональному повищуванні і в меншій мірі та рідше – від словесного наголосу[2]. Коли ці фактори збігаються, ритм стає виразним – часом аж до грубости; в незбігові виявляється як коли наївна нехитрість, а як коли – навпаки, мистецька хитрість.

[с. 49]

Іноді можна здогадуватися, що просто схема, взята з інструментальної музики, або з іншої пісні, може й чужомовної, припасована до слів з невідповідною наголошеністю, яку занедбано, – отак в оцьому піввірші

Спі - вай - те дів - ча - та

(Ф. Колесса. Народні пісні з південного Підкарпаття. Ужгород 1923, № 86)

музичний амфібрахій другого такту відповідає словесному амфібрахієві, але в першому такті, де словесно так само амфібрахій, йому перечить музичний анапест. Подібно:

Ой Бо-же-ж, мій Бо-же

(Розд.–Людкевич № 278).

Ця форма витворилася певно в інструментально-орхестичній дорозі, але не без впливу мовного ритму таких двовіршів, як:

Молода дівчино, чом сумная ходиш?
Чи тьи сонце палить, чи ся вітру боїш?

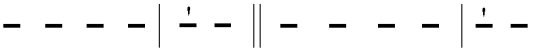
(Ibid. № 279).

там бо чергування анапестів і амфібрахіїв приходить згідно і в словесній і в музичній формі, приймаючи, що ненатуральний в мові наголос "бóїш" тут у пісні є умовно-нормальний, бо стоїть на передостаннім складі 6-складового півстиха.

Часові удовження не завжди служать до відзначування ваги; друга функція удовжень – це інтерпункція, відзначування кінця ритмічних відділів іноді – початку. Таку функцію мають удовження останнього складу кожного півстиха в цій пісні, що її ритмічна схема є дальшим розвитком тої елементарної, яка зображена вище до слів "На Джуринськім мості"[3]:

---

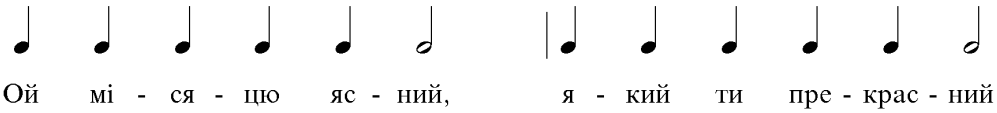
[1] Хоч В. Сімович у згаданій граматиці й не відзначив 12-складового (і 6-складового) вірша нотами як це зробив Ст. Смаль-Стоцький "Ритміка поезії Шевченка", (Прага, 1925), проте дане в цій граматиці схематичне зображення



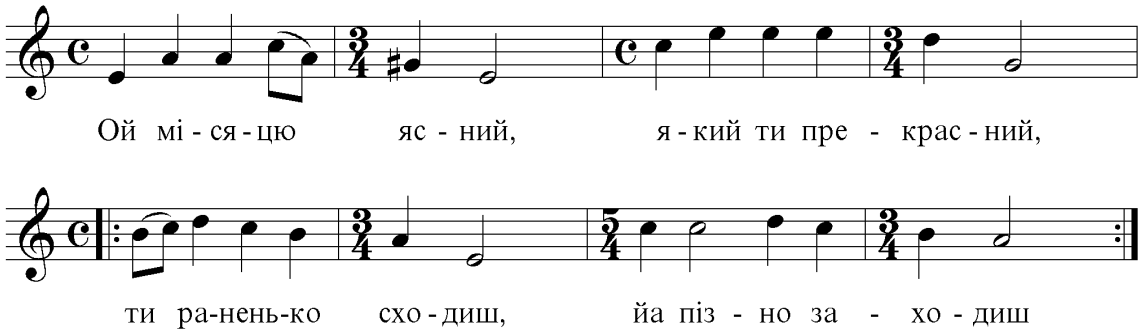
з поясненням, що це – чотири такти, каже те саме, що й нотна схема з чотирьох нот основної вартости: двох нот удвоє більшої вартости напереміну.

[2] Пор. тонкі розважання Fr. Saran'a в Die Jenaer Liederhandschrift herausg. v. G. Holz, Fr. Saran u. Ed. Bernoulli, 2. Band. Lpz. 1901, і в Deutsche Verslehre, с. 93 і далі.

[3] К. Квітка, Укр. вар. мелодії, "Етнограф, Збірник Укр. Наук. Т-ва в Київі", т. II, 1922 р. № 483, с. 153 (пісня з Житомирського пов.). Пор. згадану вище пісню "В долину, в долину йа в гай по калину" ("Етногр. Зб. Наук. Т-ва ім. Шевченка у Львові", т. XXI № 258). В згаданій пісні "Зелена ліщина" (ibid № 276) удовжується останній склад не кожного 6-складового піввірша, а кожного 12-складового вірша.



Студіюючи саму мелодію, постерігаємо, що такі кінцеві удовження завжди припадають на пониження мелодичної лінії:



[с. 50]

Оте регулярне пониження відтіняє перевагу передостаннього мелодично вищого складу кожного піввірша; цього вистачає, щоб піддержати значність передостаннього 5-го складу, утверджену словесним наголосом; ритмотворче значіння словесного наголосу в українських піснях виступає найбільше тоді, коли наголос є регулярний, характеристичний для звичайної впечатаної в свідомості форми, – така 12-складова (6 + 6) форма даної пісні. Тенденція повідзначувати ще й 2-й склад, за принципом амфібрахія, виявляється в підвищуванні мелодичної лінії на самому цьому складі в 1, 2 і 3 піввіршах; це – спосіб більш ефективний, ніж відзначувати тільки наступним пониженням, і зрозуміло, що такий сильніший спосіб уживається власне для притискування 2-го складу: його акцентування – не звикле, не належить до самої добре відомої форми 12-складового вірша, воно утворює характеристичну прикмету власне цеї пісні. В 4-му піввірші регулярність музичного відзначування 2-го складу піддержується вже іншим способом – збільшенням часової вартости. Така зміна, відхил від схеми, відвертає одноманітність і свідчить про високий артизм творця пісні.

В цій аналізі, що навертає признати в даній строфі оригінальне виявлення принципу амфібрахія, мелодичну лінію узгляднено як фактор ритму лише там, де вона зводиться вгору; коли досягнена тональна високість на наступних складах тільки удержується, це вже не переносить тих складів до партії ритмічно-важніших. Захований того самого тонального рівня, хоч би й вищого, вимагає меншого моторного напруження від співака і не збуджує уваги слухача в такій мірі, як подолання інтервалу для піднесення на цей рівень. Далі, коли ми тут занехаяли мелодичне підвищення на складі “цю” в слові “місяцю”, а надаємо ваги підвищенню на складі “кий” в слові “який”, то це не тільки тому, що в другому випадку подужано більший інтервал (великої терції) і здобуто найвищий тон в амбітусі мелодії (навіть підвищення на однаковий інтервал вимагає більшого напруження на вищих ступенях, ніж на нижчих), – і не тільки тому, що там мелодичне підвищення сполучується з словесним наголосом, – але ще й тому, що в першому випадку (на складі “цю”) тон *с* коротший, і тому, що він сприймається тільки, як прикраска, форшляґ перед *а*, мелодія має сенс і без цього *с,* та, може, й обходилася без нього первісно і тепер обходиться в варіянтах. В слові “пізно” удовження першого

Членування вірша на 3-складові групи очевидно вплинуло на те, що С. Людкевич виставив перед останньою мелодією відповідну такому членуванню музично-ритмичну схему; на моє почуття та схема не оправдується, – певніше в цій пісні виявляється гра протиставленням музичного групування (три пари) словесному (дві трійки).

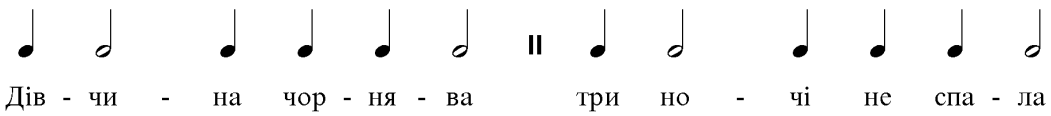
складу в співанні, злучене з мовним наголосом, багато більше важить, ніж підвищення на малий інтервал у другому складі. В слові “раненько” мелодичне підвищення на першому складі, можливо, збігається з натуральним наголосом у мові: подібні наголоси (замісць звичайнішого “ранeнько”) в діялектах трапляються.

Передбачаю закид у прилюбленості до мінуцій. Але подібні входження неминучі, коли виучується такий складний предмет, як ритм. Коли ідентифікувати акцент з збільшенням сили і основувати ритміку на акценті в такому традиційному розумінні, або коли будувати ритміку українських народніх пісень на самих часомірних відношеннях, це набагато економніше, але ж на цьому спинитися не можна. Слідом за Зараном відрізняймо акцент від його розмаїтих факторів і за основу розуміння ритмічного впорядкування берімо в а ж н і с т ь складів і тонів, а не тільки їх голосність чи довгість,

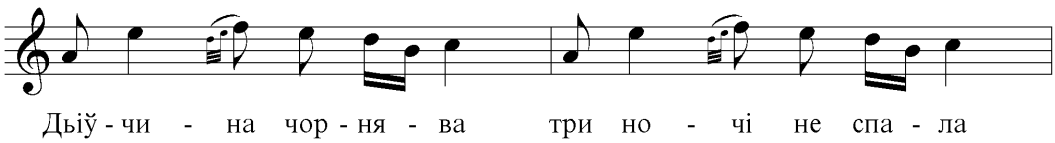
[с. 51]

що являються тільки окремими прикметами в числі інших. Налічивши аж 14 факторів ритму, Заран заключив: “Зовсім нема потреби, щоб в окремому разі всі фактори діяли в одному напрямі. Деякі можуть між собою бути супротивні. Їх суперечність розв’язується іншими буйнішими факторами так, що спільне діяння зостається ритмічним. В таких випадках абстрактна ритмічна система зостається ніби, так мовити, завуальована. Саме в здатності з різних факторів одні застосовувати в одній і тій самій рації, а другі – в суперечній, а проте витворювати гарне вражіння, полягає сила досконалого ритмічного творця”.

В цьому 12-складовому пісенному вірші[1]:



амфібрахічний принцип відзначувати, окрім 5-го, ще й 2-й склад, виявляється заразом і в тональному підвищенні і в часовому удовженні:



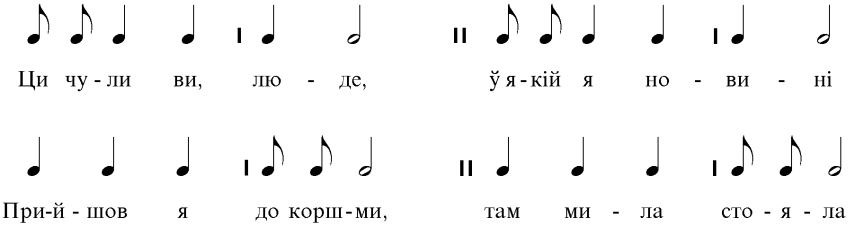
Подібно в іншій пісні: “Поклала б я батька, – не буде порядка”[2].

---

[1] Р о з д о л ь с ь к и й – Л ю д к е в и ч , № 324.

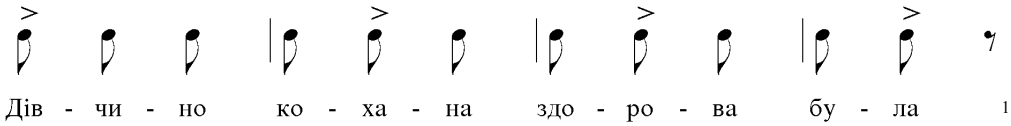
[2] Вірш з пісні №13 в VI вип. Лисенкового зб. (Сквирського пов.), пор. № 259 в зб. Квітки 1922 р. (Радомиського пов.).

В двох останніх прикладах часові удовження в співі виводять 6-складовий вірш поза межі відповідної цій 6-складовості 6-часової музично-ритмічної форми; коли ж хочуть, щоб цього не було, коли пісню втискають в орхестичний ритм, то удовження робиться коштом попередніх складів, – ту або іншу пару з них скорочують удвоє. Отаке виявляється в ритмічних схемах оцих двох пісень, – навожу їх на приклад того, до якої міри амфібрахічне розставлення словесних наголосів може і г н о р у в а т и с я в музичній формі:



(Розд. Людк. №№ 274 і 266).

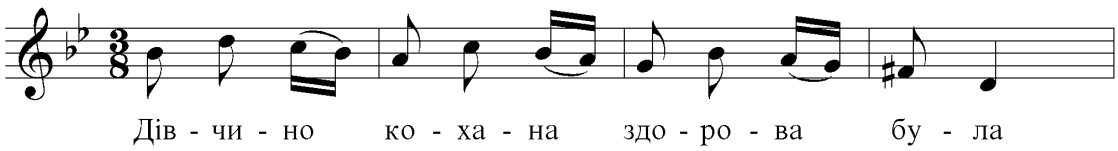
Завваживши, що в піснях “Ой місяцю ясний” і “Дівчино чорнява” граматична наголошеність 5-го складу разом з його тональною вищістю в співі понад 6-й склад утворюють в ритмі перевагу для 5-го складу (хоч і дуже легеньку), вкажемо до речі на помилку Потебні, – він так зобразив схему дуже знаної пісні:



[с. 52]

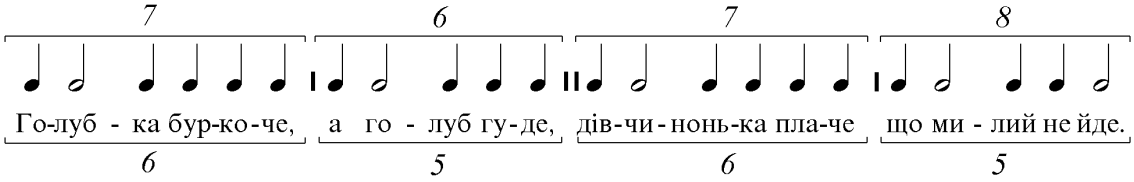
Правдива схема цеї пісні виглядає так:

Мелодія цеї пісні, – подамо її в варіянті харківського нар. пісенника Вл. Александрова, виданого одночасно з працею Потебні, бо імовірно цей саме варіант і знав Потебня, як харковець і знайомий Александрова, –



показує, поперше, що не тільки 2 і 3 такти, але й 1-й має амфібрахічну акцентуацію (“Дівч**и**но” а не “Ді́вчино”; в варіянті “Укр. співаника” Б. Арсеня, вид. Фесенка в Одесі 1910 р., № 66, навіть поставлено музичний акцент відповідний до “Дівч**и**но”)[2], а подруге, що в слові “була” тут акцентується не 2-й склад, а 1-й, тобто плавність амфібрахічної течії наголосів перебивається; пісня імовірно зложена на Західній Україні, де говорять “бу́ла”; коли ж ні, – то очевидно словесний наголос “була́” зіґноровано[3].

Подам іще оцей зразок утятого 11-складового амфібрахічного вірша, яким зложена граціозна ритмічно-вишукана українська народня пісня[4]:



Може ця форма утворилася самостійно на українському ґрунті, як завершення в дорозі, котру показує оцей пісенний амфібрахічний двовірш:

Зеле́на дібро́ва без ві́тру шум**и**ть,
Нері́дная не́нька не б’**є** тай бол**и**ть

[1] А. П о т е б н я, Объяснения малорусских и сродных нар. песен, т. II, с. 10.
[2] Так само в давньому збірникові Єдлічки (в дальшому тягові пісні там відміність).
[3] Про мелодичну послідовність відповідну словам “Здорова була” в цій пісні, – див. в моїй студії “Укр. пісні про дівчину, що помандрувала з зводителем”, сс. 6 – 7, в окремому виданні.
[4] Мій запис, з району Путивля, надрук. в II т. “Етн. Зб. У. Н. Т-ва в Київі” під № 592. Там проведено поділ на такти, тут його занехаяно. Варіянт пісні без нот з Ніженського повіту є у В. Данилова в “Сб. Ист.-Фил. Общества при Институте кн. Безбородка в Нежине”, т. V, с. 28, № 92.

(з Керелівки, Звенигородського р. подав Д. Маламуж,
вар. в зб. Поліщука-Остаповича, К. 1913 р. II № 21),

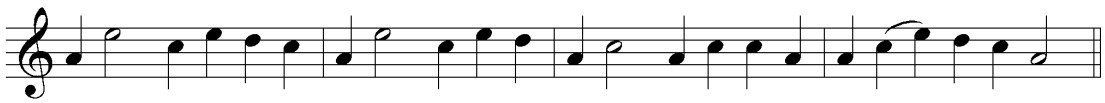
що віршовим (не музичним) ритмом явить видержаний втятий амфібрахій, – а може вона утворилася під впливом книжного 11-складового амфібрахічного вірша; зразком міг бути "Узник" Пушкина ("Сижу за решеткой в темнице сырой"), дуже поширений на Україні в українізованих перероб-

ках (мелодій, на жаль, не записано). В збірнику "Д. И. Эварницкий, Малороссийские нар. песни" (Катеринослав, 1906) уміщено під № 219 запис варіянта, що досить правильно, як на народню пісню, хоч і не вповні, додержує амфібрахічної міри. В. Данилов в рецензії на цей збірник (Киевская Старина, 1906, июль-авг., с. 66) зазначив оці вірші з того варіянта:

. . . . . .
Ой марно ж я марно в віконце гляджу.
Туди прилітає орел молодий,
Він крилами машить, говоре зо мной:
Товариш, товариш, пора нам туди...

(Амфібрахічний принцип зберігається і в продовженні пісні, де вона вже відбігає змістом від Пушкінового взору)[1].

У всякому разі не можна занехаяти дивної подібности мелодії цеї пісні



Го-луб-ка бур-ко-че, йа го-луб гу-де, дів-чи-нонь-ка пла-че що ми-лий не йде.

з східнього краю української язикової території до мелодії наведеної вище пісні "Дівчина чорнява", – а та пісня записана в Галичині, поза межами поширення "Узника". Головна відмінність між обома мелодіями лежить в ритмічній стороні: окрім каталекси, якою позначається пісня "Голубка буркоче", відзнака її в тому, що обидва півстихи 1-го віршу не мають у співі кінцевих удовжень; зате обидва півстихи 2-го віршу зложені за однаковим принципом як в галицькій пісні, так у путивельській: перший півстих без удовження, другий з удовженням.

Коли порівняти цю українську мелодію до того, як компонують Німці музику до амфібрахічних віршів (див. вище згадані утвори Eberwein'a і Kind'a), то здається, ніби в німецьких зразках одностайне без винятків одбивання наголошених складів рівночасно і динамічним підсиленням і часовим удовженням має мету не дати збитися з віршового розміру, тимчасом в українській пісні ніби предпокладається, що співак і слухачі настільки добре усвоїли звичайну схему 12-складового віршу (отже й його каталектичної 11-складової форми) з наголосом на 5 складі кожного піввірша, що нема потреби, і було б навіть нудно, підкреслювати в співі гостро ці наголоси (і закінчення

[1] Ще: В. Данилов, Ненародные песни в украинском фольклоре "Сборник Харьк. Ист.-Фил. Общ., т. 18". Загалом тюремні пісні дуже поширені по селах. В одній злочинницькій пісні записаній на селі (В. Петров, З фольклору правопорушників – "Етногр. Вісник", кн. 2, с. 50) є й вираз "лавкой торгувать" як у продовженні пісні "Голубка буркоче".

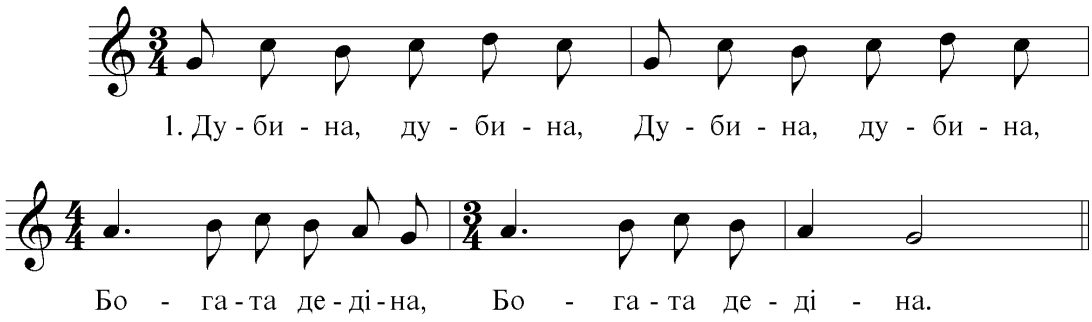
Вже 1817 року А. Востоков, завваживши, що "новейшие простонародные песни приближаются к стопосложению", подав такий зразок амфібрахічної двостопової форми:

Несчастным детинка — С которой любился
На свет сей родился, — И той он лишился
На свет сей родился — С которой он целовался
В девушку влюбился; — И той миновался.

віршів та півстихів, – тільки кінець цілої строфи-двовіршу позначається удовженням), але регулярність наголосів на 2-му складі кожного півстиха, – те, що надає пісні амфібрахічний характер і що тішить, як новий

спосіб, який ще не увійшов у загальну свідомість, – позначається і підвищенням мелодичної лінії, і часовим удовженням.

В оцій лемківській пісні (Ф. Колесса, № 388)



амфібрахічна наголошенність у словах “дубина, дубина” піддержується тим, що і в співі наголошений склад має вищий тон понад обидва сусідні ненаголошені; часова вартість усіх складів при тому однакова, і ми постерігаємо, ніби люд уже витворив чи усвоїв ритмічну форму зображену на початку цеї розвідки (с. 35) під літ. А. Але продовження мелодії – до слів “богата дедіна”, хоч вони так само амфібрахічні в мові, неначе показує, що форма взята з початку пісні постала як небезпечний ухил, і співак поспішає утвердитися на певнішій дорозі, спинившися, аж на потрійний проти основного час, на першому, хоч і ненаголошеному складі слова “богата” і міцно на нього опершися.

Ітак, явне, незаперечно-виразне підсилювання музичним ритмом віршового амфібрахія, подібне до німецьких зразків і переведене через цілий пісенний рядок, констатується, властиво, тільки в одному з наведених тут українських зразків – в дитячій пісеньці “Михайло-дригайло”; в інших прикладах амфібрахій, як форму цілого пісенного рядка, розгляданого заразом з погляду й віршового й музичного ритму, можна визначити тільки з резервою, в специфічному розумінні, що потребує пояснення. Ці своєрідні зразки може й не свідчать про існування в народі такого роду ритмотворчої тенденції, яка б їх об’єднувала; їх скупчив, власне, напрям досліду. Поділитися цими шуканнями я вважав за потрібне незалежно від того, що виразного висновку в даному разі не можна зробити як і взагалі в випадках, де народні ритми позволяють здогадуватися про зародження нових форм.

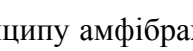
В українській пісенності багато більш замітне місце, ніж оці зразки, займають ті мелодії, де музично-ритмічні групи виду амфібрахія, згідні або незгідні з словесною наголошеністю, становлять тільки елемент утвору, в цілості не основаного на принципі амфібрахія[1]. Ці мелодії становлять предмет окремої студії, – сподіваюся її опублікувати пізніше. Тепер, наперед обіймаючи заразом і обширний матеріял, згромаджений у тій студії, покладу висновок, що на ґрунті української пісенности не находиться доводів на те, щоб принцип амфібрахія, хоч у якій різностаті його глядіти, був одним із прадавніх ритмічних утворень, отже не находиться потверджень до цитованих на початку цеї розправи ідей.

---

[1] Див. Ф. К о л е с с а, Ритміка укр. нар. пісень, сс. 80–81.

[с. 55]

ДОДАТКИ.
1 (до с. 35).

Багато музичних зразків записаних у відсталих позаевропейських народів виявляють таку стилістичну близькість з европейською музикою досить високих стадій, що виникає здогад про перейняття. До таких зразків відноситься подана у Fétis'a, Histoire générale de la Musique, I, с. 104, мелодія перуанських Індіянів, в якій є чотири синкоповані такти типу . Мені здається підозріла з цього погляду і та характеризована синкопами мелодія гребців на піроґах у Мадагаскарі, що занотована у J. Tiersot (La musique chez les nègres d'Afrique, Encyclopédie de Mus. A. Lavignac – L. de la Laurencie, V, с. 3220, Oravaza). Було б хибно вважати (як легко може внушити відоме писання К. Бюхера, що уділив особливу увагу мелодіям гребців), ніби співи такого призначення загалом є пам'ятники примітивізму. Синкопування у деяких африканських негрських племін є добре розвинений спосіб – вкажемо на надійний фонографічний запис E. Hornbostel'a в книзі G. Tessemann, Die Pangwe. Bd. II, Berlin (Wasmuth) 1914, с. 347 (мел. № 12) – 349. В поліритмічному зразку ibid. 351 бачимо неначе проведення принципу амфібрахія до такої крайности:  . Проте, не вважаючи на нераз засвідчений нахил і здатність Негрів (певно не всіх) до ритмічного рафінування, зазначений спів мадагаскарських гребців не робить враження тубільного витвору і тхне европейським кабаре. Досліджуючи екзотичні зразки, треба уважати і на зміст співів; в даному разі це – випрохування грошей у Европейця, якого перевозять човном, отже асоціяція з колись почутою від Европейця пісенькою і навіть намір піддобритися, співаючи в европейському стилі, в вищій мірі правдоподібні. Своєю дорогою, могло статися, що перейняті від Европейців, а найбільш від Арабів (див. напр. Enc. de Mus. 2879–2881, 2909, Batka. Allg. Gesch. der Musik, I, 50) синкоповані ритми Негри могли особливо культивувати з особливою пересадою і в свою чергу прищеплювати білим в тих місцях і в ті моменти, коли появляється мода на такого роду екстраваганції. В зв'язку з расовими відносинами в Америці утворився дуже заплутаний клубок музичних впливів. У білих там існує, чи, принаймні, недавно існував особливий стиль Rag Time-Music, сильно синкопований, що пішов як гадають від грубого наслідування негрських співів (Enc. de Mus. 3326); впливи і білих і чорних треба завжди мати на увазі, задумуючись над зразками музики Індіянів (розглядану тут фігуру див. напр. у C. Stumpf'a, Die Anfänge der Musik 146); між цими зразками є настільки оригінальні, що при зовнішній подібності до наших синкоп, не можна бути певними в їх внутрішній аналогічності (напр. F. Boas, The Kwakiutl Indians. Report of the U. S. National Museum, Smithsonian Institution, for the year ending June 1895, с. 719, пісня Nexanas).

Це треба сказати і про спів з Маркізьких о-вів, наведений у Фетіса I,

[с. 56]

с. 20 і (з дуже істотними відмінами!) у R. Wallaschek'a, Anfänge der Tonkunst, додаток № 24), опріч того, що до давніх записів, як оцей, не можна ставитися, як до дійсних пам'ятників. Одна й та сама форма в різних етнічних областях може мати різне естетичне і історичне значіння, яке можна зрозуміти тільки пильним студіюванням місцевого культурного комплексу при умові знання властивостей язика, яким зложені тексти пісень.

Узагальнення були б передчасні, і подані тут уваги мають тільки вказати на поширеність розгляданої ритмічної схеми по світі та на скомплікованість питань, що постали б, якби тему цеї роботи взяти ширше.

2 (до с. 36).

Б. Томашевський в найпоширенішій тепер в Росії “Теории литературы” (1928 року вийшло 4-е видання) те ж за старими підручниками вміщує амфібрахій в таблицю “основних античних стіп”.

Останніми часами захожуються коло історії науки в Росії, на Україні. Треба б попри те звернути увагу й на історію знань, що розпросторюються в широкій громаді. Ніхто не може бути самостійним дослідником або компетентним критиком у всьому тому, на що доводиться опиратися в спеціяльних дослідах; матеріял до спеціяльної праці береться й поза спеціяльним предметом компетенції даного дослідника – з магазину загально-поширених знань. Цей магазин наповнюють непершорядним матеріялом не тільки популяризатори й укладачі підручників, але также й самостійні дослідники – через звичай за для повноти наукового твору додавати відомості з тих областей, в яких автор не робить самостійних розвідувань; таким чином часом без кінця передруковуються чи викладаються іншими словами неперевірені речі.

Зрозуміло, що і в підручниках необережні положення трапляються частіше там, де автор компілює, входячи в менш відому йому царину. Отак, очевидно, укладачі підручників теорії літератури, – вони здебільшого безпосередньо знайомі саме з новими літературами – черпають свої відомості про античну метрику не з спеціяльно присвячених їй книг, а з книг подібних собі авторів. І тому, мабуть, власне в такого роду підручниках повелося ставити амфібрахій без всяких застережень в систему старогрецьких розмірів, хоч уже в “Основаниях метрики у древних греков и римлян” Я. Денисова (Москва 1888) амфібрахій зовсім не називається, – навіть в тому місці (с. 31), де згадується γένος τριπλάσιον пізнішої метрики, “в якому сильна часть стопи відноситься до слабкої, як 3:1; сюди відносять оцю форму стопи: $\breve{}^{3}$ — $|\breve{}^{1}$, але ряд таких стіп виявляв ніщо інше, як ряд дактилічних стіп з одним складом без ритмічного акценту на початку”. Денисов був дослідник, але ця його книжка була зложена головно за Вестфалем, Крістом і Ґледічем. Отже Кріст пройшов повз амфібрахій короткою увагою: “не вважаючи на висловлювання Вікторіна і Діомеда зостається в вищій мірі сумнівним, чи хоч одна пісня була зложена в цьому ритмі”[1].

Кріст мовчав про те, чи грав ролю амфібрахій принаймні як елемент складання віршу попри стопах іншої форми.

Вестфаль, здається, хотів це дослідити: він припускав амфібрахій на початку вірша в такому сполученні:

$$\breve{} — \breve{}, — —$$

і навів на зразок два вірші – з Прометея 397 і Електри 1058 – тай годі. Вестфаля, видно, збила оця околичність: коли прийняти існування амфібрахія, то треба б міряти оцей колон

Ἔρασμονίδη Χαρίλαε

$$\breve{}—\breve{}, \breve{}—\breve{}, \breve{} — \breve{}$$

амфібрахіями (як тут показано протинками), – але ж цього не зробив Гефестіон, александрійський граматик II віку по Р. Х., хоч у нього вперше названа ця стопа, і він

[1] W. Christ, Metrik der Griechen und Römer. 2 Aufl. Lpz. 1879, c. 64. Рівноправне місце в системі надане амфібрахієві в Godofredi Hermanni Elementa Doctrinae Metricae (Lipsiae 1816) і у нас в основаному на Германові – Doctrinae metricae Summarium харківського професора Деллена (A. L. Doellen), виданому Філологічно-педагогічним т-вом у Петербурзі 1876 року, і в підручнику дуже компетентного Лукіяна Міллера (Lucian Müller), СПБ. 1880 року, але прикладу з старогрецької поезії ніде в цих книжках не подано.

цитував цей вірш[1]. Отже Вестфаль не занехав зовсім амфібрахія, але й не залучив його до системи античних стіп[2].

Уважно поставився до питання про амфібрахій Й. Краль[3]. Він, як і Вестфаль, здогадується, що в мовах Пселла (з Προλαμβανόμενα – виписках з Арістоксена, зроблених в II віці по Р. Х.) "γίνεται δέ ποτε πούς χαί έν τριπλασίω λόγω" річ іде про амфібрахій; далі Краль наводить цитату з Марія Вікторіна (народ. 350 р. по Р. Х.): "amphybrachys in quo duae breves, media longa est, in arsi tria, in thesi unum tempus accipiet, rursusque arsis unum, thesis tria sibimet vindicabit non simpli nec dupli sen sescupli, ut in reliquis, ratione diducta, quippe cum tribus temporibus unum vel contra unum tribus insequentibus repugnare videatur, unde minus aptus pes in metris, musicis autem consentaneus aestimatur".

Краль згадує ще свідчення Діомеда (IV в. по Р. Х.), що амфібрахій називається також і scolius, quia habiliter conponitur scolio.

[с. 58]

Завважимо, що Краль не вбачає амфібрахія в тих двох віршах (з Прометея і Електри), що на них був спинився, як вище згадано, Вестфаль. Отже, почавши з констатування, що нам невідомо, який вид мав πούς τριπλάσιος, та коли і де уживалося цеї стопи, далі висловивши здогад, що такою стопою міг бути амфібрахій, Краль закінчує дотичний розділ тим самим констатуванням з якого почав.

3 (до с. 42).

Але в німецькій поезії є й такі твори в троїстому віршовому ритмі, де кожний вірш має на початку регулярно тільки один ненаголошений склад; чому ж хоч таких віршів не визначають, як амфібрахічні? У Мінора читаємо різні догани амфібрахієві: його вже Діонісій Галікарнаський[4] називав баб'ячим і неблагородним, він робить мало відрадне, гопаюче і сміхотворне враження, коли ж високопатетична пісня парок, якою, закінчується Ґетева "Іфігенія в Тавриді", зложена амфібрахієм, то і в цій речі буде почуватися монотонність, якщо її читати амфібрахічно; але її треба читати міняючи інтенсивність наголосів, висоту тонів і барву. Рівняючи амфібрахій чомусь не до інших троїстих, а до двоїстих розмірів, Мінор ганить його за те, що він здіймаючися на висоту, не може на ній вдержатися і раз-у-раз падає з неї, тимчасом ямб "одважно злітає в гору", а трохей "так міцно стоїть правою ногою на високості, що може спокійно спустити ліву ногу".

---

[1] Theorie der musischen Künste der Hellenen von A. Rossbach und R. Westphal, I Band: Griechische Rhythmik von R. Westphal (als 3 Aufl. der griech. Rhythmik u. der Fragmente u. Lehrsätze d. griech. Rhythmiker). Leipzig 1885, c. 200.

Архілоховим уривком

῎Ερασμονίδη Χαρίλαε, χρήμά τοι γελοῖον
ἑρέω, πολύ φίλταθ' ἑταίρων, τέρψεαι δ'άχούων

досі багато займаються. Цей вірш визначають, як ithyphallicus; A. Meillet (Les origines indo-européennes des mètres grecs, P. 1923, c. 37) не виділяє колону ῎Ερασμονίδη Χαρίλαε, не визначає його як сворідну частину цього вірша; P. Masqueray (Traité de métrique grecque, P. 1899) визначав цей колон, як анапестичний пареміяк з неповною першою стопою; U. v. Willamowitz-Moellendorff (Griechische Verskuntst, Berlin 1921, cc. 376, 93, 108) вбачає в ньому самостійний давній вірш і запроваджує для нього назву enoplion (античні метрики такого вірша не знали), а під ithyphallicus розуміє власне другий колон – трохаїчну диподію χρήμά τοι γελοῖον; P. Kikauka (Περί γλυχωνείων χαί συγγενών τούτοις μέτρων, Latvijas Universitates Raksti – Acta Universitatis Latviensis XV, Riga 1926, c. 8) доводить, що назву enoplion видумано з тенденції відкидати логаеди – бо ніяк не можна заперечувати, що колон ῎Ερασμονίδη Χαρίλαε не є логаед.

[2] Westphal, op. cit, c. 223 і в 3 томі, ч. 1 того самого видання (під заголовком Allgemeine Theorie der griechischen Metrik v. R. Westphal u. H. Gleditsch). Lpz. 1887, c. 164 і далі.

[3] J. Kral. Řecká a římská rhythmika a metrika (4 томи), див. том I. Řecká rhythmika, 2 vyd. V Praze. 1915. Cc. 160–2.

[4] Розуміється Д. Г. Молодший – софіст доби імператора Гадріяна.

Певно не на всіх така поза трохея робить враження чогось відраднішого, ніж гопкання дітей чи молодих звірят, що ж до посилання на Діонісія Галікарнаського, то ми не можемо уявити того амфібрахія, про який він писав, і естетичне судження, висловлене 17 віків тому про те, що після того без воріття перестало звучати, не повинно нічого внушати в сприйманні теперішнього амфібрахія. Досі здавалось ясним, що для Мінора амфібрахій, хоч і зневажений розмір, який вимагає, коли він є справжній, нехудожнього читання без експресії, проте таки існує; але Мінор несподівано кінчає сумнівом у самому існуванні цього розміру. Він ставить під запит, чи може взагалі віршовий акцент стояти на середині стопи, чи там, де вбачають амфібрахічні в і р ш о в і стопи (Versfüsse) не маємо ми справді амфібрахічні с л о в е с н і стопи (Wortfüsse). Між словесними стопами в німецькій мові амфібрахічні оказуються найчастіші: маса двоскладових субстантивів і дієслів, яким у фразі мало не завжди передує проклітичне слово – член, приіменник, сполучник, заіменник і ін. Але з античної метрики, провадить Мінор, до нас перейшло правило, що словесні стопи і віршові н е п о в и н н і з б і г а т и с я – словесна стопа повинна заходити з одної віршової стопи за другу[1].

Після цього перед нами постає питання, як же визначити напр. вірш наведений у Г. Рімана[2] на зразок амфібрахія і виображений там так:

1)

| Wir leben | hienieden | im Hoffen | und Bangen |

Виходи такі: або визначити, що тут неправильний, протизаконний амфібрахій, або ділити вірш на дактилічні стопи, признавши перший ненаголо-

шений склад за передстоповий і останню стопу за неповну, або відкинути саме правило, що віршові стопи не повинні збігатися з словесними. Мінор, очевидно, находить інший вихід і визначає подібні вірші за анапестичні. А саме, в розділі про анапестичні розміри він цитує вірш Ґете

Hier sind wir versammelt zu löblichem Tun,
drum Brüderchen, ergo bibamus

визначаючи його стопову схему так:

x x́ | x x x́ | x x x́ | x x x́

x x́ | x x x́ | x x x́ | x

Другий вірш тут Мінор визначає як каталектичний in disyllabam[3] тобто з недостачею аж двох складів в останній стопі. Saran каже, що сам Ґете розумів цей свій вірш або амфібрахічно, або анапестично, але мелодія, на яку його виспівують (її можна побачити в усіх Kommersbuch'ах) скомпонована анапестично[4]. Сам Saran хоч не подає мотивів за вилучення амфібрахія, фактично його ігнорує[5] і вірш

Von irrenden Rittern und wandernder Schönen

визначає, як анапестичний.

[1] I . M i n o r , Neuhochdeutsche Metrik, 2. Aufl. Strassburg, 1902, сс. 152 дд. (зокрема 167).
[2] Див. вище с. 41 прим. 1.
[3] У Мінора помилково надруковано: dissilabam, с. 442–3.
[4] Deutsche Verslehre 174 (164). В російській літературі цей розмір обговорював Остолопов Н.: "Анапестоямбические стихи, имеющие ямб только в начале и потом до конца продолжающиеся чистым анапестом, составляют размер амфибрахический... Впрочем сей размер есть истинно анапестоямбический, ибо можно разделить стопы и следующим порядком" (показана схема, яка тут зображена за Мінором). Див. Словарь древней и новой поэзіи ч. 1. СПБ 1821, с. 41–2.
[5] Deutsche Verslehre, с. 203, внизу.

Щодо неповноти першої стопи, то Мінор констатує, що в анапестичній тетраподії перша стопа з а в ж д и є ямб або спондей замість анапеста[1].

Гнана в Німеччині, ідея амфібрахія має притулок і навіть пошану в Росії, і двостихи однакової будови з Ґетевим Ergo bibamus, напр. Жуковського переклад з Шіллера, Der Graf von Habsburg або Пушкіна, Песнь о вещем Олеге визначаються без вагань як амфібрахічні[2].

Д. Гінцбург визначав амфібрахій, як "важный, торжественный размер (О русском стихосложении. Петроград. 1915, с. 131, пор. сс. 69, 103).

В найновішій (1929 року) "Теорії літератури" самарського професора А. Русанова читаємо (с. 63): "Амфибрахий придает стиху плавность, спокойствие и уравновешенность. Поэтому в размер амфибрахия легко укладывается спокойное повествование, изображение эпически спокойных картин". Н. Шульговський находить, що амфібрахій "пригоден для повествовательных стихотворений... с характером элегическим. Иными словами, применим к таким повествованиям, где не требуется объективного спокойствия эпоса... а вносится в описание или субъективный элемент или же стороны, действующие на чувство и фантазию... В элегии личного характера амфибрахический размер может выражать трагизм". Тільки двостоповий амф. вірш

[с. 60]

"дает впечатление чего то шаловливого", або надається для спокою пасторалі. Б. Томашевський (Теория литературы) констатує, що амфібрахій є найуживаніший в "балладах" розмір. З прикладів, наведених у цих авторів, видно, що розмір, який російські теоретики зовуть амфібрахієм, уживається і оправдує себе в творах з найрізноманітнішими настроями.

Російська теорія, розуміється, не зобов'язує Німців. Але, держачись доводів Мінора і його матеріялу, поставимо питання, невже той самий вірш, що на означення Мінора мусить бути незалежно від змісту неблагородний чи смішний саме через амфібрахічний розмір, зразу обернеться в благородний і поважний, коли читачеві буде внушено теоретично, що розмір цього вірша не амфібрахічний, а анапестичний?.

В подібних питаннях теоретики віршування завжди перебувають в небезпеці перемудрити. І кидається в вічі, що у них занадто багато уділяється своїм суб'єктивним відчуванням і бракує експериментів над читачами і слухачами, якоїсь спроби статистики їх уподобань.

В країні, де погляди й вподобання мас здебільшого виховуються школою, індивідуальний смак впливового філолога через армію вчителів, схильних підлягати авторитетам, може зробитися загальним. Отже вислів Фосса (Мінор має на увазі певно, Йоганна Гейнріха Ф.), що амфібрахій "легко стає неприємним", мабуть, не тільки послужив Мінорові за підпору до його, Мінорового, погляду, але й був у числі чинників, що витворили цей погляд. Можливо, що після Мінорової книги негативне ставлення до амфібрахія і разом з тим неясне – не то це плюгавий розмір, не то його зовсім нема – укріпилося поміж Німцями. Книга Мінора має, видко, вплив, – її особливо (і без застережень) рекомендує Saran в числі небагатьох загальних праць про німецьку метрику[3], і, оскільки в Українців ще нема докладної розробленої теорії віршування, на цій праці треба було спинитися, бо нам інтересно не тільки знати, що у Німців загалом уникають визначати амфібрахій (Мінор оповіщає, що він lang verkannt[4],

[1] Ibid. 331.

[2] Н. Ш у л ь г о в с к і й, Теорія и практика поэт. творчества, с. 61, пор. 7. Б. Т о м а ш е в с к и й, Теория литературы, 120.

[3] Deutsche Verslehre, сс. 5 і 337.

[4] Але що так не було ще за виходу Мінорової книги, видно з просторих міркувань Ліппса про амфібрахій, в яких не слідно ні непризнання, ні зневаги до цього розміру. Также W. Wundt в Grundzüge der physiologischen Psychologie 3 Bd. 16 розділ, 2, д. с. 168 – цитую по 5 виданню бо не маю новішого – не упосліджуючи амфібрахія, находить тільки, що при ньому виключається помірний рух, можливий при

а Saran зовсім його ігнорує), але й знати, які цьому причини, наскільки вони ґрунтовні і чи не треба й нам пристати до німецької традиції, замість російської.

ямбі і навіть в анапесті, – що він побуджує до швидчого, але не буйного, тільки до легкого, еластичного руху.

Етнографічний вісник УАН. – 1929. – Кн. 8. – С. 232–236

[с. 232]

И.К. З д а н о в и ч . *Белорусские народные песни Гродненской губ., м. Селец* (Труды Государственного Института Музыкальной науки. Сборник работ Этнографической Секции. Вып. 1-й. Москва 1926).

З погляду сьогочасної політичної географії пункт, з якого взято ці пісні, точніше було-б визначити: м. Селець д а в н ь о ї Городненської губерні. Територія цеї губерні, включена 1921 року в склад Польської Речи Посполитої, тепер розбита (оскільки можна тут в цій справі поінформуватися), між Поліським та Білостоцьким воєводствами.

В границях сьогочасної Польської держави музично-етнографічне діло посувають др. Філярет Колесса і др. Адольф Хибінський. При тому власне записування й видавання народніх мелодій провадить на широко Ф. Колесса – єдиний оскільки можна судити з публікацій. В етнографічній Польщі робота цього роду після колосального, але недосконалого Кольберґового діла завмерла, – це видно і з закликів А. Хибінського. А за дослід народньої музики в західньо-руських землях, приєднаних до Польщі силою Ризького трактату, – як видно, зовсім нема кому дбати. Та й давніше, як ці землі належали Росії, з Городненської і Виленської губерень було опубліковано надто мало народніх мелодій. Тому треба вітати працю І. Здановича, відзначаючи разом з тим, що спосіб, яким здобуто опубліковані в ній матеріяли, не найкращий: автор записав мелодії не в самому м. Сельці, а в Москві, від своєї матери, і відомості, дуже інтересні, про співи в цьому містечку він подає не на підставі безпосередніх помічень, а очевидно на підставі пояснінь матери.

Оскільки нема змоги побувати в усіх місцях, які треба дослідити з музично-етнографічного погляду, – особливо за кордоном, – треба визнати за доцільний і той спосіб, що в результаті його з'явилася розглядана праця: збирати хоч і не в самих тих місцях матеріяли у осіб, що походять з тих місць. Такого роду робота безумовно уступає в якості стаціонарній роботі на місці, але з звичайною коротко-екскурсійною роботою вона видержує порівняння – тоді, коли збирач має змогу використовувати своє джерело довго і не поспішаючи. В цьому разі зазначений спосіб, хоч з одної сторони і не заміняє навіть короткого виїзду на місце, – з другої сторони має почасти перевагу стаціонарної роботи: можна перевіряти раз записане, коли пізніше, вдумуючися в запис, дізнаєш якихсь сумнівів, можна ставити нові питання, які постають в процесі оброблення матеріялу, зібраного відразу.

Автор не зовсім вдатно висловився, коли, сконстатувавши, що всі подані пісні – одноголосі, пояснив: "конечно, главная причина этого – та, что они записаны от одного лица".

Але я можу подати відомість, що потверджує положення про одноголосість співів тої країни, де м. Селець. Це містечко входило до давнього Пружанського повіту; я-ж записував 1922 року в Київі пісні з сусідніх околиць, – з давніх Берестейського та Кобринського повітів, – від д в о х жінок (з одного села), що співали разом, – і ці співи були одноголосі.

Дозволю собі з цього приводу нагадати, що багато людей, виселених з тих країв за війни, не повернулися туди і зостались в межах СРСР, отже фольклористи-музиканти,

що інтересуються тими краями, могли-б від цих людей черпати за прикладом І. Здановича. Находити їх, як і людей з инших країв, інтересних для збирача, можна переглядаючи листки статистичного бюра того населеного пункту, де працює збирач, – на листках визначається місце походження кожної людини; зокрема виселенці з д. Городненської губ. нерідно трапляються на залізничній службі, – живуть з родинами на великих залізничних станціях та коло залізничних майстерень.

Додавши для порівняння з своїм матеріялом дві мелодії з збірників українських пісень, І. Зданович приходить до таких заключень: "В белорусских песнях польское влияние выражено меньше, чем украинское… Великорусское влияние, как и польське, выражено меньше, чем украинское, и очевидно потому, что Великороссия территориально

не так близка к Сельцу, как Украина[1]... Являясь как бы конгломератом творчества указанных народов, [ці пісні] не могут быть отнесены к чистому творчеству одних только белоруссов, так как по своему мелосу они столько же присущи и тем народам, под влиянием которых они, видно, сложились. Но несмотря на все это, белорусские песни не лишены и некоторой оригинальности, как в словесном, так и в мелодическом или ритмическом отношениях".

В чім саме полягає оригінальність білоруських пісень мелодичною і ритмічною сторонами, автор не визначив. Отже повинен відпасти здогад, що автор через те вважав пісні м. Сельця за білоруські, що в їх мелодіях помітив якісь відомі авторові специфічні ознаки білоруської музики; тому ми маємо право завдати питання, які були инші підстави. Чи людність того містечка в цілому має свідомість існування окремого білоруського народу, своєї приналежности до нього і границь його території? В чому ця свідомість виявляється? Чи ця свідомість загальна і давня, чи, може, властива тільки одиницям і прищеплена школою (а шкільним учителям внушена якимсь старим учебником географії давньої Росії, в якому ціла Городненська губ. без глибших розважань і мотивувань зарахована до території білоруського племени)? Коли-ж принцип самоозначення в даному разі не може бути застосований, то який критерій мав автор до об'єктивного визначення? В етнічному розмежуванні звичайно керуються язиковими ознаками; можна спиратися й на инші, але треба тоді їх вказати. Коли-ж в основу розмежування кладеться принцип лінгвістичний, то треба вказати, які саме ознаки говірки даного пункту велять залічувати людність того пункту до білорусів.

"Украина оказала огромное влияние не только на белорусское песнетворчество, но и на белорусский язык, кое-где совсем почти уступивший место украинскому" констатує автор. Ми поставимо питання, чи не треба віднести м. Селець до тих пунктів, в яких завершився цей мовний процес. Далі, коли автор визначив, що український вплив у селецьких піснях дужчий, ніж великоруський, бо Україна територіяльно близька, то як саме автор уявляє собі цю близькість, – де саме на його думку починається Україна?

На мапі "южно-русских наречий и говоров", доданій до VII тому "Трудов Этнографическо-Статистической Экспедиции в Западно-русский край" 1872 р. (цю мапу склав К. Михальчук) границю українського язика проведено далеко на північ і схід від пункту, де мав-би бути (не показаний на цій мапі) Селець; цей пункт на названій мапі стояв-би приблизно на границі "собственно-подляшского" і

[1] Обмірковуючи справу про великоруський вплив, треба брати на увагу не тільки близькість обсервованого пункту до Великоруси, але також і те, чи звичайно в даній околиці стояло військо; через військо ширилися великоруські пісні ы на крайньому заході давньої Росії, – в прикордонних землях війська було особливо багато. Ця увага не стосується до таких пісень, як обрядові, спеціяльно-жіночі, дитячі, колискові. *Кл. Кв.*

“мозырского” діялектів, що входять в “область заключающую в себе население говорящее Малорусскою или, правильнее, Южно-Русскою речью” (с. 454).

На “Диалектологической карте русского языка в Европе, сост. членами Московской Диалектологической Комиссии Н. Дурново, Н. Соколовым и Д. Ушаковым, изд. И. Русского Географ. Общества, Петроград 1914”, Селець, як-би був визначений, припав-би приблизно на границю між “северно-малорусскими говорами” і “переходными от малорусских к белорусским”.

До 1 тому праці акад. Е. Карського “Белорусы”, виданого 1903 року, додано “Этнографическую карту белорусского племени”. В пояснынні до цієї мапи (с. 198) вона називається лінгвістичною, а в передмові (с. IV) повідомлено, що авторові вдалося персонально перевірити границі “белорусской области” за командирування 1903 року. Отже на тій мапі Селець стоїть по-за границею цієї области, тоб-то віднесений до української язикової области.

На “Этнографической карте белорусского племени” Е. Карського (Російская Академия Наук. Труды по изучению племенного состава населения России, вып. 2, Петроград 1917) і на мапі його-ж, доданій до “Курса белоруссоведения” (видання “Белорус-

ского подотдела просвещения национальных меньшинств Народного Комиссариата Просвещения”, Москва 1918–1920) м. Селець стоїть на самій білорусько-українській границі – вже неначе з білоруської сторони. Коли це не випадковість графічного виконання, то невідомо, чи ця зміна спричинена якимсь новим дослідом говірки м. Сельця. І взагалі ця мапа, як і попередні, не основана на студіюванні всіх залюднених пунктів переходової смуги, та й принципи розграничування білорусів і українців у цій смузі досі не усталені[1].

Нема ніяких вказівок на те, щоб автор розгляданої музично-етнографічної роботи, зважливо залічуючи містечко Селець до Білої Руси, опирався на якийсь спеціяльний опис говірки цього містечка; коли такого опису не існує, особливо було-б важливо, щоб тексти поданих пісень були записані з фонетичною точністю. Самому авторові це було очевидно не під силу. Що він не досить обізнаний з білоруською мовою (і з українською), в цьому читач може пересвідчитися на цьому уривкові:

Ой, знаю, знаю
Кого кохаю,
О, но не знаю,
С ким жити маю.

Написання “О, но” свідчить, що записувачеві не відомий західньо-український і західньо-білоруський сполучник “оно” (по-українськи також “іно”, “но”, в польських діялектах “jeno”, “ino” та инші відміни), рівнозначний сполучникам “тільки”, “але”.

В такому вигляді, як записав І. Зданович, тексти селецьких пісень, оскільки сягає моє знання, не виявляють таких язикових відзнак, яких безумовно нема в українських говірках, – хоч-би в говірках північних, пограничних з білоруськими, але таких, що їх діялектологи ще відносять неспірно до українських.

[1] До книги Н. Дурновá “Введение в историю русского языка”, ч. 1, що вийшла в світ пізніше розгляданої тут праці Здановича (1927 року в Брні, як 20 том трудів філос. факультету Масарикового університету), приложені діялектологічні мапи “белорусских говоров” (мапа III) і “малорусского языка” (мапа IV); білорусько-українська границя показана не однаково на обох мапах: на мапі III до білоруських говорів віднесено більше, ніж на мапі IV; зокрема в тій околиці, яка нас тут інтересує, на мапі III границя проходить південніше від Пружан, а на мапі IV – північніше. Ознака, яка повинна згідно з поясненнями на мапі III характеризувати околицю, де Селець, – це “еканье” (єкання), але цієї ознаки як-раз в записах Здановича не слідно.

Указуючи українські варіянти до селецьких пісень, автор пояснив, що він переглянув багато збірників українських пісень; цитує він тільки три збірники – Конощенка, Хведоровича і той, що зветься іменем видавниці – Балліної; з цього випливає, що в инших переглянутих збірниках він варіянтів не знайшов. Я не маю змоги перейняти на себе завдання докінчити ту роботу, що автор мусів зробити попереду, ніж давати висновки про відношення пісенности м. Сельця (яку він у своїх висновках неначе ідентифікує з білоруською) до пісенної творчости українців, поляків та великорусів. Завважу тільки, що коли завдання авторове було власне музикознавче, – а що це так, видно з того, що працю вміщено в працях Інституту Музичної Науки, – то слід було шукати варіянтів пісень не так з словесної сторони, як з музичної, отже притягати до порівняння пісні хоч-би і зовсім відмінного поетичного змісту, коли вони належать до того самого ритмічного типу. Результати розшукувань були-б тоді плідніші. Так, виявилося-б, що пісня, вміщена у І. Здановича під № 1, близька до звичайного в українській пісенности ритмічного типу, представленого в збірнику "Галицько-руські народні мелодії зібрані на фонограф Й. Роздольським, списав і зредагував С. Людкевич" (Етнографічний Збірник Наукового Товариства ім. Шевченка у Львові т. XXI) групою мелодій №№ 498–514; пісня № 10 у І. Здановича, до якої автор знайшов тільки одну подібну між українськими,

являє ритмічною стороною один з варіянтів, належних до дуже поширеного на Україні типу, представленого в збірнику Роздольського-Людкевича мелодіями №№ 792–810; в виданні "Укр. нар. мелодії. Зібрав К. Квітка" (Етнограф. Збірник Укр. Наук. Товариства в Київі, т. II, К. 1922) – мелодіями №№ 498, 526, (538), 543 (цю останню спеціяльно зближає з селецькою те, що п'ятискладовим віршовим групам відповідають паристі ритмічні групи, які складаються з чотирьох вісімок і одної половинки), 545; багато прикладів з давніших збірників указано в "Ритміці укр. нар. пісень" Ф. Колесси, Львів 1907, с. 155–7; з подібними словами, як у І. Здановича ("Ой, заржи, заржи, вороний коню, на круту гору йдучи"), – у Рубця, 216 нар. укр напевов, Москва 1872, № 137 (з Борзенського повіту Чернігівської губ.), і в збірці Д. Баранюка-Л. Плосайкевича з Лятичівського пов. Подільської губ. (Матеріяли до укр. етнольогії Наук. Товариства ім. Шевченка, т. XVI) під № 93. Між піснями, записаними на правдивій Білорусі, сюди йде № 136 (мелодія № 33) в праці Н. Янчука "По Минской губернии" (Труды Этнограф. Отд. И. Общ. Любителей Естествознания, Антропологии и Этнографиии, IX; записав у Бобруйському повіті М. Давидовський). Ритмічна схема пісні № 8 у Здановича – відміна тої, що в групі мелодій №№ 252–259 у Роздольського-Людкевича (пор. №№ 239, 242–8).

Пісенний сюжет часто лучиться з розмаїтими музичними формами, настільки не подібними між собою, що одміни пісні можна приймати за варіянти тільки як брати на увагу саму словесну сторону: мелодії, їй привлащені в різних випадках, треба в систематизації вважати за окремі витвори, коли не розширювати поняття варіянта аж так, що цей термін втратить всяку рацію. Але є пісні більш сталої форми, – такі, що всі відомі мелодії, прив'язувані до тої самої поетичної теми, виявляють спорідненість, отже одміни пісні треба визначати і з словесної і з музичної сторони як варіянти. До таких належить та, що в селецькому варіянті (приклад 9 у Здановича) починається словами "Ой еду у дорогу, дорога щаслива". В збірнику М. Лисенка автор знайшов-би два її варіянти: в випуску IV під № 29, з Звягля на Волині, і в випуску V під № 26 – з

Воронізької губ. В зб. Роздольського-Людкевича №№ 978, 979 і 984–6 (мелодії і тексти до 1 строфи)[1].

У велику заслугу треба поставити авторові те, що він старанно зазначив темп метрономом не тільки для кожної пісні в цілому, але й для окремих місць одної і тої самої пісні, де помітив зміну (приклади №№ 10, 13, 20). Можна здогадуватися, що метрономічно зазначене уповільнення в 4 такті пісні № 13 є, генетично розуміючи, прискорення *f* і *as*, які в первовзорі мали приблизно довгість чверток, і зупинка на закінченні *b*, отже такт в принципі був не змінений ($^3/_4$), а згідний з мірою цілої пісні ($^4/_4$). В таких випадках особливо буває досадно, коли пісню доводиться записувати не в самому селі, відки походить співак, і не можна записом від його односільців перевірити, чи подібні відхили загальні чи індивідуальні.

Де-не-де музичні записи підтягнуто під схолярну теорію. Так, у прикладі № 1 музична строфа закінчується чвертковою павзою, а в прикладі № 4 бачимо вкінці дві чверткові павзи. Що саме визначають ці наконечні павзи? Чи те, що справді в співі між строфами завсіди приходить перерва визначеної в записі довжини? Було-б добре, як-би записувачі визначали такі павзи з натури так, як вони справді були помічені, а не так, щоб їх зазначення задовольняло вимоги теорії. В натурі ці павзи бувають неоднакові; не даються, щоб їх визначити в рахівних одиницях; варто було-б виражати в записі хоч приблизно їх мінімум і максимум, ще й ту довгість, яка помічається найчастіше[2]. Що автор розгляданої праці взагалі не мав на думці визначати справжню довжину передиху, видно з того, що в тих випадках, де павза не потрібна з погляду схолярної музичної ортографії, напр., у мелодіях №№ 3, 5, 6, 7 і т. д., їх зовсім не поставлено, отже коли розуміти павзи в №№ 1 і 4, як реальні, а не теоретичні, то треба заключити, що в №№ 3, 5, 6, 7 і т. д. передиху між строфами зовсім не робиться. Але що цього припустити не можна, то треба признати, що в № 1, 4 поставлено павзи різної

для обох пісень довжини тільки для теоретично-ортографічної мети, – щоб павза сповнила тактову міру разом з позатактовою чверткою, якою починається запис. Це зовсім не годиться для записів народніх мелодій. Взагалі в зазначеннях мелодій слов'янських народів (окрім дуже понімечених з музичного погляду лужичан) уживання Auftakt'у частіше затемнює, ніж вияснює ритміку пісень. Так і в записі пісні № 1 Здановича: перші дві ноти винесено в перед-такт для того, щоб підкреслити акцентованість третьої (*f*), але коли читач бачить, що принципіяльно тут перетинки ставляться наперекір віршовим цезурам – для зазначення динамічних акцентів, то він буде уявляти виразний динамічний акцент і на *b* з початку другого такту і на *g* в початку четвертого такту; так буде виконувати власне той, хто сам не має з своєї практики безпосередньої обізнаности з східньо-слов'янськими народніми співами. – Це питання вимагає ширшого обговорення (пор. уваги С. Людкевича в передмові до зазначеного збірника галицько-руських мелодій, с. IX; уваги в передмові до мого зб. укр. нар. мелодій 1922 р., с. XII, останній абзац, і розгляді записів П. Демуцького, – Етнографічний Вісник, с. LVI і далі; уваги Ф. Колесси в статті "З царини укр. муз. етноґрафії", Записки Наук. Тов. ім. Шевченка у Львові, т. CXXXVI–CXXXVII, с. 129–30), як і деякі інші, що їх навіває розглядана праця, і що їх я тут зовсім не зачіпаю, додержуючи певної міри в обговорюванні.

В прикладі 12 друкарська помилка – $^3/_8$ замість справжнього $^7/_8$.

Автор інформує, що видані тепер у Працях Держ. Інституту Муз. Науки пісні становлять тільки частину його збірника. Кінчаю побажанням, щоб його записи, взагалі добрі, були скоріше опубліковані в цілості, і щоб пісенність того інтересного пункту, яким зайнявся автор, була представлена також і обрядовими піснями, і піснями

[1] Виразно білоруський що-до мови варіант – у Безсонова, Белор. п., стор. 160 (без нот).
[2] К.Квітка, Віддих у нар. співах. Етногр. Вісник, кн. 5.

духовного змісту (що пісні останнього роду повинні були мати значне місце в житті людности м. Сельця, можна здогадуватися з слів автора на с. 53). Дозволю собі додати ще побажання, щоб у повне видання було внесено яко мога більше описового матеріялу,– опис пісні-танця “Загнєвани” в розгляданій роботі має особливу цінність, – і щоб пісенні тексти перевірив перед опублікуванням спеціяліст-діялектолог, – коли можливо, щоб він для того переслухав всі пісні з голосу тої самої людини, від якої вони записані.

Климент Квітка.

Пролетарська правда. – 1929. – 11 червня (№ 131). – С. 2

Ф. КОЛЕССА

Філарет Колесса народився 1871 року в Стрийському повіті (Галичина). Скінчивши гімназію в Стрию, подався до Відня, де одночасно з університетськими студіями слухав лекції знаменитого композитора Брукнера з теорії музики. Через рік перейшов на філософічний факультет Львівського університету, де й закінчив науку. Пізніше дістав ступінь доктора філософії від Віденського університету. Викладав українську, латинську та грецьку мови по гімназіях (від 1907-го року – у Львові). 1906-7 років мав довгу відпустку на наукову подорож і слухав у Відні лекцій Ягіча з славістики та Ґвідо Адлера з музикології, а також ознайомився з методами роботи Горнбостля та Абрагама в Архіві Фонограм при Психологічному інституті в Берлінському університеті. З 1909 року дійсний член філологічної секції Наукового Т-ва ім. Шевченка у Львові і з 1926 року (після смерти В. Гнатюка) голова етнографічної комісії цього т-ва.

Крім двох праць із клясичної філології й одної з історії України, всі інші друковані праці Ф. Колесси стосуються етнографії („Людові вірування на Підгір'ю"), історії літератури („Про віршову форму поезії Маркіяна Шашкевича"), а найбільше – народньої словесности, особливо віршової та музичної форми українських народніх пісень. Докладний перелік і характеристику його праць по 1925 рік автор цих рядків подав у часописі „Музика" 1925 р., № І2. Після того опубліковано нові праці: „Українська пісня на переломі 17–18 століть" („Україна", 1928 р. кн. 2), „Речитативні форми в українській народній поезії" (щорічник „Первісне Громадянство", вид. Науково-дослідчої катедри історії України при ВУАН 1927 р.), „Укр. нар. пісня в найновішій фазі свойого розвитку" (ювілейний збірник па пошану акад. М. Грушевського, т. ІІ, 1929 р.).

Велику послугу в справі поширення знань у масах Ф. Колесса зробив, опублікувавши загальноприступний „Огляд укр. нар. поезії" й збірник укр. нар. дум із приступно-викладовою розвідкою та поясненнями.

Ф. Колесса брав участь, або читаючи, або присилаючи свої реферати, в 3-му конґресі Інтернаціонального Музичного Т-ва 1909 р., у 4-му конґресі цього т-ва у Лондоні 1911 р., у Просвітно-Економічному З'їзді у Львові 1909 р., у першому З'їзді Слов'янських географів та етнографів у Празі 1924 р., у 2-му такому з'їзді в Кракові 1927 р. і в Інтернаціональному Конґресі народніх мистецтв у Празі 1928 р. – 1927 року Ф. К. приїздив до Києва на свято української пісні, як делеґат Етнографічної Комісії Наукового Т-ва ім. Шевченка.

Почавши записувати народні мелодії ще з гімназіальних років, Ф. Колесса опублікував досі збірку записів мелодій галицьких гаївок, здебільшого списаних з фонограм, які зібрав Й. Роздольський, і збірку пісень з Південного Підкарпаття, додавши до обох збірок ґрунтовні розвідки про зібраний матеріал. Цими днями мав вийти з друку як черговий том Матеріялів до Укр. Етнології Наук. Т-ва ім. Шевченка, великий (понад 650 номерів) збірник лемківських мелодій Ф. Коллеси. Ця праця, судячи по коректурних аркушах, які довелося авторові інформації побачити, являє стандартне діло щодо подолання труднощів систематизації. Не обмежуючися Галичиною та Підкарпаттям, Ф. Колесса зробив 1908 року подорож на Лівобережну

Україну, де зфонографував зразки рецитацій кобзарських дум і, попрацювавши потім 5 літ у Львові над їх списуванням, опублікував ці записи в 2-х томах.

Коло 1000 галицьких мелодій, що їх записав Ф. К., зостаються ще досі невидані.

Дякуючи праці Й. Роздольського – як збирача фонограм, Ф. Колесси й С. Людкевича – як записувачів і систематизаторів, Наукове Т-во ім. Шевченка зайняло перше місце між науковими установами слов'янських країн у справі видання народніх мелодій: збірники, уложені працею названих членів т-ва, є взірцеві щодо певности матеріялу, його систематизації та аналізи. В останні два десятиліття, коли С. Людкевич відійшов від фольклористики, а польський музиколог проф. Львівського університету А. Хибінський віддається дослідам з історії писаної музики та дослідові музичних інструментів, Ф. Колесса є єдиний на території польської держави висококваліфікований та енергійний збирач і дослідник музики народніх пісень; таких не має ані польська, ані білоруська людність цієї держави, ані інші етнічні групи.

Ф. Колесса – учений, що поєднує переваги, які дає польова етнографічна робота, безпосередні спостереження й особисте збирання матеріялу, з такою підготованістю, рівночасно філологічною й музичною, яка озброює Ф. Колессу до студіювання пісенности разом із поетичного й музичного поглядів. Ні один слов'янський нарід не має такого ґрунтовного досліду, який відповідав би „Ритміці укр. нар. пісні" Ф. Колесси. Ніхто досі, крім Ф. Колесси, не взяв на себе такої тяжкої праці, як музична нотація так званих дум. Ця праця вимагає незвичайних здібностей і незвичайного терпіння. Подолання її трудності є правдивий подвиг. Думи, найоригінальніший витвір українського поетичного та музичного генію, гідні такого подвигу. Але пам'ятник, що його спорудив Колесса цьому генієві, ще не зовсім закінчений. Є ще на Україні важливі місцеві відміни рецитування дум, і згадані два томи не вичерпують усіх способів. Обов'язок тих, у чиїх руках діло української культури, утворити для Ф. Колесси такі умови, які б дали йому змогу довершити величне діло його життя, – діло, до якого тільки один Ф. Колесса має належний, здобутий довголітньою працею, досвід.

При незвичайній обдарованості, любові й здатності до праці, Ф. Колесса спромігся внести незміренної ваги вклад у науку, віддаючи дослідчій роботі тільки решту своїх сил після щоденної тяжкої педагогічної праці в середній школі. Хоч і педагогії він віддавався теж із любов'ю, проте треба визнати, що ця професія не відповідала величині його, як ученого. Дослідник вдачею, Ф. Колесса був прив'язаний до цієї професії певне тільки тому, що не хотів провадити свою наукову діяльність не українською мовою, перенісши її до іншого центру, ніж Наукове Т-во ім. Шевченка, яке не мало засобів звільнити навіть найвидатніших згуртованих у ньому вчених від потреби заробляти на стороні. Якби відступити від такого принципу, це певне давно відкрило б Ф. Колессі дорогу до становища, в якому він міг би віддатися науковій дослідчій роботі цілком. Не можна уявити, щоб такого становища не утворили при теперішній нагоді в економічно міцнішій українській науковій установі. Заслуги Ф. Колесси забезпечують одностайну сприятливість колегії виборців до ВУАН при загальній симпатії широкої громади.

К. Квітка.

Побут. – 1930. – №№ 6–7. – С. 5-22.

[с. 5]

Кл. Квітка.

Кабінет Музичної Етнографії Всеукраїнської Академії Наук.

Його здобутки і завдання.

Кабінет Музичної Етнографії був заложений 1922 року при Етнографічній Комісії Всеукраїнської Академії Наук. Завдання Кабінету – досліджувати народню музику українців, – як в межах, так і поза межами УРСР, – зарівно етнічних меншостей, а по змозі й інших народів СРСР.

[с. 6]

Свого штату Кабінет не мав до 1926/7 академічного року (керівник Кабінету рахувався штатним співробітником Етнографічної Комісії); тоді Кабінет дістав одну штатну посаду – керівника; в середині 1929 року дано другу – наукового співробітника. Керівником Кабінету від початку і досі є автор цієї записки. Посаду штатного наукового співробітника зайняв 1.XI.1929 року, за постановою конкурсової комісії, професор Музично-драматичного Інституту ім. Лисенка М. Грінченко. Від 1. XI. 1930 р. проф. Грінченко залишив цю посаду наслідком значного збільшення обов'язків в Інституті. Президія Академії ухвалила внесення про заміну посади наукового співробітника Кабінету двома посадами – ляборанта і картотекара.

Нештатним співробітником Кабінету був від самого початку існування цеї установи М. Гайдай. Він віддавався записуванню народніх мелодій з самозреченням і незвичайним захопленням та зібрав дуже багато матеріялу, почасти в самому Києві, а головно підчас екскурсій, які робив за покриттям подорожніх витрат від Академії. 1928 року М. Гайдай переїхав на дириґентську роботу в Москву, але по змозі продовжує наукову працю, виконуючи доручення Кабінету.

Від 1927 року в Кабінеті працює, як нештатний співробітник, В. Харків. Його допомога була ввесь час неперервна й виявлялася в усіх лініях роботи Кабінету, а спеціяльний обсяг його діяння останнього часу є фонографування, порядкування фонотекою і загалом вся лябораторна робота, зв'язана з реєструвальними апаратами, а також виучування будови музичних інструментів і техніки гри на них.

Для збирання українських народніх мелодій та спостережень над музичним побутом українського села зроблено 1922 – 1930 рр. такі екскурсії: К. Квітка їздив у Білоцерківську, Проскурівську, Могилівську, Кам'янецьку, Тульчинську, Чернігівську округи[1] та в Новгород-Сіверський. П'ять екскурсій із перечислених були зроблені з участю співробітниці Академії діялектолога О. Курило; досліджуючи діялекти, вона записувала й тексти пісень і допомагала фонографувати. Пісні, записані в цих сумісних екскурсіях, тепер готуються до друку. М. Гайдай їздив в Київську, Вінницьку та Проскурівську округи, В. Харків – в Київську, Чернігівську, Харківську, Могилівську, Кам'янецьку округи і в місто Херсон. Крім того, М. Гайдай зробив екскурсію в Коростенську окр. з субсидією від Катедри історії України ВУАН, в різні пункти

[1] Границі округ нераз мінялися, тому пояснюється, що територіяльні означення тут зроблено відповідно до останніх границь, що існували перед скасуванням округ (осінь 1930 р.).

Київської, Полтавської округи та Поділля – від відділу Етнології Музею Антропології та Етнології ім. Вовка при ВУАН, в село Українку Київської окр. від Всеукр. Етнографічного Товариства, в м. Баришпіль та околиці – від Муз. Т-ва ім. Леонтовича; керівник Кабінету зробив одну з своїх поїздок в Чернігівську округу, также в Конотіпську, з субсидією від Музичного Товариства ім. Леонтовича, а поїздки в Коростенську, Житомирську, Бердичівську, Вінницьку округи з субсидією від катедри Історії України при ВУАН; В. Харків зробив екскурсії в Кам'янецьку, Тульчинську, Сумську і Харківську округи та в АМРСР – на кошти, асигновані від Наркомос'у в розпорядження керівника Кабінету через Всеукраїнське Т-во Революційних Музик (заложене намісць ліквідованого Муз. Т-ва ім. Леонтовича).

Дослід музичного побуту робітників. З доручення Кабінету, коштом Академії, М. Гайдай відбув екскурсію на Донбас (копальня "Ветка" коло м. Сталіна) й обслідував пісенність тамошніх робітників;

[с. 7]

записав пісні робітників українців, росіян і татар. В. Харків виїздив з пленумом Всеукр. Т-ва Революційних Музик на Дніпрельстан і на підставі своїх постережень в робітничих гуртожитках виробив програму для досліду музичного побуту робітництва.

Екскурсії були не єдиним способом збирання матеріялів. Співробітники Кабінету вишукували в самому Києві людей з різних частин української етнічної території та інших республік Союзу, що їх дослідження входило в обсяг завдань Кабінету. Цей спосіб збирання був єдиний, якого можна було вживати для Західньої Волині, Холмщини, Галичини, Буковини. Коли буде змога, має бути ширше практикований ще один спосіб – викликати з місць інтересніших народніх співаків та музикантів для лябораторних дослідів. Досі була зроблена тільки одна така спроба з успіхом. В. Харків, вишукавши в одній з своїх екскурсій, а потім спровадивши до Києва видатного співака селянина Ткачука з-під Старої Ушиці на Поділлі, тут зфонографував його співи, зареєстрував з поміччю кімографу ритмічні особливості його виконання і зробив виміри. Цього співака демонстровано на етнографічному концерті в Домі Учених та на лекціях в Музично-Драматичному Інституті ім. Лисенка.

Кабінет Муз. Етн. розпоряджує, крім записів своїх співробітників, ще переданими Кабінетові, або Етнографічній Комісії, або персонально Квітці записами 40 осіб, в тім числі композиторів та музичних діячів, а також студентів Вищого Музично-Драматичного Інституту, котрі практикувалися в Кабінеті в етнографічній роботі.

Крім записів мелодій, Кабінет має матеріяли до побуту професіональних народніх музикантів, зібрані кореспондентами за програмою керівника Кабінету.

Дослід української людности РСФСР. Етнограф-музикант М. Неказаченко, що здобув вищу музичну освіту в Москві й був діяльним членом Московської Муз.-Етнограф. Комісії, а останніми роками учителює в своєму рідному селі Баланді (економічний і культурний центр великого острова української людности в колишній Саратовській губернії), відбув з доручення Кабінету Музичної Етнографії екскурсію по українських селах Нижнє-Волзького краю і, окрім записування тамошніх пісень, робив загальні етнографічні спостереження.

Про роботу Кабінету в справі досліду народньої музики неукраїнських груп людности УРСР до початку 1929-30 акад. року було докладно повідомлено в "Бюлетені Етнографічної Комісії ВУАН", № 11. Останнього акад. року ця робота значно посунулася наперед.

Восени 1929 року почав користуватися писаними вказівками Кабінету й присилати свої матеріяли, член Молдованського Наукового Комітету М. Нєнєв (навчатель молд. педтехнікуму в Балті), єдиний досі природній молдованин, що поважно трудиться над збиранням мелодій свого народу; в червні 1930 року він працював в Кабінеті Музичної Етн., знайомлячися під проводом керівника Кабінету з літературою муз.

етнографії і під проводом В. Харкова з технікою фонографування. Нєнєв передав Кабінетові частину молдованських мелодій, які він записав; після того Кабінет студіював з його участю як ці матеріяли, так і ті записи молдованських пісень, що їх зробили Квітка і В. Харків у своїх екскурсіях в АМСР попередніх років. З методологічними вказівками й з матеріяльною допомогою від Академії Нєнєв відбув нову екскурсію для досліду молдавської народньої музики. Зокрема треба відзначити роботу його в районі Дніпрельстану, де молдовани сидять невеликою групою (село Волоське), здавна не маючи зв'язків з одноплемінниками.

[с. 8]

В. Харків розпочав дослід пісенности великоруського острівця в районі Червонограду (на Полтавщині).

Квітка в січні 1930 року їздив в болгарські колонії над Азовським морем для досліду народньої музики і в цій екскурсії, знайомлячися по змозі всесторонньо з побутом болгар, придбав, окрім музичних інструментів, також чимало предметів одежі, господарського знаряддя, мистецьких тканин і покрас для музею Етнології ім. Вовка при ВУАН. (Зроблені за цеї екскурсії фотографії, котрі не стосуються до музики, теж передано Музеєві). В цьому ділі велику допомогу подали місцеві педагоги й селяни.

В цій екскурсії Квітка записав, окрім болгарських, ще мелодії албанців, що залюднюють троє сіл над Азовським морем. З його доручення місцевий учитель-албанець І. Станков придбав і нині прислав Кабінетові зразки албанських музичних інструментів. (Албанці Мелітопільської округи, як виявилося, щодо співів зовсім зболгаризовані; український вплив позначився на них далеко менше).

Квітка їздив в Крим для досліду музики тамошніх етнічних меншостей – болгар, греків, вірменів, євреїв та циганів; працював там в селі Кішлаві, в місті Карасубазарі й околишніх селах.

М. Гайдай з доручення Кабінету відбув в червні 1930 року екскурсію до Маріюпільської округи й записував там в значній часті з допомогою Маріюпільського музею, пісні грецької людности, – як більшости її, що говорить татарською мовою, так і меншости, що говорить грецькою мовою.

Дослідник єврейської народньої музики М. Береговський, призначений на керівника "Кабінету Муз. Етнографії та музики в єврейському побуті" Інституту Єврейської культури при ВУАН (цей Інститут відкрито 1929 року на місце Катедри Євр. Культури), працює в контакті з Кабінетом Муз. Етнографії ВУАН, користуючись науковими засобами і досвідом цього старішого Кабінету і рахуючись його членом.

Вище було зазначено, що в завдання Кабінету входить і досліджувати по змозі народню музику поза УРСР – не тільки української меншости в тих землях, але й інших народів. Робота в цьому напрямі провадилася як способом поїздок поза межі УРСР, так і способом записування на території УРСР від людей з інших країв, які тимчасово перебували на Україні.

Квітка 1929 року їздив до Менська і простудіював музичні матеріяли рукописного архіву катедри Етнографії Білоруської Академії Наук; понад те записував білоруські обрядові пісні підчас самих обрядів на місцях у Менській та Вітебській округах; робив также спостереження над великоруськими танками і співами в околицях міста Болхова Орловської округи. М. Гайдай записував балкарські мелодії в Нальчику та інших пунктах Балкарії (Північний Кавказ); в Москві записував великоруські мелодії Тульської губернії і з інших місць; на території УРСР М. Гайдай записував мелодії від захожих людей з Білоруси, з Сербії, а также зразки співів чувашів – за часів голоду над Волгою, коли чимало чувашів шукало заробітків на Україні. В. Харків записав білоруські мелодії з давнього Рєчицького повіту.

Композитор В. Томілін у Ленінграді записав з доручення Кабінету удмуртські[1] мелодії і передав їх Кабінетові. Своєю етнографічною діяльністю В. Томілін взагалі зв'язаний з Кабінетом: бувши студентом вищого музичного Інституту ім. Лисенка в Києві, він слухав лекції

Квітки з музичної етнографії і досі, приїжджаючи в Київ на вакаціях, знайомиться з методами роботи Кабінету.

Роз'їжджаючи для збирання матеріялів, керівник Кабінету і співробітник В. Харків, за дозволом місцевої адміністрації або адміністрації місцевих інститутів народньої освіти, педагогічних технікумів або й трудових шкіл, а іноді з ініціятиви адміністрації цих закладів, читали доповіді про завдання музичної етнографії. В одних місцях ці доповіді були відкриті для всіх, в інших читалися спеціяльно для студентів, учнів або вчителів, зібраних на курси перепідготування. Ці виступи мали значення для поширення інтересу до дослідів музики й не раз давали певні результати, коли слухачі – з походження місцеві селяни – зразу постачали матеріяли; особливо доцільними виявлялися ці заходи, коли усною анкетою вдавалося зразу встановити приблизне географічне розпросторення обрядів та сполучених з ними пісенних типів в даній місцевості

Дякуючи позабюджетовому асигнуванню, Кабінет від серпня 1929 року здійснює ряд завдань, які до того часу не здійснювалися через брак засобів.

Зібрані від 1922 року народні пісні переписуються кожна на окрему карту однакової форми (чи на кілька карт, якдо розміру); для концентрації матеріялу копіюються засобами Кабінету й прилучаються до колекції також мелодії, зібрані заходами інших установ Академії. Загальна кількість мелодій так упорядкованої рукописної збірки Кабінету на день подання цієї записки – 3848. Крім того, є ще невпорядковані записи й такі, що тепер в друку.

Кабінет зібрав колекцію народніх музичних інструментів і поповнює її. Ця колекція – відмінно від збірок музейних – має служити для практичного виучування їх акустичних властивостей та для музичних демонстрацій.

Кабінет збирає оригінальні фотографічні та мальовані зображення (зарівно і репродукції) видатних та професіональних співаків і музикантів, сцен народнього побуту, зв'язаних з музикою та співами, народніх музичних інструментів і діячів музичної етнографії. Разом є вже понад 100 фотографій та понад 50 діяпозитивів.

Добирається бібліотека, в якій має бути представлена не тільки література української народньої музики, але й всесвітня музично-етнографічна література, з особливою увагою на музику слов'янських народів, народів в СРСР і взагалі народів, які живуть поміж українцями або в сусідстві. В бібліотеці Кабінету тепер понад 700 назов (окрім видань ВУАН). В справі придбання рідких книг в Ленінграді та Москві найбільше потрудився М. Грінченко.

Кабінет має ще до вжитку п'ять фонографів, в тім числі два придбані на засоби, асигновані від Наркомату Освіти через ВУТОРМ (один з них електричний). Всі фонографи були спроваджені з закордону приватними аматорами ще перед війною і відшукані та придбані Кабінетом недавно. Кабінет має также грамофон і збирає пластинки, які мають етнографічне значення. Великих труднощів зазнає Кабінет в справі придбання фонографічних валків. Устатковується ляборатория для гальвано-плястичного копіювання фонограм, щоб розмножувати кращі фонографічні записи й створити запасний фонд фонограм для обміну ними з фонографічними архівами СРСР, Західньої Европи й Америки, а також для демонстрування записів з науково-популяризаційною та педагогічною метою без небезпеки знищити оригінальний знімок.

Досі Кабінет має колекцію фонограм на 250 валках, в тім числі давні знімки кобзарських співів, які подарував О. Сластіон.

[1] Удмурт – теперішня офіціяльна назва народів, що його давніше росіяни, а за ними й інші, звали вотяками.

[с. 10]

Виготовлялися, при ближчій участі М. Грінченка, мапи, які мають показати дослідженість народньої музики на українській етнічній території взагалі; пункти, досліджені силами Кабінету, та географічне розпросторення окремих пісенних родів і типів. Мапи останнього характеру мають показувати обіг виучуваних музичних явищ і допоможуть дослідові культурних та соціяльно-історичних зв'язків між різними землями України, оскільки ті зв'язки могли позначитися на музичному побуті.

Обладнання Кабінету провадиться з наставленням на наочність, тобто береться на увагу та мета, щоб одвідувач мав спосіб, по можливості, не одриваючи персоналу Кабінету на довший час від роботи, ознайомитися з обсягом науки, яка розробляється в Кабінеті, з її завданнями, методами роботи і досягненнями.

На характері дослідчої роботи Кабінету відбилося переконання, що складати генеральний трактат про українську народню музику, в нинішньому стані її дослідженості, коли в цій області ще нема достатньої кількости монографічних студій, було б ділом передчасним, тому керівничий Кабінету зокрема віддавав свої сили на підготовчі роботи, прагнучи, по можливості, обхопити ними різні сторони предмету і в кожній ділянці дати методологічні спроби, що могли б бути в пригоді для дальшої праці дослідників, коли теми заінтересують інших робітників науки, і коли кількість дослідників спеціялістів в області музикознавства побільшає і хоч дорівнюватиме кількости осіб, що трудяться в інших областях мистецтвознавства.

В кінці до цеї записки приложений реєстр тих праць співробітників Кабінету, котрі надруковані від часу вступу авторів до Академії, і доповідей, відчитаних за цей час.

Реєстр уложений не в хронологічному, а в систематичному порядку, щоб улегшити ознайомлення з темами, які розроблялися за весь звітний період.

Тому, що досі не існує цілого опублікованого підручника музичної етнографії, показники праць з цієї области варто взагалі складати в такому порядку, в якому уявляється виклад прийдучого підручника, який можна б рекомендувати для читання тому, хто хотів би ознайомитися з цією областю систематично. Якби подібні показники були уложені до праць музично-етнографічних установ інших країн, це дуже б допомогло зміцненню значення музичної етнографії в ряді інших наук і дало б підставу ще перед тим, як буде уложено підручника, зняти питання про обов'язкове викладання музичної етнографії по всіх школах, в яких викладається мистецтвознавство. Складання й опублікування окремих показників, упорядкованих по окремих предметах, що стосуються до досліду нар. музики, допоможе, через порівняння й обговорення прийнятих у показниках принципів упорядкування, з'ясувати обсяг самої науки муз. етнографії і виробити її систему.

Кабінет видає збірник народніх мелодій Андрія Грабенка (Конощенка). Систематизацію мелодій цього збірника по тонорядах провів В. Харків. Готується до друку великий збірник пісень, що їх записували ще від 1922 року К. Квітка й О. Курило.

За важливу дату для музичної етнографії в Українській Академії Наук треба вважати день 29/IV-1929 року, коли на дійсного члена Академії обрано найбільшого дослідника української народньої музики д-ра Філарета Колессу. Новому академікові було предоставлено самому визначити свою катедру і згідно з його визначенням утворено катедру української етнографії. Ф. Колесса зостається жити в Львові, і відтіль

[с. 11]

часто приїздити сюди важко, отже, головне для того, щоб згідно з завданнями Катедри провадити польову роботу в УСРР від 1.1. 1930 р. при катедрі утворено посаду наукового співробітника з осідком в Києві. Обов'язки наукового співробітника виконує В. Харків.

Певна річ, Ф. Колесса, згідно з дотеперішнім напрямом своєї наукової діяльности, найбільшу частину своєї незвичайно великої дослідчої спроможности віддасть власне на музичну парость етнографії.

В плян своєї роботи в Академії він поставив в першу чергу дальші досліди над українськими народніми думами та над їх музичною формою; згідно з цим В. Харків робить нові записи дум – на Слобожанщині і на Полтавщині. Фонографічним приладдям і іншими науковими засобами Катедру обслуговує Кабінет Муз. Етнографії і взагалі робота коло української нар. музики провадиться фактично обома установами значною мірою сумісно.

Знайомство з істотою музично-етнографічної дослідчої роботи дуже мало поширене в суспільстві: дуже рідко хто покладає її цінність в чомусь іншому, ніж у постачанні мелодичного матеріялу, що має служити до загального вжитку через застосування його композиторами, музичними педагогами та виконавцями.

Коли мати на увазі ефективність роботи Кабінету власне в цьому напрямі, то можна відзначити, що в творчості українських композиторів, а также тих великоруських композиторів, які за останнє десятиліття писали на українські народні теми, використовувалися записи керівника Кабінету і співробітника М. Гайдая. Деякі твори, що постали з цього джерела, ввійшли в звичайний репертуар концертів. Тепер кілька старших і молодших київських композиторів працює над молдованськими мелодіями з матеріялів Кабінету, що їх записав кореспондент Кабінету М. Нєнєв; отже починає задовольнятися гостра потреба молодої Автономної Молдавської Р.С.Р. в концертовому репертуарі.

Але треба дати пояснення щодо форм участи Кабінету в розвоєві української культивованої музичної творчости.

Коли наукова установа видає свої праці хоч би з чисто теоретичним настановленням, а практичні діячі використовують ці праці для практичних цілей, то саме публікування матеріялів являється найнатуральнішою, найпростішою формою обслуговування громадських потреб. Отже буває, що композитори, не заходячи з науковими робітниками збирачами й дослідниками народньої музики в безпосередній контакт, сами вибирають з опублікованих матеріялів те, що здається їм найпридатніше для їх завдань, і те, що запліднює їх творчу фантазію. Але буває й так, що композитори, пояснюючи Кабінетові своє завдання, листовно або усно просять, щоб Кабінет сам зробив відповідний вибір з рукописних або друкованих матеріялів; при тому, звичайно, вдаються по різні поради. Такі звертання й запитування з сторони композиторів займають особливе місце між вимогами, що їх ставить Кабінетові практика музичного життя, і накладають на Кабінет особливу відповідальність.

Консультування композиторів в такій формі, в якій звичайно його жадають, провадиться без відмови, але й без переконання в доцільності цеї форми. Звичайно композитор, вихований і осілий не в тому оточенні, в якому розвивається народня музика, звертається до Кабінету по готові нотні записи пісень, характеристичних для історичної епохи, для якоїсь місцевости або етнічної групи, з якою зв'язується задуманий оперовий чи інший твір; буває, просять пісень, що змістом чи музичним настроєм підходять до артистичного завдання, яке собі поставив композитор; буває, що композитор, вибравши мелодії з друкованих

збірників самостійно, аж тоді відчуває потребу порадитися з етнографом, коли вже зробить з них щось своє; звичайно, автор запитує, чи він перетворив ці мелодії згідно з властивим їм в їх природній стихії смислом, чи, принаймні, не занадто суперечно його трактував; чи він зберіг місцевий колорит, чи, принаймні, не гостро його порушив. Але самий процес творчої роботи звичайно буває хибний. Композитор читає нотний запис, що сам в собі не замикає ключа до зрозуміння артистичної суті, і оживляє

мертві нотні знаки своєю фантазією, виплеканою враженнями й переживаннями, відмінними не тільки від тих, в яких зросли творці й виконавці народніх мелодій, але й від тих, які мав би цей самий композитор, коли б сам пірнув у гущу народнього життя, відчув твір в натуральній обстанові, в цілому комплексі сприйнять і постережень, вслухався в живі народні інтонації, освоївся з ними. Коли композитор хоче, щоб його твір був органічно зв'язаний з якоюсь живою соціяльною групою, він повинен сам безпосередньо почути її живі інтонації, музичні і мовні, освоїтися з ними й усвідомити їх в цьому комплексі. Коли він готується до праці над історичною темою, нехай він намагається власною напруженою роботою виділити з цього комплексу те, що можна з імовірністю прийняти за пережиток шуканого давнього стилю, нехай доповнює те, чого бракує, інтуїцією, виплеканою заглибленням і в книжні джерела і в доступні безпосередній обсервації пережитки старинної музики, – і не тільки її, але загалом у пережитки давньої ментальности, побуту, культури. Тільки при такому ставленні до завдання твір буде відповідати завданню, хоч би композитор і не використовував безпосередньо народніх мелодій, а творив вільно, лише збагативши ся різносторінними й різноспособовими студіями та інтелектуально-артистичним усвоюванням студійованого.

Отже справді доцільною формою консультування з сторони Кабінету було б консультування про те, куди їхати самому композиторові відповідно до його творчого завдання, що й як слухати, що й як обсервувати, що читати. Але власне на такого роду консультації покищо попиту з сторони композиторів нема.

Більше надії є на те, що наукова робота Кабінету стане в пригоді музичній критиці, – і то не тільки критикам фаховим, але й широким кругам оцінників сучасної музичної творчости. Коли матеріяли й досліди Кабінету матимуть бажане розповсюдження, слухачам музики легше буде орієнтуватися в тій продукції, якою задовольняється дуже сильна за нашого часу потреба національного репертуару. І тоді й неспеціялістам стане ясно, що ця продукція виноситься на світ з надто великим зменшенням собівартости. Коли сподіватися підвищення інтелектуалізації музичного мистецтва, дорога лежить, мабуть, тепер в наших обставинах, не просто від науки до артистів – творців, а через критиків, через слухачів. Тільки підвищені вимоги з тої сторони, з якою композитори серйозно рахуються, примусять їх більше мати діло з наукою. А ці вимоги високо зростуть, коли музикології вдасться і в своїй царині доконати ревізію традиційного, спрощеного й проте туманного поняття "національна музика" чи "національне в музиці" і спопуляризувати результати наукової критики цього поняття та спроби докладної типізації. Те, що вульгарно зветься музикою того чи іншого "народу", в наслідок об'єктивного пильного, уважного порівняльного студіювання, виявляє ознаки різних стилів, властивих різним історичним періодам; виявляються відмінності різних соціяльних груп того самого "народу", в репертуарі, в улюблених способах творення мелодії, в способах виконання і т. д.; далі селянство, звичайно, зберігає музичні інструменти й мелодії, колись

поширені в вищих клясах і там пізніш демодовані; в різних частинах території того самого "народу" можуть панувати такі музичні прикмети, що сплутують музично-етнографічне межування. Це межування подекуди є дуже складне завдання. Воно звичайно спрощується тим, що в основу його кладуться самі лінгвістичні ознаки, а про інші байдуже, але й межі поширення різних характеристичних ознак певного язика теж не спадаються. З погляду народньої музики українці лівого берега Дніпра ближчі до білорусів того ж берега Дніпра (точної етнографічної границі між ними нема), ніж до українців з-над Дністра чи Західнього Бугу.

Розуміється, композитор має право користуватися народніми мелодіями і для

творів, задуманих без всякого відношення до історичних чи місцевих сюжетів; має право розробляти народні мелодії зовсім вільно, наприклад, в суб'єктивно ліричному роді; з другої сторони, має право й пишучи на місцевий сюжет, сучасний чи історичний, свідомо не користуватися відповідним мелодичним матеріялом і не намагатися надати місцевий колорит силою власної фантазії. Але важливо, щоб авдиторія мала змогу орієнтуватися в цих різних принципах, розбирати, де їй підноситься музичний малюнок більш-менш відповідний реально сюжетові, а де композитор свідомо не прагнув цеї відповідности; де, знов, хоч відчувається, що він признавав потребу згідности, проте знати, що він не досить попрацював, щоб підготуватися до поставленого завдання, або не мав хисту, щоб досягти своєї мети. Дати слухачам, і в першу чергу критикам, критерії для свідомого сприйманню музики може тільки наука, якій служить Кабінет Музичної Етнографії, так само, як загальна історія культури дає одвідувачам картинних галерей засоби, щоб, в масі творів на сюжети з старинного життя, розбирати, коли маляр був озброєний історичними знаннями, а коли він був іґнорант, або свідомо не дбав за історичну вірність. Картини, на яких сцени з історії зображено з невідповідними епосі будівлями, убраннями, начинням, впечатують в пам'ять глядачів не вірні образи, і глядач, що не має освіти, або має освіту тільки практичну, потім носить ці образи, як своє знання обстанови тої епохи, до якої відноситься сюжет. Я мав нагоду вказати на подібні помилки або вільності у оперових композиторів[1], і таких вказівок можна було б дати ще чимало.

Прагнути адекватної музичної репрезентації минулого даремно. Різні принципи зужиткування історичного матеріялу, різні ступені наближення до нього та його трансмутації мають свою артистичну й ідеологічну рацію. Але є різниця між іґнорантським гайнуванням історичних стилів та свідомою анахронізацією, замірено гострою, визивною модернізацією, навмисним пересаджуванням музичної даности в іншу етнічну географічну, соціяльну стихію; свідоме сприймання твору в усякому разі передпокладає знання історичної даности і включає в себе постерігання того, як її "очуднено".

В творах, призначених для вишколених фахових виконавців, для підготованої великоміської авдиторії, композитор може до волі виявляти свою фахову навченість, зложеність своєї техніки; але теперішній композитор повинен бути в своїй творчості ще й педагогом, бо його соціяльна функція полягає ще й в постачанні творів для школи, для дитячих садків, для дорослих невчених, або мало вчених виконавців, для слухачів, які ще не мають звички сприймати модерну музичну

мудрість. Ці завдання, коли до них совісно ставитися, вимагають глибокого ознайомлення з здобутками музичної етнографії. Зовсім не вистачає, наприклад, скласти шкільного співаника, розложивши матеріял, хоч би і взятий з народньої музики, на принципі прогресивного розширення обсягу мелодії, прогресивного переходу від одноголосся до чимраз складніших зразків многоголосся і т. п. Музично-етнографічні постереження навчають, що окрім тих відмінностей, про які згори може здогадуватися й не етнограф, відмінностей в музичних призвичаяннях між селянами, фабричними робітниками, тощо – є ще великі відмінності й у музичних призвичаєннях, наприклад, між самими селянами різних місцевостей. Ті мелодичні звороти чи ритмічні схеми, які в одній місцевості зовсім звичайні, в іншій здаються важкими до усвоєння, й іноді мелодія, яка легко переймається в одній місцевості, не прищеплюється в іншій; звичка до многоголосого співу в одних місцях здавна добре розвинена, в інших

[1] Часопис "Музика", 1924 №. I –3, с. 5; "Записки Іст. Філол. Відділу Всеукр. Академії Наук", кн.5, с. 240; пор. зауваження А. Затаєвича, яке я цитував у "Збірнику Іст. -Філ. Відд. Академії", №. 76-б, с. 383.

тільки починає розвиватися, або майже ще не існує; є місця, де людність добре привчена до способів многоголосся, які більш-менш відповідають елементарним західньо-европейським правилам, в інших місцях переважають такі гармонічні призвичаєння, що не згоджуються з тими правилами, і ці особливості композитор повинен добре вивчити хоч би не для того, щоб їх наслідувати для національного обарвлення, а для того, щоб знати своїх виконувачів і своїх слухачів, знати той музичний ґрунт, в який він сіє. Отже інструктивна музична література не повинна бути одноманітна; за допомогою музичної етнографії повинна бути утворена література, специфікована не тільки з увагою на вік, але й з увагою на територіяльні одміни людности й на одміни залежні від роду праці й теперішніх умов життя різних груп людности та одідичені від історичного, тепер знищеного, соціяльного розгрупування. Ці одміни не даються систематизувати в одну прогресію музичних вподобань і традиційних музичних умінь, яка б виправдувала ту пряму драбину, що її легко виробляють педагоги на основі елементарних теоретичних схем.

Не треба уявляти, що Кабінет Муз. Етнографії може (як того не раз жадають) зразу в кілька хвилин дати провідні вказівки педагогові-практикові чи композиторові, що бере на себе педагогічно-творчі завдання, і розв'язати всяке питання, яке в цій сфері може виникати.

Випадки, коли в справах практичної музики зверталися до Кабінету, досі свідчили про те, що люди неначе хотіли переложити на Кабінет свою роботу, жадаючи дібраного матеріялу і готових правил. Кабінет збирає матеріяли і в міру сил публікує досліди над цими матеріялами, але не може звільнити композиторів і педагогів від потреби самим читати ці досліди, самим студіювати ці матеріяли з погляду власних своїх завдань, самим таки їздити на місця, щоб безпосередньо знайомитися з людністю, для якої вони в своїй сфері працюють, почуття якої вони хочуть виразити чи вдовольнити своїми творами або добором інших творів.

В системі органів державного піклування за культуру справа постачання масам належного музичного репертуару – для опери, концертів, клюбів, муз. гуртків, для публічних свят, для хатньої розваги, керування культурним будівництвом в царині музики, питання про напрям творчости композиторів і заходи діяння на цей напрям належить до компетенції Головного Управління Мистецтв. Існує проєкт заложити в відомстві цього Управління Інститут музикознавства з етнографічним відділом. Здійснення цього проєкту не утворило б такого роду паралелізму, якого тепер уникають. Музично-етнографічні уста-

нови в відомстві Упр. Науки і в відомстві Упр. Мистецтв координували б свою діяльність, маючи різні цілі.

Завдання вибирати з фольклору те, що придається для практичних потреб педагогії, концертового, клюбного життя, для різних родів творчости сьогочасних композиторів, давати різного роду поради й вказівки щодо народнього елемента в концертовому репертуарі, в радіо-передаваннях, щодо способу виконання народніх пісень, обмірковувати питання про практичну придатність традиційних народніх інструментів, про границі, в яких варто піддержувати їх уживання, про потрібні технічні поліпшення цих інструментів – ці завдання вимагають іншого підходу, інших навиків праці, іншого способу вправлювання й вигострення своїх здатностей, ніж той спосіб, що розвивався в процесі роботи Кабінету, як вона поставлена в стінах Академії. Щоб розв'язувати такого роду практичні питання, треба часто одвідувати концерти, пильно працювати над вивченням сьогочасного міського чи фабричного слухача, над акустичними умовами концертових приміщень, над тим окруженням, в якому продукується народня пісня в самому концертовому репертуарі, тобто над вивченням цього репертуару взагалі, над поставленням хорової справи, над

нинішніми ресурсами й мистецькими можливостями хорів, оркестрів і окремих виконавців і т. д. На все це не може вистачити часу того самого академічного робітника, що і збирає, і систематизує матеріял, теоретично його досліджує, стежить за закордонною літературою, організує роботу на Україні і т. д., і тому його поради не можуть бути завжди бездоганні і доцільні. Оскільки Кабінет Муз. Етн. є єдиний орган в Республіці, якому в загальній системі організації культурної праці було дане спеціяльне доручення до вивчення народньої пісні, керівник Кабінету, бувши мало не сім років єдиним платним, отже сповна зобов'язаним його робітником, не почував себе морально в праві відмовлятися від консультаційної функції в питаннях артистичного виробництва та пропаґанди, зарівно в питаннях музичної педагогії, хоч і почував свою безсилість, був свідомий недостатности свого знання й завжди вказував на свою некомпетентність. Але окреслена тут дуже важлива сторона роботи – сторона чисто застосовна – вимагає окремих спеціялістів з більш практичним напрямом.

Зокрема застосування здобутків музичної етнографії до радіо-передавання повинно поглинути цілком час і сили щонайменше одного наукового робітника. Тут не досить пересіяти зібраний матеріял з погляду його виховальної придатности, з погляду словесного змісту пісень (щодо інструментальної музики справа легша), з погляду його звучности, розібрати, що саме з цього матеріялу можна дати як безпосередню художню поживу, що придасться тільки по лінії популяризації музичних історично-етнографічних знань, з відповідними науковими поясненнями (незалежно від мети підійти до вподобань слухачів чи вплинути на їх вподобання), – і що, нарешті, зовсім не надається з акустичних чи педагогічних узглядів до передавання радіом, але варте того, щоб про нього згадувати в радіо-лекціях, щоб, користуючися радіом для пропаґанди, заінтересовувати людей тим, що вони можуть в кращій передачі почути з фонографу, – одвідавши Кабінет, або на майбутніх публічних лекціях Кабінету з фонографічними демонстраціями, або почути просто в натурі довкола себе (наприклад, робітникам з міст чи великих індустріяльних центрів, інженерам, адміністраторам або аґітаторам, котрі попадають на працю в сільське оточення, можна пояснити по радіо, які саме роди пісень і музики вони можуть там почути, а пояснення щодо культурно-історичного значення цих

родів зовсім не зайве слухати і самим селянам). Мало й того, щоб екзаменувати та інструктувати виконавців з погляду етнографічної правдивости їх інтепретації, – це, мабуть, не завжди й доцільно (окремих зусиль вимагає експериментування над радіо-передаванням етнографічних фонограм і відповідний добір їх). Доведеться студіювати всю сукупність радіо-передавань даного моменту, бо ефект того матеріалу, що його буде рекомендувати етнограф, залежить від окруження в програмі; і не тільки пасивно студіювати радіо репертуар, не відстаючи від його змін, щоб пристосовуватися до цього окруження, але й активно впливати на цей репертуар, і домагатися раціональної, з погляду естетичного й освітнього, комплексности радіопередавань.

Отже консультаційна і ініціятивна роля етнографа вимагає заглиблення в виучування того, що є специфічне в ресурсах радіо-музики, неперестанного слідкування за успіхами радіо-техніки й зростом розвитку масового радіо-слухача. Либонь було б доцільно, щоб Радіоуправління й Головне Управління Мистецтв взяли на свій бюджет утримання спеціялістів, які могли б з описаними тут завданнями працювати і в Кабінеті Музичної Етнографії, користуючися його науковими ресурсами й досвідом, подібно до того, як індустріяльні трести оплачують деяких спеціялістів, які працюють при відповідних катедрах Академії. Але в усякому разі і для того, щоб обслуговувати потреби цих спеціялістів, поки нема іншої, крім Кабінету, музикознавчої установи, при Кабінеті потрібно утворити окрему посаду співробітника, якого функцією було б сполучати виучування

народньої музики з дослідом питань, зв'язаних з зазначеними потребами музичної практики, музичної політики.

В дотеперішній діяльності Кабінет, – чи це добре, чи недобре, нехай судить громада, – орієнтувався на проблеми науки, а не на потреби практичного мистецтва; коли ж з цієї діяльности, як згадано, був пожиток і теперішній музичній виробничій практиці, то це є побічний ефект. Можна втішатися, або ні, що здобутки Кабінету придалися й до такого роду практичного застосування – це залежить від того, хто, як і з якого погляду оцінює твори композиторів, що використовували здобутки Кабінету, – але в усякому разі Кабінет не ставив за безпосереднє своє завдання активно сприяти того роду музичній творчості, яка була охарактеризована вище, чи пропагувати її.

Долю музичної етнографії в цілому не можна ставити в залежність від того, чи надається її матеріял до перетворення відповідно до нових форм музичного мистецтва. Нехай буде признано, що народні мелодії українців та ряду інших народів склали екзамен під таким утилітарним поглядом; однак у всесвітньому скарбі зостається дуже багато матеріялу, що з цього погляду себе не оправдує, – не піддається гібридизації (а так, властиво треба визначити процес використування фольклору композиторами незалежно від того, чи результат вийшов прекрасний чи нікчемний).

В комплексі дослідів Історично-Філологічного Відділу Академії Наук, до якого належав досі Кабінет, зарівно в комплексі Соціяльно-Економічного Відділу, в який влився тепер Іст-Філол. Відділ, має вагу не та сторона роботи Кабінету, яка була досі більш відома громаді і більш їй зрозуміла, – не та сторона, якою Кабінет послуговував практику музики, – а основний дослідчий напрям роботи, що виформовує й утверджує музичну етнографію, як дисципліну, котра, відособляючися своїм матеріялом, і почасти також специфічними, зумовленими цим матеріялом, методами, становить необхідну складову частину етнографії, як цілого, бере уділ над загальними і частими

проблемами історії культури, як цілого, і свої спеціяльні проблеми ставить зв'язано з ними. Тим, хто звик дивитися на виучування народньої музики з погляду її артистичної вартости, доводиться стати на зовсім іншу точку погляду, щоб зложити собі ясне уявлення й опінію про істоту роботи Кабінету. Ті музичні твори, чи музичні інструменти, чи форми музичного побуту, котрі здаються непридатні, як матеріял або основа до сучасного будівництва в царині мистецтва, можуть заслуговувати на найбільшу дослідчу увагу з погляду культурно-історичного. При тому не треба уявляти, що перевага академічного центру визначає відвертання Кабінету від практичних життєвих проблем. При цій спрямованості постають інші проблеми – не менш актуальні, а навіть важливіші, безпосередньо інтересні з погляду основних завдань радянського державного господарства й державної політики. Ці завдання не можуть бути ані добре усвідомлені, ані раціонально поставлені, ані успішно виконані без докладного знання тої людности, через яку і задля якої мають бути досягнені намічені цілі. Зусилля направлені на її перевиховання відповідно до цих цілей не можуть бути плідні без повного й всестороннього виучування того, чим інтересується й чим тішиться в своєму житті сьогочасний працівник, що в його сьогочасній фізіономії є традиційного і що нового. Ясно, що в цьому виучуванні не треба обминати й музики – вона бо має не мале місце в житті людини; вона становить важливий елемент культурного скарбу такого, як він історично зложився. Всестороннє ознайомится з цим історичним надбанням повинен і такий діяч-організатор, якого інтересує тільки виробництво практичних цінностей. І з погляду піклування про саме виробництво зовсім не байдуже – знати, чи не знати, що і як співає працівник за тою роботою, яка безпосередньо направлена на витворення тих цінностей, і поза тою роботою (в економії мають значіння не тільки способи виробництва, але й способи провадити час поза виробництвом).

Практичний історизм є з усякого погляду бездоганний напрям

сучасної діяльности, а він вимагає, щоб традиційне мистецтво мас було на багато звисочене в ряді предметів наукового досліду.

Дослідчі завдання музичної етнографії почасти були накреслені в писаннях: “Вступні уваги до музично-етнографічних студій” і “Потреби в справі дослідження народньої музики на Україні” (точніші зазначення див. нижче).

Національне питання, в вищій мірі актуальне в часі, який ми переживаємо, не може бути досить ґрунтовно вивчене без належної уваги до всіх видів народнього мистецтва, отже й до народньої музики[1]. В практичних заходах до урегулювання національної справи, як

застосування принципу творення соціялістичних національних республік, їх територіяльне розмежування, виділювання національних районів, різні форми забезпечення культурних потреб національних меншостей, питання звичайно спрощуються тим, що з національних ознак береться на увагу тільки мова, тимчасом дуже важливо знати, в якій мірі групи людности визначені язиковою прикметою, різняться, чи навпаки зближаються, всіма сторонами традиційної культури. Народня пісня і зокрема її музична форма, музичний побут, улюблені в масах інструменти становлять далеко не останньої ваги елемент цієї культури, отже, виходить,

[1] В дуже навчальній розправі “Очередные задачи русского фольклора” (“Художественный фольклор”, орган “Государственной Академии Художественных Наук” І. 1926) проф. Ю. Соколов, справедливо вказуючи на те, що слово “народный” “лишено отчетливой классовой характеристики”, і що тому “желательно было бы избегать этого термина, введенного в науку еще в эпоху романтических направлений”, пропонує замість термінів “народная словесность”, “народная поэзия”, і т. д. вживати термін “фольклор”, ”тем более, что он допускает и уточнения путем присоединения определительных эпитетов – художественный, религиозный, юридический и т. п., указывающих преобладающую черту избранного исследователем материала”. Ю. Соколов признає, що англійській термін folk lore в першій своїй часті “folk” говорить не більше, ніж російське “народный”, “не внося подобно ему никакой социологической определенности”, проте віддає перевагу чужому слову, бо “иностранным словам, как это давно уже повелось в научной традиции – легче придать условный, научно терминологический смисл, в то время, как русский термин, наряду с условным значением, упорно сохраняет в наших ассоциациях свой общий, а иногда й обывательский смысл”. “Так разрешается вопрос терминологический”. Дозволю собі не згодитися з тим, що прийняттям англійського слова питання розв’язується.

Поперше, термін “художественный фольклор” – по українськи скажемо “мистецький фолкльор", – як генералізуючий, не заміняє згаданих Ю. Соколовим спеціяльних термінів “народня словесність”, “народня поезія”, бо зостається невідомим, як треба казати замість: “ця народня пісня”, “це народнє оповідання”, “цей народній інструмент”, “цей народній малюнок”. Навряд чи вдалося б привчити широку громаду казати “цей фоксонґ” (folk song), “цей фоктейл” (folk tale) і т. д Подруге переймання чужих слів тоді тільки служить до інтернаціоналізації наукової мови, значить і до раціоналізації всесвітньої наукової роботи, коли в результаті слово дістає однакове значення в усіх язиках, в які воно введено. Коли ж, напр., французи та слов’яни будуть у себе вводити німецьке слово, щоб змінити або уточнити поняття, яке визначається питомим словом, то німцям для цієї самої мети прийдеться ввести в свій язик замість свого традиційного слова французьке або слов’янське. Неспроможність запропонованого Ю. Соколовим виходу позначається в тій самій розправі, в якій міститься його пропозиція. На перших сторінках автор консеквентно уникає виразів “народня пісня”, “народня казка”, але при тому не заміняє їх чужоземними словами, а просто не означає того, що річ іде про народні пісні й казки, а не про твори Гайне, Андерсена і т. п. Читач з цілого змісту догадується, про якого роду пісні й казки йде річ. Але що чинити, коли доводиться говорити і про народні пісні та казки, і про друковані пісні та казки відомих авторів, доводиться протиставити одні одним? В дальшому тягові своєї розправи Ю. Соколов почав таки вживати і слова “народній”, – то в лапках, то і без лапок, або терміну “устная лирика”, “устная поэтика”, хоч на перших сторінках відкинув цей термін на тій підставі, що в ньому “социологическая основа просто обходится молчанием”, і, нарешті, зовсім зважливо без лапок поставив терміни “народная деревянная резьба”, “народные вышивки”, “изобразительное народное искусство”. Отже, виходить, розв’язати термінологічного питання ще не вдалося, і доводиться, цілком піддержуючи критику терміну “народній", констатувати, що тимчасом іншого досконалішого не знайдено, і залишити старий термін в ужитку, умовившися тільки щодо його значення; а умовлятися доводиться все одно щодо значення англійського слова folk lore.

музична етнографія є дисципліна не позбавлена політичного значення.

Тим, хто з нетерпінням вимагав би, щоб швидше давати висновки широкого соціяльного значення, треба нагадати, що ці висновки повинні базуватися на попередньому досконалому чисто музикологічному вивченні матеріялу, сполученому з уважним і неперестанним ознайомленням з ходом роботи в ділянці історії культури, історії колонізації, в ділянці язикознавства і т. д. Про потребу переходити в науковій роботі з кустарно-одиничних форм на вищі форми організованої праці тепер раз у раз говориться й пишеться. Цей перехід конче потрібний і в ділянці, про яку йде мова. Збільшення кількости робочих рук тут є конечна умова вартости продукції. Прискорення під тиском громадських вимог розв'язання важливих проблем з малими силами призведе до помилок.

Розподіл перелічених нижче праць Кабінету не є й не може бути досконалий. В одній і тій самій праці часто трактуються питання, дотичні предметів, що включені в різні розділи взятої тут системи. В таких випадках працю поставлено в той розділ, до якого стосується більша або важливіша частина праці. Рецензії співробітників Кабінету ставлено в тому розділі, до якого стосуються важливіші зачеплені в рецензії питання, або в тому розділі, до якого стосується обговорена в рецензії праця[1].

З друкованих праць більшість уміщено з різних причин не в виданнях Кабінету, а в виданнях інших установ (почасти й матеріяли до тих праць зібрані з доручення й засобами інших установ), але й ті праці здебільшого були подані таки від Кабінету за його відповідальністю, принаймні вони перейшли більш або менш докладну редакцію керівника Кабінету[2].

Окреслення, загальні проблеми музичної етнографії, методи збирання матеріялу й досліджування. Організаційні питання.

1. Квітка: Вступні уваги до музнчно-етнографічних студій ("Записки Етнографічного Т-ва", кн. I). 2. Квітка: Потреби в справі дослідження народньої музики на Україні (часопис "Музика" №№ 2 і 3 за 1925 р.) 3. Харків: Поради записувачам народніх пісень (часоп. "Музика масам", 1929 р. № 5). 4. Харків: Про музично-етнографічні екскурсії (друкується в "Наукових Записках ВУТОРМ"у" в Харкові). 5. Квітка: В справі досліду народньої музики неукраїнських груп людности УРСР ("Бюлетень Етнографічної Комісії ВУАН" № 11). 6. Квітка: Рецензія на працю І. Здановича: "Белорусские народные песни" (Етнограф. Вісник" кн. 8). 7. Квітка: Проблеми музичного сходознавства (доповідь в Київській філії Укр. Асоціяції Сходознавства). 8. Квітка: Тонометричні досліди О. Абрагама над німецькою піснею (доповідь в Музичному Т-ві ім. Леонтовича).

Історія музичної етнографії і огляд сьогочасної музично-етнографічної роботи.

9. Квітка: Музична етнографія на Заході ("Етнографічний Вісник" кн. I). 10. Квітка: Рецензія на Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft (в часописі "Музика" 1924 р. № l–3). 11. Квітка: Ґ. Шюнеман (доповідь в Музичному Т-ві ім. Леонтовича). 12. Квітка: Максимович і Аляб'єв в історії збирання українських народніх мелодій (в щорічнику "Первісне громадянство та його пережитки на Україні", вид. Катедри Історії України, 1928 р. вип. 1). 13. Квітка: Григорій Ходоровський ("Записки Історично-

[1] Щира дяка Ю. Масютину (Я. Юрмасові) за велику допомогу в укладанні цього реєстру.
[2] Виняток становлять публікації, зазначені в реєстрі під №№ 56-58.

Філологічного Відділу Укр. Акад. Наук", кн. XXI – XXII; це писання тільки почасти стосується історії музичної етнографії). 14. Квітка: М. Лисенко, як збирач народніх пісень ("Повідомлення Музично-Етнографічного Кабінету" № 1). 15. Квітка: Фолкльористична спадщина М. Лисенка (в "Збірнику Музея діячів науки та мистецтва України при ВУАН, присвяченому пам'яті М. Лисенка"). 16. Квітка: Музично-етнографічна діяльність Івана Колесси (доповідь в Етнографічному Т-ві). 17-18. Квітка: Порфирій Демуцький ("Етнографічний Вісник", кн. 6, крім того, короткий некролог в "Україні" 1927 р. кн. 6.). 19-20. Квітка: Філарет Колесса (часопис "Музика" 1925 р. № 11–12; відомості про пізнішу діяльність Ф. Колесси – в газеті "Пролетарська Правда" за 1929 р. № 131, в рубриці "До вибору нових академиків ВУАН"). 21. Квітка: Сім років музичної етнографії на Україні ("Музика" 1925 р. № 1). 22. Квітка: Музыкальная этнография на Украине в послереволюционные годы (часопис "Этнография" в Москві 1926). 23. Харків: Рецензія на збірник "Музыкальная этнография" изд. Комиссии по изучению народной музыки при Этнографическом Отделе Госуд. Русского Географического О–ва ("Етнографічний Вісник" кн. 4).

Питання історії народньої музики.

24. Квітка: Первісні тоноряди (щорічник "Первісне громадянство" 1926 р. вип. 3). 25. Квітка: Ангемітонічні примітиви і теорія Сокальського ("Етнографічний Вісник", кн. 6). 26. Квітка: Le système anémitonique pentatonique chez les peuples slaves (Comptes Rendus du II-ème Congrès des géographes et ethnographes slaves, т. II). 27. Квітка: Рецензія на "Песни Крыма" Кончевського, вид. Государственного института Музыкальной Науки ("Записки Іст.-Філ. Відд. ВУАН" кн. V). 28. Квітка: До питання про тюрські впливи на українську народню мелодику ("Ювілейний Збірник на пошану акад. М. Грушевського" ч. 2= Збірник Іст. Філ. Відд. ВУАН № 76-б).

Характеристики властивостей народньої музики. Систематизація й аналіза її утворів.

А. Загальні характеристики.

29. Харків: La musique ukrainienne, (в часописі "La Nervie" 1929 р. IV-V, Bruxelles). 30. Квітка: Рецензія на кн. А. Финагина "Русская народная песня" ("Музика" 1924 г. № 1-3). 31. Квітка: Рецензія на кн. Д. Христова "Техническия строеж на българската народна музыка" (в часописі Slavische Rundschau 1930, Heft I). 32. Квітка: Музика неслов'янських народів крайнього сходу Европи (доповідь в Етнографічній Комісії ВУАН). 33. Гайдай: Балкарські пісні (доповідь в Етнографічній Комісії ВУАН). 34. Квітка: Постереження над молдованською піснетворчістю (доповідь в Етнографічній Комісії ВУАН).

В. Ритміка.

35. Квітка: Ритмічні паралелі в піснях слов'янських народів ("Музика" I923 р. № 1). 36. Квітка: Пісенні форми з удвоє збільшеними ритмічними групами ("Музика" 1923 №№ 2 і 3-5). 37. Квітка: Віддих у народніх співах ("Етнографічний Вісник" кн. 5). 38. Квітка: З записок до ритміки українських народніх пісень. Амфібрахій ("Первісне громадянство" 1929 р. вип. 1). 39. Квітка: Рецензія на кн. В. Стоина "Българската народна музыка. Метрика й ритмика" (Slavische Rundschau

1930 Heft 1). 40. Квітка: Рецензія на праці: “Ф. Лаговский. Нар. песни Костромской, Вологодской губ. Вып. II”, і “Н. Каринский. Экскурс в область вятской народной песни” (часопис “Музика” 1924 р. № 1–3).

С. Мелодика.

Див. у цьому реєстрі № 24–29, 52 (передмова ст. VII, X).

Д. Виучування мелодій окремих родів пісень з увагою на місце пісень в побуті.

41. М. Гайдай: Про зільницький обряд і сполучні з ним пісні (“Етнографічний Вісник” кн. 3). 42. М. Гайдай: Народні голосіння (“Етнографічний Вісник” кн. 7). 43. В. Харків: Замітка про мелодії т. зв. “калинівських” пісень (“Етнограф. Вісник” кн. 4). (Див. ще № 52, передмова, с. VII – IX).

Е. Виучування мелодій окремих родів пісень з увагою на пісенні сюжети.

44. Квітка: Українські пісні про дівчину, що помандрувала з зводителем (“Етнографічний Вісник” кн. 2 і окремо, як “Повідомлення Кабінету Музичної Етнографії” № 2 Збірник Істор. Філ. Відд. ВУАН № 47).

[с. 21]

45. Квітка: Українські пісні про дітозгубницю (“Етнографічний Вісник” кн. 3 і 4 і окремо, як “Повідомлення Кабінету Муз. Етн.” № 3 = “Збір. Іст. Філ. Відд. ВУАН” № 59). 46. Квітка: Українські пісні про кровосумішку (доповідь в Етнограф. Комісії ВУАН).

Музичний побут.

47. Квітка: Професіональні народні співці й музиканти на Україні. Програма для досліду їх діяльности й побуту (“Збірн. Іст. Філ. Відд. ВУАН” № 13, вип. 2). 48. Квітка: До вивчення побуту лірників (“Первісне громадянство” 1928 р. вип. 1.). 49. В. Харків: Постереження над кобзарями і лірниками Валківського району Харківської округи (доповідь в Етнограф. Комісії ВУАН).

Інструментознавство.

50. Квітка: Наукові й практичні завдання досліду народніх музичних інструментів (доповідь в Етнограф. Комісії ВУАН). 51. Квітка: Рецензія на книгу A. Chybiński. Instrumenty muzyczne ludu polskiego na Podhalu (“Зап. Іст. Філ. Відд. ВУАН” кн. VII-VIII).

Записи народніх мелодій.

В цьому уступі зазначено: 1) публікації, в яких домінує самий матеріял, але є й наукові оброблення матеріялу, 2) видання, що містять тільки матеріал, 3) ті студії, в яких уміщено в перший раз записи мелодій, зроблені співробітниками Кабінету,

тобто студії, що вже були вище названі і тепер знову згадуються з уваги на потреби тих, кого інтересують не студії, а самі мелодії (заголовки цих студій не подаються наново, а тільки зазначуються №№, під якими вони попереду показані).

52. Квітка: Українські народні мелодії (“Етнограф. Збірник Укр. Наукового Т-ва в Києві” т. 2, 1922 р. З 743 уміщених там мелодій 685 записав Квітка). 53. В збірнику Д. Ревуцького “Золоті ключі”, вип. 2-й, 1926 р. під №№ 5, 7, 73, 110 уміщені мелодії з околиць Берестя, що їх записав Квітка. Нові його записи уміщені ще в працях, зазначених в цьому реєстрові під № 24 (таблиця С, мелодії №№ 2, 6 – 8, 13, 19) № 26 (4-й нотний приклад) і № 45 (нотний додаток, мел. № 5-а, 5-в, 10-в, 28, 30). 54. М. Гайдай: Мелодії блатних пісень (“Етнограф. Вісник” кн. 2). 55. М. Гайдай: Жебрацькі рецитації (“Етнограф. Вісник”, кн. 6). 56. М. Гайдай: Балкарська пісня “Долай” видана з фортепізнним акопаніментом Л. Ревуцького в виданні “Государственного Издательства РСФСР” “Песни народов СССР” під редакцією А. Доливо-Соботницького. 57. М. Гайдай: Зразки народньої поліфонії (25 №.№). Видання Державного Видавн. Укр. 58. М. Гайдай: Зразки нар. поліфонії, вип. 2 (“Бібліотека Муз. Етнографії”, ДВУ, (25 №№). 59. М. Гайдай: 49 мелодій дитячих пісень – в праці Н. Заглади: “Побут селянської дитини” (“Матеріяли до етнології” вид. Музею Антропології та Етнології ім. Хв. Вовка при ВУАН). 60. Гайдай: Мелодії, вміщені в праці Н. Заглади “Коза” (“Збірник праць, присвячених пам’яті В. Гнатюка” – “Матеріяли до Етнології та Антропології”, видає Етнографічна Комісія Наукового Т-ва ім. Шевченка у Львові, том XXI-XXII, ч. 1). Крім того, записи М. Гайдая надруковані в працях зазначених в цьому реєстрі під №№ 24 (таблиця А, мел. №№ 1-4 і таблиця С, мел. №№ 1, 3, 4, 10, 12 і 15), № 41 (13 мелодій), № 42, № 44 (в нотному додатку №№ 11, 12, 17 – 20 і 26), № 45 (нотний додаток, мел. №№ 7, 18, 19, 29) і №53 (вип. 1-й

№ 73, вип. 2-й № 72, вип. 3-й № 4). В.Харків – див. по реєстру № 45 (нотний додаток, мел. №№ 9, 27 і 34–37).

З перечислених тут праць деякі (№№ 12, 13, 17, 19,29, 31) відносяться не тільки до муз. етнографії, але й до історії музики взагалі; для повноти реєстру згадується ще замітка, яка цілком відноситься до застосування музичного фолкльору. 61. Квітка: Композитор Шарль Лефлер і Україна (часопис “Україна” 1925 р. кн. 5.).

В оці, нижче зазначені, доповіді Квітки музикознавчі питання входили тільки як один з моментів: 62. Етногеографічне межування в фолкльорних студіях (в Етногр. Секції Укр. Наук Т-ва в Києві). 63. Сучасний стан етнографічної роботи в Осетії, Інгушетії і Аджаристані. 64. Розграничення білоруської та української етнічних областей (останні дві – в Етнограф. Комісії ВУАН).

Збірник Музею діячів науки та мистецтва України. – 1930. – Т. 1. – с. 9-72

[с. 9]

КЛИМЕНТ КВІТКА.

ФОЛЬКЛОРИСТИЧНА СПАДЩИНА МИКОЛИ ЛИСЕНКА.

Широкому світові відома досі тільки частина того, що М. Лисенко зробив для пізнання народньої музики: 1. розвідки, 2. записи народніх мелодій, надруковані в неоздобленій формі – здебільшого в наукових виданнях, і 3. народні мелодії, які він подав громаді в своєму артистичному обробленні, тобто з фортеп'яновим акомпаніментом або в розкладі на хор. Записи самих мелодій, зазначених в останньому пункті, здебільшого зробив сам М. Лисенко, а почасти передали йому инші збирачі.

Велику вагу має й рукописна музично-фольклористична спадщина М. Лисенка, що заховується в Музеї діячів науки та мистецтва України при Українській Академії Наук.

Записи народніх мелодій виділено вже в самому Музеї з маси, в якій вони були перемішані з Лисенковими паперами, дотичними його композиторської і педагогічної діяльности.

Фольклористична частина Лисенкового архіву тепер обіймає: 1. неопубліковані власні записи М. Лисенка; 2. оригінали (далеко не всі) тих його записів, що були опубліковані; і 3. передані йому записи инших осіб.

Велике діло видання повного збору Лисенкових творів, зо включенням всіх записів народніх мелодій, перебуває ще стадію прелімінарних заходів. В цьому місці, з доручення Комісії Української Академії Наук до вшанування пам'яти Лисенка, подаю кілька зразків з неопублікованих його записів і кілька пояснень, дотичних почасти цих зразків, а почасти – Лисенкової фольклористичної роботи взагалі. Спробу характеристики цієї роботи я зробив у рефераті, читаному в Українській Академії Наук 1922 року і виданому 1923 р. під заголовком "Лисенко як збирач народних пісень" (Повідомлення Музично-Етнографічного Кабінету У. А. Н. № 1). Тоді я мав перед очима, окрім опублікованих Лисенкових записів, тільки частину неопублікованих, і про існування инших рукописів

[с. 10]

не знав, – вони вступили до Музею діячів України і стали приступні лише згодом. В істотному нинішня праця не змінює того, що виложено в попередній, тільки доповнює. Перший розділ цієї праці замикає в собі розгляд джерел Лисенкового збору народніх мелодій в цілому, другий містить коментарі до окремих записів.

I
Фольклористична діяльність Лисенка і сучасне йому українське громадянство.

Великий Лисенків збір народніх мелодій не є діло тільки його самого, але в певній мірі й діло його ідейних соратників, видатних діячів української культури на инших

полях, що були теж глибоко перейняті любов'ю до рідної пісні. Добре відомо, що народня пісня з її музикою була важливим чинником витворення світогляду й ідеалів української національно-настроєної інтелігенції. Пісня електризувала молодь і об'єднувала її в многолюдні громади національного напряму; у більшости молодечий запал пізніше простигав, даючи місце тверезому утилітарному розважуванню питання про доцільність зберігати національну окремішність – з погляду реальної вигоди самого ж таки українського народу або з погляду своєї особистої вигоди; але пісня, театр у межах народнього побуту та історії, – в далеко меншій мірі література в цих межах, – все ж міцно зберігали свій куток у душі. Тим, хто безпосередньо не знає українського життя перед 1905 роком, важко собі уявити, яка невідповідність була давніше між масовим ентузіязмом публіки до української пісні в хатньому і товариському обіході, в концертах та театрі і – загальною байдужістю до заходів нечисленних одиниць та тісних гуртків, щоб розвивати й инші сторони культури в національній формі. Трудність зібрати гроші на якусь українську справу, розпачлива повільність продажу українських видань, здійснених з великими і саможертовними зусиллями, мізерна кількість передплатників на періодичні видання, що їх провадили українські діячі навіть російською мовою, тільки з метою студіювати й розвивати українську культуру,– така була дійсність, що родила апатію й ліквідаційний настрій. Тих, що зоставалися активні й вірні ідеї до старости, підогрівала й піддержувала значною мірою таки пісня.

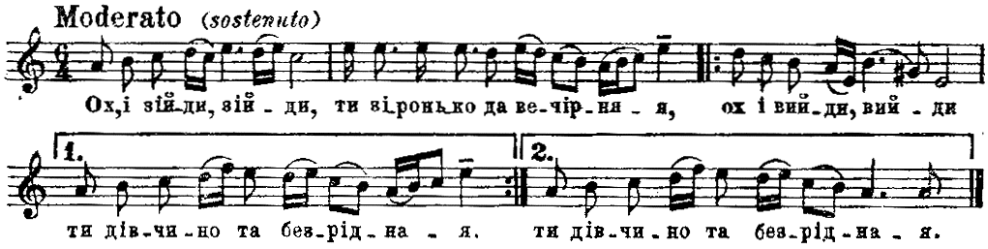
Нижче подаються імена представників українського руху, що були не тільки пасивно зобов'язані народній музиці і стимульовані нею до різнобічної культурно-громадської праці, не тільки були її поклонниками, але й її знавцями, хоч не ученими. Вони не тільки робили кожний своє діло, обвіяні її чарами, але, як показує Лисенків збір, ще й по своєму активно спричинялися до її збереження, студіювання й пропагування; вони пильно до неї прислухалися, запам'ятовували і передавали тому, хто, бувши їх вірним і приязним товаришем в инших сторонах спільної культурної роботи, в музичній справі був між ними єдиний і великий.

[с. 11]

Перше ніж перелічувати тих, що безпосередньо допомагали М. Лисенкові, треба назвати оці два ймення, що мають місце поміж джерелами його збору: Тарас Шевченко і Пантелеймон Куліш.

"... Заслушивались мы поющего Шевченка – этой художественной натуры, так богато выражающей себя в живописи, стихотворстве, а всего сильнее и краше – в пении Украинских народных песен" писав М. Максимович (у розправі "Об историческом романе г. Кулиша "Черная Рада", з "Русской Беседы", 1858, передруковано в "Собрании Сочинений" I, стор. 529). Зведення відомостей про Шевченкове співання дали: М. Сумцов, – Любимые нар. песни Т. Шевченка – в місячнику "Украинская Жизнь", 1914, № 2, і Д. Ревуцький – в виданні Комісії пам'яток нов. укр. письменства при Укр. Академії Наук "Т. Шевченко. Щоденні записки (журнал)" під ред. С. Єфремова, К. 1927, стор. 430–441.

Крім згуртованих там, є згадки в Наук. Збірнику Істор. Секції Укр. Акад. Наук, XXI, с. 169, в "Україні", 1925 р., кн. 1–2, с. 195, 161,



в місячнику “Життя й Революція”, 1928, марець, с. 113. Коло пісні “Да в Київі на ринку” (М. Лисенко, Збірник укр. пісень, вип. II, № 18) стоїть примітка “од Е. И. Красковской; – перечула від Т. Шевченка”, а в рукописі, між мелодіями, що їх Лисенко записав від Красковської, збереглася й мелодія пісні “Ох і зійди, зійди, ти зіронько да вечірняя” з зазначенням “від Шевченка”. Що це була одна з найлюбіших Шевченкові пісень, про те не раз згадується в біографічних матеріялах; це вподобання свідчить, що італіянсько-український музичний стиль, до якого вона належить, і який витворився не без участи панства, та й не глибоко проник у простолюд, – був Шевченкові дуже милий (про обізнаність Шевченка в музиці по-за українською піснею – див Д. Ревуцький у згаданому виданні “Шевченкового Журналу”, ст. 496–500). М. Лисенко не включив цеї мелодії в свій збірник, певно, не тим, щоб не поділяв цього вподобання – взагалі утворів у цьому стилі він умістив чимало, – а тим, що його запис мало відрізняється від запису Андрія Маркевича в “Записках о Южной Руси” П. Куліша, т. II, 1857 р., ст. 224, мел. № 13 (перелік варіянтів і инших мелодій до слів цеї пісні – в моєму збірнику з голосу Лесі Українки під № 132; окрім зазначених там варіянтів, є ще в зб. “Южно-руські пісні з голосами”, К. 1857, під № 10; З. Радченко. Сб. малор. и белор. нар. пес. Могилевской губ., Спб. 1911, № 119). Андрій Маркевич (про нього див. “Журнал” Т. Шевченка

[с. 12]

в зазначеному виданні Укр. Академії Наук, ст. 319) записав цю мелодію від Олександри Куліш (Ганни Барвінок), а її навчив цеї пісні Шевченко (Н. Кибальчич. Воспоминания, “Киевская Старина”, 1890, № 2 ст. 175). Шевченко співав цю пісню й давніше (“К. Стар”, 1897, II, документи, ст. 32).

У порівнянні з тим варіянтом, що від Ганни Барвінок записав А. Маркевич, варіянт Красковської-Лисенка має гідну уваги особливість: ритмічне пунктування alla Lombarda до слів “ти зіронько”. Ця стародавня західня манера, тепер характеристична для шотландських та ірландських співів, а також для угорських, на нашій язиковій території найбільше позначається в крайніх західніх прикарпатських землях і що далі на схід, то убуває; здається, на Волині вона давніше більше була в ужитку, ніж тепер, а на Наддніпрянщині й давніше не була звичайною власне для мас. Щоб зложити більш упевнений висновок, треба більше матеріялів і постережень, і Лисенків запис від Красковської дає цінний для цього питання факт.

В II вип. Лисенкового збірника під № 15 є пісня “Та забіліли сніги” (в тексті, що не під нотами, просто “Забіліли сніги, заболіло тіло”) без зазначення, де й од кого її записано. Можна здогадуватися, що ця пісня була за 60-х років загально знана в українській громаді (тепер вона не належить до популярніших). За спогадом О. Лазаревського (“Киевская Старина” 1899, кн. II, ст. 153) Шевченко знав цю пісню ще 1847 року; але 18 мая 1858 року він у своєму журналі записав про цю пісню слова, з яких неначе виходить, що він того дня вперше її пізнав (ст. 92 оригіналу, стор. 182 в академічному виданні, див. примітку акад. А. Лободи на 671 ст. того видання).

Атмосфера, в якій виховувався змалку Пантелеймон Куліш, була наповнена співами. “Прості, невчені люде були товариством, що збиралось по дрібних дворянських світлицях у Вороніжі. Замість політики, згадували вони про старовину... співали пісень українських. Не було кращого голосу ні в кого, як у Кулішевої матері; ніхто не співав таких давніх пісень, як вона; Хмельнищина дійшла до неї – не перепинена чужоземними співами... Пісня була в неї не забавкою: вона думала піснями. Сидя за роботою, ніколи вже не вмовкала: тільки було зітхне, задумаєцця – і зновъ співає... А серед бесіди в неї було що слово, то й приказка; проміж двома чи трома периодами речи вона було вставляє співний поетичний дріб’язокъ з народньої антологиї” (“Жизнь Куліша”, у львівському часописі “Правда” за 1868 рік, ст. 20–21). Куліш “учився змолоду музики на скрипці, а потім учився столярства і зробив своїми руками скрипку”

(ibid. ст. 33). Він грав ще й на флейті (В. Шенрок. П. А. Куліш. Оттиск из журн. "Киевская Старина", 1901, ст. 32). "Его обращенная к (селянам) задушевная речь, его воодушевленная, льющаяся из души песнь, легко пролагали себе дорогу к их сердцу" (ibid. ст. 17). Він співав часто разом з Мих. Максимовичем (ibid. ст. 20). В першу зустріч його з Шевченком "пішло справжнє січове балаканнє,

[с. 13]

а далі й співи (Шевченко мав голос пречудовий, а Куліш знав незліченну силу пісень)" ("Правда", 1868 р., стор. 285, цитовано у В. Петрова: "Куліш і Шевченко" в збірнику "Шевченко і його доба" Укр. Академії Наук, І, 1925, ст. 59).

Деяких народніх пісень навчилася від П. Куліша Є. Красковська, а від неї записав мелодії тих пісень М. Лисенко; про ці записи буде мова нижче.

Переходимо до тих, що від них Лисенко записував безпосередньо, або що сами записували й передавали готове Лисенкові, чи иншим способом допомагали йому збирати народні мелодії. Дуже важко було б розкласти їх імена згідно з хронологією самих записів; я її не беруся в цьому місці встановити, тому вдаюся до альфабетного порядку, – він і вигідніший, коли мати на увазі використовування цього писання для довідок.

В Лисенковому "Збірнику укр. пісень" (для одного голосу з супроводом фортеп'яну – далі саме на цей збірник буде вказуватися, коли не буде дано иншого зазначення) коло пісень IV випуску № 21-а і V випуску № № 1, 2, 14[1], 17, 30, і 33 стоїть помітка: "од Бибика"; географічні помітки, за винятком першої з цих пісень, – С. Денисівка і Лесевичів хутір Лубенського повіту. З певністю можна покласти, що й пісні №№ 3 і 5 в шостому десятку Лисенкового "Збирныка народних укр. писень" для хору, де стоять ці самі назви населених пунктів, але не зазначено, хто співав, – записано від тої самої особи. Андрій Бибик був одарований селянин-самоук; в його долі брав участь філософ В. Лесевич (Л-чів хутір був коло Денисівки). Про Лесевича – див. Д. Дорошенко в місячнику "Нова Громада" 1906, І, С. Єфремов "De mortuis", "Основа. Вістник письменства, науки і громадського життя", кн. III, Одеса, 1915 (там указано й деякі инші писання про Л.); Михайло Журливий: В. Лесевич яко філософ – ibidem; в "Спогадах" Є. Чикаленка (Львів, 1925, ч. І, с. 112–3 і ч. II, с. 28–31). Бибик був спочатку сільським учителем в Лубенському повіті, потім, складаючи послідовно екзамени, був учителем городської школи в Лубнях і вчителем (історії та географії) в Одесі – в гімназії та юнкерській школі. Перед тим, як здобув це становище, працював як матрос і паляч на морському пароплаві "Добровільної флоти"; був у далекому плаванні. В Одесі він мав репутацію найвидатнішого вчителя історії після Смоленського. Писав вірші; невеличка частина написаного була надрукована під псевдонімом "Бобенко". Здобув самотужки дуже широку освіту; знав французький, німецький, англійський і польський язики, перекладав Міцкевича на українську мову з оригіналу, був начитаний у філософії. Приїжджаючи нерідко до Київа, був у дуже добрих відносинах із Володимиром Антоновичем, знався також із М. Лисенком, Олександром Кістяковським, П. Чубинським і взагалі з чільними представниками української інтелігенції. Співав народніх пісень із великою експресією. Про нього див. Є. Чикаленко. Спогади, ч. II, ст. 10. С. Єгунова-Щербина. Одеська

[с. 14]

Громада кінця 1870-х років – в збірнику "За сто літ. Матеріяли з громадського і літературного життя України" Історичної Секції Академії Наук, кн. 2, с. 191.

Пізніше Бибик відбився від живої безпосередньої участи в українській громадській роботі, перейшовши на посаду вчителя гімназії в Баку, а потім на посаду завідувача пароплавства на Дону з осідком у Павловську; там він і помер 1919 чи 1920 року. Подані тут відомості за Бибика, яких нема в цитованих друкованих джерелах, уділили

мені Катерина Мельник-Антонович і почасти Олена Пчілка.

До пісні "Ой на гору козак воду носить" (вип. I, № 26) у Лисенка нема зовсім пояснiння, звідки її узято. В мемуарах Б. М. Юзефовича описується вечір, проведений автором у П. Чубинського (Б. Юзефович називає його "Чоповскій") разом з П. Житецьким, Антоновичем, Рильським і Стояновим (всі прізвища автор перейнакшив); там між иншим співали хором, а потім "круглолицый юноша с вздернутым носиком и мягкими, светлыми, вьющимися волосами" сказав: "Постойте, господа, я вам спою песню, которую в Черниговщине записал". Тут автор мемуарів подав повний текст вищезазначеної пісні так, як надруковано у Лисенка (див. "Русская Старина", 1895, ноябрь, с. 129). Діло це було 1861 року; автор мемуарів назвав того, хто записав і співав пісню, "Вербовскій". І. Житецький розшифровує це прізвище, як Вербицький[1], точніше Микола Антіохов-Вербицький, що писав в "Основі" під псевдонімом "Миколайчик Білокопитий"[2]. Можна здогадуватися, що до того часу, коли Лисенко почав складати свій збірник, ця пісня була загально знана в київській громаді, і загубилася пам'ять про те, хто її перший пустив між громаду; тому у Лисенка й не зазначено ні місця, ні особи. Втім, у I випуску з 40 пісень тільки до одної зазначено, хто співав.

Про Вербицького згадував О. Лоначевський в автобіографічному листі до А. Пипіна, оповідаючи про 1861 рік: "У редкого из студентовъ малороссов не было тетрадки с разным этнографическим материалом, преимущественно песнями. Каждый записывал из уст народа. Выше меня курсом или двумя был А. И. Стоянов. По его предложению составлен был проект грандиозного сборника песен, составление которого взяли на себя студенты, а именно: А. И. Стоянов – исторические песни, И. П. Новицкий – бытовые, Н. А. Вербицкий – семейные, а я – любовные" (А. Пыпин. История русской этнографии, III, 377).

У "Спогадах" Олени Пчілки ("Літературно-Науковий Вістник", 1910 р., I) живо описано, яке велике місце належало співам у житті

київської української студентської громади за тих часів, як у ній був Лисенко (ст. 66–7).

Як багато М. Лисенко завдячував взагалі своєму київському студентському окруженню, пізнаємо з біографічної замітки про нього в Львівському часописі "Світ" за 1881 рік, зложеної, як можна здогадуватися з стилю, на підставі Лисенкового письма. Там є такі рядки: "З безідейного всеросійського панича, яким він тоді прибув з Харкова в Київ, на подобу всіх тогочасних Харківських студентів, героїв трахтирів, біліярдів, із забіяцькими трохи замахами, він став у Київі новим чоловіком... Вперше йому наука, музика, талан стали у пригоді ділові: з перших сливе років студентських він мимохіть став етнографом-музикантом. Співоче й без того студенство українське під той час широкого руху національного навозило було з вакацій велику силу всяких матеріялів етнографічних, надто ж пісень народніх. Ці пісні співав він у гурті товариськім і записував".

В тих випадках, де коло пісні зазначено: "од Волошина" (вип. IV, № 27, вип. V, №№ 10^{II}, 22, 23, 29^{II}, 32, 34, 35, 40; хор. II, № 9, IV, № 1), – це треба розуміти не так, що М. Л. записав пісню, а так, що одержав пісню, яку записав Волошин. Це з'ясовує сам Олександер Волошин, відповідаючи листом на моє запитання. Тим, що дотепер у друку про цього діяча згадано надто коротко (в "Спогадах" Є. Чикаленка, I, 78,

[1] Київська громада за 60-х років, Україна, 1928 р. кн. I, 96 прим. 2 (там надруковано "Вержбицький", але це, як пояснив мені автор персонально, друкарська помилка).

[2] Ibid с. 103, прим, 1; с. 117; про нього ще див. у Ом. Огоновського "История литературы руской, ч. II, відд. 2, с. 719, і П. Руліна в місячнику "Червоний Шлях" за 1926 рік № 3, с. 165 і в його книжці "Марія Заньковецька", К. 1929, с. 12–24.

126, у О. Рябініна-Скляревського: “З революційного укр. руху 1870–1888 рр. Єлисаветградський гурток”, “Україна”, 1927 р., кн. IV, ст. 113) вважаю, що тут буде до речі подати біографічні відомості, на підставі цього листа. Олександер Волошин народився 1855 р. у Бобринці, тоді повітому місті Херсонської губ. (згодом центр повіту перенесено до Єлисавету). Батьки його були кріпаки – дворові дрібного земельного власника. Вчився Волошин у Бобринці в повітовій школі, за того часу співав у церковному хорі і вчився грати на скрипці у М. Кропивницького (тоді секретаря Бобринецької ратуші), що заходився був улаштовувати маленький домашній оркестр. Потім скінчив Херсонську Учительську Семінарію і від 1873 року вчителював у початкових земських школах Єлисаветградського повіту та в ремісно-грамотній школі в самому Єлисаветі. Там належав до гуртка українців радикального, чи як тоді казали “Драгоманівського” напрямку. Про знайомство з М. Лисенком О. Волошин оповідає так: “М. В. приїхав якось до Єлисавету разом із своєю дружиною, досить гарною співачкою, й дав вокально-музичний концерт. Після концерту громада вітала М. В. в тісному колі “своїх людей” у господі Ів. Тобілевича (Карпенка-Карого). Тут М. В. грав нам на роялі свої музичні твори і навіть співав (власне кажучи, показував, як треба співати) деякі пієси з своєї “Музики до Кобзаря”, як от “Гетьмани”, “Минають дні, минають ночі”, тощо”. В-осени 1879 р. Волошин переїхав учителювати знов на село верстов за 15 від Єлисавету, в слобідку Ахтову (вона ж Карлівка) і відти почав посилати Лисенкові записи народніх пісень.

[с. 16]

1884 року Волошин перейшов на службу в статистичне бюро Херсонського губернського земства, що працювало тоді в Єлисаветі під проводом О. Русова, але вже 1885 року був арештований разом з Русовим, О. Михалевичем і Т. Василевським за належність до згаданого революційного українського гуртка, і по звільненні йому заборонено працювати в статистичному бюрі. Волошин пристав до трупи Кропивницького, $2^1/_2$ роки був за суфлера та хормейстра. Року 1887, підчас пробування трупи в Петербурзі, йому було об’явлено постанову Міністерства Внутрішніх Справ про те, що його віддається на два роки під гласний догляд поліції з правом вибрати собі місто, за винятком Петербурга й Москви. Він вибрав Одесу і там дев’ять років бідував, бо адміністрація й після скінчення терміну гласного догляду не згоджувалась допустити його на службу в земство або в яку небудь городську установу. Нарешті, року 1895 йому дозволено було взяти посаду секретаря Ананьївської повітової земської управи, де він служив до 1904 р., коли з наказу Херсонського губернатора його з цієї посади скинуто. Волошин подався на Харківщину, – тамошній губернатор згодився допустити його на посаду секретаря Вовчанської земської управи. Потім він завідував відділом позашкільної освіти Харківської губерніяльної земської управи; від року 1906 завідував відділом народньої освіти Київської губерніяльної земської управи і 1911–12 р. – Педагогічним Бюром Полтавської губерніяльної земської управи; пізніш служив секретарем Дубенської земської управи на Волині, а від 1915 року знов у Київській губерніяльній земській управі. Від 1921 р. живе в Одесі. “Підчас своєї довголітньої служби в земстві, – закінчує О. Волошин, – я раз-у-раз дбав про поширення освіти серед нашого темного люду способом розповсюджування українських книжок, улаштовування українських театральних вистав та концертів, то-що. Це й спричинилося до того, що моя позаслужбова діяльність не давала спокою жандармам та добровольним обрусителям, і я дуже часто мусів переносити тую “злочинну” діяльність з одного міста в друге”.

Головна заслуга О. Волошина в справі естетичного виховання народу – це впорядкування “Збірничка укр. пісень з нотами” (вид. “типографии Е. И. Фесенко” в Одесі, перше 1896 року, потім були дальші видання). Авторство Волошина було сховане під псевдонімом “Александр Хведорович” (Хведором звали батька

авторового). Для цього видання Волошин вдатно вибрав сотню пісень з Лисенкових збірників, а почасти з своїх власних записів; збірничок був виданий дуже дешево і в дуже великій кількості примірників; він багато спричинився до поширення української народньої пісні в масах[1].

[с. 17]

Від заслуженого збирача нар. пісень, діяча культури і земської справи *Андрія Грабенка* я на моє запитання дістав таке пояснення: "... З кінця 70-х років... усякий раз, коли я бував у Київі, М. В. (Лисенко) використовував мене, по своєму звичаю, для запису пісень; в ті часи я ще й не мріяв про друкування своїх матеріялів, і все, що вважав цікавим, або наспівував йому або записував і посилав йому "готовеньке", як він казав. З тих пісень, що *надруковані* в його великих випусках, *моїми* є тільки *три*: "Ох, і я з горя та печалі" (записана на хуторі Громусі, коло м-ка Ровного Єлисаветгр. повіту від О. Охрімовського), "Ромен-зілля, ромен-зілля та й у кучері в'ється" (пісня Обознівська, записана мною від моєї сестри Марії) та "Ой пили-пили козаченьки" (Бобринецька, від Софрона Куліша). "Вулиця гуде" – це пісня М. Л. Кропивницького з драми "Дай серцю волю". Вона справді Жеванівська й записав її М. В. з мого голосу, як був у нас у Єлисаветграді". Вирази "від Охрімовського" і "від Софрона Куліша" – тут значать, що ті особи співали; записував А. Грабенко. Коли порівняємо ці автентичні вказівки з помітками М. Лисенка до названих тут пісень (вип. IV, №№ 16, 25, 9 і 17), то бачимо, що виразом "од Грабенка" однаково відзначено й те, що мелодію записав А. Грабенко (№№ 16, 25) і те, що А. Грабенко співав, а записав М. Лисенко. Далі, помітка М. Л. до № 16 ("Ох, і я з горя та печалі"): "Грабенко, од Шевченка, з Керелівки, на хуторі Громусі (Київ, губ.)" не збігається з вказівкою А. Грабенка про те, хто співав пісню, і де находиться Громуха. Вказівці А. Грабенка треба дати перевагу.

Про життя й працю А. Грабенка писав М. Чернявський у часописі "Музика" за 1925 р., № 3, ст. 135–138. Є ще згадки в "Спогадах" Є. Чикаленка ч. I, ст. 67, 78, 126 в розвідці Ол. Рябініна-Скляревського про Єлисаветградський укр. гурток 1870–80 р.р., "Україна" 1927, кн. 4, ст. 113. В моїй попередній розправі за М. Лисенка характеристика Грабенкових записів подана на ст. 4 і 15. В кінці 1927 року А. Грабенка обрано на члена Етнографічної Комісії Української Академії Наук. Кабінет Музичної Етнографії при Академії видає тепер 4-й випуск його записів (три випуски, по 100 пісень у кожному, свого часу були видані в Одесі під псевдонімом "А. Конощенко"). Спогади А. Грабенка про М. Лисенка подаються нижче в цьому збірнику.

Ініціали "А. А. д-К" (вип. VI № 38) є ініціяли Олександра Олександровича де-Коннор, отця першої дружини М. Лисенка Ольги Олександровни (про неї – див. спомини С. Русової в збірнику "За сто літ" Істор. Секції Укр. Акад. Наук, кн. 2, ст. 151 і спомини Олени Пчілки далі в цьому збірнику).

Про Порфирія Демуцького (див. VI вип. Лисенкового збірника № 2, до П. Д-го відсилає також зазначення "с. Янишівка" коло № 23, 25) недавно з нагоди його смерти писали: С. Барик в місячнику "Життя й Революція", 1927, кн. 7–8, М. Грінченко в місячнику

[с. 18]

"Червоний шлях", 1927, кн. 7–8 і К. Квітка в "Етнографічному Віснику", кн, 6 (велика розправа), і в "Україні" за 1927 р. кн. 6, ст. 210 (короткий некролог). Див. ще в "Спогадах" Є. Чикаленка, I, ст. 148–9, в часописі "Музика", 1924 №, 7–9, ст. 179 і 1927, № 2 ("Український рапсод"), у часописі "Рідна Церква" 1927 № 16 (писав

[1] Про значіння цього збірника для міграції народніх пісень згадано в моїй студії "Пісні про дівчину, що помандрувала з зводителем", Етнографічний Вісник, кн. 2, ст, 87; в окремому виданні (Зб. Іст.-Філол. Відділу ВУАН, № 47) – ст. 12.

В. Крижановський); в "Україні" 1928 р., кн. 6, с. 27.

Дніпрова Чайка (Л. Василевська). Про неї див. спогади А. Грабенка в часописі "Україна" 1927 р., кн., 5 і Гр. Коваленка-Коломацького в часописі "Червоний Шлях" 1928 р., № 2 (розгляд її літературної діяльности подав В. Покальчук в час. "Життя й Революція" 1927 р., № 7–8). Покійна письменниця співала багато пісень і М. Лисенкові, і А. Грабенкові (Конощенкові). Всі пісні у надрукованих збірниках обох названих записувачів з примітками "с. Королівка Сквирського пов." і "Збур'ївка" (на Таврії) списані з її голосу. Дещо зосталося у М. Лисенка в рукописі.

Юлія "Диздарівна" (вип. V. № 10) була Лисенкова родичка, з верстви дворян-землевласників Полтавської губ.[1]

Загорська – про неї див. у Богдана Лепкого в біографії Марка Вовчка при лейпцізькому виданні творів М. В. 1925 року, ст. CCXLV–V, і в згаданій вище моїй попередній розправі за Лисенка, ст. 10 і 11. За літературними свідоцтвами і за оповідями – Олени Пчілки (О. П. сама чула співи Загорської) та родичів Лисенка – це була дуже одарована натуральна співачка, і стиль її виконання Лисенко високо цінив. Цей стиль в розумінні самого способу давати звук і експресії, коли він був індивідуальний, – згинув на віки, бо ніякий запис передати експресії не може. Оскільки його можна вивчити з опублікованих і неопублікованих Лисенкових записів, він був настільки індивідуально прикрашений, що бажалося б у майбутньому виданні бачити ці записи згуртованими до купи. Вони становлять довід на думку, що не до всякого матеріялу йдуть вимоги класифікації за ритмічними чи иншими принципами: иноді не тільки з артистичного, але й з наукового погляду доцільніше групування за особою співака. Д. Маркович у спогадах про Опанаса Марковича з екзагерацією писав: "Как Остап Вересай былъ последним бандуристом, так и М. А. (Загорська) была последней певицей "жиночих песен". Лучше ее никто не пел, знать песен больше ее никто не знал" ("Киевская Старина", 1893, 4, ст. 76, див. ще К. Стар., 1892, 9, ст. 409). Вона була хуторянка, судячи по її листі, що зберігся в Лисенковому архіві, дуже мало вчена; звали її Меланія Овдіївна – обидва ці імення були не в моді у панській верстві; як довідався Д. Ревуцький, її батько хоч належав до дворян (дрібних і недавніх), сам орав. (Д. М. Ревуцький готує до цього збірника окрему розвідку про Загорську).

[с. 19]

Коло пісні "Ой зійди, зійди, ясний місяцю" (вип. II № 34) зазначено "з Адéсу од Зайкéвича". Вчений агроном Анастасій Зайкевич, професор Харківського Університету[2] і Харк. Ветеринарного Інституту (тепер у відслузі), скінчив університет в Одесі, і на початку служби був там викладачем; тому я, здогадуючися, що зазначка відноситься до нього, звернувся до нього листовно з запитанням щодо згаданої пісні, до того ж просив повідомити, чи не його прізвище скрито в Лисенковій помітці до історичної пісні про Харька і Гнатка у вип. IV № 2: "Під Київом од Турка (Зап. в Солониці під Лубнями од З-ча)"; таке саме скорочення є коло пісні про Нечая (IV № 1, варіянт Г): "у Київі од лірника (через З-ча)", а село Солониці згадується в помітці до пісні про Саву Чалого (вип. II № 3: "с. Солониці Луб. пов., од Турка"). – Відповідь А. Зайкевича з 2/XII 1928 р. була така:

"С большой охотой отвечаю Вам на Вашу просьбу. Н. В. Лисенко приезжал нарочно в Солоницу, где я жил, чтобы записать песню "Ой зійди, зійди, ясен місяцю" и тут записал эту прекрасную песню. От кого я ее слышал, теперь не припомню. Думаю, что

[1] Лисенкові родичі де-Коннор і Диздарівна згадуються тут не як діячі, що підходили-б під дану на початку цього розділу загальну характеристику, а для повноти встановлення джерел Лисенкового збору нар. мелодій.

[2] Про нього дивіться в "Спогадах" Є. Чикаленка, I, с. 97; В. Милорадович (Народные обряды и песни Лубенскаго у., Сборник Харьковскаго Ист.-Филол. Общ. т. 10, 1897 р. Предисловие) згадував про нього в числі осіб, що записували пісні й казки поблизу Лубень.

это была песня какой-то страждущей души, очень она напоминает классический мотив “Ифигения в Тавриде”. Тут-же он записал песню про “Гнатка і Харька” и про “Нечая” от Турка, кот. взят был в плен русскими войсками при взятии Измаила. При крещении присвоили ему фамилию Ибрагимов по его имени Ибрагим. Турок этот имел ясно выраженный восточный облик и до того времени, когда я его узнал, как я слышал от него, принимал участие в Барской конфедерации. Свою песню про “Саву Чалого” он начинал припевом “Ой був Сава не їв сала, а все паляниці, ой не любив-же він дівчат, а все молодиці”, а дальше уже шел мотив: “Ой був Сава в Немирові в Ляха на обіді, не знав Сава і не відав про свої він біди”. Ибрагимов жил у моего отца на Матяшовском хуторе. Летом он сидел в пасеке, а зимою проводил долгие зимние вечера за игрой в шашки с моим отцом. Держал он себя гордо и в близкие отношения с служащими моего отца не входил.

Время, к которому относится мое коротенькое повествование, было самой глухой порой украинской общественной жизни. Самая обычная песня “І шумить і гуде, дрібен дощик іде, ой хто мене молодую та й додому проведе” могла быть исполнена на сцене только в переводе на французский язык. И, вот, я помню, как часто бывало, когда музыка Лисенка затихала, раздавались глухие рыдания, так что в его музыке как-бы хранилась вся замирающая жизнь Украины.

Простите, что пишу Вам на русском языке. Это потому, что всю мою деятельность, как профессора, я пользовался этим языком. Думаю, что

настанет время, конечно уже для другого поколения, когда будут пользоваться уже языком украинским и он сделается обычным языком всей текущей жизни.

Сокращение З-ч относится ко мне”.

Зіставляючи дані цього листа з наведеними вище помітками, можна здогадуватися, що “Турок” перед тим, як оселився під Лубнями, був у Київі і там навчився укр. історичних пісень, – між иншими, і від лірника. Що до пісні про Саву Чалого, то треба зазначити, що в тексті, надрукованому у Лисенка з поміткою “Од Турка”, нема ні одної з двох строф, поданих в листі А. Зайкевича; може, Турок навчився їх пізніше. Подібні слова (“Ой був Сава та їв сало та все паляниці”) стоять у збірнику “Южно-руські пісні з голосами” (К. 1857, ст. 64). Було б інтересно поінформуватися докладніше про цього Турка (чи він був феноменально довголітній, чи, може, змішав Барську конфедерацію з якоюсь иншою історичною рухавкою?), але я не маю змоги продовжувати такі розвідування.

Як документ до пізнання історичної епохи, лист А. Зайкевича характеристичний тим, що показує на слабкість самого напруження волі до збереження національної самобутности у громадянства тої епохи, до якої оповідь відноситься; тільки при цій загальній умові чутка про місцевий Київський епізод – виконання української пісеньки на концерті у французькому перекладі – могла мати поважний вплив на настрій і поводження української інтелігенції в инших місцях – ще й надовго. На цей епізод взагалі часто посилаються в літературі, як на довід сильного політичного гніту. Свого часу Олені Пчілці люде, що близько стояли до тої справи, оповідали про неї так, що, видно, та розголошена “заборона співати пісні українською мовою” справді не діяла навіть у протязі одного вечора, і після того, як проспівано франц. мовою одну пісеньку (не “І шумить і гуде”, а “Дощик, дощик крапає дрібненько”), сама адмністрація вимагала, щоб у продовженні концерту українські пісні співати по-українськи. – Коли йде процес натуральної денаціоналізації, представники відпорної течії звичайно прибільшують ролю репресій і взагалі заходів до примусового прискорення асиміляції; навпаки, ті, що не вбачають блага свого народу в цій відпорності, схильні не надавати великого значіння репресіям. Суд історика затрудняється, коли самі репресії не

становили видержаної системи[1].

У IV десяткові хорових пісень під № 6 зазначено “з с. Заньків од

[с. 21]

п. Заньковецької”, у вип. V, № 12 і хор. дес. IV, № 8 стоїть просто “Заньки”. Це зазначення очевидно теж одсилає до славної драматичної артистки Марії Заньковецької, – за цею назвою свого рідного хутора вона й прибрала собі артистичне ім’я (справжнє її прізвище – Адасовська). Про значення пісні в її розвитку за дитячих років – див. П. Рулін “Артистичний шлях М. К. Заньковецької” в часописі “Червоний Шлях”, 1926, № 3, ст. 165 і в книжці “Марія Заньковецька” К. 1929, с. 10 і 11.

Пісні №№ 31–33 в III вип. Лисенкового збірника записано “од Г. Іщенко”. Незмінена форма “Іщенко” показує на жіночу стать (инакше було-б “од Іщенка”).

У цитованих вище спогадах Єгунової-Щербини зазначено, що селян поміж членами одеської української громади за 70-х років було двоє: окрім згаданого Бибика – ще Гапка Іщенко. За відомостями, що подав О. Рябінін-Скляревський в “Україні” 1927 р. кн. 1–2, це була поетеса-революціонерка, що за другої половини 70-х років мала велику популярність в українських колах Київа та Одеси, “так само, як і в землевольських та народовольських гуртках”... Вона була “близька приятелька Віри Засулич, наречена Ковальського, близька з гуртком Чубарьова”. Після того, як в ній зневірився граф М. Толстой, що взяв був на себе справу її виховання й освіти, “долею її почали піклуватися українофіли. 1875 р. вона жила в Київі; тут їй читали лекції Антонович, Драгоманов і ще хтось із професорів”. Що-року влітку Гапка відряжалася на село для політичної пропаганди, і працювала як сільська робітниця, між иншим на Харківщині. Пізніше “її відцуралися і українофіли і народовці, і взагалі всі соціялісти, вважаючи за шпигунку”. Від 1880 року дальша доля її невідома.

Олена Пчілка персонально знала Гапку Іщенко і уділяє про неї такі відомості. Вона хоч походила з селянської верстви, але не була селянкою в дійсному розумінні: батько її служив за сторожа десь на лінії залізниці. Кар’єра її почалася з газетної кореспонденції якогось подорожнього, що звернув увагу на її незвичайне сопрано і, познайомившися з нею, довідався, що вона має й поетичний хист: на цього подорожнього зробив враження її вірш “Темніє мовчки ліс зелений”. Не вважаючи на те, що в Київі за її артистичний розвиток дбали інтелігенти українського національного напряму, а за політичний розвиток – революціонери-общеруси, з неї не вийшло ані поетеси, ані правдивої революціонерки. Антонович і Драгоманов її знали і брали участь у її долі (О. Пчілка чула, як вона співала у Драгоманових), але лекцій сами їй не читали; вчили її інтелігенти меншого калібру. Справді дуже видатна була ця дівчина тільки як співачка; красою голосу і експресією вона могла йти в порівняння навіть з згаданою вище Загорською. Вона мала розуміння стилів і коли наслідувала спів професіональних співачок городської культури, то виразно відрізняючи їх манєри від своєї натуральної: проспівавши напр., “Чайку” натурально, сказала: “тепер я вам проспіваю по актрисячому” –

[1] Так напр. питання про те, чи забороняв російський уряд друкування книжок білоруською мовою перед 1905 роком, чи ні, послужило за тему для докладної розвідки Ал. Шлюбского: Адносіны расійскага уряду да беларускае мовы ў XIX ст. Інстытут беларускае культуры. Запіскі Аддзелу Гуманітарных навук. Працы клясы філёлёгіі. Т. I Менск, 1928. Висновки цеї історичної студії, все таки, не далися виразно сформулювати; читач зостається з враженням, що не в заборонах причина слабкости розвитку білоруської літератури.

і повторила з утрованими відтінками. За шпигунку її в Київі не вважали, але інтерес громади до неї впав після того, як вона закохалася в унтер-офицера політичної жандармерії.

М. Лисенко її знав і співи її чув, тому нема сумніву, що зазначення "Г. Іщенко" відноситься до неї; одно тільки потребує пояснення, що пісні, записані від "Г. Іщенко" походять з Богодухівського повіту Харківської губ., а Гапка була з Херсонщини. Може її батько був з Харк. г., а тільки служив у Херсонській, а може вона навчилася сільських пісень, як їздила в Харк. губ. на пропаганду. З того, що й од Бибика (лубенця) Лисенко записав пісню Богодух. повіту Харк. г. (IV вип, № 21), родиться здогад, чи не було там в якомусь маєтку тайної культурно-політичної станції для роботи над селянством.

Антін Калита – див. нижче, де буде мова про П. Чубинського і баришпільців.

В II десятку хорових пісень М. Л. коло № 1 ("Ой Січ-мати") зазначено "з збірки Каменецького". Про нього див. довідку акад. А. Лободи в академічному виданні Шевченкового журналу, стор. 671.

У спогадах Олени Пчілки ("Літературно-Науковий Вістник", 1913, I, ст. 70) є вказівка на те, що в числі инших товаришів-студентів, котрі "приносили Лисенкові відомі їм кращі пісні українські", був Константинович – співав чернігівських пісень (усно О. П. мені пояснила, що це був Микола К., товариш Петра Косача, пізніше голова Чернігівської губ. земської управи). – Про нього див. – І. Житецький. Київська Громада за 60-х років. "Україна" 1928, кн. 1, ст. 194, прим. 1.

Олександер Кошиць, що постачив свої записи для хорових оброблень Лисенка (IX десяток, №№ 5–8, X десяток, №№ 5, 7, 8, XI, № 6) вродився 1875 р. в с. Тарасівці давнього Звенигородського повіту Київської губ. Скінчив Київську духовну семінарію і був один рік народнім учителем; тоді вступив до Київської духовної академії. "Через дяка Андріївської церкви [в Київі] Грушевського", згадує О. Кошиць в недавньому автобіографічному листі до Сергія Тележинського, "я зазнайомився з Лисенком (1893 року), бо він зацікавився, що я записую пісні... Своїх звязків з М. В. Лисенком я не поривав до самої його смерти. Спершу поставив йому етнографічній матеріял, потім, будучи на службі у Київі, був його співробітником у хоровій справі – в аматорських хорах, потім в його школі, далі в київському "Бояні". Його святій пам'яті я відношу все, що маю музичного в своєму житті та у своїй національній свідомості".

Скінчивши Академію, Кошиць де-який час служив у Київській губ. по фінансовому відомству; 1902 року покинув цю службу і переїхав до Ставрополя Кавказького, де був за вчителя в Учительській Семінарії, а 1903 року – до Тіфліса, де був за вчителя співу в дівочій гімназії. Року 1904 вернувся до Київа – вчителем співу в середніх школах. 1893–1900 років записував пісні найбільше в своєму рідному селі. Коли Ку-

банський військовий козачий уряд звернувся до Лисенка в справі організації збирання кубанських пісень, Лисенко рекомендував Кошиця; на запрошення того уряду К. у роках 1903, 1904 і 1905 робив літні екскурсії по Кубані і записував пісень козацької людности, не тільки, зложених українською мовою, але й тих, що їх співають великоруською або мішаною мовою, – в тім числі й воєнних. Повернувшися до Київа, К. став, як згадано, помішником М. Лисенка при хорі Лисенкової школи (в якій разом з тим прослухав 1908–1910 рр. курс теорії композиції у Любомирського) і диригентом хору українського філармонійного т-ва "Боян" (ініціятором і головою цього Т-ва був М. Лисенко), навчателем хорового співу в музичній школі київського відділу І. Російського Музичного Т-ва, а з 1912 року, коли цю школу зреформовано на консерваторію, зайняв цеє ж місце в консерваторії. З 1909 року постійно диригував

хором студентів київського університету, а 1912 року – хором слухачок київських вищих жіночих курсів. Пробуваючи в Київі, Кошиць давав багато концертів, в яких перевагу вділив українській музиці та українській народній пісні. Від 1912 р. К. постійно диригував оркестрою в українському театрі Садовського в Київі. Року 1911–1912 Леон Ідзіковський у Київі видав перший і другий збірники українських пісень, що записав Кошиць у Тарасівці Звенигор. п., романси "Колись було, виходила в садочок" на слова Б. Грінченка, "На проводи" (слова Ол. Коваленка), "Черная туча виситъ над полями" (слова Апухтина) і инше. Композиторська діяльність Кошиця була значною мірою звязана з театром М. Садовського: для постанови в цьому театрі "Зачарованого кола" – Ридля Кошиць скомпонував музику до окремих нумерів; для постанови "Казки старого млина" Черкасенка – музику до антрактів, для гри Юрка на сопілці й де-які номери співу; написав кант до п'єси "Вій" (хор бурсаків), музику до п'єси "Стара шахта" і инше.

Пізніше в Київі було ще видано "Збірник укр. колядок. Записав і аранжував для мішаного хору А. Кошіц" (у Л. Ідзіковського) і поодидинокі нар. пісні в серії "Муз. Бібліотека під редакцією О. Кошиця" (Видавниче т-во "Криниця"), а у Röder'a в Лейпцігу, надруковано чотири десятки нар. пісень в його хоровій обрібці під назвою "Українські хори", (там є, між иншим, і пісні, що їх Кошиць записав на Кубані), "Українські колядки для мішаного хору", "Українські колядки та щедрівки для жіночого або дитячого хору", "Веснянки (пісні, гри й танки) для мішаного хору", канти та инше[1].

Під музичною редакцією Кошиця вийшов інтересний збірник укр. нар. пісень К. Поліщука (тексти) – М. Остаповича (мелодії), вид. Губанова в Київі 1913 року.

Пізніше Кошиць мандрував як диригент української капели, що

"за 8 років одвідала... Европу, крім Італії, і Америку... від Канади до... Аргентини" і мала дуже великий успіх. Історію капели за перших років і художню її оцінку подав чеський музиколог Zd. Nejedly в книжці, "Ukrajinská Republikánská kapela" (Praha 1920), а тепер Товариство Музичне ім. Кошиця в Парижі, що складається з булих учасників цеї капели, друкує книжку, де зведено відзови музичної критики різних країн. К. виконував з капелою не тільки укр. твори, але й пісні инших народів – Европи, Америки, Азії і Океанії, і сам творив розклади цих пісень; ці розклади, а також багато розкладів укр. пісень, окрім вище названих, приготовані до друку.

Красковська (про неї згадано вище). У М. Чалого "Жизнь и произведения Т. Шевченка", К. 1882, на ст. 159 читаємо (річ іде про 1859 рік): "Последний вечер (или лучше сказать ночь) своего пребывания в Киеве Шевченко провел у стараго педагога Ивана Даниловича Красковского, которого супруга Елизавета Ивановна очаровала поэта пѣніемъ малороссийских песен". Точніше, її муж був учитель Київської 2-ої мужеської гімназії (див. В. Міяковський: "Будинок звязаний з іменем Шевченка", в часописі "Глобус", Київ, 1928, № 6, ст. 88; згадки про Красковських у листах П. Куліша – див. В. Міяковський "Люди 40-х років", збірник "За сто літ" Істор. Секції Укр. Акад. Наук, кн. 2, ст. 46, 47, 49, 53, 56, 85, 89; ще в листі Сердюкова, ibid. 73). Окрім тих пісень, які Красковська перейняла од Шевченка й Куліша, вона наспівала М. Лисенкові ще багато инших, – переважно з м. Воронькова, давнього Переяславського повіту (недалеко від Баришполя). Вони почасти надруковані в Лисенковому "Збірнику Укр. Піс." і в зб. І. Рудченка "Чумацкие нар. песни" К., 1874 (див. передмову, ст. XI–XII і в нотному додатку № XIII). Почасти записи з співу Красковської зосталися в Лисенковому архіві неопубіковані.

[1] Що до 15 історичних пісень, які видало в Відні видавниче т-во "Вернигора", то, як пояснює К. у згаданому листі, видавництво випустило їх не в тому хоровому обробленні, якого надав їм К.

Є помітка “Записав Кропівніцький” (Лис. хор. дес. III № 2). Що це був власне славний драматичний артист і драматург, видно з другої помітки (хор. II № 6), де виставлено й ініціяли “М. Л.” (Марко Лукич).

З опублікованих у місячнику “Життя й Революція”, 1928, IV, спогадів М. Кропивницького та з автобіографічного листа М. Кр. (опублікував Т. Слабченко, видання Одеського Наукового при Укр. Академії Наук Т-ва, секції Істор. Філол., № 2, 1927 р.) довідуємося, що М. Кропивницький зріс у музикальному оточенні; мати його “вчила грати на фортепіяні мало не всіх панночок” у м. Бобринці (її батько був капельмейстер). Кропивницький грав на скрипці і, певно, также на віолончелі (вчив грати Івана Тобілевича – Карпенка-Карого); “крім звичайних муз. номерів, які він писав до п’єс, скомпонував і чисто концертові номери” (Слабченко). “Де-які з його музичних творів, як ...чоловічий хор з “Невольника” – “Ревуть стогнуть гори-хвилі”, були колись дуже популярними” (Ол. Кисіль. Укр. театр. К. 1925, с. 109. Там приписується

Кр-му і авторство пісні “Де ти бродиш моя доле”, але Д. Ревуцький вказує, що слова цеї пісні є в збірці Максимовича 1827 р. – див. “Золоті Ключі”, вип. 2, с. 10 – а в серії “Укр. Ліра” вид. Ідзіковского ця пісня надрукована з поміткою, що її з а п и с а в Кр.[1]. Його “На улиці скрипка грає” стало народньою піснею (що це – його твір, – див. зазначку до цеї пісні у лейпцізькому виданні нар. пісень в обробленні А. Кошиця). – При першій зустрічі з М. Лисенком Кропивницький співав у його квартирі йому, Старицькому і Русову “скількись степових херсонських пісень” (“Ж. і Р.”, 1928, IV, ст. 97). Тож коли в одному випадку засвідчено, що пісню (від лірника) записав сам Кр., то в инших випадках, де зазначено “од Кропівніцького” (хор. II, № б, III, № 5, одноголос. Ill, № 6, IV, № 40, V, № 4), можна припустити і те, що Лисенко записав мелодію од Кр., і те, що використано готовий запис Кр-го (рукописи самого Кр-го є в розгляденому архіві)[2].

Маячка, а не “Маянка”, як хибно надруковано в Лисенковій “Збірці нар. пісень для учнів” на ст. 63, є рідне село історика академика Ореста Л е в и ц ь к о г о. Він розумівся на музиці, пам’ятав чимало пісень і сам записував мелодії[3].

У спогадах Михайла Старицького про М. Л. (“Киевская Старина”, 1903, кн. 12) читаємо: “...в Клищинцах жил мой родной дядя (по матери) Александр Захарьевич... знал много Запорожских дум и песен, пель их выразительно, с чувством и производил сильное впечатление. Лысенко впервые стал от него записывать мотивы и слова этих песен, напр. “Ой не гаразд, запорожці”, “Атамане, батьку наш”, “Встає хмара з-за лимана””. Перша і третя з названих пісень увійшли в 2-ий випуск Лисенкового збірника під №№ 6 і 4 (“Встає хмара з-за лимана” – початок останнього куплету). Річ тут іде про О л е к с а н д р а Л и с е н к а, що був дядьком і Миколи Лисенка. Про нього див. ще “Спогади й думки” Олени Пчілки в цьому збірнику.

М. Л о б о д о в с ь к и й. Иноді він писався й називався “Лобода” (так його назвав, напр., Я. Щоголів у листі до П. Куліша, опублікованому в “Україні” за 1927 рік, кн. 3, с. 115, див. також Є. Ч и к а л е н к о, Спогади ч. I, с. 100, 103–108) – дуже енергічний діяч національного напряму, слобожанин. Велика його заслуга – що він зібрав видатно-великий матеріял до укр. словаря, що вийшов у світ під редакцією Б. Грін-

[1] Вже тоді, як ці рядки були зложені в друкарні, я дізнався від О. Кисіля, що авторство обох пісень було приписане в його книжці Кропивницькому здогадово.

[2] Давню біографію Кропивницького. див. О м. О г о н о в с ь к и й. – Історія літератури руської, ч. II, 2 відділ, Львів, 1889, с. 839.

[3] Між записами Ореста Левицького, що збереглися в Лисенковому архіві, є “дівоча” колядка з цього села з такою самою мелодією, яку розробив (положив на хор) М. Лисенко (“Укр. обрядові пісні”, IV, с. 11, без зазначення місцевости). Щоб уявити собі запис Ореста Левицького, треба взяти верхній голос з Лисенкового музичного тексту, відкинути зазначення темпа і динамічних відтінків, додати на початку 3 і 6 тактів *c’* як форшлаг до f’ і замість чверток *g’–b’* в тих самих тактах поставити половинну ноту *g*.

[с. 26]

ченка (див. у новому виданні цього словаря т. 1-й 1927 р. стор. XXVII і в спогадах М. Білінського, "Україна" 1928, II, ст. 126). 1875 року його було звільнено з посади вчителя двокласової парахвіяльної школи при Городиській (Черкаського пов.) цукроварні Яхненка і Симиренка за український напрям навчання. Після того він урядився волосним писарем у Звягельському повіті на Волині за допомогою члена української "старої громади" Петра Косача, мужа Олени Пчілки і отця Лесі Українки, – і там окрім збирання лексичних матеріялів, енергічно ширив між селянством українські книжки (як свідчить Олена Пілка – тільки дозволені російською цензурою); цим звернув на себе увагу адміністрації. Про його діяльність на Волині див. "До історії указа 1876 року про заборону українського письменства" в місячнику "Україна" 1907 р. кн. V, ст. 142–143 і В. Мяковський Записка 1874 р. про український рух, "Архівна справа" за 1927 рік, кн. 2–3, ще докладніше – його ж Ювілей цензурного акту 1876 року, "Бібліологічні Вісті", орган Українського Наукового Інституту Книгознавства, № 3 за 1926 рік (є окрема відбитка). Після цього інциденту М. Лободовський тайно виїхав за кордон, допомагав М. Драгоманову в Женеві у політичному видавництві і відти "часто наезжал (очевидно, нелегально) в Россію по разным революцюнным делам" (див. Ол. Рябінін-Скляревський. З революційного українського руху 1870-х років. Збірник "За сто літ" Історичної Секції Укр. Академії Наук, кн. I, 1927 р., с. 160; зазначу, що Олена Пчілка, хоч піддержувала стосунки з Драгомановим після його еміграції і була у нього в Женеві, про поміч Лободовського Драгоманову в Женеві і взагалі про те, що Лоб. виїздив за кордон, нічого не чула, запевняє, що після історії з розповсюджуванням книжок у Звягельському повіті Лоб-у не загрожувало нічого такого, щоб треба було тікати, – і пригадує, що після тої історії дістала від нього листа відкись з Російської України). Як інформувала мене пасербиця М. Л-го Віра Матушевська, Лоб. після Женеви жив у Парижі робітником; повернувшися, від середини 1885 року до смерти (1922 р.) жив у Харкові. Про його переклад Євангелія на малоруський язик див. "Известия отд. р. яз. и слов. Академий Наук", X (1906), кн. 4. Інші його писання вказано в "Покажчику літератури укр. мовою в Росії за 1798–1897 роки" Д. Дорошенка ("Науковий ювілейний збірник укр. університету в Празі, присвячений Т. Масарикові", ч. I, 1925) під №№ 371, 465, 525. Про своє вміння співати народні пісні він згадав, описуючи "Три дня на хуторі у П. А. и А. М. Кулиш" ("Киевская Старина", 1897, 4, ст. 173). П. Куліш, як оповідає В. Матушевська, подарував йому екземпляр Псалтиру в своєму перекладі українською мовою з написом "Від веселого ратая співучому погоничеві".

З Лисенкових записів від Лободовського беруть на себе увагу записи мелодії із с. Гавриловець під Камінцем. За яких обставин Лободовський був у цьому селі (чи, може, не бувши там, навчився тамошніх

[с. 27]

пісень), мені довідатися не вдалося. Але власне ця невиясненість дає підставу здогадуватися, що перебування там було звязане з нелегальним переходом кордону (Гаврилівці – дуже близько від кордону). Тексти пісень Лободовський прислав пізніше в листі з Харкова разом із текстами инших пісень, що походили з Харкова і з Катеринославської губ. Під № 7 в IV випуску Лисенкових пісень стоїть примітка "хут. Водяне, Павлоград. пов. Катерин. губ. од Лободи". Прізвище "Лобода" взагалі поширене, проте нема сумніву, що в цьому місці згадується таки та сама особа: В. Матушевська пояснює, що на хутір в Павлоградський повіт Лободовський їздив з Харкова на літній відпочинок до приятелів.

Олександер Лоначевський співав Лисенкові волинських пісень, як був студентом (див. "Спогади й думки" Олени Пчілки в цьому збірнику). Про нього –

А. Пыпин, История русской этнографии, т. III, с. 376–8. Пізніше Лоначевский, як я чув, служив інспектором чи директором шкіл у Віленській учебній окрузі і віддалився і від культурного життя України і від наукової праці.

Мартинович, артист-маляр, – вип. IV № 6. Хоч там стоїть тільки прізвище, проте це був, напевно, саме Порфир Мартинович – за те свідчать зазначені місцевості – Лохвицький повіт і с. Вереміївка, Костянтиноград (хор. VIII, № 6). Про Мартиновича писав А. Сластіонов у часописі "Жизнь Искусства" за 1904 рік і окроме в брошурі "П. Мартинович" , виданій у Полтаві 1919 року; див. також у праці К. Грушевської "Укр. нар. думи", т. І. К. 1927, ст. CXXIV.

С. Ніс (лікар). Виказ відомостей про нього подав В. Білий в "Записках Історично-Філолог. Відділу У. А. Н.", кн. X. Див. іще згадку в листі П. Єфименка до О. Конисського, "Україна", 1928, кн. І, с. 116. Про свою діяльність над збиранням і виконанням народніх пісень сам Ніс оповів у "Киевской Старині" в 1893, кн. 9 ("Страничка из моих воспоминаний"). В друкованих Лисенкових збірниках пісні, записані від С. Носа, є у вип. IV, № 39, хор. IX дес. №№ 2 і 9. Важливий запис з неопублікованих подається нижче.

До пісні про Байду, що належить до найулюбленіших в українському громадянстві (перший десяток хорових, № 1), пояснено: "Зап. Ніщинським". Петро Ніщинський – письменник, що переклав на українську мову "Одисею", частину "Іліяди" й "Антігону" і на старогрецьку мову "Слово о полку Игореве", і разом з тим композитор-дилетант, автор "Вечорниць" і знаменитої пісні "Закувала та сива зозуля". Про нього "Киевская Старина" 1896, 4, ст. 126–128, "По морю и суше" 1896 р. №№ 11 і 12 (Одеса), "Киевская Газета" 1901, № 63, С. Єфремов. Історія укр. письменства, вид. 3, ст. 357, Д. Антонович. Триста років українського театру, ст. 118–119; згадки в артикулі О. Русова "Лисенко – науковий дослідник законів укр. музики", Записки Укр. Наук. Т-ва в Київі, XI, с. 21, в "Спогадах" Є. Чикаленка, ч. 1, с. 57, 62,

[с. 28]

111 і в спогадах "Одеська Громада 70-х років" С. Єгунової-Щербини, збірник "За сто літ", кн. 2, с. 191.

Пісня про Байду є також у III вип. одноголосних пісень під № 3(а); там мелодія трошки відмінна, і джерела зовсім не зазначено. Ці обидва близькі до себе варіянти явно повстали як розроблення простішої мелодії до цеї самої пісні, що в III вип. уміщена рядом під № 3(б). Народність простішого варіянту підтверджується хоч тим, що до цього варіянту точно зазначено географічний пункт. Я чув і записав у справжніх неписьменних селян тільки варіянти цієї простішої мелодії, – один з них надруковано в "Етн. Збірнику" У. Н. Т. II під № 210. Але власне той варіянт, що його, як зазначено, записав Ніщинський, звичайно виконується в кругах інтелігенції й на сцені (завважу до речи, що теперішній спосіб О. Саксаганського виконувати цю пісню в опереті "Чорноморці" – з посміхуванням і пританцьовуванням – зовсім не є традиційний). Власне цей варіянт викликає ентузіязм і свого часу будив патріотичне почуття (пор. оповідання Б. Грінченка "Байда", – покійний письменник знав власне цей варіянт, як свідчила на моє запитання Марія Грінченко); це – один із тих утворів, що особливо на підставі їх зложилося звичайне уявлення, що типова українська народня мелодія є багата, широка і дає великий простір для експресії. Дуже шкода, що упущено час дослідити, чи не за найновіших часів появилася ця трансформація голосу пісні про Байду; первісно, в давнині без сумніву мала поширення та скромніша мелодія, яку Лисенко умістив з зазначенням села і якої варіянти я чув у селян в здержаному, завоальованому виконанні, зовсім неподібному до того патетичного, що звичайно має місце в кругах інтелігенції. Важливо було б з'ясувати, і те, в яких саме соціяльних верствах стався первісно цей перехід до розкішного музичного стилю. Тепер уже, коли і потрапиться де почути розкішний варіянт, хоч і в глушині, не буде певности, що він

не проник туди тою чи иншою дорогою з Лисенкового збірника[1]. Ми знаємо Ніщинського, як композитора, але не як етнографа, і те, що Лисенко зазначив його ім'я, нічого не роз'яснює в цьому питанні. Що Ніщинський був захоплений історичною постаттю Байди, знати з того, що це прізвище він вибрав собі, як літературне ім'я. В згаданому анонімному некролозі, надрукованому в "Киевской Старині", "Байда" визначається як "музыкальное воспроизведние народной думы". Вираз "воспроизведение" дуже широкий.

У вип. IV до № 23 стоїть примітка "Черняхів Київ. губ. од Панченка". Це, мабуть, військовий лікар Федір Панченко, – про нього див. в автобіографічних записках Володимира Антоновича ("Літературно-Науковий Вісник", 1908, кн. IX, ст. 407); у спогадах Познан-

ського ("Укр. Жизнь" 1913, № 3, ст. 18 і далі, а також, спеціяльно в справі його знакомства з Лисенком, – № 10, ст. 53); у спогадах М. Білінського ("Україна", 1928, II; ст. 126 – 127); в автобіографії акад. Д. Багалія, 1927, ст. 37–38; у розправі Ігната Житецького "Київська Громада за 60-х років" ("Україна", 1928, кн. I ст. 102 прим. 11), у спогадах Є. Чикаленка, I, ст. 89. Ф. Панченко написав "Давній лист з Васильківського повіту" ("Основа", 1862. IV). Він був родом "казенный крестьянин" з села Черняхова Київського повіту. 1886 року його заарештовано. Знайшли в нього склад "галицьких та українських книжок громадської власности"; 1887 р. його переведено на службу з Київа до Гомеля. Зображення Панченка – в "Україні" 1928, 6, коло ст. 64 (згадка – на ст. 27).

Б. Познанський, автор "Листів з села Дударів" в "Основі" (1861 року, VIII, XI–XII і 1862 року, IV) і споминів, надрукованих в місячнику "Киевская Старина" (1885, II, 1892, II і IV; інші його писання в цьому місячнику показані в "Систематическом Указателе" до нього, видання Полтавської Ученої Архівної Комісії, 1911 р.) та в місячнику "Украинская Жизнь" (1913 рік, с. 214, №№ 1–5). У Львівській "Зорі" 1886 р. був надрукований його нарис "Великодний тиждень на селі"; в часописі "По Морю и Суше" (Одеса), 1896 р., – "Бывалое". Про його діяльність в народі докладні відомості подав В. Міяковський в "Україні" (1926 рік, I, ст. 72–93). Від Познанського Лисенко записав пісні з с. Дударів Канівського повіту, як зазначено в 36., вип. II, №№ 10, 26, вип. IV № 8 і ин., отже, можна думати, що №№ 7, 10, 27 – I-го вип., де також зазначено "Дударі", але не зазначено, хто співав, записані також від Познанського або, що найменше, за його посередництвом. Імен у I-му випуску взагалі не було поставлено; отже ті пісні, що до них приписано "Біла Церква", також нагадують, що Познанський вчився в цьому місті в гімназії.

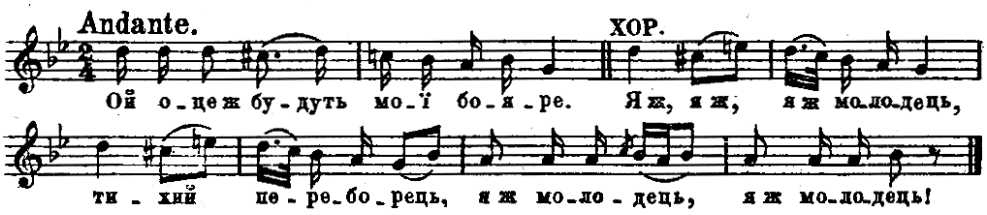
Б. Познанському, між иншим, українське піснєзнавство завдячує збереженням мелодії пісні про Бондарівну з с. Дударів – зовсім відмінної від инших мелодій, прив'язаних до цієї пісні, і, на моє почуття, геніяльної (надрукована в розправі П-го "Две старые укр. песни и по поводу их", написаній в Павловську Вороніжської губ. і надрукованій у "Киевской Старині" за 1885 рік, т. XIII ст. 248). Ц. Нейман у студії над піснею про Бондарівну в "К. Стар." (1902 рік, марець, ст. 385), правильно завважив, що Краснокутський живосилом, штучно розбив мелодію на $^2/_4$ такти, але це не давало права Нейманові робити таку реконструкцію, яка змінює самі ритмічні вартості – можна перетактувати мелодію, не роблячи цього. Засланий у Воронізьку губ., Познанський вхоплював на пам'ять пісні тамошніх українців і, очевидно, навідавшися до Київа наспівав їх Лисенкові, – див. у друкованому збірнику М. Лисенка V №№ 24[1] і 26. Між Лисенковими листами до Познанського, котрі мають бути надруковані в цьому

[1] Середній між простими і надто розвиненими варіантами – з рукописного збірника С. Козицького (західня Волинь) опублікував Д. Ревуцький: "Золоті Ключі" вип. 3, 1929 р., № 118.

збірнику нижче, один (з 12. VI.

[с. 30]

1886 р.) показує, що Познанський і сам умів записати пісню на ноти настільки, що Лисенко одважувався навіть пускати ці записи в світ в своєму збірнику. Лагодячи четвертий випуск, Лисенко просив Познанського записати голос пісень, які бачимо в цьому випуску під №№ 8 і 15 (третьої пісні, зазначеної в тому листі, в Лисенкових збірниках не находимо). Інтересна інструкція – осмілювання: "коли помилка буде у ритміці (поділ на такти), то нічого, аби мелодія пісні була ретельно записана". Ці слова, очевидно, треба розуміти так, що Познанський повинен був зазначити не тільки тональні високості, але й ритмічні величини; Лисенко предвидів тільки потребу десь инакше розставити тактові перетинки. Ось іще зразок з неопублікованих Лисенкових записів від Познанського:



(с. Михайлівка Павлівського пов. Ворон. губ.)
(слово "молодець" за першим разом написано в оригіналі, неначе "молодежь", але за 2 і 3 разом – "молодець").

Мелодія зовсім відмінна від мелодій до цього весняного танка, записаних на Волині[1], Поділлі[2] і Київській губ.[3], і зовсім не позначена великоруським впливом, якого з гори можна було б сподіватися на далекому пограниччі української етнічної території. Це пограниччя, судячи по небагатьох взятих відтіль зразках (записи П. Сокальського в трактаті "Русская народная музика" і в збірнику "Малор. и белор. песни" від матери історика Н. Костомарова; записи П'ятницького; мої записи в II т. Етн. Зб. У. Н. Т.) є дуже важливий терен для розшукування пам'ятників оригінальної старинної української музичної творчости. Історією колонізації Воронізької губернії пояснюється подібності до західніх укр. пісень, – пор. у друкованому Лисенковому збірнику, вип. IV, № 29 вип. V, № 26, ще у Здановича в Трудах Гос. Инст. Муз. Науки, Сборн. Этнограф. Секции, в. I, Москва 1927 (мел. № 9); варіянти показано в моїй рецензії на працю Здановича, – Етнограф. Вістник, кн. 8, с. 235.

О л е н а П ч і л к а. Письменниця зросла в атмосфері, насиченій народньою піснею (див. її "Спогади про М. Драгоманова" в "Україні"

[с. 31]

за 1926 рік кн. 2–3). В I випуску Лисенкового збірника для одного голосу коло пісні "Ой ішов я улицею раз, раз" (№ 35) стоїть зазначення "Гадяче, Полтав. губ." Від кого записано пісню, не зазначено, як і сливе скрізь у цьому I випуску. З слів Олени Пчілки можу оповістити, що цю пісню вона знала з дитячих літ від селянок, що жили в садибі її батьків у Гадячому або приходили туди з хутора на "тижнівки"; приїхавши в Київ 11-літньою дівчинкою, Олена Пчілка часто співала цеї пісні, і кілька разів в присутності М. Лисенка; М. Л. інтересувався цею піснею, прислухався до неї, але не казав співати її до запису, – отже записав її з своєї пам'яти, перейнявши її на слух. Пізніше Олена

[1] Народні мелодії. З голосу Лесі Українки списав і упорядив К. К в і т к а. Київ, 1917-8, № 9.
[2] К. К в і т к а. Українські нар. мелодії. Збірник Етнограф. Секціі Укр. Наукового Т-ва в Київі, II 1922 р, № 26.
[3] П. С о к а л ь с к и й. Малор. и белор. песни. СПБ, 1903, № 3.

Пчілка, живучи на Волині, переймала пісні від тамошніх селян і, як приїжджала до Київа, співала декотрі з них Лисенкові. Із тих, які Лисенко записав, кілька опубліковано з зазначенням імени письменниці (III вип. №№ 34, 35, 40, IV вип. №№ 6 і 29). У рукописному архіві М. Лисенка є аркуш, де на першому місці стоїть запис одної з цих опублікованих пісень (IV вип. № 6 Б), а далі мелодія пісні "Ой чи се ж той платочок" з Полтавщини, записана майже так само, як я пізніше записав з уст Олени Пчілки і надрукував в своєму збірнику 1922 року під № 394 (Лисенко її не опубліковував). Далі йде ще кілька й досі не опублікованих мелодій з Волині, так само записаних від Олени Пчілки (ім'я її не зазначено ніде на цьому аркуші).

Зазначення "з с. Романівни" (Сквирського пов.) відсилає до відомого українського діяча Тадея Рильського (огляд його життя й діяльности був уміщений в "Киевской Старині" за 1902 рік, XI, ст. 335– 349, див. іще згадки у К. Михальчука в "Укр. Жизни" 1914 р. № 8 с. 73, 84 і в Записках Наук Товариства ім. Шевченка у Львові т. CXXI, с. 234).

Син його Максим Рильський у "Клаптиках споминів" (часопис "Музика" 1927 № 5–6) пише: "Ще не за моєї пам'яти Микола Віталієвич гостював у мого батька в с. Романівці... і записував разом із ним пісні (батько – слова, М. В. мелодії)". М. Рильський подає там інтересні перекази про те, як М. Л. умів підійти до селянина. Ім'я співака зазначене у Л. тільки в одному випадку (хор. дес. X № 1), і то був, як повідомляє мене М. Рильський, селянин-чиншовик. М. Рильський пояснив мені, що М. Л. гостював у його батька не один раз, і що його батько сам умів співати народніх пісень.

Микола Садовський (Тобілевич). Про його музикальність див. Старицька-Черняхівська "Свято української сцени". "Літературно-Науковий Вісник" 1907, V, ст. 301–302 і в "Спогадах" *Є. Чикаленка* I с. 75, II с. 118. Його ім'я стоїть і в друкованому збірникові М. Л. IV, № 1. Правдоподібно, від нього записані також пісні, надруковані у вип. IV Лисенкового збірника під №№ 32 і 33, про це свідчить визначення "с. Карловка, Херсонщ."; що мелодії в III вип. Конощенкового збірника під №№ 31 і 32, де зазначено "Шмітова Карлівка", записані у нього, це

певна річ. Першу з них М. Садовський співав мені 1902 року так само. Пісню про Лимерівну, що він тоді ж таки співав мені (пояснивши, що вона – з Карлівки Лисаветського повіту), я надрукував в II т. Етн. Зб. Укр. Наук. Т-ва в Київі під № 438 (пор. у Конощенка III № 33, з с. Кардашівки того самого повіту). 1881 року М. Лисенко говорив Є. Чикаленкові (див. "Спогади" Є. Ч., ч. 1, с. 88): "Найліпші пісні я записував у степовиків і саме єлисаветградських: М. Кропивницького, М. Садовського, О. Волошина та А. Грабенка".

В цитованих вище спогадах Олени Пчілки ("Літературно-Науковий Вістник" 1913 р., I) називається між Лисенковими товаришами-студентами Свидницький, що він співав Лисенкові подільських пісень. Річ іде не про письменника Анатоля Свидницького, – той покинув Київський університет перед тим, як Лисенко туди перейшов, – а про брата його Ісаю Свидницького, що був в університеті рівночасно з Лисенком і Петром Косачем. Згадуючи в Львівській "Зорі" (1886 р. с. 120), про Анатоля Свидницького, Б. Познанський писав між иншим: "Ніхто так не вмів співати чабанської пісні, як Ісай[1] Свидницький. По особливостям виконання і самой модуляції сю пісню не можно було записати, і тепер єї ніхто так не заспіває".

Художник Опанас Сластіон сам оповідає нижче в цьому збірнику про те, як він співав Лисенкові дум і допомагав у поїздці в Миргород, що її відбув

[1] Його звали Ісая, а не Ісай. – Про нього згадується ще в одному з листів М. Драгоманова (Матеріяли для культурної і громадської історії Зах. України, т. I. Листування І. Франка і М. Драгоманова, Київ, 1928, стор. 145) і, за цим джерелом, у вступній статті М. Зерова до видання оповідань А. Свидницького (Літературна Бібліотека "Книгоспілки"), с. VIII.

Лисенко для записування дум від кобзарів. Відомості про життя й діяльність О. Сластіона подав Ф. Колесса в своїй праці "Мельодії українських народніх дум", серія II (Матеріяли до укр. етнольогії, видає Етнограф. Комісія Наук. Товариства ім. Шевченка у Львові, т. XIV), с. XI, і недавно Гр. Рогозівський в замітці "Художник-громадянин" ("Культура і Побут", додаток до газети "Вісті ВУЦВК" з 11. XII. 1928). Ф. Колесса у згаданій праці писав: "д. Сластіон передає майстерно усі типові признаки кобзарських рецитацій... перший почав збирати українські народні думи при допомозі фонографа, він сливе знавцем кобзарської справи на Україні та придбав собі таку звісність і поважане серед кобзарів, що вони здалека навідуються до него, зовучи його "пан-отцем" – себ-то учителем".

В Лисенковій "Збірці нар. пісень для учнів" коло купалових пісень №№ 4 і 5а (стор. 15) стоять помітки "Подольщина" і "Брацлавщина". З рукопису знати, що ці мелодії походять власне з с. Кордишівки давнього Брацлавського повіту. Там одного часу був маєток Михайла Старицького, і Лисенко у нього гостював.

Не виключена можливість того, що в якихсь випадках пісню пере-

йняв од селян Старицький і передав Лисенкові своїм голосом, але певних вказівок на те нема; наступна цитата з "московских писем" І. Ліпаєва ("Русская Музыкальная Газета" за 1904 рік, № 19–20) подається не так на те, щоб уґрунтувати такий здогад, як на те, щоб охарактеризувати уважне і вдумливе відношення цього найближчого Лисенкового друга до справи зберігання народніх мелодій:

"Умер малороссийский писатель М.П. Старицкий, умный, отзывчивый писатель, не мало потрудившийся на пользу театра и музыки. Мне пришлось с ним сталкиваться в Москве не раз, и меня очень сильно заинтересовали его взгляды на музыку, вернее, впрочем, взгляды на то, как должны были бы записываться песни Украйны. Знакомство со взглядами М. Старицкого началось у меня по следующему поводу. Покойному нужно было спешно записать какую то песню для своей драмы; к кому он ни обращался из окружавших, никто его не удовлетворял. Дирижер Дворниченко и артист Косиненко указали М. П. на меня. "Запишите ее мне так, – говорил про песню М. П., – как я спою ее вам". Песня оказалась довольно трудной для записи и мне пришлось сделать по крайней мере 2–3 визита к писателю, прежде чем я мог удовлетворить его требованию"[1].

І. Ліпаєв – не тільки музикограф; по укінченні вищої музичної школи практична вправленість у нього не переривалася, а зростала дякуючи многолітній участі в оркестрі Московської Великої Опери; коли при таких даних запис одної пісні вимагав що найменше 2–3 візитів, то можна думати, що Старицький держав у своїй пам'яті оригінальний зразок народнього співу і віддавав його з оригінальною манерою, з ритмічними хитростями, з мелізматикою, до того був дуже точний і вимогливий, контролюючи запис. Треба зазначити, що Старицький не тільки співав, але й вмів сам собі акомпанювати, підбираючи акорди на фортеп'яні; нотне письмо він знав; були й є люди, які вважають, що таких елементарних музичних знань досить для того, щоб записати народню мелодію, особливо з своєї пам'яти, добре відому; отже, Старицький, як видно, дивився на цю справу поважніше.

І. Стрижевський. Про його участь в фольклористичній роботі – див. "Лисенко, як збирач", с. 6. В розгляданому архіві зберігся лист до Лисенка від М. Стрижевського, брата записувача, написаний після смерти останнього. В цьому листі М. Стрижевський прислав Лисенкові слова цілої пісні "Гей, ой поїхав а пан Лебеденко", розшукавши запис, на прозьбу Лисенка в паперах покійного. Цю пісню Лисенко опублікував в VI вип. під № 1.

[1] Далі Ліпаєв передає дуже інтересний об'єктивний погляд Старицького на значіння Лисенка, як композитора.

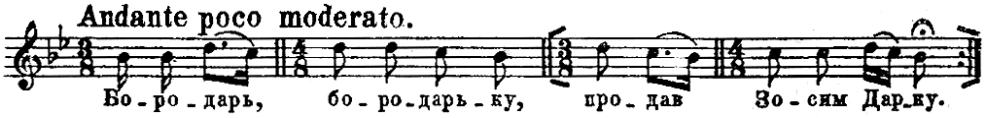
Кирило Студинський – нині голова Наукового Товариства імени Шевченка у Львові і член Української Академії Наук. Ще 1885 року,

[с. 34]

бувши учнем академічної гімназії у Львові, К. Студинський нав'язав листовні зносини з М. Лисенком; разом із своїми колегами (див. нижче в згадці за Йосифа Партицького) видав він тоді попурі з українських пісень у Лисенковому хоровому обробленні за рукописом, що йому прислав М. Л. – 1887 року літом по укінченні гімназії К. Студинський приїздив до Київа і разом з М. Л. їздив на могилу Шевченка. Того часу приїзд галичанина українського напряму сюди був надзвичайно рідкою подією (тимчасом галичани російського напряму, як відомо, нерідко й зовсім оселялися тут на службі). Тоді К. Студинський співав М. Л-ві пісень з свого рідного села Кип'ячки, Тернопільського повіту, і записи збереглися в розгляданому архіві.

Софія Тобілевич. Під ініціялами Z. D. в збірці пісень, опублікованій від Цезаря Неймана в "Zbiór Wiadomości do Antropologii krajowej" (вид. Краковської Академії Наук, т. VIII) подано мелодії до 17 пісень, і їх записав М. Лисенко. Під цими ініціялами криється відома українська артистка Софія Тобілевич, жона драматурга Івана Тобілевича (Карпенка-Карого), про неї див. у "Спогадах" Є. Чикаленка, I, ст. 126. Вона походить з католицького роду Дідковських (літера Z– Zofja). Окрім згаданої збірки деякі записи, зроблені у Софії Т., Лисенко опублікував у виданні "Збірка нар. пісень для учнів", К 1908 р. (перша веснянка на ст. 9, колядка на ст. 22) і в хорових десятках: VI № 10, VII № 2, VIII № 4, X № 9, XII №№ 8, 9.

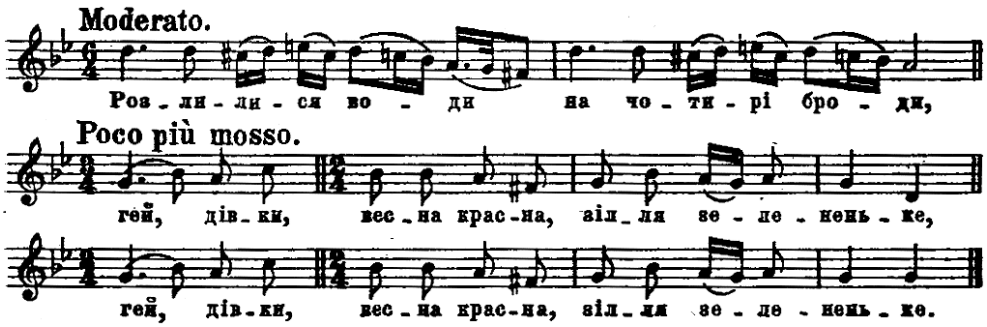
Від Лесі Українки М. Лисенко записав мелодії до весняних танків з Волині, а тексти вона сама списала й передала йому. Значно пізніше Леся наспівала їх до запису й мені, бо М. Л. своїх записів не зужиткував і не міг відшукати між своїми паперами. Це показує, що непорядок, в якому Лисенкові папери були передані до Музею, не зчинився вперше після його смерти, а був і за його життя. Між иншим Олена Пчілка згадує, що після політичного трусу, що був зроблений у Лисенка 1905 року, Л. вимагав, щоб ті, що трусили, попрятали папери, які вони порозкидали по підлозі, і вони в відповідь на це підмели їх мітлою. Між весняними мелодіями, які записав від Лесі Лисенко, нахожу одну таку, що її нема в збірнику "Народні мелодії. З голосу Лесі Українки записав і упорядкував К. Квітка. Київ, 1917/18 р.", – Л. У. забула її мені проспівати:



Ритмічна згідність цього запису з варіянтом із Холмщини, який я пізніше записав від тамошньої селянки (див. мій збірник 1922 р., № 42), показує, з якою достотністю Леся усвоювала народні співи. Другу мелодію я також записав від Лесі, і мій запис мелодії, що має невеликі від-

[с. 35]

міни від Лисенкових, уміщено в V томі творів Л. У., вид. "Книгоспілки", К. 1923, на ст. 279 під № 8; на стор. 283 я там пояснив, що ця мелодія насправді не народня, – її утворила Олена Пчілка на народні слова з Уманського пов., що були надруковані без мелодії в Трудах Этногр. Статист. Экспедиции в Западно-Русский край, III, с. 142–4, № 18 (варіянт її тексту був уміщений ще в Максимовичевому збірнику 1827 року). Леся, навчившися цеї мелодії від матері за



ранніх дитячих років, весь вік уважала її за народню з села Жабориці (там Олена Пчілка записувала тексти весняних пісень і переймала їх мелодії), – і тому ця географічна назва і стоїть коло Лисенкового запису. Мій запис був в обсягу cis'-d" (у виданні "Книгоспілки" транспоновано вище за порадою флейтиста, бо при постановці на сцені замість сопілки цю мелодію грається на флейті). У Лисенковому записі дійсна величина 1-го такту ($^5/_4$) не відповідає зазначенню ($^6/_4$); з двох можливих здогадів, – або що М. Л. помилився, зазначаючи $^6/_4$, або що останні три ноти (ті, що припадають до складу "ди") повинні бути в удвоє збільшених вартостях; я даю перевагу другому. У 3 і 4 тактах тут не виставлено міри $^3/_4$ і $^2/_4$, бо так в оригіналі (не треба забувати, що це – брульйон).

Деякі невеличкі одміни, що я бачу між Лисенковими і своїми записами тих самих мелодій, зробленими з голосу Олени Пчілки і Лесі Українки, не свідчать про неточність того або другого запису. Мати й дочка могла перейняти ту саму пісню у різних селян, хоч і з тої самої місцевости, або з тих варіяцій, які робив той самий селянин (чи селянка), вподобати різні, а головне, – що й Олена Пчілка й Леся Українка були настільки органічні натуральні співачки в народньому стилі, що їх власні варіяції мали таке саме значіння, як і варіяції, що їх робить звичайно селянка, і не відрізнялися від народніх. І з цим згодиться всякий, хто простудіює записи, зроблені з уст обох письменниць і зіставить із записами, зробленими у селян, не тільки з огляду на варіянти тих самих мелодій, але й з огляду на загальний стиль і способи творення мелодій. Постережено, що й у дійсно-народного співака

[с. 36]

мелодія тої самої пісні може мінятися по близькім уступі часу (пор. в моїй попередній розправі про Лисенка ст. 12). Мимо всього того Лисенкові записи, зроблені із співу Олени Пчілки й Лесі Українки мають перевагу перед моїми тому, що зроблені значно давніше. З другої сторони ніколи не можна вважати за абсолютно певний запис – той, що залишився в брульйоні і не був остаточно приготований до друкування: часто записувач у цій останній стадії сам помічає якісь недосконалості, має якісь сумніви, відчуває потребу ще раз переслухати пісню, і коли це неможливо, залишає запис неопублікований.

У виданні "Збірка народніх пісень в хоровому роскладі, пристосованих для учнів молодшого й підстаршого віку у школах народніх. Упорядив М. Лисенко" К. 1908, хоч ім'я Лесі Українки не зазначене, весь властиво дитячий розділ (перші 7 №№) взято з видання "Дитячі гри, пісні й казки. Зібрала Л. Косач. Голос записав К. Квітка". Київ, 1903, а в другий відділ "Весняні ігри дівочі" ввійшли волинські мелодії, що Лисенко записав сам або від Олени Пчілки, або від Лесі Українки.

Іван Франко. Про його приїзди до Київа див. "Україна", 1926, № 6, с. 170; спогади Є. Чикаленка, II, с. 126; про зустріч з Лисенком – у спогадах акад. С. Єфремова, Збірник "Література" I, 1928, с. 161. Один із Лисенкових записів від І. Франка буде розглянуто в другому розділі цеї праці. Зберігся лист Франка до Лисенка з 13/XII 1885, до якого приложено слова кількох галицьких пісень, що їх потім надрукував Лисенко: про Довбуша (вип. IV, № 5; там, між иншим, омильно зазначено,

що Коломия – в Гуцульщині), “Плине качур по Дунаю” (ibid. № 34), “Гей волошин сіно косит” (хор. XI дес. № 10).

Євмен Чигирик зазначений у вип. V, № 3, 29[1], хор. IX, № 4; до нього очевидно відноситься і зазначення: “С. Боровиці, Чигирин. у.” у вип. V, №№ 2 і 27. Це був освічений, рівняючи, селянин цього села. За відомостями, які мені вдалося дістати, він з молодих літ працював по селах Чигиринського повіту волосним писарем “і мав можливість зібрати деякі старовинні пісні”. Був депутатом Державної Думи другого скликання, “де виступив з промовою, в якій з’ясовував тяжкий маєтковий стан селянства Чигиринщини. В Думі належав до фракції трудовиків. Чесна, непохитна в переконаннях людина, він користувався повагою селянства, а також і впливом на селянство. Підтримуючи звязки з представниками вищої інтелігенції, представниками кращих революційних кіл, він був в той же час і провідником ідей своїх освічених знайомих в шари селянства придніпрянської частини бувшої Чигиринщини. Помер 1913 року на 63 році життя”.

Павло Чубинський. Про його життя й діла див. “Киевская Старина”, 1884, кн. 2, ст. 343–351 і кн. 5, ст. 138. А. Пыпин. История русской этнографии, т. III, СПБ. 1891, с. 347, Ом. Огоновський. Історія

літератури руської, ч. IV, Львів, 1894, с. 210, “Русский Биографический Словарь”, выпуск 1905 року (випуски цього словаря не нумеровані), ст. 441–445, і “Украинская Жизнь” за 1914 рік, № 1 ст. 31 і далі (там і характеристика його етнографічної діяльности, дана від Хв. Вовка). Многосторонній етнограф-організатор, він умів, як видно з Лисенкових записів, і сам з тонкістю передавати народні пісні. Досі було відомо, що Чубинський брав участь в аматорських виставах, виконуючи ролю Возного в Наталці-Полтавці (Д. Антонович. Триста років українського театру. Прага, 1925, ст. 110), отже співав публічно. Переказують, що, як Ч. служив у Городищі давнього Черкаського пов. на цукроварні Яхненка і Симиренка, то співав там у хорі.

В Лисенкових записах є, між иншим, помітка “од Чубинського з самого Чернігова”. Про те, що Чубинський звязаний був з Черніговом, свідчить замітка в “Украинской Жизни” 1914 р. № 3, ст. 56 і інтересна кореспонденція Чуб-го (підпис “Павло”) в “Основі” за 1862 рік, кн. 3.[1].

Але найважливіше, чим Чубинський прислужився Лисенковій діяльності, – це те, що дякуючи йому Лисенко мав постійну базу в Баришполі давнього Переяславського повіту. Там був невеличкий маєток Чубинського. Він сам, як видно з рукописів, наспівав М. Лисенкові тамошніх веснянок, але ті записи, де ім’я співака не зазначене,

[1] Тая кореспонденція починається, в виді вступу, з опису українського спектаклю (“Наталка-Полтавка”) в Немирові Подільської губ., впорядженого при діяльній участі Опанаса Марковича–чернігівця, що служив одного часу вчителем гімназії в Немирові, і його дружини. Про музичну і театральну діяльність Опанаса Марковича згадує ще “Киевская Старина” 1893, 4, ст. 65–65 і 5, ст. 268–271, біографія Марка Вовчка, що її зложив Богдан Лепкий в лейпцізькому виданні творів М. В. ст. CCXLIV і LXIV (также LXIII і CXXX-CXXXI), Д. Антонович – “Триста років укр. театру”, ст. 119–120, і З. Кузєля “Причинки до етнографічної діяльности Опанаса Васильовича Марковича” в Abhandlungen des Ukrainischen Wissenschaftlichen Institutes in Berlin, Band I, Berlin und Leipzig (Walter de Gruyter & Co). 1927. Під музичним керівництвом О. Марковича була виставлена Наталка-Полтавка і в Чернігові, – за тих часів це була ціла подія. Відомості про немирівську виставу П. Чубинський мав, очевидно, персонально від Марковича. Ці нитки можуть служить до пояснення того, що в першому випуску Лисенкового збірника, надрукованому 1867 року, є пісні і з Чернігова, і з Немирова: можна здогадуватися (але нема певности), що мелодії, які О. Маркович перейняв або записав в Немирові, були передані або від нього безпосередньо, або за посередництвом Чубинського Лисенкові. Взагалі кидається в вічі, що там, де ім’я співака не зазначене, а тільки географічний пункт, це – переважно ті пункти, з якими в инших випадках звязується которесь із зазначених тут імен. Навряд чи було випадком, що в першому випуску, окрім Кременчука, з яким Лисенко був звязаний місцем свого народження, представлені здебільшого ті пункти, з якими були звязані відомі українські діячі.

треба в більшості віднести до тих, що зроблені таки від селян. Олена Пчілка оповідала мені, що ще на різдвяні свята в кінці І860 і початку 1861 року Лисенко поїхав не до своїх батьків, а до Чубинського в Баришпіль, щоб записувати пісень, і був радий, що є таке місце, де можна з виго-

[с. 38]

дою робити це діло, гостюючи у товариша, що був у добрих і простих відносинах з селянами[1]. Діяльності Чубинського в рідному кутку треба приписати те, що між Баришпільськими селянами були люди незвичайно освічені, як на селянський стан, і розвинені. Про характер цеї діяльности довідуємося з допису Чубинського "История Бориспольской школы" (Основа, 1862, IV) і з артикулу В. Міяковського "Історія заслання Чубинського" в часописі "Архівна Справа", Харків, 1927 кн. 4.

Я пам'ятаю сильне враження, яке зробили на мене десь року 1900 молоді баришпільці, що, прийшовши до Київа, перебували у одного з українських культурних діячів. Вони говорили прегарною мовою, сполучаючи те, що на тоді було вироблено для літературної української мови, з натуральністю і соковитістю щиро народньої. Вони були начитані, навіть у галицьких виданнях, підкреслювали своє релігійне вільнодумство, були настроєні радикально, але без деструктивного запалу; виявляли в принципі бережне ставлення до культурних цінностей. Таких груп навряд чи багато тоді було між українським селянством. Баришпільські селяни, яких образи я пригадую, були, може, сини, або ідейні вихованці тих, що їх розвивав сам Чубинський, а ще в більшій мірі – ідейні вихованці инших Київських діячів, в усякому разі самий звязок їх з київськими діячами, за конспіративних умов того часу, йшов ще з тих давніх звязків, які встановилися дякуючи Чубинському. Споміж баришпільських селян визначався Антін Калита, що був вірним помічником М. Лисенка за пізнішого періоду збирацької діяльности М. Л. (про послугу А. Калити укр. лексикографії див. передмову Б. Грінченка до "Словника укр. мови", в 3-му виданні т. І, ст. XXIX).

Я не знаю, чи був Калита поміж тими парубками, з якими я мав нагоду познайомитися і до яких стосується подана вище характеристика, але мабуть вони представляли той осередок, до якого належав Калита, хоч останній індивідуально мусів мати особливости, може й значні. Калита був, як мені переказували, музично дуже одарований. У нього М. Л. записав пісню "Ой у полі три криниченьки" (хор. VII № 1), що, дякуючи цьому записові, стала одною з найширше відомих і улюблених на всьому просторі України, і ряд инших пісень (хор. VII, № 7, VIII № 1 і 3, X № 4, XI № 5, XII №№ 1–3). В архіві М. Л. є великий збір пісенних текстів, що їх записав сам Калита; мабуть було предпокладено, що М. Л, потроху запише мелодії до всіх цих текстів, але це не здійснилося, – чи за браком часу у М. Л., чи тому, що Калита, скільки мені відомо, передчасно помер. Звертаю увагу фольклористів на цей збір не тільки

[с. 39]

для того, щоб відзначити заслуги видатного селянина, але й тому, що, хоч записів пісенних текстів у нас є дуже багато, проте між ними є дуже мало таких, щоб їх зробив місцевий селянин, а такі записи здебільшого мають велику вартість. Про А. Калиту див. ще "Спогади й думки" Олени Пчілки в цьому збірнику.

Можливо, що дальші розшукування в літературі, і, головно, розпитування у живих заховників традицій дали б іще кілька роз'яснень що-до осіб, у яких М. Л. записував пісні, але я не мав змоги присвятити цьому питанню більше часу.

[1] В III томі "Трудов Этнографическо-Статистической Экспедиции в Западно-Русский край" (під проводом П. Чубинського) колядки з Баришполя подані без мелодій (с. 399 в одній з них величається "Павло" – ім'я Чубинського), а до текстів щедрівок додано 4 мелодії з Баришполя (с. 459, 480 і 481; до № 64 на с. 481 зазначення місця нема, але можна здогадуватися, що й ця мелодія таки звідтіль). Не можна сумніватися, що ці мелодії записав Лисенко.

Коло пісні “Ой у полі билиночка коливається” (хор. XII № 4)[1] просто зазначено: “з Полтавщини. Старогромадська”. Це мабуть треба розуміти так, що названу пісню любили співати на зборах української організації, відомої в літописах українського руху, під назвою “Стара Громада”.

Ітак, музично-фольклористичне діло М. Лисенка було, значною мірою, і ділом багатьох видатніших представників українського культурного руху, ділом, що було органічним виявом цього руху.

Лисенків архів неопублікованих матеріялів – це окремі групи записів об’єднані не якимись ознаками самих пісень, а особою того, хто співав, і, очевидно, – нагодою, при якій вдавалося сісти за записування. Я вважав би за помилку, як би колись заходилися видавати ці записи, посистематизувавши їх на взір пізніших наукових видань, за якимсь принципом, вибраним з огляду на чисто музичну будову; особливо не годилося б, як би вони були опубліковані способом залучення до систематичного

корпусу всуміш з записами инших збирачів. Краще зберегти угрупування за особами співаків.

Фольклористичний архів М. Лисенка становить многозначний пам’ятник сам собою, як цілість, що об’єднується духом великого народолюбця і людознавця, має на собі печать його індивідуальности та явить історію його зусиль, сумнівів, вагань і досягнень. Це разом з тим – пам’ятник епохи розвою українського громадянства.

Зазначу, не вичерпуючи, цілі збірки, що були передані М. Лисенкові і залишилися без ужитку. Такі збірки зложили:

1. Орест Левицький, історик, пізніше член Укр. Академії Наук (некролог в Записках Соціяльно-Економічного Відділу цеї Академії, т. I). Де-котрі з його записів опублікував Д. Ревуцький у збірці “Золоті Ключі” (вип. 1 і 2–1926 р., вип. 3–1929 р.).

2. Іван Філянський, учитель співу в лубенській гімназії – пісні з-під Лубень, записані в 1870-х роках.

3. А. Грабенко – про нього мова була вище.

4. Сергій Козицький – записи з Ровенського, Дубенського і Володимирського повітів, зроблені 1904–1906 р. р. і прислані 1909 року з Москви. Більшу частину їх тепер вмістив Д. Ревуцький в третій випуск своєї збірки “Золоті ключі”.

5. А. Василевський – пісні з Лятичівського повіту.

Є ще потроху записів таких діячів:

---

[1] Варіант в збірнику О. Рубця: 216 нар. укр. напевов, Москва 1872 (рік цензурного дозволу), № 103. XII десяток хорових пісень Лисенка виданий, судячи по даті дозволу цензури, 1903 року.

Відповідаючи 1894 року на запитання професора львівського університету Омеляна Огоновського, котрий листовно збирав матеріяли до їсторії української етнографії, М. Л. писав, між иншим: “В своїх виданнях я обходив завжде, щоб в його не попадалися такі пісні, які бували по других чужих збірниках заміщувані, хиба якийсь новий зовсім варіянт” (подав М. Возняк у місячнику “Життя і Революція”, 1928, V, с. 140). Ці слова, розуміється, не зобов’язували додержувати такого принципу пізніше, та й раніше його не було додержано (пор., напр., в одноголосому Лисенковім збірникові, вип. V, 1892 року, № 4 і 5, та в хоровому 2 десятку, 1886 року, № 8 і в 4 десятку, 1889 року № 2, – до пісень в зб. О. Гулака-Артемовського, 1868 р., №№ 3, 40, 59 і 46), але цей факт треба розцінювати не негативно, а позитивно. По-перше, ніколи не треба відкидати варіянта, хоч би й близького, бо ніколи не можна знати наперед ті питання досліду, до з’ясування яких може колись придатися цей варіянт, по-друге, попереду опубліковані записи могли бути й не досить точні, по-третє – Лисенко-ж у своїх збірниках давав художнє оброблення, отже було-б вповні оправдане, як би він не то що давав близькі варіянти, а навіть просто брав з чужих збірників мелодії до оброблення, незалежно від того, чи вони в тих збірниках гармонізовані, чи ні. Слід було тільки зазначати, де попереду друковані варіянти, – тоді це легше було робити, ніж тепер, бо попередня література була зовсім невелика. Пор. зб. Марка Вовчка – Мертке, № 16 з варіянтом у Лисенка, Зб. укр. пісень I, № 28; перші дві веснянки у Лисенковому “2 вінку” взято з зб. Рубця, (пор. також у Марка Вовчка № 2). Пор. ще у Лис. хор. VIII (1897 р.) № 9 до № 22 в “Нар. писенныку” В. Александрова (1887 р.).

Володимир Самійленко (таки славний поет).

Сергій Венґрженовський, автор праць з етнографії та історії Поділля. В кн. "Систематический указатель к журналу "Киевская Старина", Полтава, 1911, подано, під №№ 682–3 і 2176–81, список його праць, уміщених в цьому місячнику. Народився в 1840-х роках на Поділлі, син священика. Вчився в Кам'янець-подільській дух. семінарії, був студентом Одеського університету (про нього згадує М. Білінський в "Україні" 1928, II, с. 118), але не закінчивши курсу через обставини особистого життя, подався на службу в Бесарабію; там пробув недовго і переїхав до Гайсина на Поділлі, де служив в акцизному відомстві і жив до кінця днів. Помер незадовго перед світовою війною. Те, що він присилав нотні записи Лисенкові і жив одного часу на Бесарабії, родить кон'єктуру, що матеріял до VII випуска Лисенкового збірника (питання про походження матеріялу до цього збірника буде поставлене в II розділі цього писання) постачив С. Венґрженовський – як збирач або як посередник; отже розшукати і розглянути папери цього скромного працівника було-б варто не тільки в інтересі загального краєзнавства, але і в інтересі історії досліду нар. музики, – зокрема для з'ясування походження значної частини Лисенкового фольклорного надбання.

Амвросій Ждаха, один з українських культурних діячів Одеси

(помер там 1927 р. на 72 чи 73 році життя); служив у банку, по-при тому був артист-маляр історично-етнографічного напряму. Збірник І. Демченка "Укр. весілля з нотами", виданий в Одесі 1905 р., оздоблений рисунками А. Ждахи, які виображають різні моменти обряду. Про А. Ждаху згадує Є. Чикаленко ("Спогади", ч. II с. 25).

Віра Попова, лікарка, пасербиця згаданого вище М. Лободовського і дружина літератора і видатного діяча Ф. Матушевського.

Без нот є записи філолога професора А. Потебні.

Збереглися записи прислані з Галичини від Йосифа Партицького 1887 року. Й. Партицький, тепер адвокат у Станиславові, тоді був учнем львівської укр. гімназії, як повідомляє листовне на мій запит, і адміністратором музичного видавництва, до якого належали К. Студинський, Юліян Бачинський (тепер у Берліні), покійний Остап Ніжанківський, Антін Крушельницький, Нестір Дмитрів і Іван Бачинський. Й. Партицький листувався з Лисенком і Ніщинським; вони помагали тому гурткові львівських гімназистів порадами і присиланням нот. У Партицького було коло 10 листів від М. Лисенка, – вони загинули за війни.

———

З певного, дуже розпросторенного, погляду ряснота інтелігентських імен на помітках до Лисенкових записів народніх мелодій є вада, тим більше, що і з селян, яких імена зосталися зазначені, Євмен Чигирик, Антін Калита були письменні, навіть досить освічені, і діячі культури. В згаданій розправі "Лисенко, як збирач" я мав нагоду висловитися з цього приводу докладніше[1]. Тут не випадає входити в розгляд поняття "нарід" і "народня пісня", оцінюючи різні досі предложені окреслення цих понять. Але коли брати "народню пісню" в найвужчому розумінні, – виключно як пісню селянську – то, уважно її постерігаючи, констатуємо, що не тільки в різних – поступовіших або відсталіших кутках тої самої етно-географічної дільниці, але навіть в межах одного села вона не одностайна. В ній виразно позначаються відмінні стилі; архаїчне, навіть примітивне держиться поруч з поступовим і новітнім. Значна частина селянського

[1] На стор. 9 там було подано витяг, який давав привід покладати, що д-р. Ф. Колесса держався, принаймні часово, власне зазначеного тут погляду. – На жаль, тоді я не був знайомий з уміщеним у "Записках Наук. Товариства ім. Шевченка у Львові", т. 112, некрологом, пера д-ра Ф. Колесси, де було висловлено: "Не уймає наукової вартости Лисенковим збірникам... що значна часть пісень записана від інтелігентів". – Що дійсно суперечности не було, з'ясовується з обговорення д-ра Ф. К. в "Літературно-Науковому Вістнику" 1924 р. кн. І.

репертуару звичайно є спільна й для инших верстов і витворена з участю инших верстов; можна постерігати в теперішності, як ширяться між селянством пісні, зложені недавно в неселянських осередках, і так було без сумніву й давніше. З другої сторони оскільки в міських та освічених шарах української людности зберегалася загальна звичка й потреба співати, вона завжди задовольнялася в значній мірі піснею

[с. 42]

народньою, хоч би в инших сторонах життя народня мова вже й вийшла з ужитку. Репертуар невчених співаків в міських та панських кругах складався з традиційних пісень спільних з селянством, далі, з нових утворів своєї ж верстви, які почасти згодом переходили в народні маси і ставали спільним національним здобутком, а почасти виходили з моди, не досягши поширення, і забувалися, і з утворів чужоплемінного походження. Селянська вокальна музика складається з зазначеної спільної брили і, крім того, із співів архаїчних, що в даному часі не мають ширшого обігу по-за селянством, але за давніх часів імовірно так само були всенародні і почасти теж поширилися в масах від верхів. Перехід верхніх верстов до чужої мови і давніше, як за нашого часу, не визначав відвертання від народньої пісні[1]; користуючись чужою мовою для инших потреб, давні освічені люди могли творити українською мовою пісні, що ставали всенародніми. Автор найпопулярнішої пісні "Стоїть гора високая", що стала народньою, – учитель російської гімназії Глібів – уживав російської мови не тільки на службі. Селянство співало вірші Шевченка, не відрізняючи їх від пісень, які ми звемо народніми в тісному розумінні (тоб-то анонімних), і співаків в масі не інтересувало, хто був автор цих віршів, якою соціяльною верствою він був асимільований, якою мовою писав свої прозаїчні твори і дневника, і чи мелодій до його віршів добрали селяни, чи пани.

Признаючи, що фольклорний матеріял не позбавляється ціни, коли його зачерпнуто в середніх і навіть вищих верствах людности, признаючи, що й ці верстви мають фольклор, почасти спільний з селянством, почасти відмінний, ми не будемо оцінювати Лисенкове надбання нижче з тієї причини, що матеріял зібрано в різних верствах; недосконаліть полягає власне в тому, що не завжди зазначалася особа співака, а про її соціяльний стан, рівень освіти і т. п. доводиться довідуватися дорогою таких розшукувань, які (невичерпно) зроблені в оцій студії. Але брак характеристики співаків – спільна вада й пізніших збірників, виданих для чисто-наукових потреб.

Хоч і неможливо в цьому місці робити повніший огляд питання про відношення артистичної творчости селянства до творчости инших верстов, не було-б оправданим і те, коли-б зовсім утриматися від того, щоб не зацитувати хоч кілька новіших, рівняючи, голосів; вони скептичні.

"Думка, що ідеї селянського мистецтва постали якоюсь дорогою не в індивідів, а у народу, міцно держиться, – як вважає W. R. Holliday,– головно задля сантиментальної принади, яку це мистецтво має для деяких умів. Це та сама сантиментальність, що привела до поширеного прибільшування естетичних достоїнств витворів селянського мистецтва, яке сливе

[1] Що так є в русифікованій групі українського народу, – це ми постерігаємо досі безпосередньо; а Яків Головацький згадував, що за його дитячих літ навіть галицькі поляки не цуралися співати (мало-)руських пісень.

[с. 43]

в усіх ділянках звичайно надоцінюється. Доктрина творчости народу дістає певну піддержку від теорії колективної ментальности, виставленої добре відомою французькою школою соціологів. – Насправді вільний від передузяття дослід того або иншого селянського мистецтва покаже, що реальний вислід діяльности народу є розріджування або скалічування зразків, якими та діяльність викликана. Нарід, справді, змінює, але загалом до гіршого”[1].

Докладніше автор аргументує виложену думку, згідно з темою своєї праці, на народніх казках, а по-за тим покликається тільки на те, що відомі йому вишивки сьогочасних греків – убогі й виявляють дегенерацію благородних венеціянських зразків. Далі автор підпирає себе збиванням теорії колективної творчости. Хоч ця теорія справді звичайно звязується з надоцінюванням селянського мистецтва, проте, завважимо, конечного, логічного звязку між обома ідеями нема. Можна дуже високо ставити витвори селянського мистецтва і рівночасно вважати їх не за колективні, а за індивідуальні; і згоджуючися з тим, що варіянти, які мають обіг в народі, часом виявляють дегенерацію, можна разом з тим не робити висновку, що досконаліший первотвір мусів бути конче не селянський.

У всякому разі висловлена в крайній виразності опінія англійського фольклориста може служити читачеві до перевірення того погляду, що в нашій громаді традиційно панує і справді має на собі печать давнього сантиментального “народництва”. Бела Барток постерігає в теперішності, що селянство переймає штучну музику вищих верстов, тую, що компонована в народньому дусі (volkstümliche Kunstmusik), і вважає за правдоподібне, що не тільки новіший стиль селянської музики того чи иншого народу, але й той, що тепер відомий, як найдавніший, сформувався почасти з таких перейнятих елементів. Бела Барток сумнівається, щоб селяни були здатні до творення зовсім нових мелодій як індивіди, але до перетворення мелодій селяни мають не тільки здатність, ба й великий нахил, – і в масі й як індивіди[2].

В противність до Голлідея Бела Барток, мабуть, вважає, що перетворення в селянській верстві йшло за правилом завжди в напрямі поліпшення[3], бо він визначає власне селянські мелодії, як зразки найвищої артистичної досконалости, тим часом загально люблені штучні пісні пануючих клас, утворені в народньому дусі, мають, на його оцінку, далеко нижчу вартість, ніж селянські мелодії в тіснішому розумінні.

M. Barbeau, досліджуючи пісенність канадійських французів в надії

[с. 44]

дійти до самих джерел творення, простежити самий його процес, зовсім зневірився в теорії “колективного натхнення”, яку він іронічно сформулював так, що ніби “геній, звичайно відмовляючи свою ласку індивідові, инколи зволяв робити її скритій кебеті юрби”. М. Барбó одвідував найізольованіші околиці, знайомився з селянами, дроворубами та рибалками в їх халупах, не пропускав нагоди, де можна було-б сподіватися постерегти народження пісні, – чи то на березі моря (у рибалок), чи коло вогню, чи на бенькетах з приводу якоїсь оказії, – але завжди виявлялося, що співаки були “не творцями, тільки знаряддям до збереження”. Він чув про де-котрих “поетів у пралісах, що нанизували рими і строфи на завдану тему згідно з місцевою потребою, але їх утвори оказувалися завжди незграбні, це були все спільні місця. Ніде не помічалося свіжого джерела натхнення, тільки очевидне рабське наслідування”. – “Як

[1] Folk-lore, Vol. XXXIV, London 1923, crop. 121–122.

[2] Béla Bartók. Das ungarische Volkslied. Berlin 1925.

[3] Зіставляючи розбіжні погляди обох цитованих авторів, треба зважати на те, що перший не мав на увазі власне музичної творчости, тим часом другий судив тільки про неї. Ступінь здатности, що її виявляє якась соціяльна група в різних мистецтвах, може бути неоднаковий (пор. в моїх “Вступних увагах до муз.-етногр. студій”, Записки Етно граф. Т-ва, I, стор. 19).

це спантеличує, – покликає дослідник, – коли зіставити ці постереження з звістками про американських негрів і простих (humble) балканських селян", що ніби-то досі мають дар колективної творчости! В цілому-ж бо канадійські французи – і то власне неписьменні ("народ") – не нижчі від тих розвитком, і досі зберігають "відпорність до отрути індустріялізму – чому ж вони не мають дару, властивого їх предкам, або сербам, або неграм з долішнього Місісіпі?" – М. Барбó міркує, що пісні, які він зібрав, перейшли традиційно від давних професіональних співаків-музикантів французької метрополії, таких як jongleurs de foire, jongleurs errants[1].

Для нас особливо інтересний погляд Бела Бартока не тільки тим, що належить незвичайно тямущій людині, яка сполучує першорядний музичний талант з великою працездатністю, вдумливістю і логічністю в обладі музикології, – власне досліду народньої музики. Цей погляд важливий і тим, що зложився на підставі постережень Бартока над піснетворчістю народів сусідніх нам і мало відрізнених від нашого умовами і рівнем розвою; Барток висловив його власне в студії над угорськими піснями, а досліджував він також румунські й словацькі. – До його тези я б зауважив, що у селянстві, як і в инших верствах, могли появлятися високо одаровані індивіди, котрі творили й зовсім нові мелодії, – проте почуваю себе в невигідному становищі, бо не можу довести свого погляду фактами, тим часом той, хто сумнівається, не зобов'язаний мотивувати свій сумнів. Друга увага, яку я дозволю собі зробити в цьому місці, є та, що в селянській творчості можна постерігати елементи, перейняті не тільки з тих утворів артифіціяльної музики, які окреслюються виразом volkstümlich. До того ж поняття "volkstümliches Lied" дуже важко окреслити; коли вищі класи якогось народу відходять від мас тим, що приймають иншу мову, то народньою звичайно називають пісню тоді, коли її текст зложено народньою мовою, незалежно від того, чи вона

підходить під поняття Volkslied, volkstümliches Lied, чи вона е просто Kunstlied. І коли, напр., в пісні "Глибокий колодязю" (І вип. Лис. зб. № 17) послідовність h-d'-c'-h-a-e-gis-a неначе живцем взята з *Ogni pena piú spietata* Перґолезі (там – до слів *di potersi conso1ar*) і не зазначено, де, у кого, в якому соціяльному осередку її записано, ми з однаковою ймовірністю можемо припускати й те, що її зложено в панській верстві, отже її народність замикається головно в тому, що слова її українські (оскільки українська мова в часи, коли зложено пісню, була мовою нижчих станів), а також можемо припускати й те, що її зложив селянин, використавши елементи з італійської музики, – він ту музику чув тому, що пани її культивували, неконче ховаючи її замкненою від селян. При тому посередня ланка – пісня, зложена в вищих верствах "у народньому дусі" – не обов'язково повинна була існувати.

В культивуванні пісні дійсний глибокий розрив між так званою інтелігенцією і народом настає не тоді, коли перша переймається чужомовною освітою і починає вживати чужої мови для ділових і вищих інтелектуальних потреб, а тоді, коли в середині самої вищої верстви приходить така диференціяція, що виділяються окремі вишколені співці, а решта зовсім перестає співати. У цій стадії еволюції музичного побуту, хоч би вона в часі збігалася з так званим національним відродженням чи, скромніше, збільшенням ролі місцевої народньої мови в культурному та політичному житті, – з моментом, коли вищі класи звертаються до мови селянства і пристосовують її до нових потреб, – народня пісня, властиво, перестає жити в тих класах: відтоді те, що плекають там під цею назвою, є витвір вже иншої музичної культури, що тільки використовує народню пісню, – і то не її саму, а її мертве графічне виображення; в обробці композитора і в інтерпетації перейнятих иншою музичною культурою виконавців народня пісня, особливо одягнена в чисто інструментальну форму, надто

[1] Folk Songs of French Canada by M. Barbeau and E. Sapir. New Haven. Yale University Press. 1925. P. X1V-XV1I.

симфонічну, перетворюється так, що селянин, який її співав, і навіть етнограф, що її записав, може її не пізнати.

Отже Лисенко діяв у таку пору, коли в музичному побуті інтелігенції ще не осталося остаточного розділення на вивчених виконавців та на слухачів; ще дуже багато осіб панської верстви та інтелектуальної праці були добрими натуральними співаками народніх пісень, а хоровий спів був у них загальним звичаєм, – не так, як тепер, коли спроби співати гуртом у міських людей стали рідкі і здебільшого невдалі.

Таку пору переживали й инші народи. Ж. Тьєрсо, що одвідав на початку цього сторіччя Канаду (на запрошення тамошньої Alliance Française і рівночасно з доручення французького міністерства освіти), оповідав, повернувшися, про тамошню французьку людність: "в Канаді народня пісня вважається не за виключну власність нижчих клас, але за один з видів багатства (спільного) національного мистецтва; отож там не потрібно подаватися на села, щоб її шукати і видирати її селянам з уст; вона заховується в такій великій пошані у вищих класах, що я

її находив, зовсім іще живу, в пам'яті лікарів, урядових осіб, професорів, дам Монреаля та Квебека так самісінько, як у пам'яті рубачів та фермерів на селі"[1].

Те, що натрапив Тьєрсо в Канаді, певно, не є якась особливість власне тої колишньої французької колонії. Переглядаючи французьку музично-фольклористичну літературу, можна здибати згадки про інтелігентів, які й за новітнього часу були традиційними доховниками народніх пісень і диктували їх з пам'яти фольклористам-записувачам.

Ці зберігачі фольклору з вищих верстов, певно, так як і в нас, переважно милувалися в піснях пізнішої формації. При ранньому розитку друкарства в Західній Европі там часто вдається знайти і друкований первотвір і ім'я авторів серед видань минулих віків.

Французькі народні співи, як і наші, розкладаються на різні стилі, і принаймні в першій половині 19 віку там доживав віку і глибокий музичний примітивізм, як видно з цього опису Жорж Занд, в її повісті з народнього побуту La mare au diable:

"Ця пісня, на правду казати, є немов речитатив, що його, як до охоти, уривають та знову починають. Через її неправильну будову й фальшиві з погляду правил музичного мистецтва інтонації, її неможливо визначити музичною символікою. Але тому ця пісня не менш чудова й є остільки властива самій натурі праці, яку супроводить, ході волів, спокоєві селянських краєвидів, простоті людей, які її переказують, – що її не склав-би жадний геній чужий хліборобству, і жадний инший співак, крім "чистокровного плугаря" цього краю, не зумів би її передати. Тої пори року, коли в полях немає иншої праці та иншої руханини, ніж праця й руханина орання, – ця пісня, така солодка й могутня, несеться, як голос леготу, що на нього скидається через свою своєрідню тональність. Фінальна нота кожної фрази, яка нескінченно тягнеться, вібруючи, з неймовірною міццю дихання, підвищується на чверть тону, що-раз фальшуючи. Це звучить дико, але очарування цього невимовне, і звикнувши чути цю ноту, не можна уявити собі, щоб инша пісня могла-б лунати цією порою й в цих краях, не порушуючи їх гармонії"[2].

---

[1] J. Tiersot. La musique chez les peuples indigènes de l'Amèrique du Nord. Sammelbände der Internationalen Musikgesellshaft, XI, с. 147.

[2] Переклад зробила, на мою прозьбу, Оксана Гордон, і за це складаю їй велику подяку; я сам не здолав би передати оригінал ближче; тим, що досягти повної точности неможливо, подаю ексцерпт (з II глави повісти) і в оригіналі:

Ce chant n'est, à vrai dire, qu'une sorte de récitatif interrompu et repris à volonté. Sa forme irrégulière et ses intonations fausses selon les règles de 1'art musical le rendent intraduisible. Mais ce n'en est pas moins un beau chant, et tellement approprié à la nature du travail qu'll accompagne, à 1'allure du boeuf, au calme des lieux agrestes, à la simplicité des hommes qui le disent, qu'aucun génie étranger au travail de la terre ne 1'eût inventé, et qu'aucun chanteur autre qu'un *fin laboureur* de cette contrée ne saurait le redire. Aux époques de 1'année où

Подібні примітиви зосталися незафіксовані як у Франції, так і в нас. Деякі позаєвропейські народи з цього погляду щасливіші від європейських – у них знято десятки зразків крайньої примітивної стадії з усією пильністю, з пристосуванням фонографа і тонометра.

Д і й с н і примітиви співу[1] не належали у нас до всекласової музики за тих часів, у які сягають спогади (инших джерел до пізнання давнього репертуару нема); і коли хто з неселянської верстви умів їх удавати, то це було тільки наслідування, роблене здебільшого з гумористичним наладом. Це не було виявлення самого себе.

Поміж орачем та інженером або адвокатом, що ховає традиції народнього співу, є переходові ступені. Коли продовжимо для аналогії наведення західніх образів, згадаємо за Коломбу Проспера Меріме, що творила мистецькі голосіння по померлому, які поширювалися і ставали народніми піснями. Коломба – реальна особа. Недавно один літератор одвідав місця, де вона вродилась, жила і змагалася, дослідив правду знаменитої повісти і відділив від вимислу. Коломба належала до давнього аристократичного роду, один її брат був генеральним консулом Італії в Венеції, другий полковником англійської армії, а вона, управляючи родовим корсиканським маєтком, часом сама місила тісто і була не тільки народньою поеткою-імпровізатором, але й шептухою. Меріме визначив її як дуже мало освічену, але на перевірку вона зовсім не вміла ні читати, ні писати[2]. Чи не згадуються при цьому знайомі фігури нашого недавнього дрібно-панського сільського стану і чи можна наполягати на строгому розграничуванні між "народнім" і "ненароднім"?[3]

---

il n'y a pas d'autre travail et d'autre mouvement dans la campagne que celui du labourage, ce chant si doux et si puissant monte comme une voix de la brise, à laquelle sa tonalité particulière donne une certaine ressemblance. La note finale de chaque phrase, tenue et tremblée avec une longueur et une puissance d'haleine incroyable, monte d'un quart de ton en faussant systématiquement. Cela est sauvage, mais le charme en est indicible, et quand on s'est habitué à l'entendre, on ne conçoit pas qu'un autre chant pût s'élever à ces heures et dans ces lieux-là, sans en déranger 1'harmonie.

Дуже бажано, щоб о п и с и співів давали не тільки белєтристи, але й етнографи; нотний запис взагалі ніколи не вистачає, а особливо тоді коли він може бути тільки приблизний.

[1] Про це поняття в "Етнографічному Віснику", кн. 6, ст. XLI і 67.

[2] Lorenzi di Bradi. La vraie Colomba. Paris (Ernest Flammarion) 1922.

[3] "Бабуня моя заледве грамоту знала – згадував М. Старицький ("Нова Громада" 1906, VIII, 61) – й була чистим типом української старосвітської пані; світоглядом, звичаями, мовою вона мало чим одбивалась од селянської поштивої баби. Ходила бабуня в простім убранні, голову пов'язувала по білому немов би очіпку шовковим платком, і найбільше любила прясти". Знакомитий громадський діяч Слобожанщини В. Каразін (1773–1842) пам'ятав іще, "что дома помещиков, имевших от 500 до 1000 душ (підданих), были покрыты тростником, что в гостиных стояли лавки, покрытые коврами, что за столом служили девки "в белых сорочках, пестрых спидницях і червоных черевыках", что главные паны в губернском городе хаживали по улицам с музыкой надвесель" – "Взгляд на украинскую старину" в альманахові "Молодик, на 1844 год, укр. литер, сборник изд. И. Бецким", Харк. 1843, вып. 1 на 1844 рік, а від початку видання 3-й, с. 43–44, цитовано в розвідці Я. Айзенштока про О. Паліцина в Записках Іст. Філ. Відділу У. А. Н. XIII–XIV, с. 61). Про народні співи в побуті панства великоруського і українського – див. Н. Т р у б и ц ы н. О народной поэзии в общественном и литературном обиходе первой трети XIX века. Записки Ист.-Фил. фак. С.-Петербургского университета ч. CX, 1912, зокрема там с. 32. Коли копнутися глибше в давнину, маємо відомості, що за Анни Іоановни практикувалися "хороводы в императорских покоях гвардейских солдат с их женами" (Н. Ф и н д е й з е н, Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века, вып. IV, Москва 1928, с. 4).

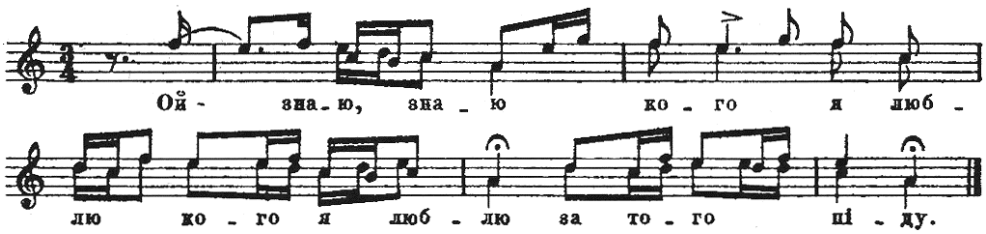
Цариця Єлисавета Петровна "сама, будучи цесаревной, участвовала в подмосковных хороводах"; їй приписується авторство пісні "Во селе, селе Покровском", надрукованої в зб. Прача (І видання цього зб. вийшло 1790 року, в XIX віці було 3 видання) – д. у Фіндейзена, ibid. с. 39–40. Ця пісня зложена з приводу сватання принця Людвіґа Брауншвейґського. "В другом, еще более решительном случае – накануне своего вступления на престол и низвержения Брауншвейгской династии... она тоже не удержалась чтобы не спеть, "стоя на крыльце" очень подходящей к моменту элегической песни "Ох, житье мое, житье бедное" (Т.А. Мартемьянов. Из истории цензуры русской народной песни, Исторический Вестник 1904, ноябрь, т. XCVIII, с. 681). ... "С легкой руки Елисаветы Петровны, в XVIII веке, при Екатерине, на песнотворческое поприще выступает несколько аристократок" (ibid. 686).

[с. 48]

В попередній моїй розправі за Лисенка вже було піднесено, що йому належить заслуга запису обрядових мелодій примітивних в розумінні крайньої убогости тонального матеріялу. Але примітиви в його спадщині займають незначне місце. З другої сторони, Лисенко сам не записував также і зразків новітнього многоголосого народнього стилю, за одним винятком, про який буде мова далі. Ці дві прогалини, мабуть, не випадково відповідають тому, що в тому осередку, з якого сам Лисенко вийшов, обидві ці крайності не були люблені. Вулишна пісня, в якій власне розвилося народнє многоголосся, тоді не культивувалася в інтелігентській верстві, як груба; інтелігенцію чарувала пісня одноголоса, найбільше в її пізніших мелодичних досягненнях (які мусіли підпасти регресові, коли така пісня підлягала многоголосій трансформації, бо напр. народній контрапункт не міг дати ради хроматизмові і нищив його), коли ж у інтелігенській верстві співали хором, то це було гармонізування на европейський взір, хоч і доморобне, але не народні великорусько-східньо-українські "підголоски", що тільки поволі посувалися по Україні на захід, притлумлюючи і нищачи давню оригінальну експресію, якій не було місця в новому стилеві. Лисенко найбільше зробив для врятування власне того мелодичного стилю, якого розвиток можна відносити ймовірно до 18 і початку 19 віків, який витворився з участю вищих верстов і не в найвідсталіших групах української людности; він зберіг тут шедеври, що оказалися недовговічні в самому живому вжитку: розвиток народньої музики в напрямі цього стилю припинився через зміни культурносоціяльної структури. Лисенко записував найбільше те, що звучало кругом нього, в стихії, в якій він зріс і жив, що само просилося на папір. Опублікований від Ф. Колесси Лисенків лист показує, що Лисенко принципіяльно надавав дуже великого значіння підголоскам; можна думати, що це не був погляд, властивий йому з самого початку діяль-

[с. 49]

ности, але ні з опублікованих, ні з архівних матеріалів не видно, щоб і пізніше цей принципіяльний інтерес спонукав Лисенка до записування співів з підголосками. Причину я шукаю в тому, що для того потрібно було багато організаційних заходів, на які Лисенко, переобтяжений різносторонньою роботою, не мав часу; ті особи, які полегшували йому справу, приносячи йому пісні до запису в своїй пам'яті або часто і в готових записах, очевидно, не кохалися в підголосках. Взагалі, мабуть, не треба дуже жалувати за цим, бо теперішність оправдала напрям збирацької діяльности Лисенка: на дослід народнього многоголосся час і досі не минув, – тепер воно саме в соку, тим часом чари одноголосого стилю, запечатлінного в перших Лисенкових збірниках, вже віджили разом з соціяльно-національним укладом життя, що за нього той стиль розцвів. Проте, розуміється, інтересно було б, якби були збережені давніші зразки народньої многоголосости – з тих часів, коли Лисенкова діяльність тільки починалася; може тоді мали місце не тільки убогіші спроби в тому напрямі, що тепер розвився, але й ефемерні оригінальні утвори з такими мистецькими рисами, що не розвивалися далі й не дожили до наших часів. Такі питання навіває оцей утвір, що находиться в ранньому Лисенковому рукопису, – про нього я згадував в давнішій розправі (ст. 6) і тепер подаю самий запис:



Це дуже немудра річ, власне, з погляду контрапункту, але незвичайна, оригінальна з погляду ритму, і мені невідомо, щоб десь пізніше був записаний варіянт, що свідчив би про її життєздатність і дальший розвій.

Теперішність показала також, що стилі народньої музики відживають і відмирають не в такій хронологічній послідовності, в якій вони появилися. На моє постереження, глибокий примітивізм у народніх співах багато більше зберігся, ніж утвори, що граничать з старинним романсом. Останній рід мабуть не проник дуже глибоко в товщу музичної практики мас. Мабуть, культурніші групи селянства, що викохали цей жанр разом з неселянськими групами, втратили артистичну активність в цьому напрямі через те, що в молодих поколіннях здатніші покінчали середні й вищі школи, відірвалися від ґрунту, випурхнули в міста і зденаціоналізувалися; та коли вони приносили які співи, на село, приїздячи иноді до батьківського дому, це вже були співи надто чужі, щоб вони могли прищепитися й органічно ввійти в народній репертуар.

II.

Коментарі до Лисенкових записів народніх мелодій.

Розважаючи над питанням про опублікування Лисенкового фольклорного архіву, треба буде про всякий запис зокрема ставити питання, з яких причин він зостався неопублікований. Велика ріжниця між тим, коли автор приготував свою працю до друку, вважав її за закінчену і гідну опублікування, і тільки зовнішні причини цьому опублікуванню перешкодили, – і тим, коли ставлення самого автора до твору невідоме, і коли можна догадуватися, що він вагався що-до вартости твору або виразно вважав його за невдалий. Це стосується не тільки до артистичних творів, але й до наукових, і навіть до "сирих матеріялів", – в даному разі – записів народніх мелодій, бо й запис може бути невдалий; той самий збирач пізніше може критично поставитися до своїх ранніх невправних записів, – чи з надмірної трудности, причина якої замикається в звуковому оригіналі – чи тим, що не вдалося вислухати оригінал стільки разів, скільки потрібно, щоб добре його вхопити – через нетерплячість співака, або через яку зовнішню перешкоду, – чи з тої причини, що співак очевидно не має доброї музичної пам'яти або гідної уваги імпровізаційної здатности, не ясно інтонує, збиваючися ритмізує, – і ці манкаменти на досвідченого дослідника не роблять враження факту, характеристичного взагалі для народнього співу, а збирання матеріялів до психологічних дослідів над індивідуальною музичною неодарованістю не входить у круг занять даного записувача. Далі, коли народню пісню вислухується від інтелігента, досвід записувача підказує, чи здобуте є досить певний матеріял, з погляду фольклористики, чи не привнесено чогось суб'єктивного або від чужої культури. Иноді це з'ясовується вже в процесі запису або по закінченні, иноді посередник відразу не внушає довір'я, але зовсім відмовитися записувати ніяково з персональних відносин, із ввічливости.

Подібне питання виникає, напр., з приводу того, що Й. Третяк по смерті Кольберґа видав його численні (над 400) записи з Волині, зроблені ще 1862 року, хоч вони зосталися в дуже неакуратному вигляді і залишають багато сумнівів. Й. Третяк здогадувався, що Кольберґ за життя їх не видав (після екскурсії на Волинь Кольберґ працював ще мало не три десятки літ і опублікував взагалі дуже багато) або за браком видавця або, може, через труднощі, що їх крили в собі чорнетки. Що Кольберґ оцінював вартість своєї волинської збірки позитивно, свідчить, на думку Третяка, увага, яку накреслив К. олівцем на окладковому аркуші, але та увага говорить тільки про обширність матеріялу; зовсім не виключається здогад, що Кольберґ покинув сам

працювати над припорядженням цеї збірки до друку з тої причини, що не знав, як розв'язати труднощі розбирання своїх записів. З власного досвіду знаю, що записане треба переписувати і редагувати, поки ще є можливість

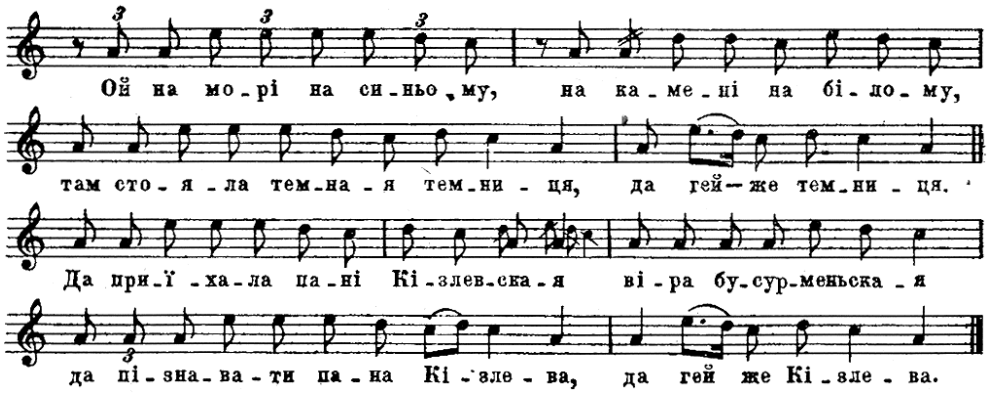
[с. 51]

перевірити сумнівне, попросивши співака повторити пісню, отже коли робота йде в екскурсії, то не виїздити з даного села, не переписавши того, що там записано, а коли співак сам приїхав туди, де провадиться праця, – зредагувати запис, поки співак ще не виїхав. Сумніви дуже часто виринають не тільки в процесі записування, але й в процесі переписування.

З другої сторони і запис, що не може служити до наукової мети безпосередньо, як певний матеріял, буває пожиточний до дальших розшуків, коли він натякає на щось інтересне і варте досліду. Але безсумнівна користь триває від нього доти, доки його має в руках сам дослідник, що його зробив. Опублікований помимо волі записувача без тих застережень і пояснень, які міг би дати сам записувач, такий ескіз може бути в більшій мірі шкодливий, ніж корисний, особливо коли попадає до рук необізнаній людині, що не може критично до нього поставитися, витягти з нього для своєї науки одно і залишити під запитом друге.

З усіма такими попередженнями все таки варто опублікувати записи, не зредаговані остаточно від автора, коли вони відкривають якийсь новий тип або музичний факт, що має вагу незалежно від того, що в записі можуть бути дрібні хиби.

Між Лисенковими записами є такі, яких він – можна догадуватися – не публікував через те, що не міг ручити за дійсну несумнівну "народність" самого оригіналу. До цеї категорії я б відніс, перш за все, записи дум. У Лисенкових паперах зосталися деякі спроби, що обмежуються початками дум (в принципі бажано записувати співи цього роду, і взагалі несторфові співи, в цілості до краю). Ось копія запису мелодії думи про Івана Богуславця (текст див. "Укр. нар. думи" К. Грушевської т. I, ст. 15; у Лисенка помічено: "од забродчика Жука пререк. С. Д. Ніс.").



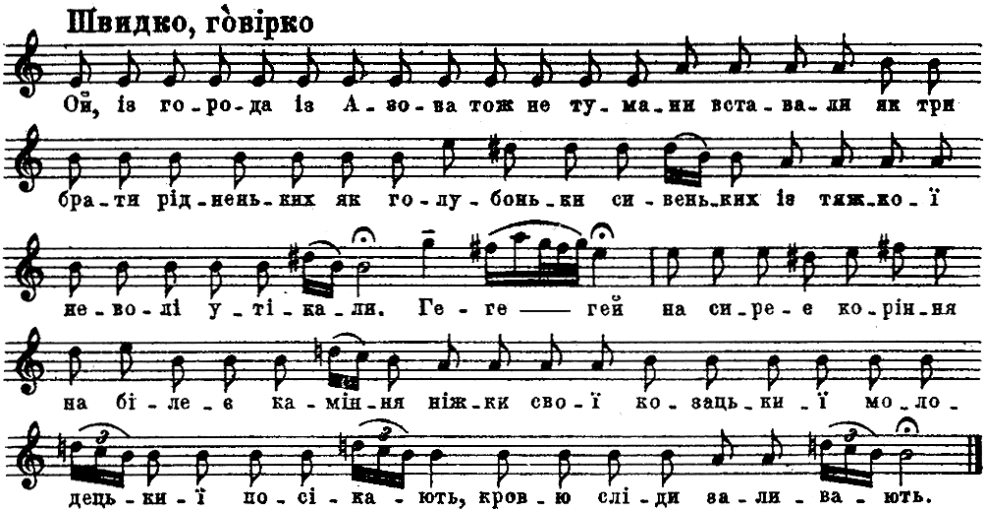
(перекреслено ті ноти, що перекреслені в оригіналі)

Лікаря С. Носа (див. вище) Лисенко, певно, взагалі вважав за доброго виконавця народніх пісень, бо інші записані від нього пісні опублі-

[с. 52]

кував. Але то були пісні регулярної ритмічної будови, в якій строфи музично згідні між собою; инша річ – брати цей рід нероздільно від селян й інтелігентів, як це робив Лисенко та інші збирачі, – на те було оправдання, що такі пісні і в побуті інтелігенції займали велике місце, і дуже багато інтелігентів виконували їх точнісінько як селяни; але инша річ – такий оригінальний рід пісенности, як думи: їх і в народі вміють співати головно професіональні співці, а по-за їх кругом – рідкі одиниці. Правда, Ф. Колесса пізніше записав мелодію дум, які співав артист-маляр Опанас Сластіон і вмістив їх

разом з продукціями кобзарів-селян; але Опанас Сластіон виключно багато присвятив праці на усвоения манери співати думи й виключно багато слухав різних кобзарів, лірників і старців. Зразок, що записав Лисенко від С. Носа, явить перехід до строфової форми, проте він нерівноскладовий і рецитаційний; Л. міг сумніватися в тому, що Ніс в точності його усвоїв. По аналогії з иншими записами й описами рецитації дум треба уявляти, що й тут було виконання parlando-rubato; що до темпу, важко робити здогади.



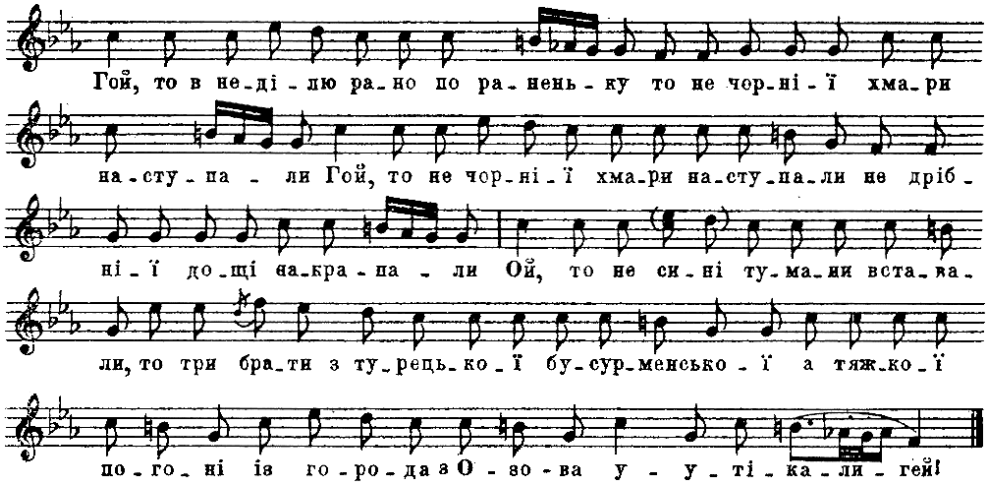
Цей запис є саме приклад того, що иноді варто опублікувати матеріяли навіть тоді, коли сам записувач, може, утримувався від опублікування, бо мав якісь сумніви. Власне цей зразок набуває великої ваги, коли зіставити його ангемітонічність, досі не здибану в друкованих записах мелодій дум, з ангемітонічністю думи про Коновченка в тій музичній формі, в якій я чув її 1924 року в Бердичівській окрузі. Отже відмінний ангемітонічний стиль виконання дум, виявляється, мав широке територіяльне розпросторення, бо Жук, у якого С. Ніс перейняв цю думу, "больше жил на Украине (степовой) и только изредка наведывался в Конотоп". Міркування М. Драгоманова проти автентичности цеї думи, – що нема певности, щоб Жук був кобзар, а звичайні прості співаки не

[с. 53]

вміють кобзарських дум – не стійне. Дум співають не тільки кобзарі, але й лірники, а зрідка й звичайні прості співаки.

Ось початки думи про втечу трьох братів з Азова, що записав Л. у професіональних народніх співців (подається стільки, скільки є в оригіналі). До першого є примітка: "18 липця 1871 р. Б. Солониці... село Шеки Луб. пов. од лірника Йвана". До другого є примітка: "од Кравченка Михайла". Останній запис подається і як факсіміле на окремому листку.

Записати зовсім точно рецитації дум неможливо навіть за допомогою фонографу, яким Л. не користувався; зрозуміло, що питання, чи опубліковувати завідомо неточний запис, мусить завдати великого вагання; за позитивним розвязанням промовляє те, що запис хоч і неточний, все може дати поняття про загальний стиль й основні музичні риси виконання дум, дозволяє зробити деякі порівнання особливостей окремих виконавців з різних місцевостей. При зрозумілому ваганні багато значить, коли є зовнішня спонука. Така громадська спонука мабуть була Лисенкові, коли "Юго-Западный отдел Имп. Русского Географического

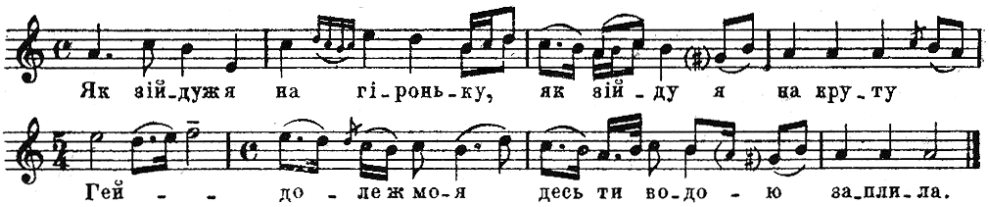


О-ва" заходився видавати репертуар Остапа Вересая; тодішні Лисенкові записи, як я вже згадував в попередній розправі, критикували ті, хто слухав Вересая пізніше, проте ніхто инший записів не зробив, і дуже добре, що Лисенкові записи були опубліковані: ніякий геній не міг би їх зробити досконало. Лисенків запис був, певно, схематичний, але не блудний у чомусь основному, і коли постерігалися пізніше ґрунтовні відміни у Вересаєвому виконанні, то вони певно залежали від самого Вересая. Я постерігав, що кобзар Павло Кулик міг того самого дня виконувати думу на зовсім різні способи, зменшуючи амбітус і міняючи навіть типові мелодичні звороти; тому зовсім не дивно, що Лисенків запис від кобзаря Кравченка не тільки в деталях, але й у тому, що становить найхаракте-

ристичніше для кобзарських рецитацій – в формах каденцій – гостро відрізняється від записів, які за кілька літ по тому зробив у того самого кобзаря Ф. Колесса. Отже, хоч Лисенкового запису і не можна вважати за абсолютно певний аж до деталів, опублікування його оповіщає той абсолютно певний факт, що мелодія тієї самої думи значно змінилася в устах того самого кобзаря.

Ф. Колесса за кілька день пробування в Миргороді, дякуючи фонографові, зафіксував стільки дум, що потім, при незвичайній трудності цього роду роботи, списував їх дома у Львові аж кілька років, і видрукувати цей матеріял справді становило поважне питання; записуючи просто на слух, Лисенко в кілька день не міг здобути стільки, що було неможливо видати це хоч би в публікаціях Наукового Т-ва ім. Шевченка у Львові; але треба було на те власної ініціятиви, тим часом на неї трудно спромогтися, коли є внутрішні вагання, – отак я пояснюю те, що миргородські записи Лисенка лежали марно. Інструментальний супровід, мабуть і не був записаний, – инакше він був би доданий до запису, який заховався.

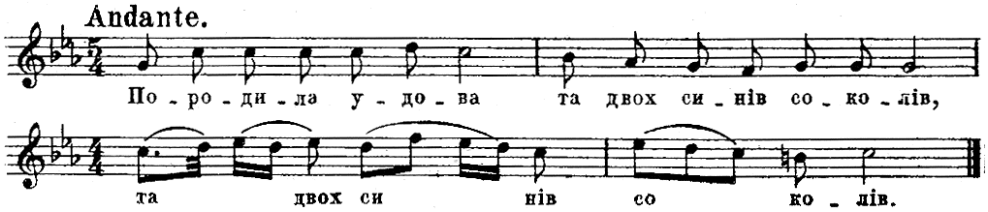
Є такі записи, що про них не можна думати, щоб вони зосталися неопубліковані через подібні вагання, і причину треба шукати в иншому. Що, вибираючи матеріял до збірників, які М. Лисенко видав своїми заходами, він керувався не самою чисто музичною стороною пісень, але й иншими їх властивостями, це позначається яскраво, коли розглянути рукопис з мелодіями, записаними у Загорської. Відомо, що Лисенко, дуже шанував Загорську, як представницю високого народнього артизму; багато перлин з її репертуару він умістив з фортеп'яновим акомпаніментом у "Збірнику" і мабуть з жалем утримався від опублікування кількох пісень, що їх тут наводимо. Причину їх опущення треба прозирати в тім, що Лисенко намагався давати громаді українські зразки найчистіші не тільки музичною стороною, але й поетичним стилем і мовою.



(Визначення зміни тактової міри в 6-му такті в оригіналі опущене).

Не вмістив Лисенко цієї пісні в “Збірникові” мабуть тому, що приспівка до неї “Гей, доле моя, десь ти водою заплила”, як надто розповсюджена, здалася йому тривіяльною; може, вона вже в ті часи проникла в салдатський репертуар (за наших часів вона була йому властива, тільки в армії прикладалася до инших пісень). Відраза до салдатського

стилю, що його вся українська інтелігенція вважала за фактор денаціоналізації і нівечення українського народнього співу, могла вдержати Лисенка від опублікування цієї пісні, хоч її популярна приспівка в такій формі, в якій її записано від Загорської, сама по собі не асоціюється з специфічно-салдатською манерою співати; між иншим, перший такт приспівки (5 такт мелодії) навіть порушує звичайний маршовий ритм пісень, що мають цю приспівку.



(Визначення зміни тактової міри в 3-му такті в оригіналі опущене; після першої ноти цього такту треба б дві точки).

На скільки можна пізнати Лисенкові вподобання на підставі того вибору, що він зробив, публікуючи свої збірники, цієї пісні він не міг занехаяти з міркувань чисто музичних. Розгадати причину її занедбання легко, коли перечитати текст пісні, що Лисенко записав власною рукою я його подаю без змін навіть що-до інтерпункції:

Породила удова
Та двох синів соколів (2)
Та й понесла удова
До тихого Дунаю (2)
Ох, ти тихий Дунай,
Ти моїх діток купай (2)
А ти жовтенький пісочку[1],
Нагодуй моіх діток (2)
Іскупай, ісповий
І собою укрий (2)
Не ходила удова
Шіснадцять літ по воду (2)
На сімнадцятім году,
Пішла вдова по воду (2)
Припливає корабель
До крутого берегу (2)
А у тому кораблі
Та два донці молодці (2)
Здравствуй, здравствуй, удова,
Прехорошая, молода (2)
А чи любиш, удова,
Та двох донців-молодців (2)
Що одного я люблю,
За другого дочку дам, (2)
Що у нас на Дону,
Не поводиться сёму (2)
Син матері не бере
Сестра за брата не йде (2)
Сеє вдова почула,
Да в сиру землю впала (2)

Цей текст відзначається великорусизмами і, крім того, в противність до загального добре римованого характеру укр. нар. пісень, має дуже великі хиби з погляду римуваня;

[1] Може, текст записувався не за співом, а за проказуванням, і тому Загорська, як звичайно буває при такому способі, змилила. В инших друкованих варіянтах, замість цього “пісочку” – “пісок”, що погоджується з віршовою мірою і римується з “діток”.

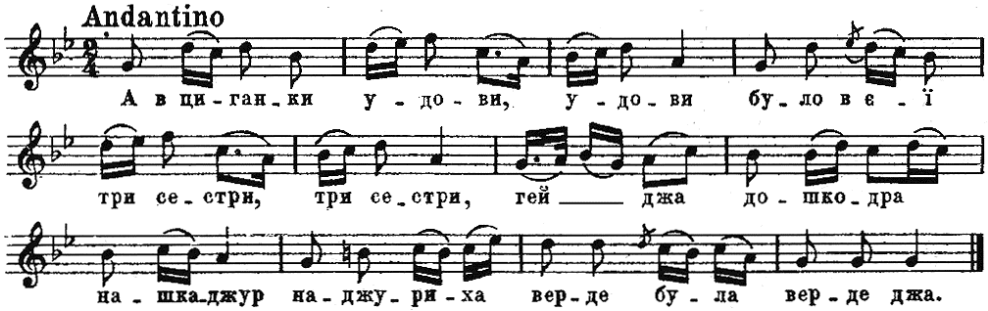
до того ж надто притискається наголошеним окінченням віршів неприємний для сьогочасного українця–інте-

[с. 56]

лігента номінатив “удова” і “Дунай” замість вокатива “вдово” і “Дунаю”; відгонить жаргоном привітання “здравствуй”. Очевидно, дбаючи про те, щоб пісні “Збірника” явили собою утвори гарні не тільки музичною стороною, Лисенко відкинув цю пісню через дефекти в її словесній формі.

Тепер відома велика кількість варіянтів цієї пісні. З музичної сторони вони мають маршовий характер. Поданий тут давній варіянт Загорської від них відрізняється ґрунтовно, – він є єдиний, що відповідає нашому нинішньому поняттю про щиро епічний стиль; може Загорська його суб’єктивно перетворила в цьому напрямі, а може саме вона зберегла первісний стиль виконання цієї пісні; в усякому разі не треба випускати з уваги, що це хронологічно перший з записів мелодії цієї пісні.

Драгоманов вважав, що ця пісня – великоруського походження, хоч не знав ні одного великоруського її варіянту. Такі варіянти існують[1], але кількість їх (власне відомих у літературі) незначна, рівняючи до кількости опублікованих українських. Мабуть ця пісня на Великорусі мало поширена й перейнята таки від українців; що в.-русизми мови не свідчать проти українського походження тої пісні, в якій вони здибаються або навіть панують, я вже мав нагоду зауважити з приводу инших пісень[2].



(передостання нота в оригіналі більше скидається на la)

Далі, в рукопису надибаємо поспіль три незужиті для “Збірника” пісні, об’єднані тою спільною прикметою, що мають довгі рефрени, які наслідують чужі мови. В першій пісні співається про циганку: в другій – про втечу дівчини жидівки[3], в третій про “Яшку” – його великоруську

[с. 57]

мову там характеризують в рефрені слова “при далинушки”[4]. Такі рефрени могли робити на Лисенка враження чогось вульгарного, а головне – такого роду “етнографізм” цих народніх пісень тхне перекривлянням, і Лисенко міг їх відсунути з тактичних і етично-виховних мотивів.

---

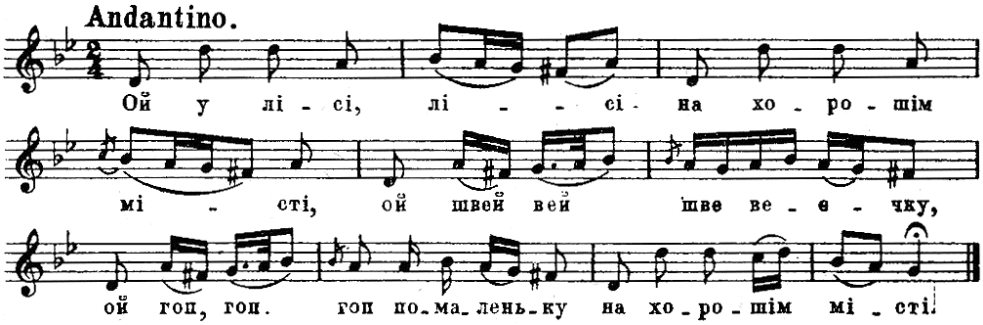
[1] Я їх не знав, коли складав коментар до цієї пісні (в иншому варіянті) в збірнику “Народні мелодії. З голосу Лесі Українки списав й упорядив К. К в і т к а ”, К. 1917-18 р., під № 107, – тоді я жив у малому місті і не міг достатньою мірою користуватися науковими бібліотеками.

[2] К. К в і т к а . Укр. пісні про дівчину, що помандрувала з зводителем (Етнографічний Вісник, кн. 2 і окремо Збірн. Істор.-Філ. Відд. У. А. Н., № 47) розд. IX – Укр. пісні про дітозгубницю: Етн. Вісник кн. 4, ст. 57 вкінці – 58; в окремому виданні (Зб. Істор.-Філ. № 59), ст. 48–49.

[3] Варіянти – у згаданій, моїй праці за пісні про дівчину втікачку розд. III.

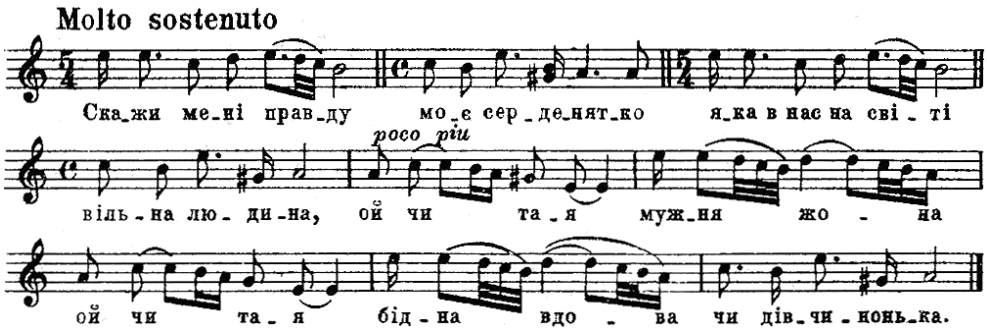
[4] В рефрені тої пісні є також незрозумілі слова “фурделе” і т. д., тож треба завважити, що з одного боку, незрозумілі слова в рефренах нар. пісень уживаються не тільки з метою охарактеризувати чужу мову, а з другого боку, – краще розроблені в словесному відношенні варіянти цієї пісні – Чуб. V. ст. 1120 № 53 і 1163 № 182 і Етн. 36. У. Н. Т. II № 273 мають за героя “мазура”, і можливо, що первісно ця пісня була про чоловіка, що говорив ще більш незрозумілою мовою, ніж., польською.

Оця, знов, пісня з репертуару Загорської:



(в 2 такті склад “сі” – під нотою la, хоч ліги стоять як тут скопійовано).

зложена бездоганною українською мовою[1], і причину того, що Л. її занедбав, може, треба шукати в тому, що він її не вподобав з музичної сторони або вважав, що вона надто ненародня (хоч з цього погляду,



здавалося б, треба було відсторонити й такі, як № 26 в вип. I, № 34 у вип. II, № 35 в вип. III). На березі запису стоїть помітка “раманц”. Може сама мало освічена Загорська так назвала цю пісню, і це слово пояснює, чому Л. не хотів пускати її в люди. Мабуть, в Лисенковому оточенні

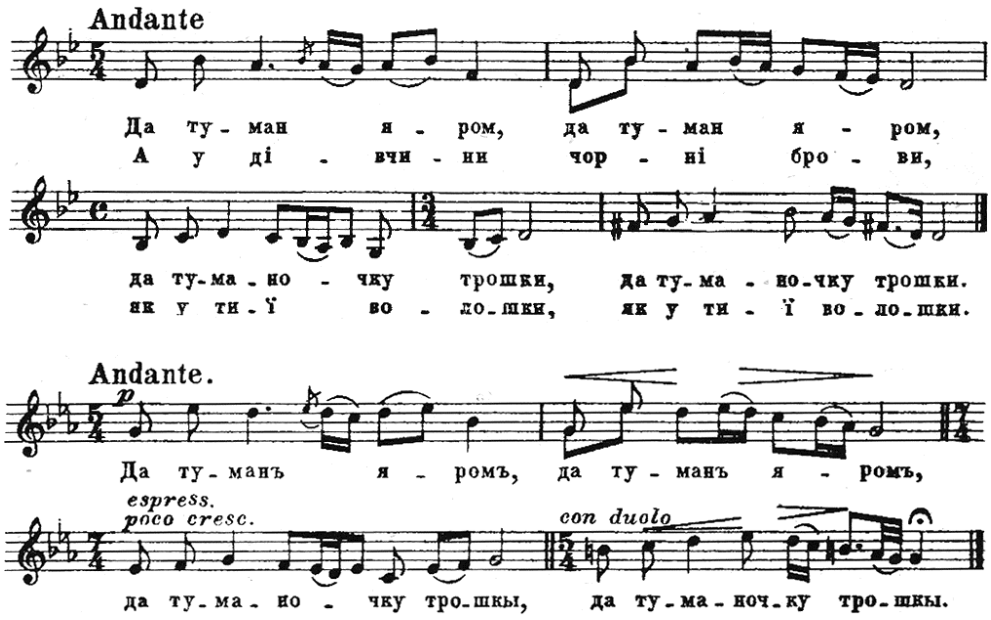
вираз “романц” був взагалі ходячим, гумористично-зневажливим; П. Чубинський предложив в своему писанні в.-руською мовою слово “романцовость”[2].

Можна пояснювати й инакше, що Л. не завів цеї пісні до свого друкованого збірника. У цьому записі є ритмічна недоладність: в 6 (также 8-му) такті виходить більше як три чвертки і менше як чотирі (зміни міри не зазначено). Тож річ допустима, що Л. не хотів редагувати свого запису, коли завважив пізніше цей сумнівний пункт, і волів зовсім залишити запис неопублікованим.

Оригінальні авторські рукописи завжди дають багато для критичного студіювання друкованого тексту. У даному разі якраз оригіналів тих саме записів, котрі були опубліковані, збереглося небагато, і ті, що збереглися, часом представляють великі труднощі для екзегези.

У моєму рефераті “Л. як збирач” я вказав (с. 15, прим.) на незгідність з рукописним оригіналом двох мелодій, із записаних від Красковської і надрукованих в одноголосому “Збірнику укр. нар. пісень”, II №№ 19 і 35.

[1] Пор. варіянт “Скажи мені правду, мале пахоля” в збірнику Марка Вовчка – Мертке.
[2] Основа 1862 р. № 3, стор. 73.



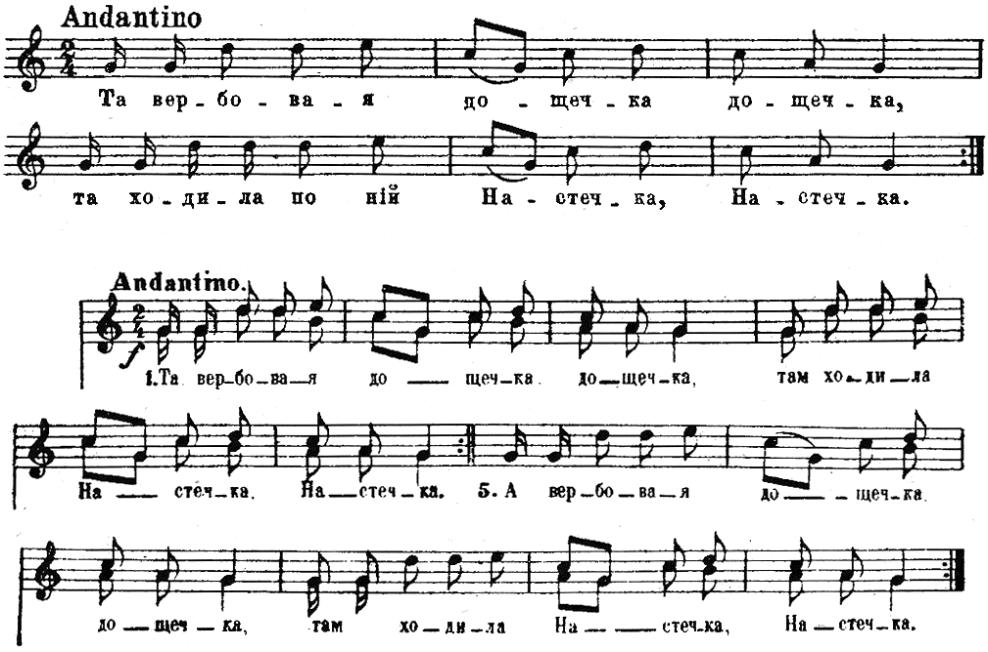
Отут подається перша з цих мелодій спочатку згідно з рукописним оригіналом, а далі як копія з надрукованого музичного тексту (вилучено фортеп'яновий акомпанімент).

Бачимо тут отакі редакційні зміни: 1) мелодію транспоновано на кварту вище, 2) 3-й і 4-й такти оригінального запису з'єднано в один, 3) останній такт з міри $^{6}/_{4}$ перетворено на $^{5}/_{4}$ і 4) в 4-й чвертці останнього такту

[с. 59]

вставлено ноту *as*, яка відповідала б ноті *es* в тональності оригінального запису (і мала б там стояти між *fis* і *d*). Про перші дві зміни байдуже, третя – не зовсім індиферентна, четверта таки має істотне значення, бо питання про збільшений секундовий інтервал (тут він виявляється між *h* і *as* в транспонованій редакції, тому мав би відповідати інтервал *fis–es* в оригінальному записі) в українській народній музиці належить до мелодичних рис, які найбільше інтересують дослідників; з окрема на цю мелодію "Да туман яром" Сокальський посилався в своїх широких культурно-історичних розважаннях[1]. Шукаючи пояснення цій останній відмінності друкованого музичного тексту, берім на увагу, що ми не знаємо, чи не співала Красковська цих самих пісень Лисенкові ще вдруге, надаючи мелізмам такої форми, в якій їх виображено в друку. Знаків виконання, які є в редакції друкованого збірника тексту, в оригінальному записі бракує; вони могли бути додані після запису з пам'яти, або поставлені в порядку препарування збірника для артистичної мети, – як і додання фортеп'янового акомпаніменту.

[1] П. Сокальський. Русская народная музыка, с. 163. Збільшений секундовий інтервал у мінорі обговорюється в моїй студії "До питання про тюркський вплив на українську народню мелодику" (Ювілейний Збірник на пошану акад. М. Грушевського ч. II, с. 372–382).



У Лисенковому збірнику “Молодощі” К. 1875, І № 15, є мелодія до танка “Вербовая дощечка”, без зазначення місцевости, вона явить дуже гарний зразок пентатоніки (у верхньому голосі). На листку паперу,

[с. 60]

де є запис цієї мелодії, зазначено пункт – С. Гаврилівці Кам’янецького повіту. Порівнання рукописного і друкованого тексту виявляє маленьку незгідність.

В 4 такті рукописна форма дробить кожну з перших двох вісімок на дві шіснадцятки згідно з тим, що словесна група, що відповідає цьому тактові, є 6-складова (“Та ходила по ній”), а не 4-складова, як надруковано (“Там ходила”). Здогад про редагування з руки Лисенка, про свідоме поліпшення музичного тексту з артистичних чи инших видів, повинен бути відкинутий. Коли ж припустити, що зміну було зроблено з метою упростити ритмічну будову, то чому так само не упрощено й 1-го такту? Адже, вилучивши й там злучника “та” і стягнувши дві вісімки в чвертку, можна було б звести метричну будову до первісної схеми 4 + 3 + 3:

“Вербовая | дощечка, | дощечка”
“Ходить по ній | Настечка, | Настечка”

з ритмічною схемою, яка справді характеризує инші варіянти “Вербової дощечки”[1] і багато инших мелодій до весняних танків, напр. “А ми просо сіяли, сіяли”.

Могло бути, що після запису від Лободовського Лисенко мав нагоду вислухати цю саму пісеньку від природнього селянина з того самого села або з иншого пункту тої самої околиці (сам Лисенко там, скільки відомо, не бував, але в Київі можна здибати людей з усіх кутків України) і, складаючи збірника до друку, дав перевагу иншому варіянтові, хоча, певніше, надрукований варіянт походить з того самого села і був записаний, може, й од того самого Лободовського иншим разом, та оригінал запису того варіянту не зберігся.

Зберігся повний словесний текст “Вербової дощечки”, – його прислав Лободовський поштою з Харкова, – очевидно, після того, як Лисенко записав від нього в Київі мелодію. Пізніше прислані тексти (з Чернігова) збереглися також до деяких мелодій,

[1] Ф. Колесса. Мелодії гаївок. Матеріяли до укр. етнології, видає Наукове Товариство ім. Шевченка у Львові, т. XII, № № 80–84. К. Квітка. Укр. нар. мелодії. Етнограф. Збірник Укр. Нар. Т-ва в Київі, т. II, №№ 33, 601 (инакше № 45).

записаних від Загорської (записані рукою не Лисенка і не Загорської). Такою практикою, мабуть, пояснюється ті метричні недоладності в деяких текстах Лисенкових збірників, на які я вже вказував у попередніх працях[1]. До речі, на пісні "Ой не шуми луже дібровою дуже" є помітка "далі в збірниках" – тоб-то повний текст, що його Л. не записав, можна найти в друкованих збірниках инших збирачів. Коли погляд, що дозволено до мелодії підставляти текст, хоч близький, але записаний в инший час і в иншому місці, був не хвилевим, а тривав довше і відбивався иноді на практиці, то в такій прак-

тиці могла критися друга причина тих недоладностей. Проти такої практики мотивовано висловився свого часу Вольнер з приводу знаменитого Кухачевого збірника югослов'янських пісень[2].

Звірення музичного тексту "Вербової дощечки" виявляє ще ту незгідність, що в рукопису пісня одноголоса, а в друкованому тексті двоголоса. Другий голос напевно прироблено для видання. Це вповні законно, бо "Молодощі" видано не з науковою, а з практичною метою, проте в таких виданнях дуже бажані хоч примітки для тих, хто хоче вичитати дійсну народню форму. Читач легко міг винести уявлення, що двоголоса форма є народня, бо взагалі відомо, що двоголосість у східніх слов'ян (в межах давньої Росії) є дуже поширений спосіб співу, і треба було вже великої обізнаности з практикою нар. співу в різних місцях України, щоб іще перед ознайомленням з рукописом догадатися, що двоголосість у "Молодощах" треба розуміти як композиторське прироблення, тим більше, що місцевість, де записано пісню, не визначена. Насправді многоголосість, сливе зовсім не прищеплена в закордонних українських землях, пізно – і не в дуже великій мірі – прищепилася в посейбічних прикордонних українських місцевостях, до яких належить Кам'янецький повіт, і в особливій мірі це стосується до обрядових пісень, в тім числі "гаївок", – а "Вербовая дощечка" ще й належить до архаїчніших поміж ними. Треба завважити, що і в східніх українських землях часто постерігається, що обрядові пісні, або певні їх роди ще й досі співаються в унісон, тим часом як ліричні, побутові, коли співаються в гурті, то – многоголосо[3].

Вимоги, щоб завжди зазначати, хто, від кого і де записав пісню, в Лисенкових збірниках взагалі иноді не додержувалося, а иноді відо-

[1] Лисенко як збирач, ст. 5. – У пісні про дітозгубницю, Етн. Вісник, кн. 4 ст. 40–41, прим. 2, в окремій відбитці ст. 31 (прим. 2)–32.

[2] W. W o l l n e r. Untersuchungen über den Südslavischen Versbau. Archiv für slavische Philologie IX. стор. 198–199 і 192 in fine – 193.

[3] Двоголосся занотовано де-не-де в Лисенкових записах, поданих до III т. Трудів Чуб., але там і різні партії, в двоголосому співі, і варіяції, що спостерігаються в сольовому співі, зазначаються однаковим способом – нотами, оберненими в різні сторони, і значення цього графічного способу не пояснюється, тому можна тільки здогадуватися, що, напр., в записі на ст. 111 цей спосіб визначає різні партії хорового співу, а, напр, в мелодії поданій на ст. 144, такт 2 вкінці, дві форми мелізми є скоріше варіяції, ніж рівночасні партії. Дві форми, подані в останньому такті купалової мелодії на ст. 213, за принципами модерної музики теж не можуть виконуватися рівночасно; проте в народньому співі дисонуючі варіяції, особливо варіяції мелізм, оскільки я міг постерегти, допускаються; до цього бажані в дальшому точно зафіксовані спостереження. В "Збірнику" (одноголос.), коли трапляються в злученні з нотами нормальної величини дрібні нотки, обернені в иншу сторону, ці остатні визначають, очевидно, сольові варіяції, хоч не виключена можливість, що одна людина, диктуючи мелодії, показувала й те, які бувають підголоски, коли дану пісню співають гуртом. Тільки у вип. V під №№ 18 і 31[1] додано примітку, яка пояснює, що пісню записано не з сольового виконання, і дрібні ноти визначають підголосок; обидві ці пісні записав не Л. особисто, а Стрижевський (пор. "Лисенко, як збирач", стор. 6 вкінці).

[с. 62]

мості подавалися недокладні, напр. “Катеринославщина”. І в рукописах Лисенка находиться дуже небагато даних, які пояснюють прогалини щодо питання про географічну приналежність пісень опублікованих від Л. Але точність у цих справах взагалі дуже помалу входить у звичай, вона ще й досі далеко не запанувала. Тож недодержання вимог, які утвердилися тільки за нових часів, не можна ставити у вину діячеві, що тільки одною стороною своєї чинности належав науці, коли його сучасник, що був відданий науці цілком, – великий філолог О. Потебня – аж через 20 літ по анонімному виході в світ його збірника українських пісень (вид. Балліної) пояснив, що записав ті пісні *він* – в Роменському повіті та в Харкові, але які саме пісні походять з Харкова і які – з Роменського повіту (та з яких саме пунктів цього повіту), так і зостається невідомим; до того ж записуючи пісні у великому місті, як Харків, завжди треба розпитувати про походження пісні, бо в великих містах з’осереджуються припливи з різних, часом дуже далеких місцевостей.

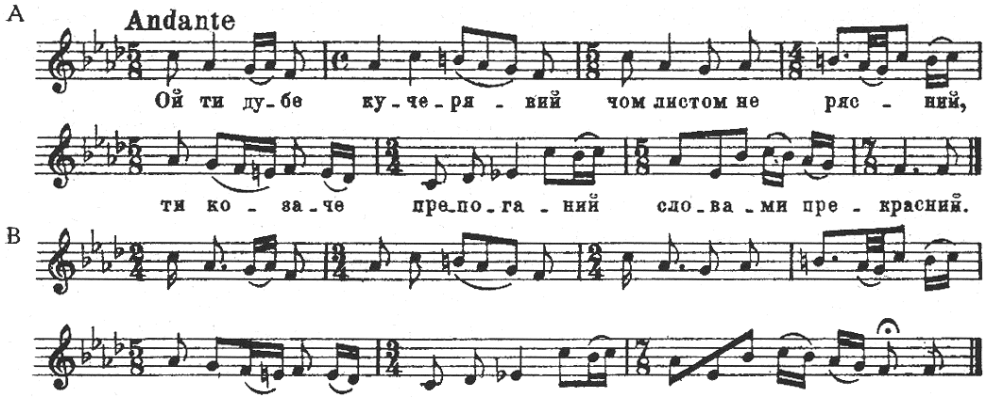
Отже відомостей про географічну приналежність пісень, що опубліковані в Лисенкових збірниках без зазначення місцевости, в його рукописах находиться небагато (напр., до купалових пісень, уміщених в Лисенковій “Збірці для учнів” на стор. 14 під №№ 1, вар., і 3, з надто загальним визначенням “Полтавщина”, рукопис дає докладніші зазначення: до першої – С. Липове, до другої – С. Галицьке; обидва села Кремінчуцького пов.; записи зроблено 1878 року. “В Галицком жила семья родного дяди Николая (Лисенка) Андрея Романовича” (спогади М. Старицького, Киевская Старина, 1903, кн. 12). – На жаль, розгляд архіву не приносить даних, щоб установити джерела до 7 випуску його збірника одноголосих пісень, що був виданий у Київі 1911 року. У цьому збірнику нема ні одного зазначення ні місцевости, ні особи. Мені доводилося чути, що в цьому випуску Л. подав з своєю гармонізацією мелодії, які передав йому записувач з Бесарабії, і завваживши вже після того, як збірник поступив у продаж, що походження мелодій не зазначено, Л. казав надрукувати опущені відомості на окремих листках та вложити в непродані екземпляри. Але всі мої розпитування в цілі відшукання екземпляра з таким додатком зосталися марні. При цій нагоді дозволяю собі звернутися до осіб, що мають такий екземпляр, або инші дані, щоб установити походження пісень VII випуску, ласкаво повідомити про це Кабінет Музичної Етнографії при Укр. Академії Наук. Коли б з’ясувалося, що всі 42 пісні цього випуску – справді з Бесарабії, це була б дуже важлива відомість, бо досі зразків українських мелодій з цієї землі сливе нема. Треба признати, що інтерес до неї дуже збільшився власне тоді, як вона стала неприступна. Скільки мені відомо, весь опублікований музично-етнографічний матеріял, що напевно походить з цієї країни, обмежується 4 мелодіями, які записав вроджений там Олекса Іванів, нині покійний, – я вмістив ці мелодії у 2 томі Етн. Зб. Укр. Наук. Т-ва в Київі. Але ті мелодії – з південної

[с. 63]

частини Бесарабії, з давніх повітів Ізмаїльського та Акерманського. Цю частину українці колонізували пізно. Пісні 7 випуску Лисенкового збірника, мабуть, походять з давнього Хотинського повіту або з староосаджених українських островів середньої (що до географічної широти) частини Бесарабії, бо і мовою, і характером мелодії вони подібні до краще відомої пісенности сусіднього Поділля.

В загальній оцінці точности Лисенкової роботи зазначеним виявам неуважности треба протипоставити ті брульйони, що викривають тяжкий і сумлінний процес записування, і тоді сумаризований висновок стає поза сумнівом позитивний. Подам для прикладу неопублікований запис варіянту пісні “Ой ти дубе кучерявий” з Воронькова

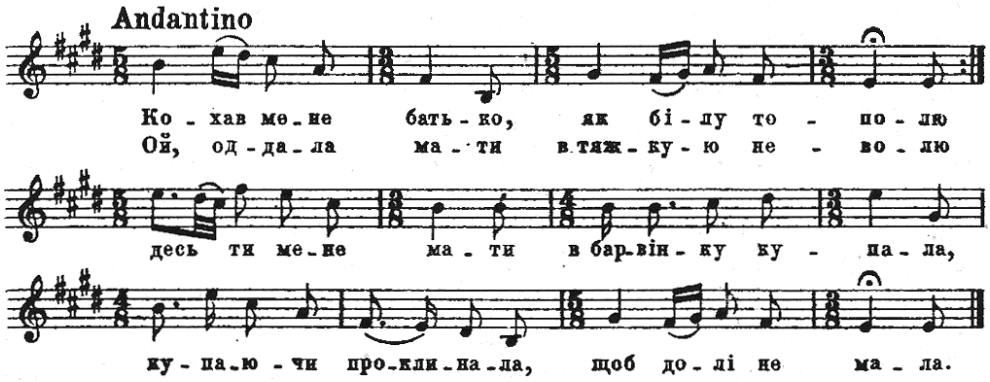
давнього Переяславського повіту (співала С. Красковська). Факсиміле – див. на окремій таблиці. Оскільки можливо реставрувати після поправ первісний ескіз цього запису[1], він виглядав так, як показано нижче під літерою *A* (тільки первісного виду 4-го такту я не міг відновити); пізніші поправи показують, що чулися й такі ритмічні вартості, які показані під літ. *B*.



Коли будемо шукати, на яких ритмічних вартостях Лисенко остаточно зупинився, то прийдеться прийняти для 1 і 3 тактів редакцію *A*, а для 2-го і 7-го (7-8-го) тактів редакцію *B*. При тому завважимо, що для 2 і 6 тактів Лисенко нарешті зазначив міру $^{6}/_{8}$ замість $^{3}/_{4}$, яке передніше було поставлене згідно з модерною європейською ритмічною теорією. З цього можна зробити висновок, що Л. схилявся до того щоб у визначеннях міри брати на увагу тільки кількість ритмічних одиниць (не міняючи величини рахівного часу), а не порядок динамічних акцентів, які в слов'янських піснях старого типу не позначаються гостро і не виявляють принципу регулярного динамічного чергування. Такий чисто

часомірний принцип зовсім ясно виступає в Лисенковому записі пісні "Ох і зійди, зійди", поданому тут вище, як приклад № 1 (стор. 11), в його "Укр. обрядових піснях", вип. IV (колядки й щедрівки), ст. 11 (в обох випадках $^{6}/_{4}$ замість $^{3}/_{2}$) і и.[2]. У всякому разі цей ("Ой ти дубе") зразок робітного процесу Лисенка показує, як напружено він шукав найточнішого способу віддати істину, а не найкращої форми з погляду артистичного.

Як дбайливо ставився Лисенко до виявів ритмічної неодностайности, показує ще оцей запис пісні, – її Красковська перейняла від Куліша:



Ця пісня своїм мелодичним характером – вповні західньо-європейська, утворена або

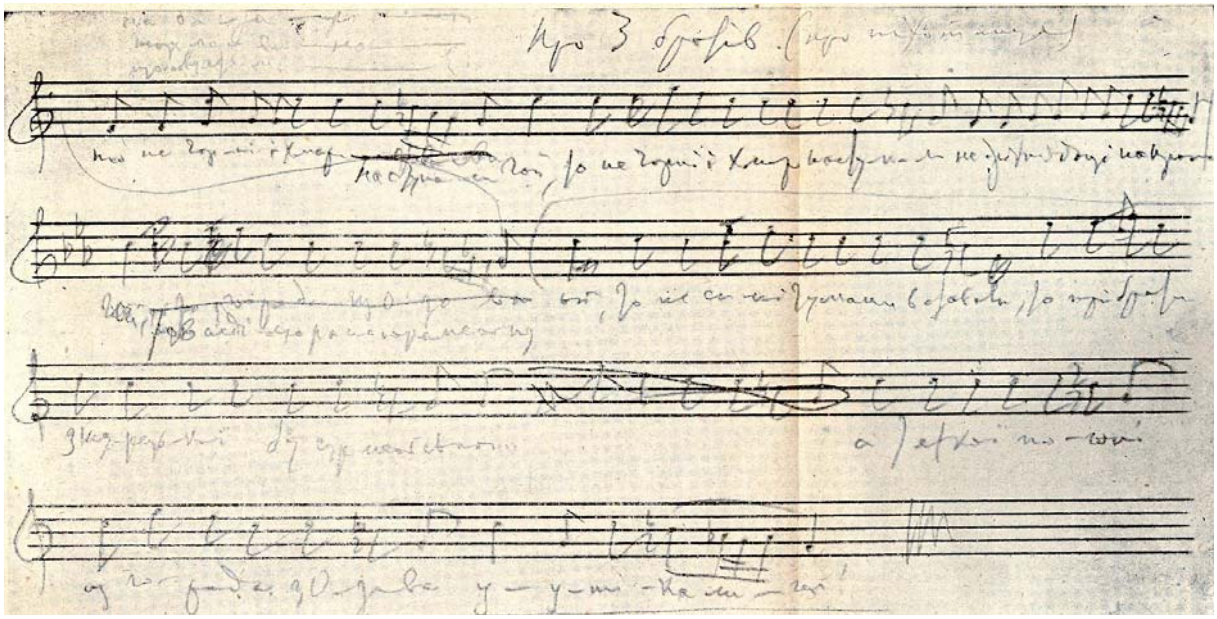
[1] Оригінал написано олівцем, і факсиміле не віддає відтінків, по яких можна судити про первісне накреслення і пізніші поправи.

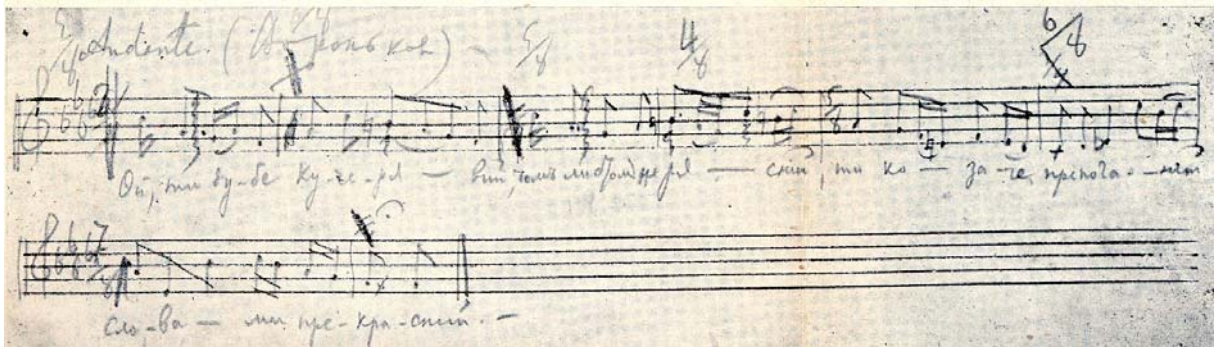
[2] Див. в моїй розправі "Порфирій Демуцький", Етнографічний Вісник, кн. 6, с. LVI–LVII.

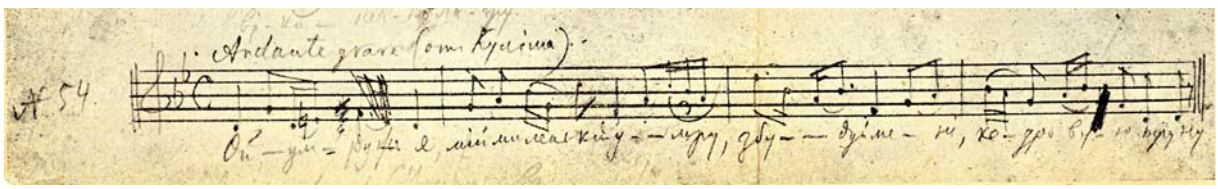
злучена з даною музичною формою за пізнішої епохи[1], і її укласти в одномірні $^{3}/_{4}$ такти було-б спокусливо і найменше грішно з погляду стилю, проте Лисенко цього не зробив і, як видно з закреслень та поправ у рукописі, чимало потрудився, щоб виобразити її капризну ритмічну форму як найточніше (в 4 такті я мусів поставити $^{3}/_{8}$ замість $^{4}/_{8}$, що стоїть у рукописі, бо там спочатку по першій ноті цього такту стояла точка, яка власне творила такт $^{4}/_{8}$, а пізніше цю точку закреслено; взагалі ж репродукую записи Лисенка по змозі без змін навіть там, де вони відступають від загально-принятих способів письма).

Можна сконстатувати тільки, що Лисенко, справедливо відкидаючи нормалізацію запису пристосовно до якогось модерного зах.-європейського роду такту, все-ж шукав єдиної форми для всіх строф кожної даної пісні, тим часом у дійсності в народньому співі постерігається иноді вільність, і, як мелодія повторюється до різних строф тексту, то відповідні тони, або відповідні словесні склади часом мають відмінні

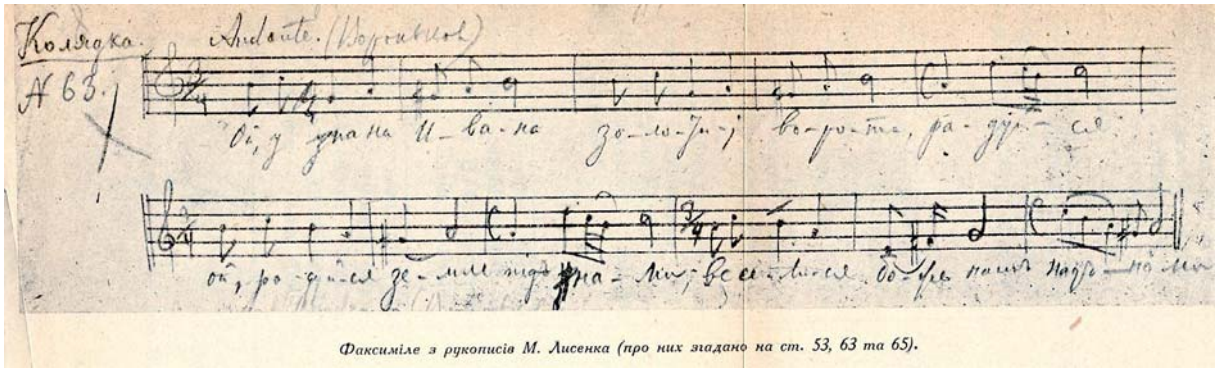
[вклейка між с. 64-65]







[1] Инші мелодії до подібних слів: “Южно-руські пісні з голосами”, К. 1857, № 28; Д. Ревуцький. Золоті Ключі, вип. III (Київ, 1929) № 86 – запис С. Козицького з Волинського Полісся.

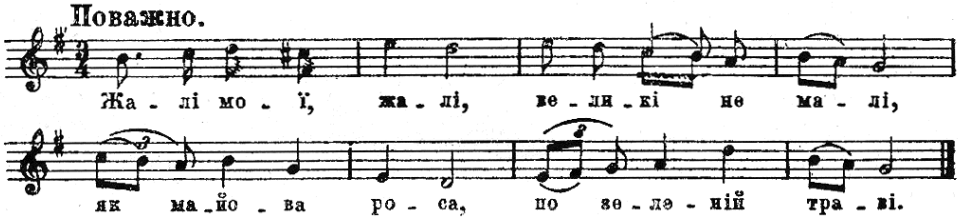


Факсиміле з рукописів М. Лисенка (про них згадано на ст. 53, 63 та 65).

[с. 65]

ритмічні вартості. Цих ритмічних варіяцій Лисенко не допускав і, коли помічав їх, то вибирав одну з них за норму. Процес такого вагання та вибору й зафіксувався в деяких рукописах Лисенка (з наукового погляду закреслювання оправдується тільки тоді, коли записувач установив свою помилку, а не тоді, коли він почув варіяцію, яка йому здалася краща або яка частіше повторюється).

Ось вияв Лисенкового вагання між чвертками і вісімками в записі, зробленому за співом Івана Франка (надруковано в IV вип. "Збірника" під № 35. Тут подається копія рукопису з перечеркуваннями, які в нім є).



На жаль, перечеркнення прапірків у *d* і *cis* (1 такт) в репродукції вийшло неясно, а перечеркнення паличок у *c* і *h* понад поперечиною (3 такт) вийшло ніби поперечина.

Я теж чув (1901 року), як співав цю пісню Іван Франко і записав її (д. мій збірник 1922 року, № 516). Франко співав її незвичайно вільно, і за кожним разом ритмізація його наближалася до иншого з нормальних ритмічних фасонів. Як М. Лисенко, так і я зафіксував у своєму записі одну з чутих ритмічних варіяцій (відмінну від тої, що у М. Л.), і це було так само неправильно – треба було зафіксувати всі.

Що до мелодичної сторони – до відхилення закиду в тенденційному порушуванні діятонізму, ніби конечного для народньої пісні[1], добре служать неопубліковані записи за Красковською – вони подаються тут на окремому листі, як факсиміле.

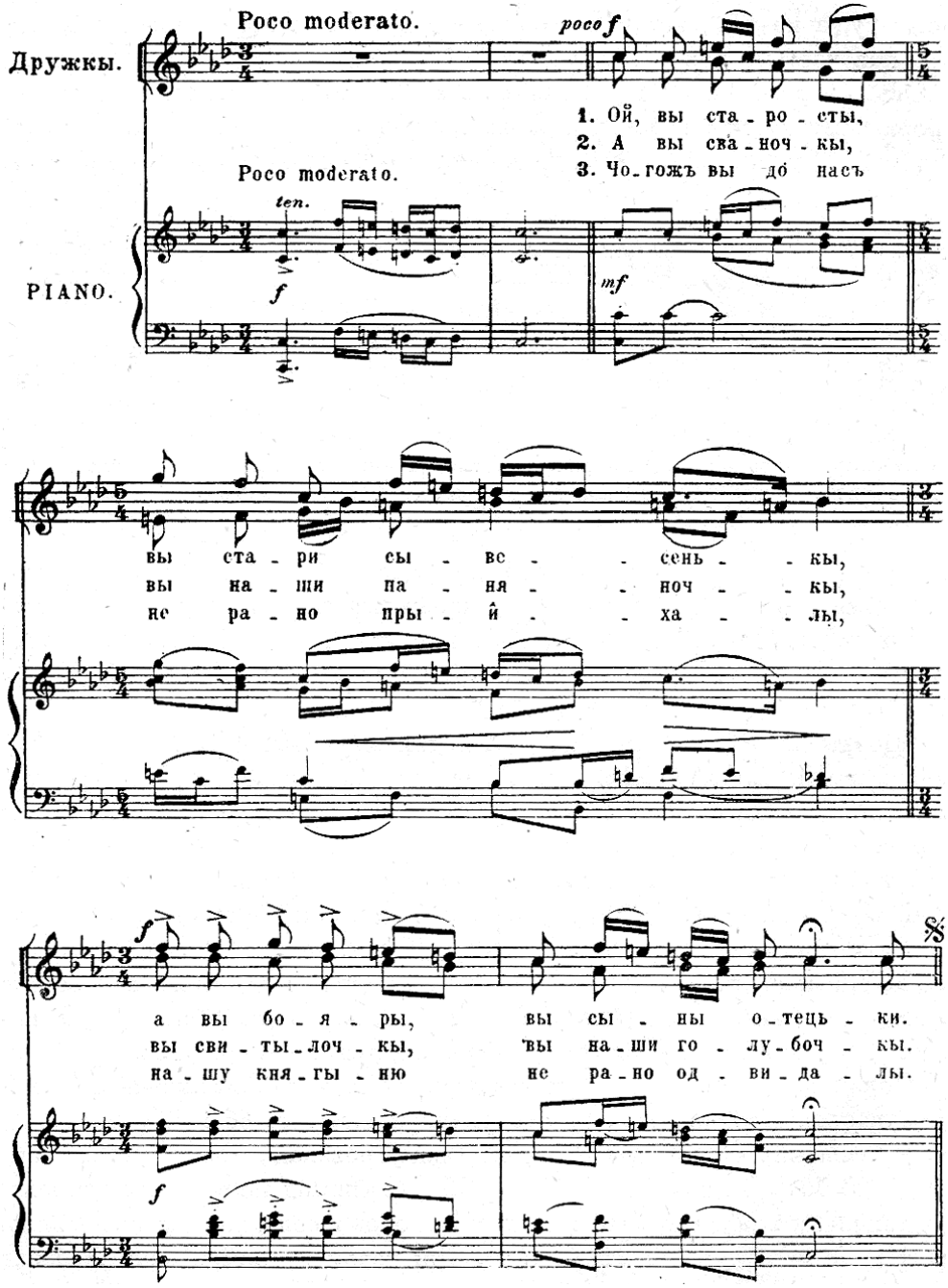
На цих записах позначилися вагання, що розвязалися в такий спосіб, який відстороняє той закид і запевняє бездоганне прагнення М. Л. до вірности оригіналові. Коли ж колядку "Ой у пана" М. Л. надрукував в "Збірці нар. пісень для учнів" з дієзом перед sol (його закреслено в репродукованому тут записі), то треба звернути увагу на те, що там подано варіянт з иншого, хоч і близького пункту – Баришполя.

Подам ще приклад, який пояснює одну ідею в Лисенковій гармонізації народніх пісень (див. тут репродукції на стор. 66 і 68).

У весільних піснях, виданих у хоровому розкладі, констатується така річ: в № 13 ("Ой ви старости") і № 15 ("Ой по-під лісом") основна мелодія (вищий голос), в ґрунті однакова для обох пісень, видержана в мажорі (в № 13 *F dur*, в № 15 *G dur*), тим часом в гармонізації Лисенка утверджується мінор (в № 13 *F moll*, а в № 15 *G moll*); мажор ужи-

[1] Лисенко як збирач, с. 13.

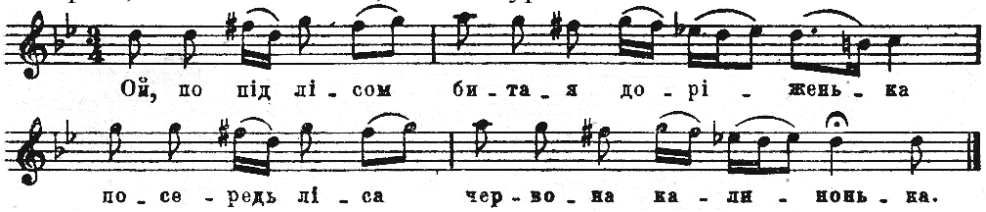
[с. 66]



(Репродукція з видання “Украинськи обрядови письни у пьятёхъ збиркахъ. Уложывъ для мишаного хору М. Лисенко. V. Весилля”, с. 17).

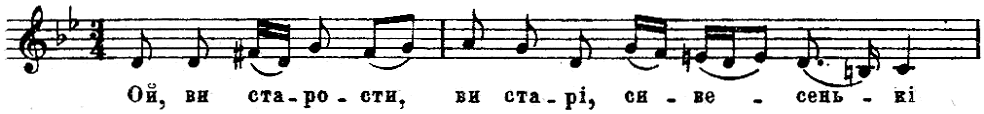
[с. 67]

вається тільки там, де додержати мінору не можна. Походження оригінальної ідеї, що дає добрий ефект, пояснюється тим, що в натурі



тут виявлялася нерідка в наших нар. піснях хисткість тональности: в записі (одноголосому) пісні “Ой по-під лісом” маємо звукоряд не h-c-d-e-fis-g, як у вищому голосі надрукованої партитури, а h-c-d-es-fis-g, проте в пісні “Ой ви старости” звукоряд

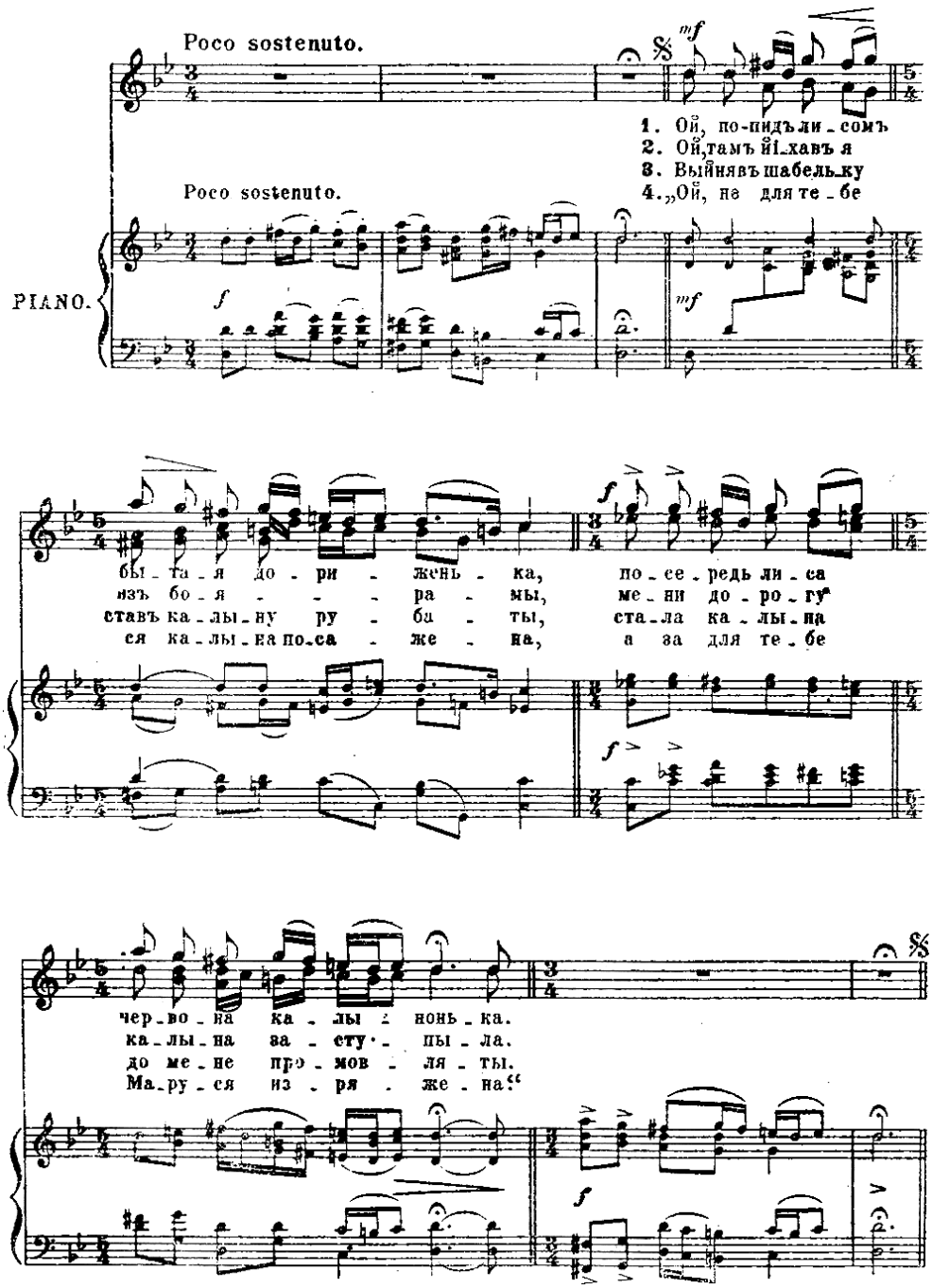
вищого голосу в друкованій редакції погоджується з одноголосим записом:



якого Лисенко не довів до кінця, очевидно, через те, що після записаного початку в дальшому не було різности з мелодією пісні “Ой по-під лісом” окрім тої, вже зазначеної, що на місці *es* бралося *e*. Я репродукую тут оригінальну форму з рукопису[1] ще й для того, щоб дати матеріял до студіювання питання, чи тоді як змінюється тональність в пристосуванні мелодії до різних словесних текстів, грає ролю словесний, поетичний зміст, і чи вживається звукоряд із збільшеним секундовим інтервалом (як тут *es–fis*) для того, щоб надати жалібнішого характеру мелодії (в пісні “Ой по-під лісом” молодий рубає шаблею калину). На прикладі весільної пісні “Ой по-під лісом” не можна уґрунтовувати твердження, що Л. змінював мелодії з артистичним вирахуванням: коли хисткість виявлялася в пристосуванні мелодії до різних слів, то вона могла виявитися і в натурі у співанні тої самої пісні “Ой по-під лісом”, бо взагалі постережено, що иноді той самий народній співець, навіть виконуючи пісню за одним разом, в різних строфах бере якийсь ступінь то з альтерацією, то ні. Коли так було в данім разі, Лисенко в пісні “Ой по-під лісом”, пристосовуючи мелодію до артистичної мети,

[1] В цих репродукціях залишено той недогляд, що в оригіналі: тактова міра показана тільки для 1-го такту і зазначення не змінене для дальших тактів, хоч фактично міра міняється. В надрукованій редакції “Ой ви старости” (М. Лисенко, “Весілля” № 43) в останьому такті теж упущено було зазначити зміну на $^{3}/_{4}$ після міри $^{5}/_{4}$ попереднього такту.

[с. 68]



(Репродукція з видання “Украинськи обрядови письни у пьятёхъ збиркахъ. Уложывъ для мишаного хору М. Лисенко. V. Весилля”, с. 20).

[с. 69]

міг вибрати з народніх варіяцій одну, яка йому здавалася для тої мети придатніша.

Подам на кінець ще увагу – вже не на підставі розгляданого архіву, бо в рукописах нічого дотичного не знайшов – до одного з текстів Лисенкового збірника, – до того, що найбільше потрібує здогадів. В вип. І під № 2 стоїть пісня “Оженивсь козак та узяв собі жінку лютую тай недобрую” зовсім без дальших слів, з приміткою “слів більш не здобуто”. Дивно, що в виданні, призначеному для практичного вжитку, записові з таким дефектом було дане одно з перших місць; мабуть, Лисенко особливо високо цінив саму

мелодію цеї пісні. Судячи по початкових словах, це – варіянт пісні про те, як чоловік випровадив нелюбу жінку, посадивши її з дитиною на корабель, а потім зажалів. Ця пісня була дуже поширена на російській Україні, але, здається, невідома на українських землях, що належали до Австро-Угорщини. Про неї писав Потебня в своїй праці "К истории звуков русского языка" (II. Этимологические и другие заметки. Варшава 1880, з "Русского Филологического Вестника 1879, 3. Заметки о двух песнях"), див. также: Сумцов, – Отчет о присуждении в 1893 году премии Макария, митрополита Московского, с. 23. Варіянти я звів у збірнику мелодій, записаних з голосу Лесі Українки, під № 95; після того я подав ще три мелодичні варіянти в Етнограф. Збірнику Укр. Наук. Т-ва в Київі, т. II, під №№ 345, 384 і 572. Загалом, відомі мені варіянти мелодично дуже близькі, а Лисенків стоїть осторонь; ритмічно він споріднений, проте істотно відмінний від инших варіянтів цеї пісні, що певною ритмічною ознакою зближаються з варіянтами другої, так само дуже поширеної у російських українців, але не у західніх: "Да була воля, була воля, а теперечка неволечка" і т. п. (пор. у Лисенка VI вип. № 2 і инші пісні, які я вказав в рецензії на книжку А. Фінагіна "Русская Народная Песня", – "Музика" 1924 р. № 1–3, с. 46–48, особливо прим. 12, 25).

Після того, як ця розправа вже була набрана в друкарні, я вперше побачив у Музеї Лисенкові записи, які не були там при купі давніше. Матеріяли, що зосталися не узгляднені в оцій моїй праці, походять загалом з тих самих джерел, про які в ній писано; понад те спис українських діячів, котрі допомагали Лисенкові (перелічені в розділі I), треба доповнити пам'ятливим ім'ям О л е к с а н д р а К о н и с ь к о г о. Збереглися Лисенкові записи мелодій (почасти використані в надрукованих хорових обробленнях – Лисенкових "десятках") від діда Панаса Лебедя, про якого писав Кониський в нарисах з свого пробування в селі Дахнівці під Черкасами (див. львівський тижневик "Зоря" за 1894 рік). З двох Лисенкових поміток знати, що слова цих пісень записав перед тим сам Кониський. Нема відомостей про те, щоб Лисенко їздив у Дахнівку, тож здогадуємося, що Кониський приставив діда Панаса до Лисенка в Київ.

Знайшовся повний запис думи з заголовком "Буря на Чорному морі" і зазначенням "од Антона Вечірського – Сластьона". На моє запитання з цього приводу О. Сластіон відписав: "У 1876 році я літо прожив у селі Білоцерківці Пирятинського повіту. Жили ми там у

двох з моїм товаришем художником М. М. Далькевичем, що й досі здрастує у Ленінграді: У тих Білоцерківцях жив кобзарик-п'яничка Антін Вечірський. Він що вечора до нас ходив і, співаючи міні думи, все жалівся, що була у його бандура та на ярмарці украли, і що як би йому справить другу, то він пішов би добре жить, що треба всього 2 карбованці, і він купить її зараз же. Я дав потрібні гроші, але він їх зараз же пропив і до мене вже не звертався". Отож, значить, О. Сластіон тоді перейняв цю думу і співав М. Лисенкові, коли Л. приїхав з Є. Чикаленком до Миргороду (про цей приїзд оповідає О. Сл. в своїх спогадах у цьому ж таки збірнику). Цей запис що до слів збігається з тим, що зробив пізніше Ф. Колесса таки ж від О. Сластіона за поміччю фонографа і надрукував у XIV томі Матеріялів до укр. етнольогії, с. 41, під назвою "Плач невільників", з поясненням, що її вивчено в 1870-тих р.р. від кобзаря з Білоцерківців Лохвицького пов. Полтавськ. губ. Імени того кобзаря там не подано, і в иншому місці (див. там зміст в кінці книги) є поправка, за пізнішою інформацією О. Сластіона, що той кобзар був з с. Ковалів Лохвицького пов. З музичної сторони Лисенків запис має відміни від Колессиного, але відміни ті – такого роду, які можна постерегати в правдивого кобзаря-селянина, слухаючи його за двома наворотами. На самому початку:

Ой у святую неділеньку да бардзе рано пораненьку
Ой, да то-ж то не сизиї орли заклекотіли

перший вірш в одному записі має такого типу мелодичну фразу, як другий вірш у другому записі, і навпаки. – В Лисенковому записі є інструментальна прелюдія, в Колессиному її нема. З найдрібніших відмін нас інтересує та, що рід portamento до слова "дощик" у Лисенка зображено з інтервалом збільшеної секунди, якого нема в записі Ф. Колесси. Певніше це свідчить не про зміну манєри у О. Сластіона, а про суб'єктивне сприймання записувача. Подібні деталі звичайно звучать дуже невиразно, і в фонографі, розуміється, ще більш невиразно, ніж в натурі.

Було загадано, щоб зразки нотних записів у тексті цеї розправи віддавали оригінал з його

особливостями нотного письма і описками, але гравер, не попереджений про це, зробив де-які музично-ортографічні поправи. З уваги на трудність коректури нот, реституовано тільки ті місця, де оригінальне накреслення має значіння.

Згадана на с. 24 книжка вже вийшла в світ під заголовком: "Українська пісня за кордоном. Світова концертова подорож українського національного хору під проводом Олександра А. Кошиця (Голос закордонної музичної критики)". Париж 1929.

Пишучи вдруге про працю М. Лисенка і не знаючи, чи ще прийдеться знову трактувати про неї, користуюся з теперішньої нагоди, щоб з'ясувати непорозуміння, споводоване моєю першою розправою "Лисенко, як збирач нар. пісень". Обговорюючи ту розправу, Я. Полфьоров ("Микола Лисенко в світлі сучасности", часопис "Музика" 1927, № 5–6, с. 15, 18, 19) виставив заперечення проти того місця (с. 15–16), де я відзначив, що Лисенко в своїх хорових обробленнях народніх пісень більше шанував оригінал, ніж Леонтович. – Я вповні признаю як те, що адекватного нотного зображення народнього співу не може бути, так і те, що композитор має право робити зміни в народній мелодії для своєї артистичної мети; перевагу Лисенковим хоровим збірникам я даю власне з погляду д о с л і д н и к а, який з хорового оброблення хоче витягти те, що може дати поняття про саму народню пісню. Моя помилка, яка дала привід до непорозуміння, полягала в тому, що, принципіяльно держачися рами наукового дослідження самого народнього матеріялу і критики роботи над його фіксацією та опублікуванням, утримуючися від естетичної оцінки артистичних обрібок цього матеріялу, я в згаданому місці проти свого звичаю дозволив собі подати негативну оцінку (розуміється, суб'єктивну в такій мірі, як суб'єктивні загалом естетичні судження) в л а с н е т о ї ритмічної зміни, яку зробив Леонтович в народній пісні "По-під терном стежечка".

[с. 71]

CL. KVITKA.

HERITAGE DE LYSSENKO FOLKLORISTE.

Nicolas Lyssenko était un musicien dont la sphère d'activité et l'oeuvre était fort variée: compositeur, recueilleur de mélodies populaires, rechercheur de musique nationale ainsi que d'instruments de musique populaires, organisateur et chef de choeurs nationaux, enfin –pédagogue. Dans l'étude présente nous parlons exclusivement de Lyssenko comme recueilleur des mélodies populaires. L'appréciation et la caractéristique de tout ce travail ont été données par l'auteur dans un rapport publié en 1923 par l'Académie des Sciences de l'Ukraïne comme le premier fascicule du "Bulletin du Cabinet d'Ethnographie Musicale". L'étude actuelle se rapporte dans les points principaux à la publication dont nous venons de parler et ne fait que confirmer et approfondir les idées émises, attirant l'atention du lecteur surtout sur les matériaux inédits – les manuscrits de Lyssenko, conservés au Musée mémoratif de l'Académie des Sciences Ukraïnienne concernant les savants et les artistes célèbres de l'Ukraïne.

L'immense travail de Lyssenko a été accompli en grande partie grâce à la collaboration d'un groupe de représentants éminents du mouvement national ukraïnien qui s'enthousiasmaient surtout pour la beauté des chants populaires, les apprenaient avec amour, les conservaient dans leur mémoire et les cultivaient dans leur vie et dans leurs moeurs. Lyssenko a noté une partie considérable des mélodies populaires d'après le chant des personnes plus ou moins cultivées qui appartenaient à différentes classes de la société ukraïnienne. Quelques personnes aidaient aussi Lyssenko dans l'organisation du recueillement direct de mélodies d'après les chants des paysans; il y avait aussi des personnes qui notaient elles-mêmes les mélodies et remettaient à Lyssenko le matériel tout prêt. Dans cette étude nous donnons, dans la mesure de nos moyens, la liste de ces personnes ainsi que celle des sources littéraires d'après lesquelles le lecteur peut se former une idée de leur vie, et nous citons les données bibliographiques tendant à l'éclaircissement de toutes les circonstances du travail de Lyssenko. Le fait qu'un grand nombre de personnes qui dictaient les mélodies populaires à Lyssenko étaient des intellectuels, peut enlever de la valeur à leurs matériaux du point de vue de certains critiques qui déterminent la conception de la chanson populaire trop rigoureusement. L'auteur prend cette question en considération quand il émet quelques opinions et observations sur l'origine des oeuvres d'art, de la musique en particulier, connues sous le nom d'oeuvres populaires, sur les rapports mutuels et sur le rôle de différents groupes sociaux dans la création de répertoires de chansons populaires qui se transmettaient oralement, ainsi que sur la variété des styles de ce répertoire. Le résultat de ce discours est favorable pour la valeur du matériel de Lyssenko au point de vue folkloriste.

[с. 72]

Dans le chapitre II de cet article, l'auteur donne quelques reproductions des brouillons de notes que prenait Lyssenko des chansons populaires. Elles sont présentées en facsimilé sur une feuille séparée, mais la plupart sont

en copies gravées, entremêlées de texte; l'auteur fait un essai d'éclaircir 1'importance de ces mélodies et les raisons pour lesquelles Lyssenko ne s'en est pas servi dans les recueils qu'il a publié lui-même, et donne des commentaires sur les endroits douteux et peu clairs de ces brouillons.

Dans la direction de 1'exégèse du texte musical des recueils publiés par Lyssenko lui-même il a été fait une comparaison des endroits où l'on remarque une incohérence avec le manuscrit original et il a été donné des explications sur les raisons probables de ces incohérences. A l'encontre de quelques signes d'inattention de la part du recueilleur 1'auteur présente la copie des brouillons qui démontrent le procès pénible de notation, plein d'hésitations qui se devinent par les ratures et les corrections nombreuses. Les dernières reproductions musicales de cet article rendent évident le fait que l'inconstance de la tonalité de la mélodie populaire dont la notation a été trouvée à deux reprises parmi les manuscrits de Lyssenko a donné naissance à 1'idée artistique qui s'est manifestée par une harmonie nouvelle et originale.

Pamiętnik II. Zjazdu słowiańskich geografów i etnografów
odbytego w Polsce w roku 1927 /Z polecenia Komitetu organizacyjnego
zredagował Ludomir Sawicki, sekretarz generalny II. Z.S.G.E. –
Kraków: Nakładem Komitetu organizacyjnego II. Z.S.G.E., 1930. – T. 2. – S. 196-200

[p. 196]

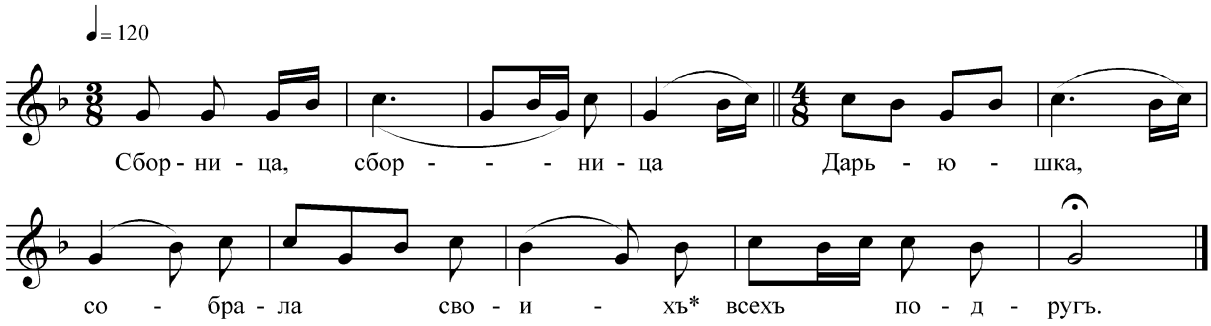
41. ***CLEMENT KVITKA***, *Kieff*.

Le système anémitonique pentatonique chez les peuples Slaves.

L'origine et l'extension de l'échelle à cinq degrés sans demi-ton est un des problèmes les plus importants de l'ethnologie musicale.

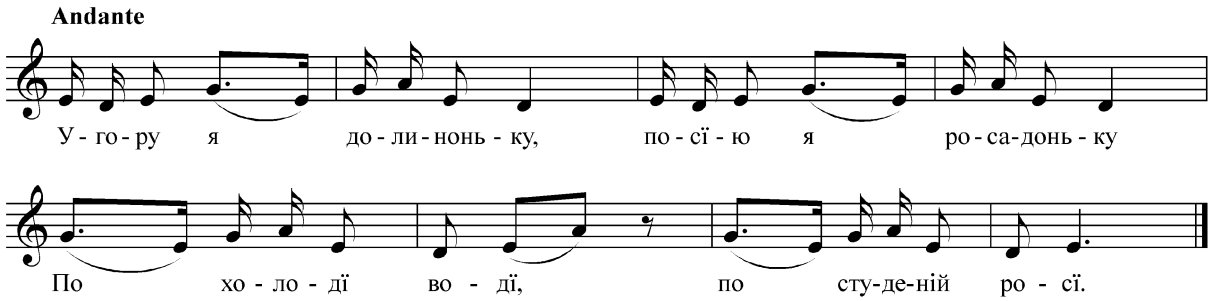
La dénomination de „chinoise" appliquée habituellement à l'échelle dont nous parlons, n'est pas justifiée parce que cette dénomination suggère l'idée que partout où elle se rencontre elle est de provenance chinoise, ce qui est loin d'être exact. Le terme préféré à présent dans la littérature musicologique allemande „anhemitonische Pentatonik" est passable, quand on considère la forme complète du système anémitonique tel qu'on l'a connu tout d'abord dans les mélodies des Chinois et des Celtes des îles Britanniques. Les mélodies de ces peuples si éloignés l'un de l'autre, autant qu'elles sont connues dans la littérature musicologique, se distinguent par leur grande étendue. En considérant la musique populaire des peuples slaves, nous ne pouvons passer sous silence les mélodies qui, en évitant aussi l'intervalle du demi-ton, n'emploient pas cinq degrés, mais se bornent à trois tons dans l'ambitus de la quarte (ex. *do-ré-fa* ou *ré-fa-sol* sans *mi*) v. ce chant nuptial provenant du gouvernement grand-russe d'Orel et recueilli par Listopadoff:

[p. 197]



* Je garde l'orthographe de l'original.

ou de quatre tons dans l'ambitus de la quinte (*do-ré-fa-sol* sans *mi*, *do-ré-mi-sol* sans *fa* ou *ré-mi-sol-la* sans *fa*), v. cette mélodie ukrainienne recueillie par Sienčyk en Podlassie:

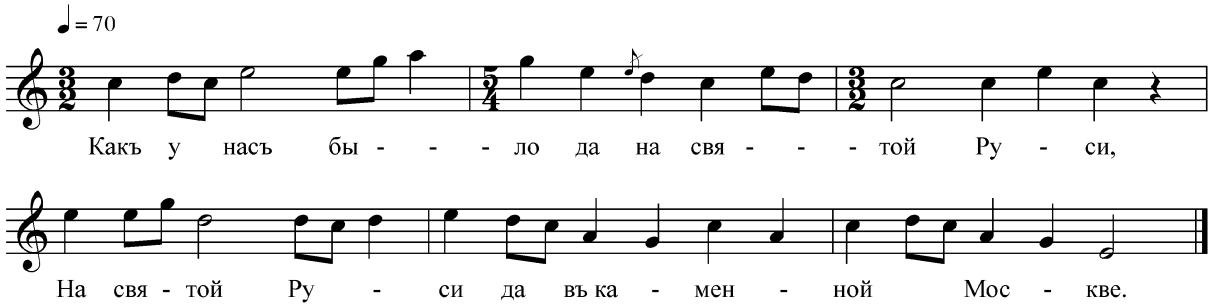


De telles mélodies sont fort répandues. On en trouve d'analogues en dehors du domaine slave; Armas Launis en a recueilli un assez grand nombre chez les Lapons. Il y a encore des séries anémitoniques qui sont représentées par un nombre de mélodies bien moins considérable, par ex.: *mi-sol-la-do*. Si nous appliquons la théorie de Helmholtz à ces types plus pauvres qu'il a ignorés, ces derniers ne peuvent être considérés que comme des fragments d'un système complet qui les a précédés; ainsi ces types seraient des produits de dégénération et de rétrogression.

Ce sont les mélodies mêmes et non les systèmes qui vivent et évoluent réellement dans la musique traditionnelle non écrite. Or, l'examen des transformations visibles dans les mélodies populaires ukrainiennes qui sont connues en une grande quantité de variantes, montre très souvent une parenté entre les mélodies oligotoniques et les mélodies plus amples. Mais si l'on veut signaler la connexion organique des types étroits et larges par un terme qui sert au classement génétique et ne suggère pas l'évolution régressive il est plus conforme d'adopter le terme „l'anémitonique" et non „la pentatonique" pour le système en intégral et de discerner dans ce système diverses classes: l'anémitonique à trois degrés dans l'ambitus d'une quarte, l'anémitonique à quatre degrés dans l'ambitus de la quinte etc.; donc l'anémitonique pentatonique qui exige l'ambitus au moins de la sexte par ex.: *do-ré-mi-sol-la* ne serait qu'une des classes subordonnées, quoique la plus parfaite. Il est admissible que dans tel ou tel cas la mélodie restreinte aux trois ou quatre tons résulte de la rétrogression manifestée par la réduction de l'ambitus, mais le terme doit être neutre en égard à ce problème et ne doit pas suggérer une direction précise de l'évolution. En général le système anémitonique est multiforme et polyphylétique, il n'est qu'une unification spéculative des formes réelles dont chacune est, en elle même convergente. On peut admettre ou ne pas admettre qu'en Chine ce système a été inventé et décrèté tout prêt, mais en tout cas les Slaves ne semblent pas avoir emprunté cette invention en entier et d'emblée – excepté, peut-être dans les régions du contact le plus rapproché des Grands-Russes avec les Tartares du bassin du Volga, qui semblent cultiver l'anémitonique pentatonique avec une netteté encore plus précise que les Chinois.

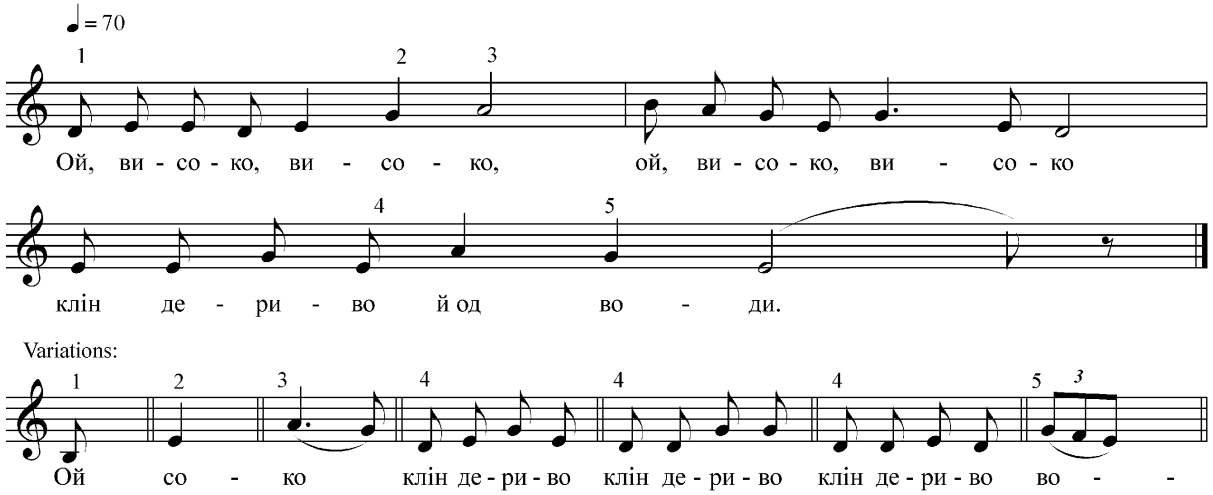
[p. 198]

Comme chef-d'oeuvre de l'anémitonique grand-russe, je présente ici une mélodie extravagante recueillie au gouvernement d'Oufa par N. Paltchikoff:

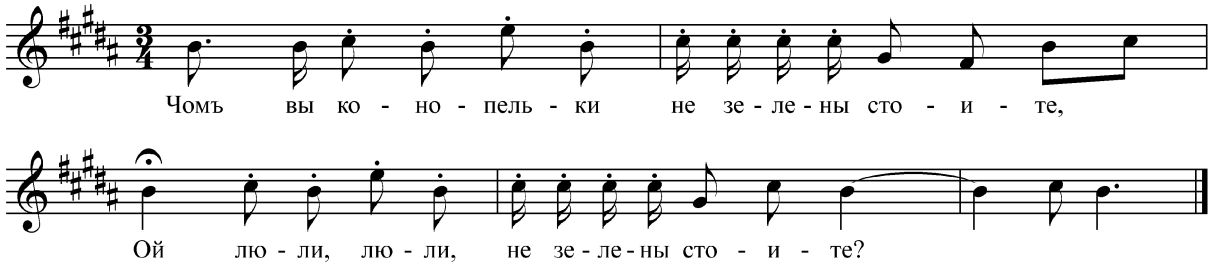


Plus abondante encore est la floraison de l'avémitonique chez les cosaques du Don. En revanche, elle ne se rencontre pas au même degré dans les gouvernements septentrionaux d'Archangel, de Wologda et d'Olonetz.

Les Ukrainiens des steppes n'ont que de très rares traces de l'anémitonique; ceux des régions occidentales et septentrionales sont au contraire très enclins à ce style; voyez cette mélodie de la contrée de Brest-Litowski tirée de mes notations non éditées:

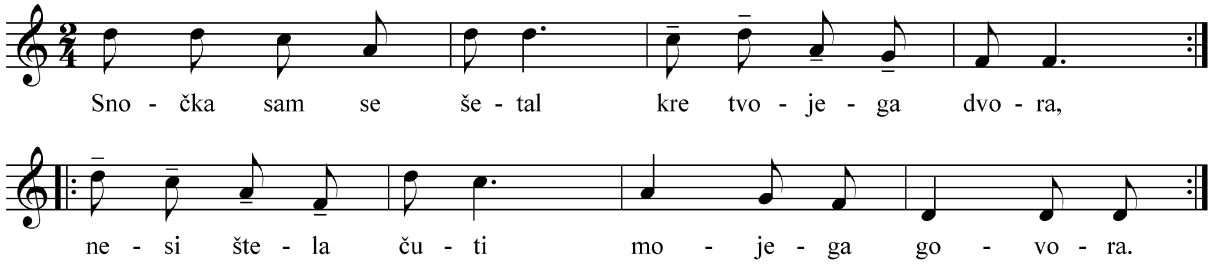


Les mélodies de la Russie Blanche sont éditées dans un nombre très insuffisant; néanmoins, nous rencontrons dans le recueil de Z. Radčenko ce bel exemple du genre mélodique qui nous occupe:



Si nous cherchons les racines de l'anémitonique des peuples slaves dans l'influence des envahisseurs de l'orient, nous pouvons trouver dans le penchant pour l'anémitonique des anciens chants hongrois une explication du fait, que l'anémitonique est bien visible dans la collection de chansons de Medjumurje, recueillies par Vinko Žganec, ex.:

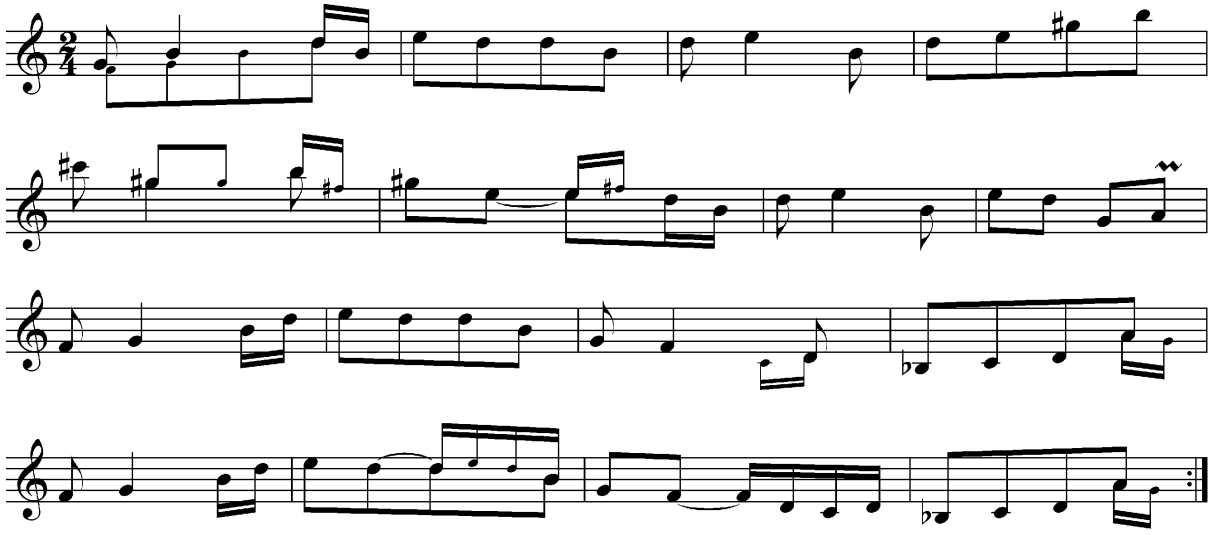
[p. 199]



tandis que chez les Slaves de la même souche serbo-croate, qui habitent plus au sud, loin de l'influence hongroise, et en général chez les Slaves des Balkans, on ne la remarque que très rarement.

Néanmoins, nous ne pouvons soutenir la supposition, en général, que les nomades asiatiques aient apporté l'anémitonique de leur patrie et l'aient conservée intacte en Europe où ils sont domiciliés. A juger par les spécimens de leur musique connus jusqu'ici, elle ne se trouve pas chez les Tartares de la Crimée.

Famintzine en 1888-89 a très soigneusement examiné les restes de l'anémitonique chez les Slaves occidentaux jusqu'à isoler et souligner dans les mélodies qui ne sont pas anémitoniques en entrier les groupes tonales qui le sont. C'est sur ce travail que Polinski a basé ses considérations sur le stade initial de la musique polonaise. V. Petr a fait également de nouvelles observations concernant ce même sujet et fondées sur le recueil de Kolberg. Pour compléter ce qu'ils ont constaté à cet égard il me reste à rappeler d'un côté le primitif que j'ai trouvé dans la revue „Wisła" 1895, p. 132 (berceuse polonaise) et d'autre côté cette production frappante de l'art populaire singulièrement avancé dans le genre anémitonique:



Cette pièce instrumentale (Kolberg, Lud. I, Sandomieurskie, 1869, Nr. 231) change quelquefois sa base en restant anémitonique dans son mouvement quoique les tons employés ne font pas une série anémitonique si on les dispose dans l'ordre de leur hauteur en les resserrant dans le cadre d'une octave. Un caractère du mouvement mélodique semblable se manifeste aussi chez d'autres peuples Slaves – voyez le spécimen tchèque chez Holas IV Nr. 110, et A. Černy, Łużiskoserb. II, Nr. 55 et III, Nr. 21 *b*, 33, 70.

Mais la pièce polonaise citée est proéminente par la richesse des modulations facilitée par son vaste ambitus.

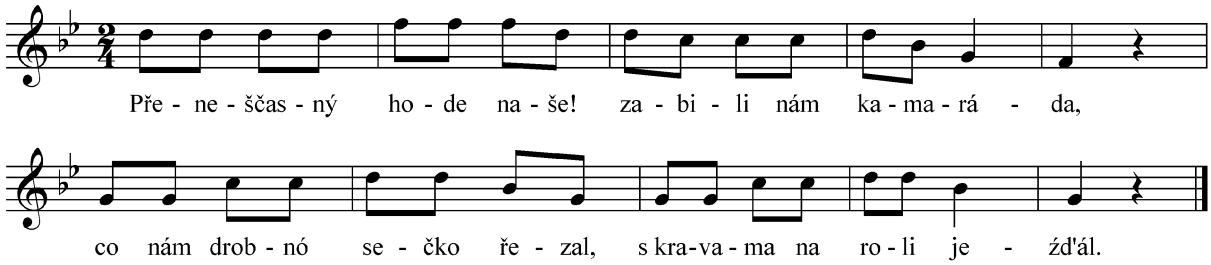
Le matériel du folklore musical dont nous disposons aujourd'hui surpasse de beaucoup ce que connaissait Famintzine. Aussi à son assertion que la gamme sans demi ton ne se manifeste pas du tout chez les Tchèques proprement dits V. Petr a opposé deux mélodies bâties sur une telle gamme, quoiqu'incomplète, et j'ai pu remarquer encore ces spécimens dans le vaste recueil de Holas: I, Nr. 79 *a*, 243, 336 et III, Nr. 169 *a*.

[p. 200]

Dans les mélodies sorabes Famintzine n'a constaté nulle part l'anémitonique en toute netteté. Il n'a pu se servir que du recueil de Haupt et Smoler. Or, dans les recueils plus récents de A. Černy on doit noter les mélodies II NoNo 17, (46), 56 et III, NoNo 67, 71, 130, 144, cf. 47.

Mais en général le caractère de ses mélodies tchèques et sorabes est trop moderne; on peut voir dans ces manifestations de l'anémitonisme non la survivance des accoutumances anciennes mais des hasards d'inspiration.

Famintzine a noté que les moraves ont conservé plus de traits du style anémitonique que les Tchèques proprement dits et je trouve chez Bartoš-Janaček ce spéciment pur:



Toutes les indications que nous donnons ici concernant la répartition géographique de l'anémitonique, sont basées sur les recueils de mélodies publiés jusqu'à présent, et qui, comme on le sait, n'ont pas en vue dans leur majorité les problèmes musicologiques. Je n'ai pu prendre connaissance des nombreux matériaux déjà rassemblés, mais non publiés, excepté de ceux qui se rapportent à l'Ukraine. Il est probable que l'étude plus approfindie des mélodies enfantines, des berceuses et d'autres genres primitifs, qui jusqu'à présent n'ont pas attiré l'attention des folkloristes musiciens au degré que ces genres méritent, nous montrera la survivance du style anémitonique, dans des régions où il n'était pas connu jusqu'à présent.

[S. 45]

Stoin Vasil: Bъlgarskata narodna musika. Metrika i ritmika. (Grundriß der Metrik und Rhythmik der Bulgarischen Volksmusik.) Sofia 1927, 8°, 84 S., Preis 40 Lew.

In dieser wertvollen Untersuchung stellt der Verfasser der auffallenden rhythmischen Erfindungskraft seines Volkes ein höchst ehrendes Zeugnis aus. Das in Notenbeispielen eingefügte Material ist reichhaltig, neu und eigenartig, und das ist nur ein kleiner Teil des Melodienschatzes, den der Verfasser persönlich in verschiedenen Gegenden des Landes notiert hat und der sich in Handschriften in der Abteilung "Volksmusik" des Ethnographischen Museums zu Sofia, dessen Leiter der Verfasser ist, befindet. Die beigefügte Zusammenfassung in deutscher Sprache bietet auch dem, der nicht imstande ist, die schon im bulgarischen Original genügend knapp und klar gefaßte Darstellung durchzulesen, die Möglichkeit, das vom Verfasser ausgearbeitete System kennen zu lernen und sich nach diesem System im vorgeführten Material zurechtzufinden. Den Leser aber, der nur auf die deutsche Zusammenfassung angewiesen ist, machen wir darauf aufmerksaam, daß darin die rhythmische Form $^5/_8$ 𝅗𝅥. 𝅘𝅥 ($^5/_{16}$ 𝅘𝅥𝅯. 𝅘𝅥𝅯) augenscheinlich aus Versehen falsch ist. Für die bulgarische Volksmusik ist die entgegengesetzte Form $^5/_8$ 𝅘𝅥 𝅗𝅥. ($^5/_{16}$ 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯.) kennzeichnend. Jede Form ist im bulgarischen Text der Abhandlung nicht erwähnt und auch in den in diesem Text angeführten Beispielen nicht vorhanden. Auch D. Christov stellt in seiner Abhandlung über die rhythmischen Besonderheiten der bulgarischen Volksmusik (Sbornik za nar. umotvorenija XXVII, S. 10) fest, daß eine derartige Form in den bulgarischen Volksliedern überhaupt nicht existiert, bisweilen nur in einigen instrumentalen Melodien vorkommt.

Cl. Kvitka

Slawische Runschau. – 1930. – № 1. – S. 45–47.

[S. 45]

Hristov, Dobri: Techničeskaja stroež na bъlgarskata narodna musika. Metrika, ritmika, tonalni i harmonični osobennosti. (Technische Gestaltung der bulgarischen Volksmusik. Metrik, Rhythmik, tonale und harmonische Eigenheiten.) Sofia 1928, 8°, 80 S., Preis 50 Lew.

Der die Rhythmik behandelnde Abschnitt dieser bedeutenden Schrift knüpft an die bahnbrechende Arbeit desselben Verfassers im Sbornik za narodni umotvorenija, 1913, an, enthält neue beachtungswerte Beobachtungen und Muster der Volksmusik, und weist sogar auf eine zur Zeit jener Arbeit nicht bekannte Taktart ($^{13}/_{16}$) hin. Es ist insbesondere empfehlenswert, gerade nach dieser Abhandlung D. Hristovs die bulgarische Melodik kennen zu lernen, da die alten Arbeiten anderer Verfasser über

[S. 46]

diesen Gegenstand auf einem zu beschränkten Material fußten. Im Untertitel des Buches werden auch harmonische Besonderheiten der bulgarischen Volksmusik angekündigt. Den Erörterungen entnehmen wir zwar, daß der bulgarische Volksgesang fast ausschließlich einstimmig ist – übrigens ist ihm eine Art Diaphonie eigen. Es wäre wohl viel belehrender, einige Muster der letzteren vorzufinden an Stelle der dargebotenen eigenen Versuche des Verfassers, einstimmige Volksmelodien zu harmonisieren. Indessen sind wir auch für die Darstellungen des Borduns am Sackpfeifenspiel dankbar, da es in der allgemeinen musikalischen folkloristischen Literatur nicht viele Denkmäler dieser Art im Entstehen begriffener Mehrstimmigkeit gibt.

Der Verfasser klärt uns auf über die Entwicklung der kirchlichen und weltlichen musikalischen Kunst in Bulgarien, über den Stand der gegenwärtigen städtischen Musikkultur, also über den musikalischen Unterricht, das Konzertwesen, die Oper, über Tondichter, Musikvereine und musikalische Zeitschriften. Von diesen interessanten Dingen, die der Verfasser sämtlich als "individuelle musikalische Erscheinungen" bezeichnet, ist dasjenige für den eigenlichen Gegenstand der vorliegenden Abhandlung am wichtigsten, was die Geschichte der kirchlichen Musik anbelangt. Das Erörtern des alten bulgarischen Kirchengesanges wäre von allergrößter Bedeutung für die Versuche, die bulgarische (und auch ostslavische) Volksmusik geschichtlich zu beleuchten. Bedauerlicherweise liefert die vorliegende Abhandlung zu diesem dunklen Gebiete keinen tatsächlichen Beitrag. Ja gewissermaßen zum Nachteil für weitere Studien könnte folgende beruhigende Äußerung des Verfassers sein: "Die technische Gestaltung des bulgarischen Kirchengesanges ist durch russische Musikologen erforscht worden. Ausführliche Angaben macht uns in dieser Hinsicht der Oberpriester I. Wosnessenskij". Dagegen erlaube ich mir zu bemerken, daß die Arbeit Wosnessenskijs "Der bulgarische Gesang" (Kiew 1891), die einzige auf diesem Gebiet, den jetzigen wissenschaftlichen Forderungen gar nicht gerecht wird. Außerdem hat die, in der Praxis des ukrainischen Kirchengesanges angenommene und aus der Ukraine nach Großrußland verpflanzte Art, welche den Namen "Bulgarischer Gesang" trug, wenn sie auch wirklich aus Bulgarien stammt, jedenfalls auf neuem Boden einige Veränderungen erlitten und ist für uns nicht in einer genauen Transkription erhalten. Die bulgarische Abstammung dieses Gesanges wird sogar in der Arbeit Wosnessenskijs nur durch Konjekturen angenommen, sofern in Bulgarien nichts Authentisches gefunden worden ist.

D. Hristov beschuldigt die Griechen der Vernichtung der schriftlichen Tradition des eigenartigen bulgarischen Kirchengesanges, da sie sogar “das ganze Volk vernichten wollten”. Es bleibt doch dahingestellt, ob die mündliche Überlieferung ebenso vernichtet wurde, ob Versuche angestellt wurden, in abgelegenen Gegenden Bulgariens die Gesänge der lebendigen kirchlichen Praxis zu notieren, um, wenn nicht ganz spezifische Muster, so doch wenigstens diejenigen Abweichungen von der griechischen Form festzuhalten, welche auf bulgarischem Boden entstanden. Es wäre doch erstaunlich, wenn wirklich die Bulgaren, welche in anderer Hinsicht ein so bemerkenswertes Widerstandsvermögen offenbarten, gerade auf diesem Gebiete der künstlerischen Tätigkeit einer vollen Assimilierung

unterlagen, während im benachbarten Serbien St. Mokranjatz nach mündlicher Überlieferung eigenartige Kirchengesänge notierte und herausgab, was wiederum Egon Wellesz den Grund zu weitgehenden kulturhistorischen Erwägungen gab (siehe seinen Aufsatz “Die Struktur des serbischen Oktoechos” in der “Zeitschrift für Musikwissenschaft”, 1919, Heft 3).

D. Hristov teilt mit, das in Athos die bulgarischen Mönche bis heute einige Denkmäler der bulgarischen schöpferischen Tätigkeit, die sich einst in Blüte befand, bewahrt haben. Es ist aber nicht angedeutet, ob jemand von den bulgarischen Musikforschern sich dahin begeben hat, um diese Überbleibsel aufzuzeichnen.

Fragen speziellerer Natur – es entstehen deren viele bei der Betrachtung dieser wertvollen Abhandlung – können hier nicht besprochen werden.

Cl. Kvitka

Slawische Runschau. – 1931. – № 2. – S. 110-111

[S. 110]

Kolessa, Filaret: Narodni pisni z halyc'koi Lemkivščyny. Lw. 1929. Naukove T-vo im. Ševčenka. Etnografičnyj zbirnyk, tom XXXIX–XL. (Volkslieder aus dem galizischen Lemkengebite. Texte und Melodien. 8^{o}, LXXXII + 469 S.).

Nur weil das Studium der Volksmusik in der gesamten wissenschaftlichen Tätigkeit eine der letzten Stellen einnimmt, ist die Tatsache erklärlich, daß die außerordentlichen Verdienste der ethnographischen Kommission der Lemberger Ševčenko-Gesellschaft der Wissenschaften auf musikalischen Gebiete bis jetzt nicht genügend angemerkt und hervorgehoben worden sind. Und doch hat sich diese Kommission während der Jahre 1906–1908 auf dem genannten Gebiete unstreitbar den Vorrang unter den slavischen wissenschaftlichen Anstalten errungen, indem sie eine große Sammlung (1525 NN.) der von Rozdol's'kyj phonographierten, von L'udkevyč notierten und nach rhythmischen Merkmalen geordneten "Galizisch-russischen Volksmelodien" sowie die gründlichste "Rhythmik der ukrainischen Volkslieder" von F. Kolessa veröffentlichte. Auf diese erstklassigen Werke folgten in den Reihen der Arbeiten der Kommission auch andere wertvolle musikethnographische Sammlungen, unter denen die Sammlung der Melodien der ukrainischen "Dumy" von F. Kolessa die hervorragendste und beachtenswerteste ist. Auch in der vorliegenden Sammulung der lemkischen Volkslieder hält F.Kolessa das Banner der Ethnographischen Kommission, deren Vorsitzender er ist, auf der bisherigen Höhe. Nicht bloß in der slavischen, sondern auch in der internationalen musikalischen Folkloristik ist diese Arbeit eine der hervorragendsten Erscheinungen in bezug auf peinliche wissenschaftliche Behandlung des Materials. Die Priorität und der Vorzug bestehen diesmal darin, daß der Verfasser der erste ist, der auf slavischem Boden die Prinzipien der Klassifikation der Melodien anwendet, die Ilmari Krohn (Finnland) eingeführt und Béla Bartók (Ungarn) modifiziert hat. Eigentlich

[S. 111]

ist Kolessa auf diesem Wege bedeutend weiter vorgedrungen und hat ein noch komplizierteres System ausgearbeitet. Die praktische Verwendbarkeit dieses Systems wird erst dann in ein volles Licht rücken, da die Forscher diese Liedersammulung zu verschiedenen Studien benützen werden. Die vortreffliche Einleitung (die auch in gekürzter deutscher Zusammenfassung angeführt ist) erläutert den gesammelten Stoff auch nach einigen Merkmalen, die in der Anordnung der Melodien selbst nicht in Betracht genommen worden sind. Die Liedertexte sind, obgleich gesondert von den Melodien, nach derselben Reihenfolge geordnet wie die Melodien: also nicht ihrer poetischen Art oder ihrem Inhalt nach, sondern der Reihenfolge der Melodien nach. Die beigefügte Übersicht hilft aber jedem, den die Lieder mehr vom literarischen als vom musikalischen Standpunkte aus interessieren, über diese Unbequemlichkeit hinweg. Vom methodologischen Standpunkte aus ist es jedem Folkloristen zu empfehlen, dieses lehrreiche Muster kennen zu lernen, abgesehen davon, ob der Leser geneigt oder nicht geneigt ist, eben die lemkischen Lieder zu studieren; doch ist auch das Material selbst höchst interessant, und niemand wird denn Zeitverlust beklagen, der diese wundervollen Produkte des rhythmischen Genies der Slaven gründlich untersucht. Das Sammeln dieser Melodien ist an und für sich ein großes Verdienst. Deren Zahl, die Varianten eingeschlossen, ist 820, und Kolessa hat fast alle selbst aufgezeichnet, teils mittels des Phonographen. Sofern das vorliegende Buch den slovakisch-ukrainischen musikalischen

Übergangsdialekt widerspiegelt, muß man bemerken, daß die größte, grundlegende, in Turčanský Sv. Martin seit 1880 in mehreren Heften herausgegebene Sammulung "Slovenské Spěvy" leider vom Verfasser in seinen slovakischen Parallelen zu den von ihm gesammelten Liedern übersehen wird. Als Hilfsmittel zum Verstehen der Liedertexte empfiehlt der Verfasser die ruthenischen Mundarten betreffenden Arbeiten, obgleich die Arbeit von Verchrats'kyj über den Dialekt der Lemken (Sammulung der Philologischen Sektion der Ševčenko-Gesellschaft, Bd. V) im gegebenen Falle viel nützlicher ist, da sie ein ziemlich ausführliches Wörterbuch, eben von demjenigen Gebiete, von dem das vorliegende Material herkommt, enthält. Es ist auch zu bedauern, daß die in der genannten Arbeit von Verchrats'kyj eingeschlossenen lemkischen Liedertexte zum Vergleich nicht hinzugegeben worden sind.

Kl. Kvitka

Советский музыкант. – 1939. – 13 октября. – № 42 (78). – С. 3.

Н. Бачинская, В. Кривоносов

НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО ЗАПАДНОЙ УКРАИНЫ

Взволнованные великим и радостным событием последних дней, освобождением братских народов Западной Украины и Западной Белоруссии, сотрудники Кабинета по изучению музыки народов СССР устроили беседу, в которой К.В. Квитка, посвятивший много лет собиранию и изучению западно-украинского песенного фольклора, поделился своими знаниями в этой области.

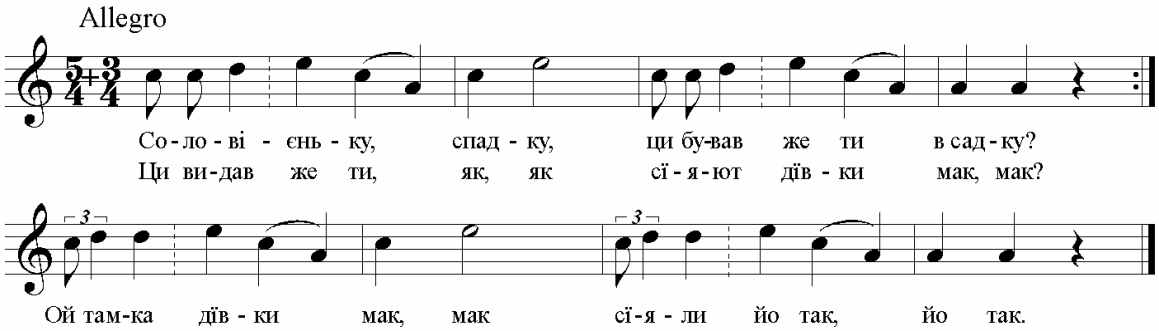
Передаем здесь наиболее характерное и яркое из услышанного.

* *
*

Западно-украинский фольклор, нося на себе общеукраинские черты, в то же время имеет свои особенности.

Из дошедших до нашего времени древних обрядовых песен Западной Украины следует упомянуть прежде всего о весенних песнях. На Поднестровье они называются гаивками или гаилками, до некоторой степени они соответствуют веснянкам Поднепровья; большей частью они соединяются с играми. Некоторые из западно-украинских весенних игровых песен являются общими с восточно-украинскими, белорусскими и русскими («А мы просо сеяли», «Заинька» и др.). Сходство это распространяется иногда и на напев песни.

Значительная часть мелодий гаивок и веснянок носит на себе отпечаток архаичности. Звуковысотный объем их часто очень узок и ограничивается терцией и квартой. Звукоряды некоторых песен представляют собой различные виды пентатоники. Приводим пример гаивки из записей К.В. Квитки (см. «Украинские народные мелодии», т. II. Киев, 1922, № 38, пример № 1).



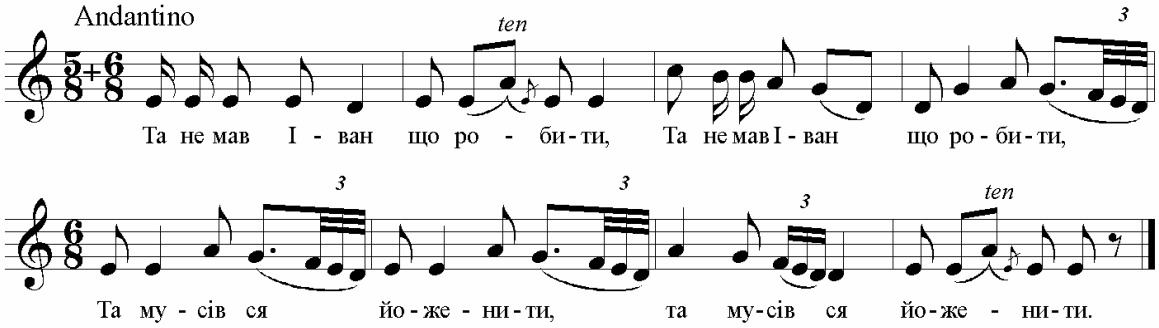
Среди обрядовых песен большим многообразием отличаются колядки и щедривки. Некоторые их них имеют черты, восходящие ко времени дружинного быта. Однако напевы, известные нам, вероятно, позднейшего происхождения, так как есть указания, что кое-где на Поднестровье коляды в старину декламировались предводителем группы колядников, остальные же производили лишь некоторые выкрики в виде припева.

Трудовые песни на Западной Украине представлены, главным образом, жатвенными песнями и тождественными с ними по музыкальной форме «обжинковыми», исполняемыми на празднике окончания жатвы. Следует упомянуть также о наличии в западно-украинском фольклоре многочисленных свадебных песен.

Между Днестром и притоком Прута Черемошем в юго-восточном углу той части Западной Украины, которая входила до империалистической войны в состав Австро-Венгрии, записаны своеобразные эпические произведения, создание которых восходит, по-видимому, к XVI веку.

Замечательный старинный напев покутской былины «Иван и Марьяна» опубликован в «Студиях над украинскими народными песнями» Ивана Франко, деятеля радикальной партии, поэта, прозаика и историка украинской литературы.

Эта былина рассказывает о нападении турка на работавших в поле супругов Ивана и Марьяну и о борьбе Ивана с турком за Марьяну. Напев записан с голоса самого автора «Студий», который, будучи сыном крестьянина, исполнял слышанные от крестьян песни в подлинно-народном стиле. Приводим здесь этот напев (пример № 2).

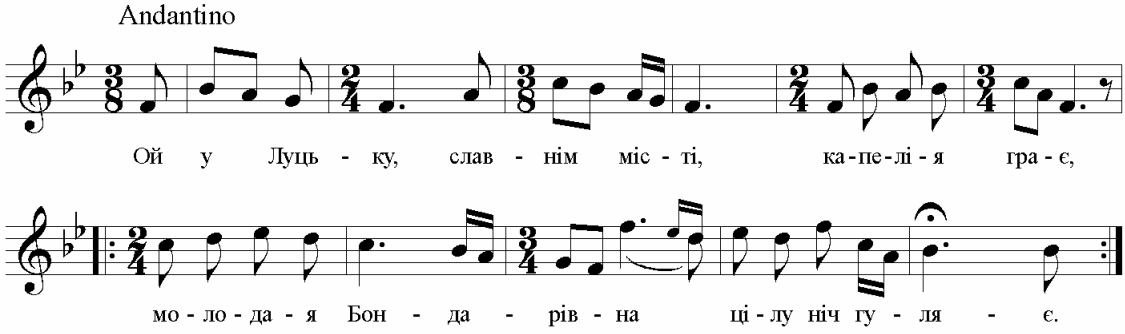


Одной из любимейших исторических песен на Западной Украине является распространенная в многочисленных вариантах песня про Довбуша, народного героя, предводителя группы «опришков» – так назывались бунтари-повстанцы, боровшиеся, подобно Робин Гуду или Кер-Оглы, с феодалами и купцами. Иван Франко указывал, что молодежи его времени казался скучным приведенный выше протяжный напев «Ивана и Марьяны», исполнявшийся стариками, и молодежь стала петь эту былину на мелодию песни про Довбуша (один из вариантов этой песни записан от Ивана Франка (см. Лисенко, Сборник украинских песен для одного голоса и фортепиано, в. IV, №№ 5а и 5б).

В отличие от украинских дум, имеющих неравносложные стихи и рецитационный, без определенного тактового размера напев, стих упомянутых западно-украинских поэм 8-сложный, употребительный, между прочим, и в эпосе балканских славян. Этот стих сочетается с определенным тактовым размером напева, исполнение которого все же характеризуется относительной ритмической свободой. Западно-украинские песни пелись не профессиональными певцами – слепыми кобзарями, – сопровождающими свои песни игрой на инструменте, как это в обычае на днепровском левобережье, а рядовыми крестьянам и притом без инструментального сопровождения.

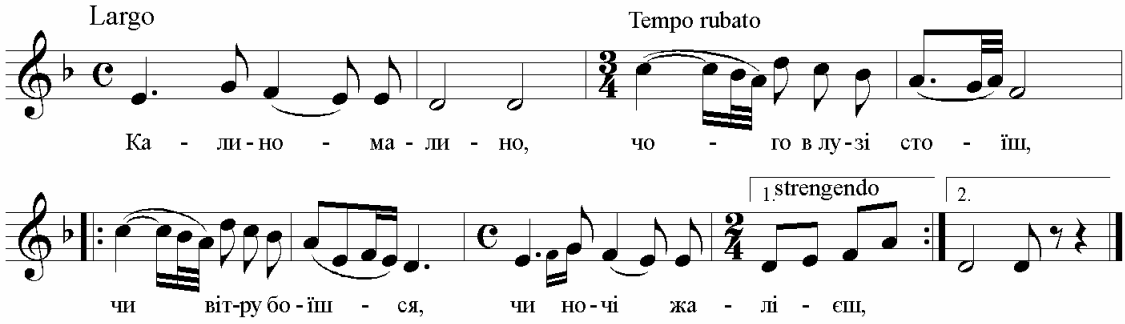
Большой интерес представляют западно-украинские исторические песни о панщине, об эмиграции бедноты в Америку и повествовательные песни на действительный случай, как, например, песня «Про Бондаривну», в которой описывается трагический эпизод, характерный для взаимоотношений западно-украинских крестьян с польскими помещиками: граф Потоцкий казнит приглянувшуюся ему дочь бондаря за то, что та отвергает его ухаживания. Событие это имело место над Днепром, но песня распространилась до самых Карпат и распевается на различные мелодии; некоторые из этих мелодий имеют европеизированный «романсный» оттенок. Вот один из западно-волынских вариантов этой песни,

записанный К.В. Квиткой (народные мелодии, записанные с голоса Леси Украинки). (Изд. 1917-1918 гг., № 112, пример № 3).



Среди бытовых песен наиболее многочисленны песни лирические. Ярким образцом песен этого рода можно считать мелодию протяжной девичьей песни «Калина-малина», из того же сборника К.В. Квитки № 127.

Нотн. прим. № 4.



Из колыбельных песен западных украинцев особый интерес представляют песни, бытующие на так называемой Лемковщине, северо-западном уголке украинской этнической территории, граничащей со Словакией. В песнях этих отсутствует обычное для колыбельных песен размеренное движение, они имеют разнообразный ритмический рисунок и поются в tempo rubato, reciando – см. сборник галицко-русских мелодий И. Роздольского и С. Людкевича (Львов 1906 г.).

Многочисленны в западно-украинском фольклоре песни, связанные с плясками. Заразительным весельем, здоровым юмором и задором проникнуты мелодии этих песен.

Движение их скорое или (значительно реже) умеренное. Тактовый размер обычно двудольный, структура симметричная.

Поэтические тексты танцовальных песен очень разнообразны, не связанные с определенным напевом, они поются на ту или иную популярную мелодию.

Танцовальные песни поются хором и очень часто сопровождаются игрой на музыкальных инструментах.

К танцовальным же песням тесно примыкают так называемые «коломыйки», по своему содержанию они соответствуют частушкам в русском фольклоре и так же, как частушки, могут исполняться без пляски. Тексты многих коломыек насыщены выражением социального протеста и ярко отражают взаимоотношения угнетенных крестьянских масс с ненавистными феодалами.

Вот характерные в этом смысле тексты коломыек из этнографического сборника, изданного Научным обществом им. Шевченко во Львове. (Записал Иван Колесса, см. т. XI, стр. 93).

Отамане*) молоденький, буду ти казати,

*) Отаман – панский надсмотрщик за полевыми работами.

Не бий мою дивчиноньку, як вийде вязати.
Ой ты, пане отамане, буду тя просити,
Не бий мого миленького, як вийде косити.
Бодай тоби, наш паноньку, вигорили луги,
Ой який ти сам недобрий, таки твои слуги.
Бодай тоби, наш паноньку, вигорили лани,
Ой який ти сам недобрий, таки отамани.

Мелодии многих коломыек часто содержат в себе хроматические ходы, в особенности характерен ход на увеличенную секунду, вообще часто встречающийся в музыкальном фольклоре Поднестровья.

Инструментальная музыка занимает большое место в музыкальном быте Западной Украины. К сожалению, в этнографической литературе отсутствуют общие работы о музыкальных инструментах Западной Украины. Сравнительно более обстоятельные сведения имеются в труде Шухевича «Гуцульщина»: так называется южная часть нагорной карпатской полосы Западной Украины. Наиболее употребительным инструментом здесь считается самодельная скрипка, на которой большей частью исполняются мелодии танцев – коломыйки, козаки, польки и др.

Известно, что в южной части Западной Украины, на так называемой Гуцульщине, сельские скрипачи играли мелодию только на трех струнах скрипки, нижняя же струна употребляется только в открытом виде и служит своеобразным органным пунктом к мелодии. Игра на скрипке нередко сопровождается игрой на цимбалах, употребительных также и в качестве сольного инструмента.

Разнообразные на Западной Украине духовые инструменты: трембита – очень большого размера деревянная труба (достигающая в длину трех метров), связанная с некоторыми обрядами; рог – инструмент, употребляемый пастухами-овчарами. Так же как и на трембите, на роге отсутствуют отверстия для закрывания пальцами, и высота звука изменяется на нем путем изменения положения губ играющего и применения силы вдувания воздуха в трубку; денцивка – сопивка и фльояра – продольные флейты, имеющие по 6 отверстий для изменения высоты звука, причем первый из этих инструментов снабжен свистковым приспособлением; дуда или дудка (иначе коза) – инструмент, состоящий из четырёх деревянных трубок, вставленных в мешок, сшитый из необработанного козьего меха (бурдюка); две из трубок скреплены между собою и снабжены отверстиями для изменения высоты звука, и на них играется мелодия; из третьей трубки извлекается только один звук, служащий органным пунктом к мелодии; четвертая трубка служит только для вдувания воздуха в бурдюк, представляющий собой резервуар, из которого воздух поступает в игральные трубки. Общераспространенное русское название этого инструмента – волынка – говорит о том, что в России этот инструмент издавна был известен как инструмент, бытующий на Волыни.

Особый научный интерес представляет музыкальный инструмент, известный в свое время на Гуцульщине под названием свирель; это – многоствольная флейта («флейта пана»), состоящая из скрепленных между собою трубок различной длины. Известно об употреблении на Западной Украине также небольшого металлического инструмента – дрымбы, известного у многих народов под разными названиями (темир-комуз, варган и др.). На Гуцульщине на этом инструменте играют только женщины, как это в обычае и у некоторых других народов (например, у киргизов).

Следует также упомянуть о наличии в западно-украинском музыкальном быту лиры, на которой играют профессиональные музыканты – слепцы-лирники.

Белорусские народные песни / Составитель З.В. Эвальд. –
Москва; Ленинград, 1941. – С. 123–129; 130–131

[с. 123]

ОБ ОБЛАСТЯХ РАСПРОСТРАНЕНИЯ НЕКОТОРЫХ ТИПОВ БЕЛОРУССКИХ КАЛЕНДАРНЫХ И СВАДЕБНЫХ ПЕСЕН

Рассмотрение стихотворных и музыкальных форм белорусских песен, опубликованных с напевами, показывает, что по мере умножения музыкальных записей будет возможно приблизительно выяснить границы распространения локальных песенных типов, определяемых по признакам, которые отчасти уже теперь можно наметить[1].

Календарные и свадебные песни были сравнительно устойчивы в традиции, и можно полагать, что очертания области бытования каждого из типов указывают на общественные связи, существовавшие в эпоху, когда данный тип создавался и усваивался (в процессе непрестанного варьирования относящихся к нему произведений). Развитие песенного творчества должно было протекать в борьбе между отживающим и нарождающимся в одной и той же местности при столкновении волн распространения различных типов из различных центров.

Историческая общность культуры русских, белоруссов и украинцев и близость их языка способствовали беспрепятственному продвижению песенных форм, возникавших на белорусской этнической территории, к русским и украинцам, так же как и усвоению белоруссами песенных форм, возникавших у русских и украинцев.

Даже в о л о ч е б н ы е песни, в общем характерные для быта именно белорусской дореволюционной деревни, во-первых (правда, в виде исключения), встречались за пределами этой территории[2], во-вторых, отсутствовали на некоторых ее окраинах, в-третьих, на остальном ее пространстве бытовали в разнообразных местных формах.

Ж н и в н ы е песни в собственном смысле (т. е. песни с своеобразными чертами, исполнявшиеся во время жатвы и, главным образом, при обрядах, сопряженных с окончанием жатвы), существовали и у соседей белоруссов.

---

[1] При определении типов принимается во внимание стихотворная форма песни и музыкально-ритмическая форма, изучаемая в теснейшей связи со стихотворной. Если на слог приходится два музыкальных звука и более, то ради упрощения (без которого нельзя охватить и привести в систему бесконечное ритмическое разнообразие изучаемого материала) ритмические величины всех этих звуков складываются и в схеме изображаются как одна общая ритмическая величина. Совместное рассмотрение стихотворной и музыкально-ритмической формы производил Вольнер в области югославянской (хорватской и сербской) песни, Л. Зима – гл. обр. чешской, Ф. Колесса – украинской, Ян Лось – польской, Бела Барток – венгерской (см: W. W o l l n e r. Untersuchungen über den Versbau des südslavischen Volksliedes. Archiv für slavische Philologie, IX, 1886. L. Z i m a. Nacrt naše metrike narodne. Rad Jugoslavenske Akademije znanosti i umjetnosti, XLVIII. Ф. К о л е с с а. Ритміка українських народних пісень. Львів, 1907 (первоначально печаталось в Записках научного о-ва им. Шевченка во Львове). J. L o ś. Wiersze polskie w ich dziejowym rozwoju. Warszawa, 1920. B é l a B a r t ó k. Das ungarische Volkslied. Berlin, 1925. То же по англ.: Hungarian folk music. London, 1931.

[2] В. С т у п н и ц ь к и й. Пісні Слобідської України. Харьков, 1929, стр. 9. П.В. Ш е й н. Великорусс т. I, вып. I, Спб. 1898, № № 1191 – 1194. Сб. Р.-Корсакова 1876 г. № 47.

На севере украинской этнической территории жнивные песни бытовали по всему белорусскому пограничью. Вообще в северо-западной части украинской этнической территории они занимали очень видное место в народном песенном обиходе.

У украинцев юговосточной части этой территории жнивные песни не были отмечены мною ни при непосредственных наблюдениях, ни при просмотре литературы[3].

[с. 124]

Стиль напевов жнивных песен, послуживший предметом особого исследования З. В. Эвальд[4] (в настоящем сборнике представленный напевом песни «Жнеце, жэнчыкі, жнеце»), господствовал в пределах УССР в селе Жеревцах, Лугинского района, на севере Житомирской области, где я производил наблюдения во время жнив в1931 г.

Из сопоставления слышанных мною там напевов с образцом белорусского жнивного напева из б. Дисненского уезда (Дисна ныне Вилейской области), встречающимся среди старых записей – обработок Н. Чуркина[5] (дающих представление о типах), рождается вопрос: преобладал ли этот стиль на всем пространстве между окраинами белорусской территории в указанном здесь направлении или кое-где уступал место (вполне или отчасти) жнивным песням иных, более поздних, типов.

Другая жнивная песня – «Не пойду домой, ой тут заночую», – из того же б. Дисненского уезда в записи Чуркина, не столь расплывчата в ритмическом отношении. Характерная особенность строения – форма *A B C A* (в рифмовании иногда *a b b a*). Свидетельство Романова, что песня распространена по всей Белоруссии, подлежит проверке. В селе Мстиславского района, репертуар которого записан и опубликован, повидимому, довольно полно[6], жнивной песни такого типа нет. Не установлено существование такого типа и произведенными мною расспросами лиц, происходящих из югозападной Белоруссии.

Обрамленную форму *A B C A* северно-белорусских жнивных песен можно сопоставить с обрамленной формой польских дожиночных песен с начальным и концевым припевом. Ту форму следует обозначить как *RABR* (*R* – refrain – обозначает припев).

Встречается прямое заимствование в белорусских жнивных – «плён»[7] и даже «клён»[8] вместо «plon»[9], обычно фигурирующего в припевах польских жнивных песен, как по соседству с белоруссами, так и в западной части территории расселения поляков[10].

---

[3] Если сравнить распространенность жнивных песен на украинской этнической территории в о б щ е м с распространенностью их на белорусской территории, то, вследствие выпадения огромной юговосточной части первой из сравниваемых **[с. 124]** территорий, оказывается, что у украинцев жнивные песни были менее в ходу. Лишь в этом смысле следует понимать ссылку З. В. Эвальд в ее исследовании «Социальное переосмысление белорусских жнивных песен" («Советская этнография", 1934, книга V, сноска на стр. 132), на мое мнение, что «жанр жнивных песен вообще на Украине мало распространен" (ссылка эта была сделана без непосредственного общения со мной). Так как я почти десять лет тому назад перестал умножать свои знания в области украинского фольклора, не могу ручаться, что с тех пор фонды украинских фольклорных учреждений не обогатились новыми материалами, которые могли бы изменить высказанное мною в отношении юговосточной части УССР.

[4] См. предыдущую сноску.

[5] Е. Р о м а н о в . Белорусский сборник. Вып. VII. Вильно, 1910, стр. 8, № 15.

[6] Народныя песьні з мэлёдыямі. Менск 1928 г.

[7] П.В. Ш е й н . Материалы для изучения быта и языка русского населения северозападного края, т. I, вып. I. Стр. 266. Быв. Минский уезд.

[8] Там же стр. 270. Б. Гродненского уезда.

[9] О польском «plon» в дожиночных песнях см. у Потебни в «Русском Филологическом вестнике" 1884, стр. 188-189.

[10] Пример: O . K o l b e r g . Lud, jego zwyczaje· и т. д. Poznańskie, cz. 3. Kraków 1872, стр. 152, № 50.

В напевах двух жнивных песен Мстиславского района, Могилевской области, замечаем попытку передать в записи длительный выкрик «у!». В одном случае он обозначен нотой на высотном уровне мелодического устоя напева; в другом случае – без всякого нотного обозначения. Прослеживая сходные обозначения, существующие в записях к югу, встречаем в сборнике З. Радченко[11] в веснянке под № 3 длительное «у!» с нотным обозначением повышения на квинту от главного устоя напева. Далее на восток – в напеве веснянки, записанной в западном углу Орловской области[12], видим заключение напева, посредством выкрика «гу!», также с повышением на квинту. Собирательница песен, производившая в той же местности наблюдения с 60-х годов XIX-го века, указывает, что девушки «в конце каждого стиха вместо паузы тянут голосом: У-у-у-у! Этим отличаются мотивы весенних песен и летних»[13].

Выкрик «гу!» отметил Д. Зеленин[14], как особенность веснянок, без определения ее территориальной распространенности; правильнее определить этот вид примитивного рефрена как особенность некоторых родов песен, в том числе веснянок, на известной тер-

ритории. На левом берегу Днепра и к востоку от границы БССР я бы решился, по моим наблюдениям, приблизительно определить эту территорию как обнимающую всю Черниговскую область, западный угол Орловской области, северо-западную часть Полтавской области и всю Сумскую область[15]. Определение интервала между конечным тоном напева и начальным высоким тоном выкрика требует тонометрических измерений, основанных на фонограммах. При непосредственном слушании я обозначать эти интервалы не мог ввиду высотной неопределенности выкриков. Но по моему впечатлению на Украине этот интервал превышает квинту. Выкрик заканчивается скольжением голоса вниз, после более или менее продолжительного (в различных локальных стилях исполнения) выдерживания одного высотного уровня. Одни голоса хора начинают выкрик тогда, когда остальные еще тянут конечный устой напева (мои наблюдения относятся к периоду до 1924 г.). В некоторых локальных стилях исполнения в интонации выкрика наблюдалось как бы две волны, т. е. за первым небольшим понижением следовало опять повышение выше первого. Вероятно, описанное обыкновение существовало и в исполнении других песен на территории записей Рубца и Радченко, но не было отмечено в записи.

Так как упомянутые записи Мстиславского района производились в городе, в кабинетной обстановке, нельзя быть уверенным в том, что в обычной обстановке и в хоровом исполнении этот выкрик также не имел повышения после конечного тона.

Повидимому, размеры этого повышения в различных местных стилях различны. По наблюдениям З. В. Эвальд в 1934 г. в Туровском районе Полесской области, выкрик «гу!» заключал жнивные песни. В УССР к западу от Днепра этой манеры исполнения я нигде не наблюдал и ни в чьих записях она не отражена. В моих записях из Минской и Брестской областей БССР встречается заключение конечного выдержанного звука коротким, быстрым подъемом голоса вверх, без особого гласного звука, на

---

[11] З. Радченко. Сборник малорусских и белорусских песен Могилевской губ. (Гомельского уезда, Дятловичской области). Спб., 1911.

[12] А. Рубец. Двести шестнадцать народных, украинских напевов. М., Юргенсон, 1873 (в этом сборнике содержатся не только украинские песни, но и песни, собранные за пределами украинской языковой области).

[13] М.Н. Косич. Литвины – белорусы Черниговской губ., их быт и песни. СПБ. 1902 г. (оттиск из «Живой старины» за 1901 г.). Стр. 50.

[14] D. Zelenin. Russische (ostslavische) Volkskunde. Berlin, 1927, стр. 369.

[15] Пример см. В. Ступницький. Пісні Слобідської України, стр. 13 (купальская песня).

неопределенные интервалы от квинты до септимы. Эта манера исполнения встречается и на Подолье, и в Харьковской области (см. мой сборник 1922 г., № 123, свадебная).

Из записей белорусских к у п а л ь с к и х песен одна появилась в печати раньше, чем начали появляться записи украинских песен этого рода, – именно в журнале Dziennik Wileński за 1817 г. при работе M. Czarnowsk'ой: Zabytki mitologii słowianskiej w zwyczajach wiejskiego ludu na Białej Rusi dochowywane. Мелодия дана в клавиризированном виде, слова напечатаны не под нотами, а отдельно. Воспроизвожу ее, выделяя верхний голос из ненужной гармонизации, в которой несомненно не заключается никаких элементов народного многоголосия, и подтекстовываю слова (см. пример № 1).

Материалы Чарновской собраны в 15 верстах от г. Черикова, Могилевской области. С опубликованною в ее заметке купальскою песнею ритмически однородна чрезвычайно популярная в современной концертной практике «Ой рана на Йвана», распространившаяся в обработках композиторов Я. В. Прохорова и А. Е. Туренкова. Мелодия ее использована в опере Туренкова «Кветка щастя». Благодаря любезному содействию Л. С. Мухаринской мне удалось узнать, что эта мелодия взята Туренковым из рукописного сборника М. Косич. Названная собирательница работала исключительно в родном Мглинском уезде Черниговской губернии, – в нынешней Орловской области, – и в фольклорном описании ее родины[16] опубликованы купальские песни со словами «Ой рана на Йвана». – Эта справка дает указание на область прежнего (до эпохи радио и оживленной художественной пропаганды в массах) распространения исследуемого здесь типа купальских песен. Сравнивая песню, опубликованную Чарновской (пример № 1) с записанной мною около 1930 г. украинской купальской песней из местечка Воронежа, Сумской области (см. пример 2), отмечаем полное тождество первого стиха с речевой стороны (отличия здесь лишь фонетические) и тождество конструктивного принципа: восьмисложный стих «Гдзе Купала начавала», делящийся на две четырехсложные группы, обрамляется, т. е. предваряется и заключается, восклицаниями, – начальным и концевым припевом. В речевом и ритмическом отношениях начальный припев тождественен с концевым, в мелодическом же отношении тождества нет. Припев расчленяется на две трехсложные группы; каждой соответствует ритмический

мотив: краткий-краткий-долгий. Четырехсложная группа «на Ивана» в записи белорусской песни, может быть, в действительности тоже была трехсложной, как в моей записи украинской песни, т. е. «на Йвана»; если же звук «*и*» сохранялся, он не требовал особого времени в музыкально-ритмическом смысле.

В украинской песне ритмический мотив обоих припевов предстает в удлиненной форме (♪♪𝅗𝅥) но из этого отнюдь нельзя выводить никаких заключений о существовании особого украинского типа, отличного от белорусского, так как в следующих образцах украинских купальских песен Черниговской области ритмический мотив обоих припевов тождественен с ритмическим мотивом обоих припевов белорусской песни. Два приводимых украинских образца (см. примеры №№ 3 и 4) записаны мною в 1923 г. в бассейне реки Десны, но, к сожалению, не в купальскую ночь, от отдельных пожилых женщин; поэтому, темп и абсолютная высота могут отличаться от практиковавшихся во время самих игрищ. В последнем образце неравносложность стихов могла отчасти произойти от индивидуального отклонения памяти исполнительницы; однако, несомненно, принцип равносложности и в коллективном исполнении не выдерживался. Равным образом, вариации (к ним в данном случае можно отнести недопевание последнего слога в концевом припеве),

[16] М.Н. К о с и ч . Литвины – белорусы Черниг. губ., СПБ, 1902, стр. 57 – 58.

несомненно, имели место и в хоровом исполнении, хотя бы и не у всех участниц хора, а у некоторых, склонных к варьированию. В последней записи (пример № 4) зафиксированы ритмические вариации, образующиеся в последующих неравносложных стихах песенного текста при приспособлении к ним напева[17]. Детальная запись этих вариаций дает некоторое представление об аналогичных явлениях в белорусских купальских песнях; отметим, что в тексте белорусской купальской песни Чериковского района (см. запись Чарновской) количество слогов в последующих стихах увеличивается.

Область распространения рассматриваемого купальского типа на Украине обрисовывается такими пунктами: к востоку – село Путивльского района, Сумской области, откуда происходит мелодия № 647 в моем сборнике[18] (она приведена в упомянутой здесь работе З. В. Эвальд на стр. 21); к югу – район Пирятина, Полтавской области (см. № 82 в том же сборнике – ритмическая форма трехсложной группы припева – ♩♪♩), и местечко Борисполь, б. Переяславского уезда Полтавской губернии, ныне в левобережной части Киевской области. В этом пункте Лисенко произвел несколько записей купальских мелодий (напечатаны в III т. Трудов этнографическо-статистической экспедиции в западно-русский край, возглавлявшейся П. Чубинским, 1873 г.). Собственно, это одна мелодия, приспособленная к нескольким песенным текстам. В названном издании записи напечатаны, повидимому, с одной и той же ошибкой в ритмическом обозначении. В появившемся значительно позже издании обрядовых песен в хоровой обработке Лисенка видна редакция, и ритмическая сторона выглядит гладко.

Ни в Белоруссии, ни на Украине к западу от Днепра рассматриваемая форма купальских песен мне неизвестна, за исключением некоторых пунктов Винницкой области, где существование ее, географически оторванное, загадочно.

В Киевской, Житомирской, Винницкой, восточной части Каменец-Подольской области и у украинцев Молдавской АССР очень распространен тип купальских песен (и тождественных здесь по напеву петровских песен), в двух ритмических видах:

A ♪♪♪♪♪♩|♪♩♩♪♩

B ♪♪♩♪♩|♪♩♪♪♩

Стих – девятисложный, с группировкой 5+4, припевов нет; темп, смотря по местности (а может быть, и по времени записи), или медленный (в каком я слышал купальские песни в конце XIX в. в районе Малина, на востоке нынешней Житомирской области, или быстрый (в каком я слышал их в 1931 г. в Лугинском районе той же области – правда в исполнении групп детей и во вторую половину лета). Существование близких типов купальских песен в центральной Белоруссии удостоверяется моей записью, сделанной в 1929 г. (см. пример № 5). Сравним этот образец (из с. Дукора, Минской обл., на р. Свислочь) с украинским из села Пенязевичи около

м. Малин, Житомирской обл., записанным мною на месте в 1897 г. в соответствующий календарный период (см. пример № 6): в белорусском стих – восьмисложный (5+3), но по музыкально-ритмической форме совпадает с украинским девятисложным (5+4).

[17] Мною записано шесть вариаций, но за недостатком места запись полностью не воспроизводится.

[18] К. К в і т к а . Українські народні мелодії Етнографічний збірник Укр. наук. товариства, т. II, Київ, 1922.

В местечке Малорыта, Брестской обл. мною зарегистрирован напев, совпадающий с украинским как по строению стиха (5+4) так и по музыкально-ритмической форме (см. мой сборник 1922 г., № 642 – весенняя; в том же пункте – тот же ритмический тип в свадебных – №№ 656, 657). Купальские песни того же типа были распространены в Волынской, Ровенской, Винницкой, Киевской областях, а в петровских песнях этот тип выявлялся и на востоке, на левом берегу Днепра (см. мои сборники 1917 г.– № 29, и 1922 г. – №№ 76, 643, 81, сб. Ступницкого с. 9).

В Галичине и на Буковине особых купальских песен нет («соботки» лемков примыкают к словацким и польским игрищам того же названия). В некоторых местностях югозападной Белоруссии купальские песни, повидимому, отсутствуют (во всяком случае, не были наблюдаемы собирателями).

На севере Белоруссии, по моим наблюдениям, напевы купальских песен имеют более ограниченные районы распространения и отличаются от общих белорусско-украинских типов. Между песнями, которые записал с мелодиями в б. Дисненском у. Виленской губ. чешский фольклорист А. Черны, находим петровскую «Ай то, то! Петрова ночка невелика, ай то, то!»[19]. Вместо обрамляющего припева «Ой рана на Йвана» и т. п. здесь элементарный припев, изредка встречаемый и в центрально-белорусских песнях, напр., в весенней: «То, то! ляцела сова, – то, то, то!»[20]. Припев «Ой о то-то, то-то, ой о то-то, ой о то-то» в качестве начального находим в великорусской песне б. Котельнического уезда, ныне Кировской обл.[21], которую Ф. Истомин неправильно включил в группу «рекрутские и воинские». В ладовом отношении она принадлежит к типу, представленному многими белорусскими календарными песнями, в том числе весенней[22], сложенной на тот же сюжет, что и упомянутая великорусская.

В южно-белорусских, южно-великорусских и украинских песнях припев «то то» мне не встречался.

Напевы колядок и щедровок, записанные в южной части Гомельской области[23], по стихотворной и музыкально-ритмической форме совпадают с распространенными на Украине. Тип, представленный у Радченко под № 180, на Украине бытовал на ограниченном пространстве (приблизительно в границах Черниговской области); остальные, представленные указанными выше белорусскими образцами, были распространены на всем пространстве северозападной части Украины.

В зимней святочной обрядности к колядкам примыкает широко распространенное действо «Коза», разыгрывавшееся ряжеными (напев к нему включен в настоящий сборник). Как в Белоруссии, так и на Украине напев этот имеет одну и ту же стиховую и музыкально-ритмическую форму[24].

Напевы белорусских свадебных песен, наряду с купальскими, представлены в литературе очень ранними записями. В книге Л. Голембёвского[25] были напечатаны

---

[19] A. Černy. Pieśni białoruskie z powiatu Dziśnieńskiego gubernii Wileńskiej. Zbiór Wiadomości do antropologii krajowej. т. XVIII, 1895, стр. 214, № 35.

[20] П. Шейн. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северозападного края, т. I, ч. I. СПБ, 1887, стр. 176, № 165, ср. там же стр. 179, № 170 (тоже весенняя).

[21] Ф. Истомин и С. Ляпунов. Песни русского народа. СПБ., 1899 г. стр. 257. Ср. Пальчиков, № 9.

[22] З. Радченко. Сборник малорусских и белорусских народных песен Могилевской губ., Гомельск. у. СПБ., 1911 г. № 92. Ср. Шейн. Великорусс № 1190.

[23] См. сборники: З. Радченко, №№ 28, 29, 180 и Романова, вып. VII, №№ 23 и 24.

[24] См. сборники: Рубец, Двести шестнадцать украинских напевов, № 42; Народні мелодії. З голосу Лесі Українки записав і упорядив Климент Квітка, Киев 1917, № 49, и мой сборн. 1922 г., № 192.

[25] L. Gołębiowski. Lud polski, jego zwyczaje, zabobony… Warszawa, 1830.

ноты к свадебным песням, тексты которых записал Шидловский в 1800–1802 гг. в бывш. Борисовском у., Минской г. Всех мелодий 4[26].

Строфа белорусской свадебной мелодии, представленной в публикации Голембёвского под № 1 (см. пример № 7), состоит из трех строк: первого семисложного стиха, его повторения и второго семисложного стиха. По-

следняя пара слогов отсекается, т. е. стих расчленяется словоразделом на пятисложную и двусложную группы. В отсекаемом двусложном слове, которым оканчивается первый стих, в первый раз («наша» – второй такт), а также в отсекаемом двусложном слове, в котором оканчивается второй стих («пташа»), первый слог длительнее второго, а в слове «наша», когда им оканчивается первый стих при его повторении (четвертый такт), второй слог длительнее первого. Соотношение ритмических величин двух последних слогов составляет характеризующий признак отдельных частей напева с ритмической стороны. Противоположность заключительных ритмических формул отдельных частей составляет характеризующий ритмический признак напева в целом.

Отмеченные признаки свойственны также одному из ритмических типов украинских свадебных песен. В сборнике галицких народных мелодий Роздольського – Людкевича[27] находится подряд тридцать четыре свадебных песни, принадлежащие к этому типу, затем следуют свадебные песни, форма которых представляет дальнейшее развитие: увеличивается число семисложных стихов с описанными ритмическими окончаниями, объединяемых в одну группу. По сравнению с белорусской мелодией № I у Голембёвского в западно-украинских образцах встречаются и отличия второстепенной важности: не всегда налицо рифма (полная или приближающаяся); не всегда стих оканчивается отсекаемым двухсложным словом; пара слогов, заключающая повторение первого стиха, иногда оформляется, как две одинаковые краткие ритмические величины; в последнем случае первостепенный признак исследуемого типа – ритмическое сокращение средней части – выступает особенно явственно.

Для параллельного рассмотрения с белорусской песней изберем ту из западно-украинских свадебных мелодий, которая построена также на пяти ступенях в пределах квинты (ради наглядности транспонируем ее на один тон ниже, см. примеры №№ 7 и 8). Обе мелодии представляют столь близкие варианты, как бывают близки варианты, имеющие обращение в одном и том же селе. Но вторая мелодия записана в б. Бережанском уезде, ныне Тарнопольской области, очень далеко от б. Борисовского уезда, Минской области. Единственное ритмическое различие между обоими напевами, – то, что первая пятисложная группа каждого стиха у Голембёвского имеет форму ♪♪♪♩♪ а у Людкевича ♪♪♪♪♩ , едва ли может быть отнесено на счет особенностей белорусской или украинской музыки; оно, быть может, объясняется недостаточной точностью записи Голембёвского. Форма, представленная в записи Роздольского для пятисложной группы, в украинских песнях рассматриваемого типа составляет правило без исключений.

Территория распространения рассматриваемого типа свадебных песен на Украине очень велика.

---

[26] Мелодии эти перепечатал и воспроизвел с ошибкой в № 4 (триоль на последней восьмой третьего и седьмого тактов напечатана восьмыми, вместо шестнадцатых) Е. Карский, в разборе «Материалов для изучения быта и языка русского населения северо западного края» П. Шейна. См. «Отчет о присуждении премии имени Батюшкова». Записки Академии Наук, 8-я серия по историко-филологическому отделению, том IV, № 1. СПБ. 1899, стр. 8.

[27] Галицько-руські народні мельодії зібрані на фонограф Йосифом Роздольским, списав і зредагував Станіслав Людкевич. Етнографічний збірник. Видає етнографічна комісія Наукового Товариства імени Шевченка, т. XXI. Львов, 1906, №№ 13-49.

По стихотворной и музыкально-ритмической форме он сходится с типом обжиночных песен, который, однако, имеет ограниченное распространение: Галичина и Поднестровье (образцы зарегистрированы вплоть до южной части Винницкой области).

[Неточность записи № 3 у Голембёвского выясняется при сличении с записями белорусского варианта из Мстиславского района, Могилевской области, и с многочисленными украинскими вариантами, указанными в примечании к мелодии № 53 в моем сборнике 1917 г.]

К рассмотренному типу примыкает тип, отличающийся тем, что к пятисложной группе той же музыкально-ритмической формы прибавляется не двухсложная, а трехсложная группа вида: два кратких – долгий. Этот тип представлен, кроме белорусского образца, из Мстиславского района, Могилевской области (см. пример № 9), также напевами русских свадебных песен (см. прим. № 10 – из сборника Римского-Корсакова, № 76, к сожалению, без указания местности) и в сборнике Рубца[28], из б. Новгородской губернии, где, вероятно, неправильно подтекстовано последнее слово. Записи свадебных песен без напева с той же ритмической основой стиха и с теми же начальными словами из б. Епифаньевского уезда, Тульской губ. и б. Белозерского уезда, Новгородской губ. опубликованы у Шейна[29]. Рит-

мическая форма стиха 5+3 точно выдержана в свадебных песнях б. Вологодской губ.[30]. Та же форма довольно устойчиво выдерживается в свадебных песнях б. Зарайского уезда, Рязанской губ. и б. Епифаньевского уезда, Тульской губ.[31]. Ритмическая форма напева и стиха песен приведенных в примерах №№ 9 и 10 свойственна многочисленным украинским свадебным песням (см. пример № 11)[32] и некоторым украинским жнивным (см. пример № 12)[33].

В белорусском селе на территории Литвы записана «ярная», т. е. поющаяся во время уборки яровых посевов, песня «На море утачка купавалася»[34]. В сборнике песен Мстиславского района помещена жнивная песня «На морі вутычка купалыся» (№ 193) с напевом, схожим с напевом русской песни «На море утушка купалася» в сборнике Чайковского[35], у Римского-Корсакова она помещена в числе свадебных (см. № 89). Обратим внимание на мелодические формулы, какими заканчиваются первый, третий и последний отрезки обоих напевов (см. примеры №№ 13 и 14). Если бы было записано большее количество вариантов, – нашлись бы, должно быть, и звенья, соединяющие оба напева еще более тесно.

Игровые песни, у украинцев приуроченные к весеннему сезону, у русских в общем более свободные от календарного закрепления, существуют также у белоруссов; вопрос о их календарности в белорусской песенной практике недостаточно выяснен в литературе. Напевов белорусских игровых песен опубликовано чрезвычайно мало; притом почти во всех случаях недостает обозначения места записи, – общий недостаток белорусского песенного материала, изданного в обработках. Все же имеющиеся, – хотя и скудные, – данные позволяют констатировать существование некоторых песенных типов и отдельных типовых музыкально-ритмических формул, общих для игровых

---

[28] А. Рубец. Сборник русских народных песен. СПБ., 1875. № 10.

[29] П.В. Шейн. Великорусс в своих песнях, обрядах… и т. п. Т. I, вып. 2, СПБ., 1900. №№ 1934, 1703.

[30] Там же, №№ 1456, 1483.

[31] Там же, №№ 1846, 1936, 1940, 1941.

[32] Из моего сборника 1917 г., № 55 (где перечислены и варианты).

[33] Оттуда же, № 37.

[34] В. Каминский. Белоруссы Новоалександровского у. Ковенской губ. Филологические записки, 1910 г.

[35] П. Чайковский. 50 русских народных песен обраб. для ф-п. в 4 руки. СПБ, S. a. № 23.

песен всех трех восточно-славянских народов. Общеизвестная песня: «А мы просо сеяли» при всем разнообразии вариантов объединена общностью ритмической формы. Характерным для ритмической формы «Проса» противопоставлением фигур (♩♪♪|♪♪♩)

открывается напев другой белорусской песни «Заінька белінькі» (в варианте Мстиславского р-на, Могилевской области)[36]. Разновидности «Заиньки» широко распространены в русском и украинском песенном фольклоре. Сличение белорусских, русских и украинских вариантов обнаруживает общность ритмических элементов и их сочетаний. Более детальное исследование этих вариантов вывело бы нас за рамки настоящей заметки, но вследствие упомянутого выше недостатка – отсутствия указаний на местность, – мало приблизило бы к нашей цели, какою является выяснение областей распространения локальных типов.

Позволяю себе выразить надежду, что настоящая заметка даст стимул к дальнейшим, более тщательным исследованиям в том же направлении. Данные о территориальном распространении музыкально-ритмических типов в известной степени могут быть извлечены и из песенных текстов, записанных без напевов, так как ритмическое строение стиха и строфы нередко может служить указанием на музыкально-ритмическую форму напева.

Фольклорные архивы БССР наверное значительно увеличились за одиннадцать лет, прошедшие с того момента, когда я с ними знакомился, и исследователи, работающие в области белорусского музыкального фольклора, без сомнения найдут в моих обобщениях повод не только для дополнений, но и для исправлений.

Следует остерегаться ошибки считать общие песенные типы возникшими вне Белоруссии на том единственном основании, что русские или украинские образцы записаны раньше, в бóльшем количестве и получили бóльшую известность.

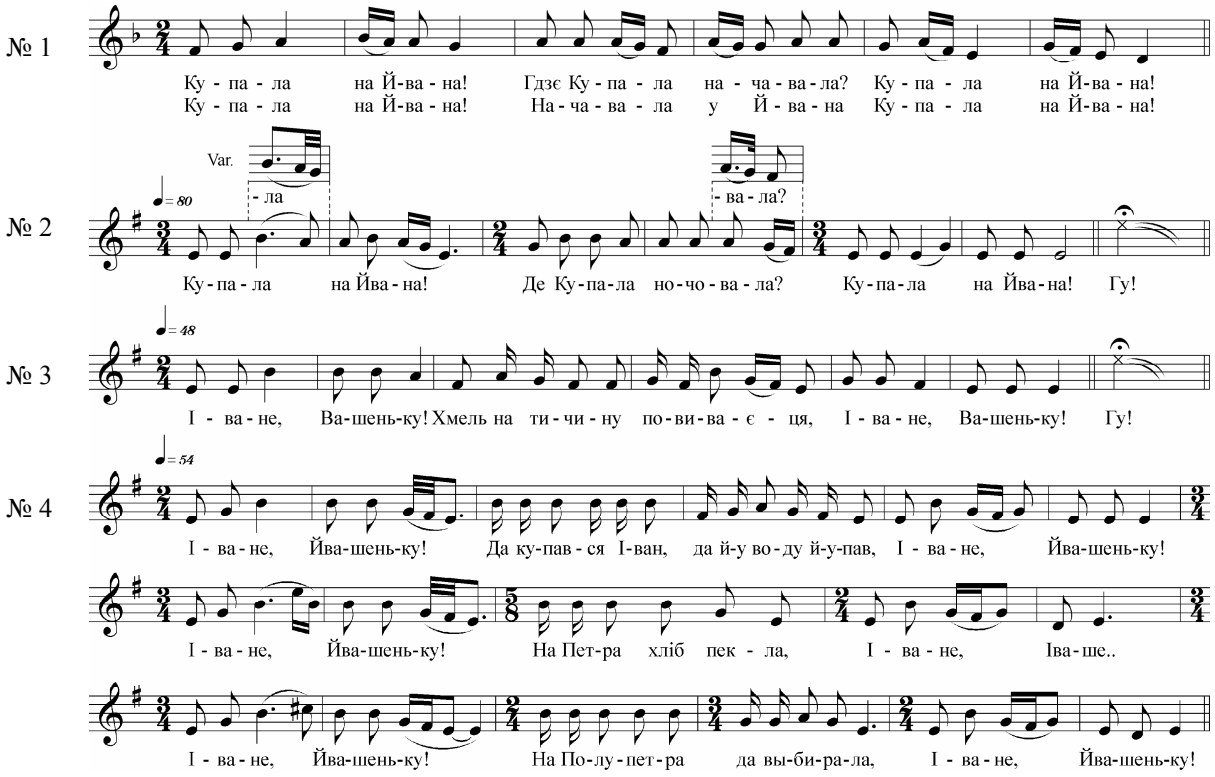
К. Квитка

[36] Народныя песьні з мэлёдыямі. Менск, 1928 г. № 140 (запись А. Егорова), ср. № 141 и Радченко № 57.

Примеры к статье К.В. Квитки “Об областях распространения некоторых типов календарных и свадебных песен”

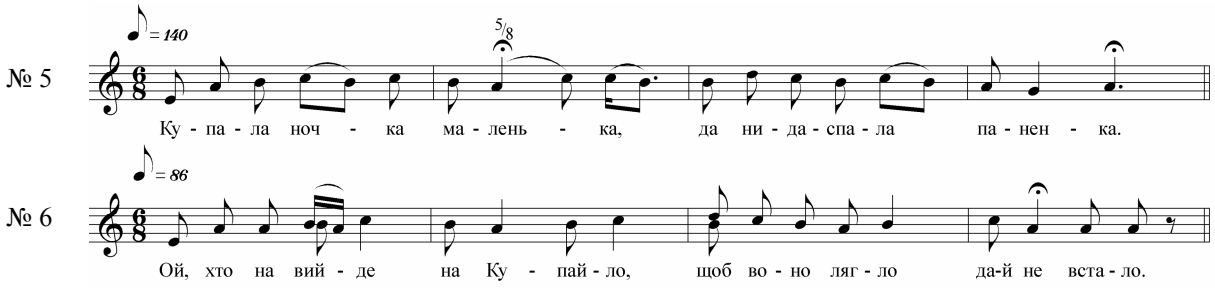
КУПАЛЬСКИЕ

I



№ 1 - запись М. Чарновской. Dziennik Wileński 1817 г. Р-н г. Черикова Могилевской обл. В нашей редакции счетная единица сокращена вдвое.
№ 2 - неопубликованная слуховая запись К.В. Квитки в 1930 г. Местечко Воронеж Сумской обл.
№ 3 - то же, в 1923 г. в Березненском р-не Черниговской обл.
№ 4 - то же, в 1923 г. в селе Вьюнище близ г. Сосницы Черниговской обл.

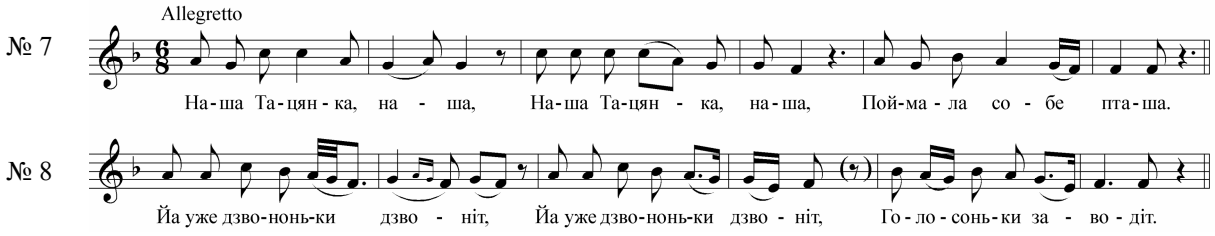
II



№ 5 - неопубликованная слуховая запись К.В. Квитки в 1929 г. С. Дукора Минской обл. (на р. Свислочи)
№ 6 - то же, в конце XIX в. в с. Пенязевичи около Малина Житомирской обл.

СВАДЕБНЫЕ

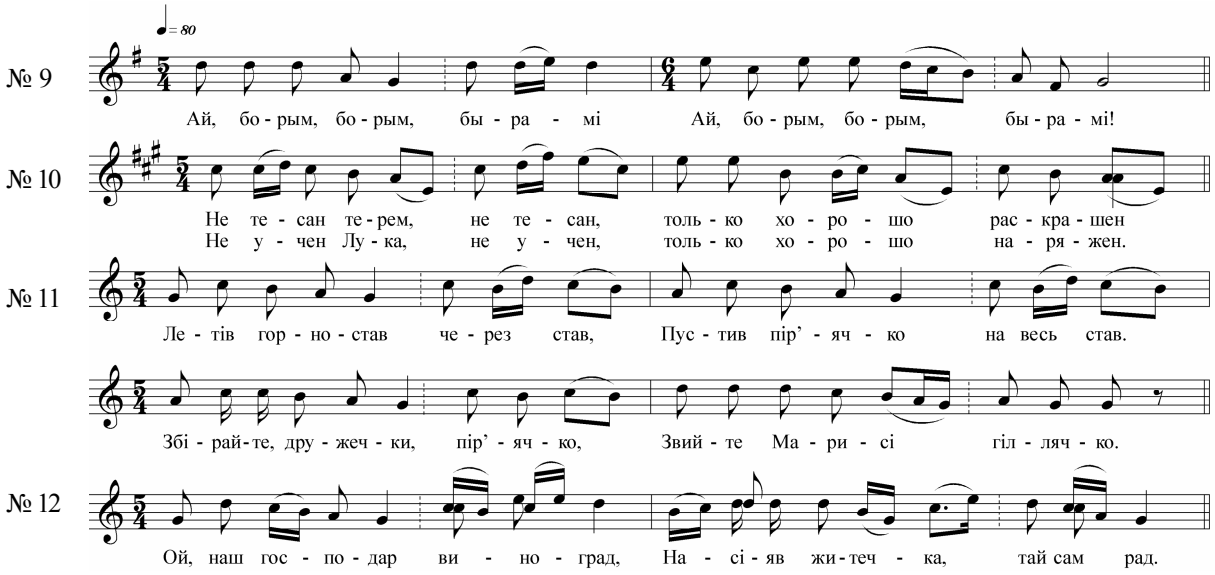
I



№ 7 - из книги: L. Golębiowski. Lud polski…1830, б. Борисовский уезд Минской губ.

№ 8 - из сборника: Й. Роздольский - С. Людкевич. Галицько-руські народні мелодії ч. 1 Львів, 1906, стр. 9, № 33. С. Стратин Бережанского р-на Тарнопольской обл.

II



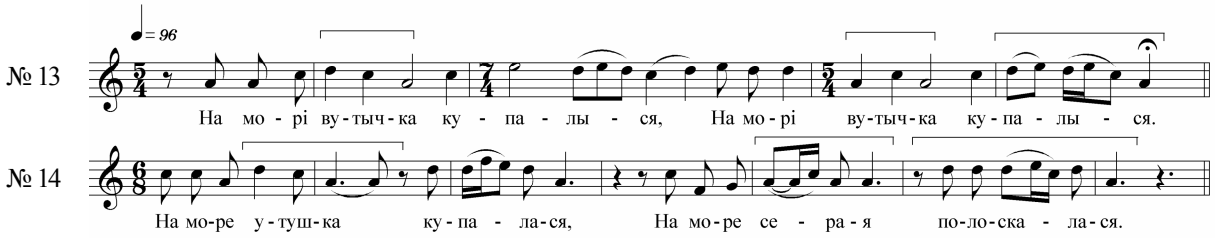
№ 9 - из сборника: Народныя песьні з мэлёдыямі. Менск 1928, № 15. С. Багатьковка Мстиславского р-на Могилевской обл. (запись А. Егорова)

№ 10 - из сборника: Н.А. Римский-Корсаков. Русские народные песни. Спб. 1877, № 76. Место записи не указано. В последней четверти второго такта ноты, обращенные штилем вверх – для окончания первого стиха, штилем вниз – для окончания второго стиха.

№ 11 - Из сборника: Народні мелодії, з голосу Лесі Українки списав і упорядив К. Квітка. Київ 1917, № 55. Мест. Мирополье Житомирской обл. Песня бытовала в 1880-х годах.

№ 12 - Из того же сборника, стр. 48. С. Колодяжно близ г. Ковеля Волынской обл. Песня бытовала в конце XIX в.

III



№ 13 - из сборника: Народныя песьні з мэлёдыямі. Менск 1928, № 193. С. Багатьковка, Мстиславского р-на Могилевской обл.

№ 14 - из сборника: Н.А. Римский-Корсаков. Русские народные песни. Спб. 1877, № 89 (напев взят из сборника П.И. Чайковского “50 русских народных песен”, обработка для ф-но в 4 руки). Место записи не указано.

АЛФАВІТНИЙ СПИСОК ПРАЦЬ
Климента Квітки

„А. В. Финагин. Русская народная песня <...>” 85
Ангемітонні примітиви і теорія Сокальського 373
В справі досліду народної музики неукраїнських елементів людності УРСР 466
Віддих у народних співах 363
Вступні уваги до музично-етнографічних студій 137
Григорій Ходоровський 389
Дещо про вірменську музику 10
До вивчення побуту лірників 393
До питання про тюркський вплив на українську народну мелодику 407
До уваги прихильників української музики 17
З записок до ритміки українських народних пісень (Амфібрахій) 470
„Збирник народних українських пісень для народних хорів П. Демуцького” 14
„И. К. Зданович. Белорусские народные песни Гродненской обл.” 495
Кабінет Музичної етнографії Всеукраїнської Академії Наук 503
Композитор Шарль Лефлер і Україна 153
М. Лисенко як збірач народних пісень 55
Максимович і Аляб’єв в історії збирання українських мелодій 415
Музична етнографія на Заході 154
Музыка 37
Музыкальная этнография на Украине в послереволюционные годы 197
Народное творчество Западной Украины 580
Новітня українська музична етнографія 18
Об областях распространения некоторых типов
белорусских календарных и свадебных песен 584
Первісні тоноряди 206
„Песни Крыма. Собраны и записаны певцов-этнографом А.К. Кончевским” 159
Пісенні форми з удвоє збільшеними ритмічними групами 47
Побажання на майбутнє 187
Порфирій Демуцький 440
Порфирій Демуцький (некролог) 388
Потреби в справі дослідження народної музики на Україні 172
Пояснення та мелодії до гри сопілки в драмі-феерії Лесі Українки „Лісова пісня” 76
Професіональні народні співці й музиканти на Україні (програма) 92
Ритмічна форма АВВА в будові строфи 42
7 років музичної етнографії (доповідь) 183
Українські пісні про дівчину, що помандрувала з зводителем 256
Українські пісні про дітозгубницю 288
Філарет Колесса 188
Ф. Колесса (До вибору нових академіків ВУАН) 501
„Ф. Лаговский. Народные песни Костромской, Вологодской, Новгородской,
Нижегородской и Ярославской губ.; Н. Каринский. Экскурс в область
вятской народной песни” 83
Фольклористична спадщина Миколи Лисенка 519
„A. Chybiński. Instrumenty muzyczne ludu polskiego na Podhalu” 355
„Hristov, Dobri: Techničeskaja stroež na bălgarskata narodna musika. <...>” 576
„Kolessa, Filaret: Narodni pisni z halyc’koi Lemkivščyny” 578
La système anémitonique pentatonique chez les peuples Slaves 570
„Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft” 81
„Stoin Vasil: Bălgarskata narodna musika. Metrika i ritmika” 575

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

Ухвалено до публікації Вченою радою ЛНМА ім. М. В. Лисенка
(25.10.2010, протокол № 3)

Наукове електронне видання

УДК 78.6Ук
К38 **Квітка Климент**
Зібрання праць: Прижиттєві публікації (1902–1941) / Ініціатор та керівник проекту Богдан Луканюк; редактор Ліна Добрянська. Львів, 2010. 596 с. Електронне перевидання.

До цієї частини зібрання праць видатного українського етномузикознавця Климента Квітки (1880–1953) увійшли всі його прижиттєві публікації за винятком популяризаторських правознавчих робіт, а також трьох збірочок народних пісень, матеріали яких автор включив у два свої основні збірники. Тексти відтворені за оригінальними друками й упорядковані хронологічно згідно з датами їхнього виходу в світ.

Електронне перевидання здійснено на громадських засадах.

Дослідникам музичної культури усної традиції та етномузикознавчої спадщини Вченого.

Ініціатор та керівник проекту
Богдан Луканюк

***Рецензенти*:**
професор, доктор мистецтвознавства ***Міхаіл Лобанов***
професор, кандидат мистецтвознавства ***Олена Мурзина***

Технічний редактор
Ліна Добрянська

Це електронне перевидання розміщене на сайті:
https://sites.google.com/site/zpkkvitky/

Звертатися на е-пошту за адресою: cl.kvitka@ukr.net

Підписано до публікації 01.11.2010
Формат 60 х 84/8 (А4). Ум. авт. арк. 68,3.

При використанні даного видання покликатися обов'язково.