

Дісені Школяк, од Бомарев, квісі
Зоріє дзі Школякі пел Схан,
мліві, рїї пелена од
шкідїтї.

Богдан Луканюк

не бївєшї -
рїїїїїї
шкїдїтї

Дїмєдї дїмєдї ієтї шкїдїтї кїєшї
Дїє шкїдїтї дїмєдї бїгї шкїдїтї бї шкїдїтї
Дїє шкїдїтї шкїдїтї
Дїє шкїдїтї шкїдїтї

ПРО МУЗИЧНУ ФОРМУ ПІСНІ "ДУНАЮ, ДУНАЮ, ЧОМУ СМҀТЕН ТЄЧЄШ?"

Шкїдїтї шкїдїтї шкїдїтї шкїдїтї шкїдїтї
шкїдїтї шкїдїтї шкїдїтї шкїдїтї шкїдїтї
шкїдїтї шкїдїтї шкїдїтї шкїдїтї шкїдїтї
шкїдїтї шкїдїтї шкїдїтї шкїдїтї шкїдїтї
шкїдїтї шкїдїтї шкїдїтї шкїдїтї шкїдїтї
шкїдїтї шкїдїтї шкїдїтї шкїдїтї шкїдїтї
шкїдїтї шкїдїтї шкїдїтї шкїдїтї шкїдїтї
шкїдїтї шкїдїтї шкїдїтї шкїдїтї шкїдїтї
шкїдїтї шкїдїтї шкїдїтї шкїдїтї шкїдїтї
шкїдїтї шкїдїтї шкїдїтї шкїдїтї шкїдїтї



шкїдїтї

Богдан Луканюк

*Про музичну форму
пісні “Дунаю, дунаю,
чому смутен течеш?”*

Львів
2018

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
Львівська національна музична академія імені Миколи Лисенка
Кафедра музичної фольклористики
Проблемна науково-дослідна лабораторія музичної етнології

УДК 398.8(367)+78.1

Л-84 Луканюк Богдан

Про музичну форму пісні „Дунаю, дунаю, чому смутен течеш?” / Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка; Кафедра музичної фольклористики; Проблемна науково-дослідна лабораторія музичної етнології. – Львів, 2018. – 56 с.

На підставі текстологічного аналізу народнопісенного вірша, записаного в XVI столітті, гіпотетично встановлюються три типологічні ритмічні малюнки фольклорних мелодій, з якими він міг би лучитися, а також попутно уточнюється його жанрова приналежність, особливості строфічної будови, ймовірний історичний привід і час першого виконання. У науковий обіг вводяться нові етнографічні, словесні та музичні матеріали, стосовні даної проблематики.

Дослідникам східноєвропейської історії та народної творчості, студентам гуманітарних вишів.

Рецензенти:

Кандидат мистецтвознавства *Василь Коваль*
Кандидат філологічних наук *Ольга Харчишин*

Ухвалено до друку Вченою радою ЛНМА ім. М. Лисенка
26.10.2017, протокол № 9.

Lukaniuk Bohdan.

About the melodic form of the song “Dunaju, dunaju, choho smuten techesh?” (“Danube, danube, why do you flow sad?”). – Lviv, 2018. – 56 p.

On the basis of the textual analysis of the folk-verse poem recorded in the seventeenth century, three typological rhythmic patterns of folk melodies with which it could be sparkled, as well as its genre affiliation, peculiarities of the strophic structure, probable historical circumstances, and the time of the first performing are determined concurrently. The new ethnographic materials related to this issue are being introduced in the scientific circle.

ISBN 978-966-97770-0-3

© Богдан Луканюк, 2018.

© Проблемна науково-дослідна лабораторія музичної етнології
Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка, 2018

*Нерозв'язана загадка цікавить,
навіває жаль або тугу –
все те приємні почуття.
Розв'язана може зринути або вбити.*
Іван Франко.

Винесена на титулку тема може викликати закономірний подив, адже відомо, що Ян Благослав подав у своїй „Чеській граматиці”¹ тільки сам пісенний вірш без музики отак²:

1a

Dunaju, Dunaju, čemu smuten tečeš?
Na werši Dunaju try roty tu stojú,
Perwša rota Turecká,
Druhá rota Tatarská,
Třeta rota Wołoská,
W tureckým rotě šablami šermujú,
W tatarským rotě strýlkami strýlajú,
Wołoským rotě Štefan wyjwoda.
W Štefanowý rotě dywoňka plačet,
Y plačuci powjdała: Štefane Štefane,
Štefan wyjwoda, albo mě půjmi, albo mě liši,
Ač što mi rečet Štefan wyjwoda?
Krásná dywonice, půjmiš bych tě dywoňko,
Nerownáj mi jes, lišiš bych tě, milenka mi jes.
Šta mi rekla dywonka: Pusty mne Štefane,
Skoču já w Dunaj, w Dunaj hluboký,
Ach kdo mne doplynet, jeho já budu.
Něchto ně doplynuł krasnu dywoňku.
Doplynuł, dywoňku, Štefan wyjwoda,
I wzał dywoňku zabił ji u ručku:
Dywoňko, dušenko, milenka mi budeš.

A M E N

¹ Вважається, що та праця була написана 1571 року, однак за існуючими даними 1555 року Я. Благослава обрали єпископом його церкви (Єдноти моравських братчиків) і він перестав займатися літературною та науковою діяльністю [Франко І. 1984, с. 55-56].

² Поетичний текст пісні „Дунаю, дунаю” (далі – скорочено: ПДД) латинкою тут подається за виданням [Граділь І., Пречек Й. 1857, с. 341-342]. Її кириличну

Тож воскресити достеменно, а значить, і спізнати її абсолютно немислимо, бо тексти в культурі усної традиції досить вільно поєднуються з різними наспівами, до того вельми відмінної форми¹. Коли до публікованих „голих” слів додають першу-ліпшу підхожу мелодію, позичену з іншого джерела, аби в той спосіб повернути до життя „наполовину мертву” пісню, хай навіть з найшляхетніших мотивів, ставитися до подібних штучних витворів потрібно не інакше як до звичайнісіньких фальсифікатів, які лише засмічують фольклористику та збивають її на манівці.

Таким видається заявлене дослідження на перший погляд, та йдеться тут про зовсім інше – не про надумане відновлення в первісному вигляді того музичного оригіналу, що реально існував чотириста з половиною літ тому, але зостався не задокументованим і безповоротно втраченим². Ганятися за тінями давно минулого – марна справа, і все ж хотілося б увявити собі бодай приблизно, в найзагальніших рисах, як могла звучати в принципі ця „перлина української пісенності” (І. Франко), чи точніше кажучи, до яких саме вона вірогідно мала би належати пісенних мелотипів (у їх класичному розумінні)³. Певною мірою успішне розв’язання подібного завдання принесло б суттєвий прорив у пізнанні невідомого, дарма що фактичний стан речей (як воно там у дійсності було) так і назавжди залишиться книжкою за сімома замками.

У цьому відношенні етномузикознавство уподібнюється археології, палеонтології і т. ін. наукам, що працюють з частковими вихідними відомостями і також дають лише якнайзагальніші уявлення про історичні явища. „Та, мабуть, найвитонченіша принада [подібних] досліджень зв’язана з тим, що вони довкола оточені загадкою і моро-

транслітерацію виконану з потрібними корективами, всюди взятими у редакторській клямри, а також враховуючи вказівку І. Франка, що послідовність букв *st* у Благовославовому рукописі потрібно читати не по-німецьки як *шт* („Штефан”), а по-слов’янськи як *ст* („Стефан”) [Франко І. 1913, с. 459], див. на с. 18 (приклад 1б) Факсиміле автографа ПДД див. [Франко І. 1912; Франко І. 1984, с. 22-23].

¹ Докладніше про це див. [Луканюк Б. 2016, § 15].

² На думку І. Франка, ПДД записана „коло року 1540” [Франко І. 1984, с. 55].

³ Під поняттям (народно)пісенного (мело)типу розуміється єдність структури вірша та ритмічної форми мелодії народної пісні, виражених моделями [Луканюк Б. 1990; Луканюк Б. 2007].

ком. <...>. Всяке правдиве дослідження буде, розуміється, невтомно змагатися проти п'ятьми непізнаних речей, але це така боротьба, в якій перемога й поразка однаково прекрасні, і коли нас пронизує таємниче тремтіння перед непізнаним, то це одне з найдорожчих благ не тільки життя, але й дослідження¹.

Поза тим, досягнена мета стала б вельми переконливою демонстрацією неабияких потенцій сучасної етномузикознавчої текстології, здатної на підставі непрямих даних висувати цілком імовірні гіпотези про типологічну природу відсутньої мелодії народної пісні та заодно відповісти на цілу низку кардинальних питань сутності найстарішого запису східнослов'янського фольклору, що вже довгий час дискутуються в науковій літературі².

До найосновніших з них варто віднести передовсім проблему жанру ПДД, котрий визначається переважно як історична пісня (І. Франко), рідше як баладна (Ф. Колесса) та винятково як обрядова величальна (О. Зілінський). Встановлення головної дійової особи, героя твору, здається, ніколи не викликало суперечок – ним відразу був визнаний воєвода Стефан, хоча спершу видавалося неясним, про якого саме з п'яти молдовських володарів з таким ім'ям ідеться, та врешті чи не всі дослідники зійшлися на тому, що в пісні найправдоподібніше фігурує Стефан III Великий і Святий (Ștefan cel Mare și Sfânt) або, як він сам себе титулував, *Stephanus Dei gracia Wayvoda Moldavanie*³ (1429–1504), славний своєю державницькою діяльністю, а особливо воєнними успіхами в боротьбі як за престол, так і з могутніми сусідами – турками-османами, кримськими татарами, угорцями та поляками. Власне в безпосередньому зв'язку з тогочасними історичними подіями дехто намагався витлумачити зміст і приховане значення образних символів ПДД, додаючи в змальованій картині

¹ Ці слова німецького історика Курта Брейзіха (Kurt Breysig) цитуються в перекладі К. Квіткі [Квіткі К. 1925, с. 26-27].

² Початок коментуванню ПДД поклала пріоритетна розвідка В. Ковальського [Ковальський В. 1856] (див. виноску на с. 7) і на сьогодні бібліографія питання нараховує вже майже півсотні праць головно українських, але й також румунських і чеських дослідників. Огляди важливіших з цих праць див. [Зілінський О. 1960; Мушинка М. 1961; Романець О. 1968].

³ Стефан, Божою ласкою воєвода Молдаванії (лат).

своєрідного приборкання норавливої дівчини алегорію турецької фортеці Кілії, здобутої Стефаном 1465 року (А. Балоте), або Марію (Войкіцу), дочку волоського господаря Радула, полонену воєводою в кінці 1473 року та пошлюблену ним через чотири роки (1477) після несподіваної смерті його другої жінки (О. Романець). Одна з цих пам'ятних подій наче мала би інакомовно возвеличуватися в пісні та відповідно засвідчувати час її постання.

Щодо місця створення ПДД, то її діалектологічні аналізи вказують на буковинсько-покутське Прикарпаття (І. Франко) або закарпатське словацько-лемківське пограниччя (С. Томашівський, І. Панькевич). А втім вона „могла виникнути в Молдові, де значна частина населення й феодальних верхів розмовляла в ті часи українською мовою, й перейти звідти звичайним шляхом пісенних міграцій до Галичини; [також] вона могла виникнути і в Галичині як поетичне відбиття наїздів Стефана¹. Звідти через культурно дуже рухливу сянїцько-добромильську область вона, мабуть, проникла на Пряшівщину, де її випадково записано. Для погляду, що вона була створена прямо на пряшівській території <...> немає ніяких підстав” [Зілінський О. 1965, с. 221].

Так же само практично відкритою залишилася не менш важлива kwestія типології віршування, властивого ПДД, на яке утвердилися три засадничі точки зору. За однією в його основі лежить ізосилабичний вірш з 12-складовою структурою •V66 (І. Франко) або 11-складовою •V65~V56 (С. Томашівський), але зіпсований правдоподібно через запис „із усного оповідання співака, а не з його співу” [Франко І. 1913, с. 464] (а також інколи і явні помилки записувача, який не завжди був належно старанним, а часом і не зовсім вірно схоплював слова, хоч слов'янської, все ж незнаної йому мови). З огляду на це зроблено декілька спроб підхожої реконструкції ймовірно первісного тексту, проте жодна з них не стала загально визнаною, позаяк позбавлені компаративізму маніпуляції з додаваннями чи вилученнями окремих складів, слів та цілих виразів задля виповнення обраної ритмічної схеми грішать очевидною суб'єктивністю та справедливо видаються малопереконливими. Не здобула собі належного визнан-

¹ Мається на увазі похід Стефана III в Польщу влітку 1498 року (примітка моя. – Б. Л.).

ня й третя точка зору на вірш ПДД, згідно з якою він належить до принципово нерівноскладових, неусталених форм (О. Зілинський), вельми поширених у середньовічній поезії, зокрема й фольклорній, де подібні форми мали б передувати „розвиткові нового ліричного стилю в римованій та строфічній пісні XVII століття” [Колесса Ф. 1963, с. 118], чому, однак, перечить той безумовний факт, що абсолютна більшість і родинних, і календарних обрядових пісень, поставили в далекі язичницькі часи, є рівноскладовою (ізосилабічною), достатньо легко типологізується, зводячись до порівняно нечисельного набору характерних структур (за винятком хіба одних гаївок).

Як видно, дослідники ПДД за більш як півтора століття суперечок¹, що то згасали, то розпалювалися заново, так і не дійшли остаточної згоди практично в жодному питанні, окрім правдоподібної ідентифікації історичної особи воєводи Стефана. На кожне з них знайшлося по декілька здогадних відповідей, взаємовиключних і неспроможних бути об’єктивно доказаними, а значить, істинними. Успішному їх розв’язанню перешкоджає, зокрема, брак достатньої кількості задокументованих сюжетних аналогів пісні, що на порівняльній основі підтверджували або спростовували те чи інше припущення. Донині віднайдено кілька білоруських і російських близькоспоріднених їй варіантів, зате немає жодного (!) із задекларованих місць її виникнення та запису, і це, звичайно, не може не насторожувати...

Щоби врешті докопатися до дійсних генетичних коренів ПДД, потрібне не тільки залучення свіжих етнографічних матеріалів, але й застосування нових підходів, годних пролити додаткове світло на її типологічну сутність. А тому до оглянутих вище питань доцільно докинути бодай ще два (крім уже поставленого про мелотипологічну форму пісні), які, хоча й не залишилися непоміченими, досі не обговорювалися більш-менш докладно попри те, що якраз вони мають ключове значення для практичного вирішення багатьох

¹ Честь першовідкривача ПДД належить галичанину Василю Ковальському (1827–1911), котрий узяв її з Благославоного автографу й опублікував з супутніми коментарями [Ковальський В. 1856], в яких „будь-що-будь треба бачити серйозну пробу всестороннього пояснення сеї незвичайної пам’ятки нашої мови та народної творчості, і всякого признання гідне зусилля присвоїти її нашій народній традиції” [Франко І. 1913, с. 455].

інших дослідницьких проблем. Це – загадкова відсутність сталого римування рядків у народнопісенному вірші та неясна його строфічна будова.

Загадкова, бо українська народна поезія, особливо необрядова, є властиво майже вся римованою (на відміну, скажімо, від російської, в якій брак рим явище звичне) за винятком хіба кількох характерних пісенних форм, а саме:

1) з однорядковими, стихічними строфами, притаманними виключно протяжним пісням Лівобережжя, хоча і в них такі суміжні строфи часто римуються, вказуючи або на специфічну композицію мелодії, засновану на дворазовому точному повторенні одного музичного речення, в кінці нотного запису якого, отже, неодмінно повинен стояти знак повторення (:||), або на пристосуванні в аналогічний спосіб нормального двовірша до частини (зазвичай першої половини) запозиченого наспіву¹ [Чумацькі пісні 1996, с. 204-205]:

2

[б/г]

Один *Усі*

1. Та хо_див чу_ мак, ой, да хо_див бур_ лак
Да не слу_ ча_ лось чу_ ма_ ку при_ го_ ди

да сім год по Кри_ му. ... сім год по Кри_ му.
да й із_ ро_ ду йо_ му. ... із_ ро_ ду йо_ му.

Один

1. Та ходив чумака, ой, да ходив бурлак да й ізроду йому.
... сім год по Криму.
Да не случалось чумаку пригоди да й ізроду йому.
... ізроду йому.
2. Да случилась, ой, да пригодонька да із Криму йдучи.
... із Криму йдучи.
Да попід білою, ой, да березою да волів пасучи.
... волів пасучи.
3. <...>.

¹ Пор. [Чумацькі пісні 1976, с. 189-216], див. також [Луканюк Б. 1996, с. 11-22].

2) з рефреном у кінці віршових рядків, що заступає римування своєрідним сталим заключним співзвуччям, головню в обрядових величальних, але й також в деяких інших, навіть звичайних піснях¹ [Франко І. 1913, с. 58]:

3

- [1.] Була собі вдова на Білої Русі. Брей, море, брей!
- [2.] Мала собі аж два сина. Брей, море, брей!
- [3.] А дочку третюю – Ганну молодую. Брей, море, брей!
- [4.] Єдин пішов у дяченьки. Брей, море, брей!
- [5.] А другий в козаченьки. Брей, море, брей!
- [6.] А дочку орда заняла. Брей, море, брей!
- [7.] <...>

3) з буквальним відтворенням одного й того ж віршового рядка в кожній черговій строфі (тобто кожен рядок у ній співається двічі), завдяки чому виникає ніби вельми розгорнута рима у вигляді суцільного паралелізму [Гринблат М. 1940, с. 83, № 60]:

4

Умерана (Moderato)



1. Ё ка_ ра_ леу_ скім вой_ ску ко_ ні_ кі ір_ зуць,

Ё ка_ ра_ леу_ скім вой_ ску ко_ ні_ кі ір_ зуць.

- [1.] Ё каралеу́скім войску коні́кі ірзуць. 2
- [2.] А ё пана-лацмана дзевычка плачыць. 2
- [3.] Дзевычка плачыць, замуж ня хочыць. 2
- [4.] – Цыц жа ты, дзевычка, цыц жа ты, ня плач. 2
- [5.] Вазьму цябе замуж за слугу свайго. 2
- [6.] Яму будзіш гатуваць, а мне пыдываць. 2
- [7.] Яму будзіш пасцелю слаць, [а] са мною спаць. 2
- [8.] – А пану, мой пану, бадай ты прапаў! 2
- [9.] Ні насіла мья маць пы два пиясы. 2
- [10.] Ні любіла мья маць пы два мужыкі. 2
- [11.] Каму буду гатуваць, таму буду пыдываць. 2
- [12.] Каму буду пасцелю слаць, і з тым буду спаць. 2

¹ Для наочності рефрен підкреслений, взята в редакторські клямри нумерація стихічних строф моя. – Б. Л.

4) з комбінуванням рефренів та повторів як у цілому¹ [Леонтович М. б/р, I-36325-36326]:

5

1. Межи трома дорогами рано-рано,
Межи трома дорогами ранесенько.
2. Там здибався князь з Даж-богом рано-рано,
Там здибавсь князь з Даж-богом ранесенько.
3. – Ой ти, боже, ти, Даж-боже, рано-рано,
Ой ти, боже, ти, Даж-боже, ранесенько.
4. Зверни мені з доріженьки рано-рано,
Зверни мені з доріженьки ранесенько.
5. Бо ти богом рік від року, рано-рано,
Бо ти богом рік від року, ранесенько.
6. А я князем раз на віку рано-рано,
А я князем раз на віку ранесенько.
7. Раз на віку, в неділеньку рано-рано,
Раз на віку, в неділеньку ранесенько.

так і вкорочених пропусками (*V^TAA = *V^Tабр;абр ⇒ V^Tабр;аб ⇒ V^Tабр;...б...) або, природніше, із заміною початку повторення на рефрен (*V^TAA = *V^Tаб;аб ⇒ V^Tаб;рб) [Балади 1977, № 1043]:

6

Moderato



1. Ой у по_лі - по_люш_ку кру_та_я га_ра, ей!



Эй ох хо-хо, кру_та_я га_ра, ей! // кру_та_я га_ра.

1. Ой у полі-полюшку крутая гара, ей!
Эй ох хо-хо, крутая гара.
2. Ой ды на той горячцы тры палкі стаяць, ей!
Эй ох хо-хо, тры палкі стаяць.
3. <...>.

¹ Див. також серед колядок [Колесса І. 1902, с. 1, № 1; Роздольський Й., Людкевич С., 1906, № 166; Квітка К. 1922, № 675], весільних тощо.

Пісенні форми з рефренами та буквальними повторами рядків генетично пов'язані з антифонним переспівом між солістом і хором або між двома хорами (півхорами), що має, очевидно, віковичну ритуально-культурну традицію виконання насамперед гімнів – урочистих хвалебних творів на чийсь честь, зокрема й у язичницьких обрядах давніх слов'ян, під час яких в одних випадках жрець (волхв) заспівав, часом імпровізуючи дотичні слова, а супровідна свита чи вся община приспівувала рефреном (передовсім тоді, коли сольний заспів був нерівноскладовим, близьким до речитативного або й таки речитативним, і його складно було відтворити гуртом), чи луною відтворювала слова провідника, ніби підтверджуючи їх слухність. Не випадково ж найчастіше антифонний спів застосовувався при звичаєвих обходженнях дворів (колядуванні та ранцюванні)¹ й на весіллі [Весільні пісні-2. 1982, № 408]:

7

Solo

1. На_ша со_сен_ка лі_том й зи_мо_ю зе_ле_на,
3. А в су_ бо_ту

Coro

На_ша со_сен_ка лі_том й зи_мо_ю зе_ле_на.
А в су_ бо_ту

В інших випадках подібно переспівувалися два хори, здебільшого представляючи різні табори учасників дійства² [Весілля 1990, № 370]:

¹ Докладніше див. [Колесса Ф. 1934, с. 138-148; Квітка К. 1971, с. 106-107, 115-116, 120-121, 131, 197; Квітка К. 1973, с. 103-155; Гошовський В. 1971, с. 87, 114, 117-118; Мишанич М. 2007].

² Див. також [Мишанич М. 1980, с. 3].

I гурт

II гурт

1. Ка_ці_ла_ся яс_на со_ней_ка з за_го_р'я,

I

II

Ка_ці_ла_ся а яс_на со_ней_ка з за_го_р'я.

1. і Ка_ці_ла_ся

I

II

яс_на со_ней_ка з за_го_р'я, Ка_ці_ла_ся

I

II

2. Пра_сі_ла_ся <...>

а яс_на со_ней_ка з за_го_р'я.

З кінцем язичества колишні функції жерців у його календарних і родинних обрядах почасти мусили зникнути, але й почасти були збережені народом і професіональними музикантами, котрі принаймні на перших порах таємно продовжували діло відставлених духівників, беручи активну участь в усіх можливих уцтах включно з великопан-

ськими, княжими та царськими. До різноманітного репертуару середньовічних розважальників обов'язково входив і жанр музичного ушанування важливих персон з числа присутніх, в кожному разі, за свідченнями Адама Олеарія¹ на пиршествах у царя Івана IV Грозного скоморохи виконували хвалебні пісні про здобуття Казані (1552) й Астрахані (1556). Розквіт придворного скоморошества прийшовся якраз на XIV–XVI віки, тож не було б нічого дивного, якби й на банкетях волозького воєводи Стефана III звучало щось таке подібне майже двома століттями раніше.

У народі ж традиційний антифонний спів з часом почав відходити в небуття через поступове поглинання сольної партії хором, повтор кожного віршового рядка ставав не зрозумілим рудиментом і його просто викидали, замінюючи наступним, наслідком чого первісна позірна дворядкова строфа з V^TAA переходила в нормальну контрастну V^TAB. Схожі еволюційні процеси проходили навіть при збереженні антифону² [Іваницький А. 2007, № 29]:

9

♩ = 78 Розспівно
Один

1. Ма_ ла ніч_ ка пи_ трі_ воч_ ка

♩ = 60 Усі

Й ни ви спа_ ла_ ся й Ма_ ла_ ноч_ ка, // й Ма_ ла_ но...

¹ Відомий німецький мандрівник Адам Олеарій (Adam Olearius) відвідав Москву в 1634 та 1636 роках, описавши свої враження в щоденнику, виданому 1647 року під назвою „Опис подорожі Гольштинського посольства в Московію та Персію”.

² Також потрібно взяти до уваги, що чимало експедиційних записів, здійснених від однієї особи, не завжди відображає практикований спосіб гуртового співу, коли інформант не попереджає, що першу частину мелодії виконує соліст і другу – хор, а збирачі забувають про це запитати, або ж демонструє пісню „за скороченою програмою” та й умисне пропускає „зайві”, на його думку, повтори, а інколи й цілі рефрени.

Нині цей давній спосіб співання фактично затратився, його рідко коли ще вдається почути під час колядування в Карпатах, зате він залишився надзвичайно популярним у світовому солдатському побуті.

Повертаючись до ПДД, можна з упевненістю ствердити, що вона належала власне до такого роду винятків. Та ледве чи кожен її віршовий рядок завершувався якимось рефреном (щось на кшталт: „Дунаю, дунаю, чому смутен течеш рано-рано” чи „Дунаю, дунаю, чому смутен течеш. Ой дай, Боже!” і т. ін.), якого не зафіксував записувач як сам собою зрозумілий або зайвий словесний баласт, позбавлений прямого стосунку до змісту твору, що зчасти практикувалося й пізнішими збирачами фольклорних текстів. Для такого висновку немає підстав, адже Благославоному записові так і не знайшлося близьких сюжетних аналогів серед зимових обрядових пісень, хоча до окремих їхніх виразів та поетичних конфігурацій безуспішно намагалися апелювати деякі дослідники, загалом же він ніяк не вписується в стилістику подібних жанрів народної творчості.

Скоріше всього в ПДД кожен рядок співався двічі (можливо, навіть антифонно!), однак її записувач, напевно, опустил цю деталь як дрібну й несуттєву (чим, зрештою, теж чимало грішили пізніші збирачі-науковці) або й занотував текст тільки для себе, для власного ужитку в приватний пісенник (у ті часи річ доволі популярна [Колесса Ф. 1928]) і, знаючи наспів, не завдавав собі клопоту такою подробицею. Звісно, це здогад, але йому є надважливий доказ: в кінці першого віршового рядка безумовного варіанта ПДД з села Маделіно на білоруській Вітебщині записувачка М.І. Хмелевська виставила цифру „2”, сигналізуючи в той, по сьогодні вживаний спосіб, що кожен віршовий рядок пісні треба виконувати двічі поспіль. Хоча далі такої позначки вже немає, вона напевно мається на увазі. Ось факсиміле початку запису [Шейн П. 1887, с. 482-483, № 594]:

10а

«Учора рака́, рака́, быстра йшла, 2

«Сягоньни рака замуцилася».

<...>

а от і він увесь:

10б

[1.] Учора рака́, рака́ быстра йшла,	[2]
[2.] Сягоньни рака замуцилася.	[12]
[3.] – Як жа мне, раце, раце быстро ици?	[12]
[4.] Надо мною, ракой, три роты стоиць:	[12]
[5.] Первая рота, рота Польская.	[12]
[6.] Другая рота, рота Москоўская,	[12]
[7.] Трэція рота ўсе жоўнерская.	[12]
[8.] Ў Польской роце коничык иржець,	[12]
[9.] Коничык иржець, на войну идзець;	[12]
[10.] Ў москоўской роце шабельки блисьцаць,	[12]
[11.] Шабельки блисьцаць, головы лицаць;	[12]
[12.] Ў жоўнерской роце дзевынька плачыць,	[12]
[13.] Дзевынька плачыць, замуж не хочыць.	[12]
[14.] Пришоў до іе старжант, капитан:	[12]
[15.] – Ни плачь, дзевынька, ни плачь, красная,	[12]
[16.] Ўзяў бы за сибє, не стоиш мяне!	[12]
[17.] Ай возьму, возьму цябе за слугу свого.	[12]
[18.] Слуге будзеш жана, а мне милая,	[12]
[19.] Слуге посьцель слаць, со мной ляжеш спаць,	[12]
[20.] Слугу обнимаць, мяне цаловаць.	[12]
[21.] – Ни праўда, старжант, ни праўда, капитан:	[12]
[22.] Ай нет у зары по два месяцы,	[12]
[23.] Ай нет у жаны по два мужуки.	[12]
[24.] Кому буду жана, тому и милая,	[12]
[25.] Кому посьцель слаць, з тем и лягу спаць,	[12]
[26.] Кого обнимаць, того и целоваць.	[12]

Це ж підтверджується ще й вище наведеним прикладом 4 (його поетичний текст є близьким записом в збірці П. Шейна, починаючи від 8 і далі 12 строф), в якому кожен віршовий рядок також повторюється двічі, утворюючи таким чином позірний дистих з V^TAA, очевидно, притаманний і ПДД. Якщо дане припущення відповідає дійсності, а сумнівів щодо цього хіба бути не може, то воно відкриває принципово нові обрії студій над Благодославим скриптом.

Розгадана загадка його строфіки та зумовленого нею браку римунання радикально звужує коло евентуальних жанрів та пісенних типів, у яких застосовується саме така будова вірша (V^TAA). До

них належать майже виключно весільні величання та звичайні пісні в більшій частині баладної тематики, популярні зокрема й серед служивого люду (не випадково П. Шейн і М. Гринблат зарахували наведені вище приклади 4, 6 і 10 до солдатського репертуару). Про ці останні мова піде згодом; величання ж відносяться до музичного жанру весільних пісень (не ладканок!) з наступними типовими віршовими структурами¹: V557_{bis}, V57_{bis}, V443_{bis}, V55_{bis}, V54_{bis}, V53_{bis} та V34_{bis}. З них лише один 10-складовий V55_{bis} органічно підходить ПДД², що підтверджує цитований варіант із зібрання П. Шейна (приклад 10)³, а ще також інший тематично близькоспоріднений їй запис, здійснений у Борисівському повіті Мінської губернії, однак уже з постягуваними віршовими рядками в дистихи (V^R55₂=V^TАБ), генетичну вторинність яких засвідчує все та ж відсутність рим. Рід-

¹ Типологію та відповідні приклади див. [Добрянська Л., Луканюк Б. 1993].

² Незважаючи на певну плутаність викладу її тексту, що відзначають чи не всі дослідники, в ньому після внесення найнеобхідніших поправок у поділ на рядки-строфи (звертання „Стефани, Стефани” в 10 рядку згідно з нумерацією в прикладі 1аb потрібно перенести до наступного, а в ньому продовження „альбо ме пуймі альбо ме ліші” виділити в окрему строфу; в черговому 13 чи тепер уже 14 рядку вираз „пуймілбих те”, мабуть, належить повторити ще раз на початку Благодієвського 14 рядка, другу половину якого „лішілбих те, міленка мі ес” знову доцільно зробити окремою строфою) виявляється ось яка частотність наявних віршових структур в порядку послідовного зменшення: шість разів – V^R65, чотири – V^R55, три – V^R66 і V^R43, два – V^R56, решта по одному разу – V^R76, V^R75, V^R54, V^R45 і V^R44. Коли взяти до уваги самі силабічні групи, то найбільше виявиться якраз 5-складників (19), що, звісно, не може бути випадковістю, хоча значна кількість 6-складників (12) виразно вказує на загальну тенденцію еволюції вірша ПДД.

³ Запис тексту явно робився не зі співу, а з проказування чи навіть з пам’яті самою інформанткою, через що в ньому належить виправити кілька дрібних недоладностей бодай з погляду збереження віршової структури: у 3 рядку замість „ици” має бути „иць”; у 6 рядку на місці повтору слова „рота” природнішим виглядає „ўсе” (як у наступному рядку); на початку 8 рядка над прийменником „У” помилково доданий човник („Ў”); у 17 рядку дарма повторене слово „возьму”, а в наступному та 24 рядках замість дієслова „будзеш” повинно стояти щось аналогічне формі „быць”; 21 рядок виявився просто переказаним, тоді як природніше він виглядав хоч би таким: „Ни праўда твая, старжант-капитан”; у 25 рядку хіба випущений сполучник „и”, а в 24 та 25 рядках його напевно слід читати коротко („й”).

кісну стабільність вірша (місцями попсованої друкарськими похибками, їх виправлення подаються поряд у клямрах) тут забезпечила фіксація його разом з наспівом¹ [Янчук М. 1889, текст № 157, мелодія № 38]):

11

[6/Г]

[1.] Ай ре_ ка, ре_ ка, ре_ ка быс_ тра_ я,
От_ ча_ го ж ре_ ка так смут_ на ста_ ла?

- [1.] Ай река, река, река быстрая,
Отчаго ж река так смутна стала?
- [2.] – Чаму ж мне, реце, не смутитися?
Надо мной, рекой, три роты стоить.
- [3.] А у[=ÿ] первой роти сивый конь иржеть.
Сивый конь иржеть, дарожку чуить.
- [4.] А у[=ÿ] другой роти малайцы пяють,
Малайцы пяють, у паходь идуть.
- [5.] А у[=ÿ] третьей роти шабельки зьвинять.
Шабельки зьвинять, голоуки стинать,
- [6.] Дявица плачить – у палон беруть.
– Не плач, девица, не плач, молода:
- [7.] Коли ж буду я да и[=й] женитися,
Возьму ж я тябе за жану свою.

Таким чином, за первісну, *прототипну* віршову структуру ПДД потрібно прийняти аж ніяк не •V66 (О. Потебня, І. Франко) та й не •V65~V56 (С. Томашівський), а тільки і виключно •V55_{bis}, що з часом, втративши подекуди первозданну повторність складу (•V^ГAA), перейшла в •V55₂=АБ. При бажанні реконструювати повний поетичний текст твору в дусі І. Франка [Франко І. 1913, с. 465] або С. Томашівського [Томашівський С. 1907, с. 132, 134-135], але спираючись уже на об'єктивні компаративістичні висновки, зовсім не складно:

¹ Співав священик Павло Вуколович, прізвище якого заховано за позначками **, записав М. Янчук.

Дунаю, дунаю, чому смутен течеш?

На верші дунаю три роти ту стою,
Первша рота – Турецка,
Друга рота – Татарска,
Трета рота – Волоска,
В Турецким роте шаблями шермую,

В Татарским роте стрильками стриляю,

[В] Волоским роте – Стефан-вийвода.
В Стефанови роте дивонька плачет,
І плачучі повідала:
Стефане-Стефане, Штефан-вийвода,
Альбо ме пуймі альбо ме ліші,
А што мі речет Стефан вийвода?
Красна дивонісе,
Пуйміл бих те дивонько, неровнай мі єс,
Лішіл бих те, міленка мі єс.
Шта мі рекла дивонька:
Пусти мене, Стефане
Скочу я в дунай, в дунай глибоки,
Ах kdo мене доплинет, его я буду.
Нехто не доплинул красну дивоньку.
Доплинул дивоньку Стефан вийвода.
І взал дивоньку забіл йї у ручку:
Дивонько, душенко, міленка мі будеш.

Ой ріка, ріка, чом смутна течеш? |2
– Ой як же мені смутній не бути, |2

На верші ріки три роти стою. |2
Первшая рота – вся Турецкая, |2
Другая рота – вся Татарская |2
Третья рота – вся Волоская. |2
В Турецким роте шаблі шермую, |2
Шаблі шермую, голови летят. |2

В Татарским роте стрильки стриляю, |2
Стрильки стриляю, |2
В Волоским роте – Стефан-вийвода, |2
В Стефана роте дивонька плачет. |2
Дивонька плачет, плачучі речет: |2
– Ой ти, Стефане, Стефан-вийвода, |2
Альбо мне пуймі, альбо мне ліші! |2
А што мні речет Стефан-вийвода? |2
– Красна дивонько, пуйміл бих я те, |2
Пуйміл бих я те – неровнай мні єс, |2
Лішіл бих я те – миленка мні єс! |2
А што мні рекла красна дивонька? |2
– Пусти, пусти мене, Стефан-вийвода! |2
Скочу я в ріку, ріку глибоку, |2
Хто мене доплинет, – его я буду! |2
Нехто не доплил красну дивоньку, |2
Доплил дивоньку Стефан-вийвода. |2
І взал дивоньку за біл'ю ручку: |2
– Дивонько-душко, жона¹ мні будеш! |2

А що то мало бути за жанром саме обрядове весільне величання, вимовним доказом цьому може служити інша обрядова весільна пісня в т. зв. дублетній формі, де сюжет викладається двічі – спершу

¹ В оригіналі слово „міленка” суперечить логіці завершення сюжету, оскільки „мила”, як показує варіант П. Шейна (а також наявні російські версії пісні), це та, яку кохають (може, навіть коханка-полюбовниця), і вище воєвода Стефан уже виказав своє ставлення до дівоньки, проте вона наполягла на шлюбі, і йому довелося піти їй на зустріч – взяти власне за дружину. Через те в запропонованій реконструкції зроблена належна поправка.

інакомовно, а потім – прямо, розкриваючи істинний зміст сказаного¹
[Можейко З. 1983, с. 134, № 127]:

12а

1. – Ой рэчка, рэчка быстрая,
2. Як ты ўчора ізвяхора быстра йшла.
3. А сегоння рана, ох, ціхенько.
4. – Ой як жа мне, рэчаньцы, быстрой быць?
5. Што на мяне беражкі наляглі.
6. Да шэрыя вуціцы наплылі.
7. Крылечкамі вадзіцу сунялі.
8. – Ой, молодзенька Надзечка,
9. Як ты ўчора ізвяхора весела була.
10. А сегоння сядзіш, ох, хмурненько.
11. – Ой як жа мне, молодой, весёлай быць?
12. Абсела мяне чужына,
13. Ох, Іванькова радзіна.
14. <...>.

Як видно, „ріка”, вчора стрімка, а сьогодні замутнена й тиха, – це весільна молода, що з страхом йде в чужу родину судженого, тому й

¹ Село Тонєж Лельчицького району Гомельської області. В оригіналі даного запису первісна стихічність V¹AA пристосована до похідної дворядковості V¹АБ, в якій у зв'язку з цим зчаста повторюються деякі віршові рядки, що певною мірою утруднює сприйняття тексту та порівняльне зіставлення його обох частин, викладених окремими колонками. Тому наведений вірш подається без повторів, так би мовити, у відреставрованому вигляді та задля загальної орієнтації з стихічною нумерацією. Український варіант з села Яструбине Білопільського району Сумської області, також аналогічно зведений до стихічності, є дещо повнішим, зате сюжетно віддаленішим (зокрема „ріка” стала просто „водою”, зникли „сірі качки”, що в ПДД були замінені на „роти”) [Пісні Сумщини 1989, с. 230-232; див. ще також с. 208-209]:

12б

- | | |
|----------------------------------|-----------------------------------|
| 1. – Ой вода, вода тихая! | 11. – Ой дівко, дівко Матрушко! |
| 2. Ти вчора була бистрая. | 12. Ти вчора була веселенька. |
| 3. А сьогодні стоїш тихая. | 13. А сьогодні сидиш смутненька. |
| 4. – Ой як же мені бистрій быть? | 14. – Ой як же мені веселій быть? |
| 5. Коло мене луги вокруги. | 15. Обсіла мене чужина – |
| 6. Ще й червоная калина, | 16. Уся Іванова родина: |
| 7. Що на мене гілля похилила, | 17. Напроти мене – дівері, |
| 8. Листям бережечки обвила. | 18. Все Іванові брати. |
| 9. Що нікуди вітру повійнуть, | 19. Злівого боку – зовиці, |
| 10. Тихого бережечка сколихнуть. | 20. Все Іванові сестриці. |

колись весела, нині ж похмурна, засмучена. У Я. Благослава „дунай” також значить не більше, ніж просто ріку¹ (й, отже, повинен би писатися з малої букви), а свій доволі вишуканий образ „засмученого” він отримав, дякуючи пропуску чималого куску тексту та прямому перенесенню на нього душевного стану весільної молодої, причому зовсім так само як у другому рядку запису М. Янчука (приклад 11), що в першому ще зберіг своє первісне означення („бистрая”). До того ж, виходить, Я. Благослав цілком слушно пояснив вираз „на верші” по-чеськи „на břehu” („на березі”), що дарма намагався спростувати І. Франко, трактуючи його „по-нашому” в значенні „на версі”, „на верху” [Франко І. 1913, с. 461], інакше кажучи, на верхній течії річки та прилеглий до неї місцевості, позаяк цей очевидний рудимент виводиться зі свого обрядового первовзору, де на тихий дунай-річку „беражкі налягли”.

Поза тим, якщо вдумливо вчитатися в текст ПДД, пересилиючи в собі засліплення історичною персоною Великого та Святого, то раптом можна усвідомити, що пісня ця величає аж ніяк не воеводу, не він її головний герой (бо як мало що не той „старжант-капітан” поступив далеко не найкращим чином з морального погляду та й виправився не з власної волі – під тиском неминучої болісної втрати), а саме красна дівонька-річка, яка в усіх наявних варіантах, відважно ставлячи чоло зверхнику, виявляється на висоті положення. Тут Стефан виступає радше традиційно вставляваним в подібних випадках ім’ям весільного молодого як відтінювальної другорядної дієвої особи.

Тож первісний жанр та вихідна структура вірша цього народно-пісенного твору можуть вважатися в основному з’ясованими, що дає достатньо надійні підстави для вияснення питань його мелотипології, мелогеографії, мелогенези і походження загалом.

Усі такі та подібні їм обрядові весільні величання з *V55_{bis-2} поєднуються головню з двома типами наспівів. Один з них представляє

¹ Правдоподібно це слово походить з кельтської мови, де воно означало просто „ріка” чи „велика вода”, і в цьому смислі перейшло в українську. У такому розумінні його вважають спорідненим авестійському „dapu-” й осетинському „*don”, від якого походить назва ріки Дон. Докладніше про лексему „дунай” у східнослов’янському фольклорі див. [Мачінській Д. 1981].

вище наведений приклад 11, ритмічний малюнок якого творять т. зв. „колядкові” п’ятичленики з довшою тривалістю в самому кінці: R⁶ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ :||, інший – „вальсові” з такою ж передостанньою тривалістю: R⁶ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ :|| [Весілля 1990, № 478]:

13

1. Зя_ лё_ на лі_ па ду_ най ус_ ла_ ла,
Зя_ лё_ на лі_ па ду_ най ус_ ла_ ла.

Напевно, на якийсь схожий до них (з менше чи більше відмінними звуковисотними лініями) співалася ПДД, але на який саме – цього вже знати нам не дано... Хоча є все ж одна малесенька зачіпка.

Крім стабільної чи відносно стабільної структури силабічного вірша, обидва пісенні типи посідають відміни із звільнено-силабічною версифікацією, де замість нормальних, постійно витриманих 5-складників свobodно з’являються 4-, 6-, 7- і навіть 8-складники. Це відбувається не конче через несумлінний запис тексту з проказування чи недбалість виконавця, такою є природа даної системи народнопісенного віршування, властивого майже виключно ладканкам і деяким обрядовим пісням¹. У подібних випадках музичні ритмічні малюнки вимушено піддаються варіюванню, звичайно шляхом роздроблення основних, базових своїх члеників, як правило, рухаючись за порядком зліва направо, рідше пропускаючи перший або другий з них². У „вальсових” мелодіях переважно 6-складники зумовлюють перехід R⁶ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ :|| у R⁶ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ :||, виїмково в R⁶ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ :|| чи R⁶ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ :||, а вкрай рідкісні 7- та 8-складники – в R⁶ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ :|| і R⁶ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ :||, приміром [Весілля 1980, № 873]:

¹ Частина з них модифікується наслідком розпросторення вірша додатковими словесними прикрасами або перетекстування поетичним текстом відмінної структури.

² Докладніше див. [Луканюк Б. 2016].

14

♩ = 116

1. Е_д_зе, е_д_зе І_ван_ ка, не ста_ на_ ві_ ца,
 Под та_ е_ ю ка_ лі_ но_ ю спаць не ла_ жи...

2. Бо ту_ ю ка_ лі_ ну пташ_ кі ж об'_ е_ лі,
 Бо ўжо тва_ ю Га_ ляч_ ку друж_ кі а_ се...

У „колядкових” ритмічних малюнках ($R^6 \text{ ♩ ♩ ♩ ♩ } :||$) ті ж віршові явища породжують схожі видозміни $\forall 6/ \text{ ♩ ♩ ♩ ♩ } :|| \sim R^6 \text{ ♩ ♩ ♩ ♩ } :|| \sim R^6 \text{ ♩ ♩ ♩ ♩ } :||$, $\forall 7/R^6 \text{ ♩ ♩ ♩ ♩ } \phi \text{ ♩ ♩ } :||$ і $R^6 \text{ ♩ ♩ ♩ ♩ } :||$ [Квітка К. 1922, № 665]:

15

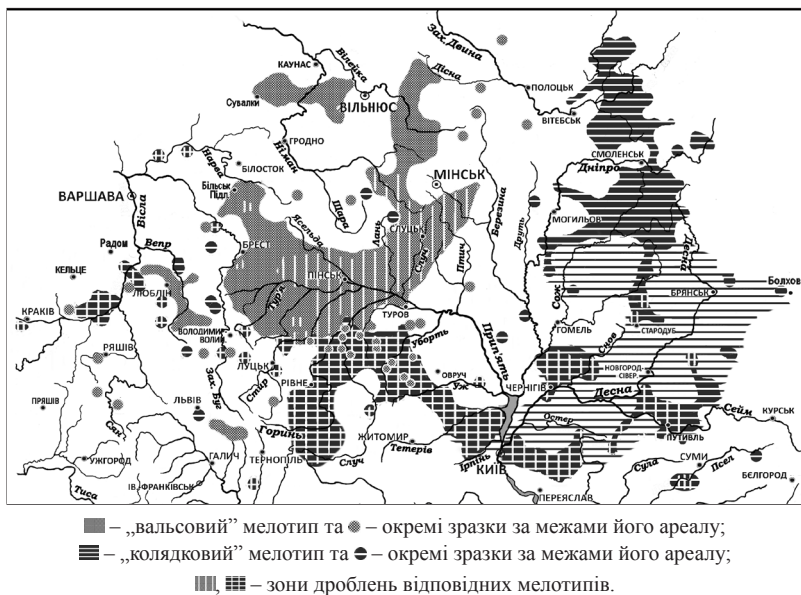
Allegretto

Ой ві_ но, ві_ но по по_ лю ляг_ ло;
 Чо гось на_ ша Ма_ ри_ ноч_ ка к сто_ лу при_ ляг_ ла.
 - У_ стань, у_ стань, Ма_ ри_ ноч_ ко, кли_ че_ те_ бе ба_ тень_ ко!
 - Не вста_ ну, не вста_ ну, не при_ ві_ та_ ю,
 Го_ ло_ вонь_ ки не зве_ ду і ру_ че_ чок не здий_ му.

Вірш пісні у викладі Я. Благослова також дуже нестійкий, можливо, не тільки через явні хиби фіксації, але й тому, що і він належав

до звільнено-силабічних – категорично заперечувати це було б принаймні нерозважливо, маючи справу з настільки непевним дослідницьким матеріалом. А оскільки ритмічне варіювання притаманне незрівнянно менше „вальсовому” пісенному типові, ніж „колядковому”, в такому разі існує хоча б на крихту більша ймовірність, що ПДД пов’язана таки з цим останнім.

Значно менше варіаційно податливий „вальсовий” мелотип локалізується на заході території поширення весільних величальних пісень з V55_{bis-2}, до того ж у них зазвичай невеличке збільшення складів викликає трансформацію ритмічного малюнку шляхом додавання відповідного числа нових члеників. Подібний спосіб модифікації, звісно, не спроможний бути надто інтенсивним через складність свого застосування¹. На сході та півдні, де побутує „колядковий” мелотип, у таких випадках завжди використовується варіаційне роздроблення первісних члеників, практично необмежене в своїх потенціях. Географія ж обох мелотипів станом на сьогодні виглядає ось так²:



¹ Приклади див. [Луканюк Б. 2010, с. 262-268].

² Цю мапу люб’язно виготовила етномузиколог Ірина Клименко на підставі власного аналізу понад 900 мелодичних зразків [Клименко І. 2015, с. 38, мапа 5].

Як наочно переконає наведена мапа, наявні вони виключно на Поліссі, в Білорусії та частині Литві, натомість не тільки на Покутті та Буковині, де на думку дослідників мала би постати ПДД, а й в усій Галичині сам жанр весільного величання та конкретно обидва його мелотипи з 10-складовими $V55_{bis-2}$ є абсолютно невідомими за винятком цілком відрубних острівців над верхньою Віслою (східного типу)¹ та на Тернопільщині (західного), і ще також порозкиданих одиничних записів, напевно, випадково занесених з головного материка окремими особами, як наприклад, цей унікальний запис західного походження з усіма типовими мелодичними прикметами обрядовості (подібно як ПДД, хоча й з відмінним поетичним сюжетом), проте хіба справедливо зарахований збирачем уже до звичайних пісень² [Пісні Тернопільщини 1989, с. 388]:

16

Протяжно
Solo

1. Там ко_ ло дво_ ру си_ ді_ ла вдо_ ва,

Tutti

Там ко_ ло дво_ ру си_ ді_ ла вдо_ ва.

1. Там коло двору сиділа вдова.	2
2. Було у неї аж три доньки.	2
3. Одна донька – струнка, висока.	2

¹ Цей острівець, відірваний від свого далекого материка, безперечно мусив постати завдяки переселенню беззаперечно своїх „руських” носіїв наслідком якоїсь особливої історичної події, що, можливо, колись буде ідентифікована та відповідно датована.

² Записав самодіяльний композитор, художній керівник Будинку культури Мирослав Ляхович 1977 року в смт Микулинці Тербовлянського району від учительки Марії Ляхович (1931 року народження, освіта вища). З такої скупої паспортизації неясно, чи інформантка місцева, чи приїхала звідкись в указаний населений пункт працювати (за направленням, вийшовши заміж тощо), однак вона, напевно, вказала збирачеві на антифонний (solo–tutti) спосіб виконання пісні та наспівала обидві партії багатоголосся. В кінці другого такту, мабуть, закралася друкарська помилка: замість двох останніх нот повинні бути залігованими радше четверта й п’ята чвертки.

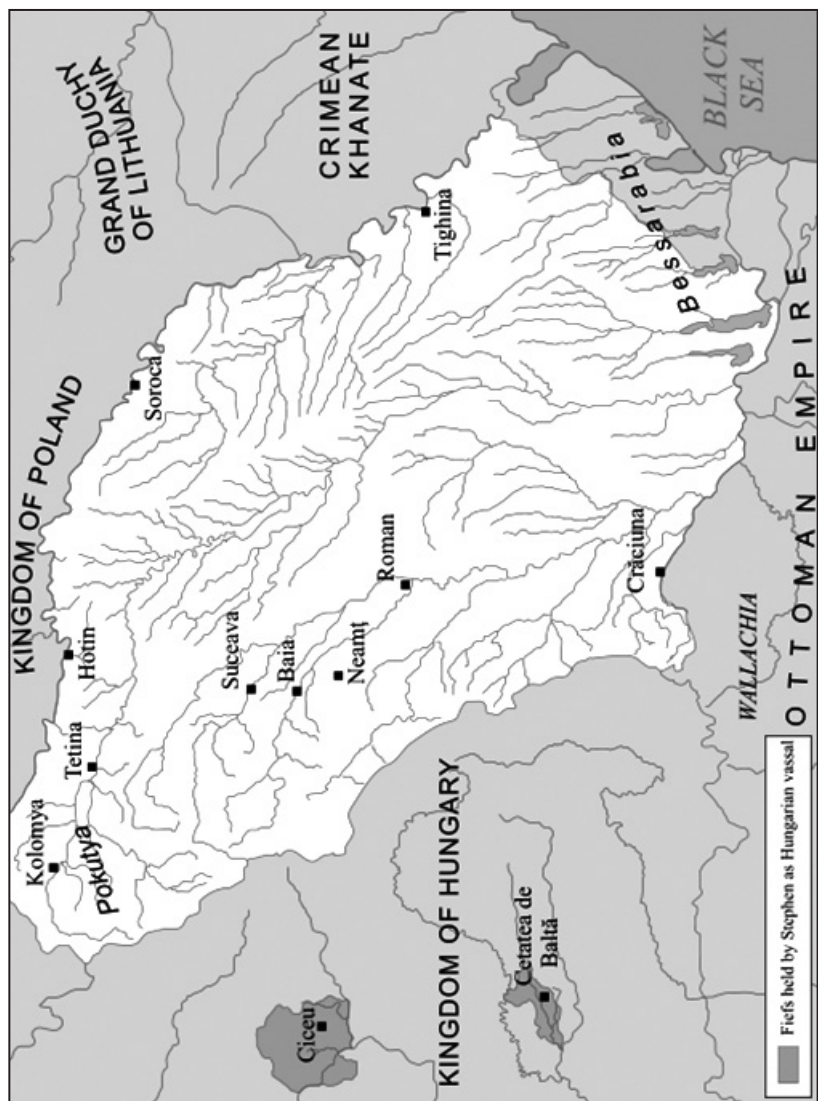
4. Друга доненька – біла, рум'яна. |2
5. Третя доненька – чорна, погана. |2
6. Першу доненьку то взяв попович. |2
7. Другу доненьку то взяв дякович. |2
8. Третю доненьку то взяв крульович. |2
9. Як ся зачали крулі з'їжджати, |2
10. То ся зачали з нього сміяти: |2
11. – Чи там не було білих, рум'яних? |2
12. [Чи там не було струнких, високих? |2]
13. А ти си вибрав чорну, погану! |2
14. – Тонка, висока но б ся вбирала. |2
15. Біла, рум'яна но б ся вмивала. |2
16. Чорна, погана – то господарна. |2
17. Пастернак довгий, але недобрий. |2
18. Редька біленька, але гіренька. |2
19. Мачок чорненький – мак солоденький. |2

Дивно, та факт фактом і двох думок тут бути не повинно: ПДД не могла народитися ні на Прикарпатті, ні на Закарпатті, ні в Молдові...

Швидше за все, в цих сторонах вона з'явилася, лише прибувши з далеких північних теренів – вотчини весільних величань, і то в найбезпосереднішому зв'язку з історичною постаттю воеводи Стефана, який має честь фігурувати в ній хіба не випадково. Звести воедино ці два фактори здатна тільки одна добре відома історична подія – одруження володаря Молдови з руською князівною Євдокією, дочкою спочатку случького, потім київського князя Олександра (Олелька) Володимировича (засновника знатного роду Олельковичів) та водночас внучкою великого князя литовського Ольгерда.

Для молодого Стефана це стало величезним дипломатичним досягненням, таким чином він здобув собі сильну підтримку вельми впливової сім'ї у могутній на той час Литовській державі¹. До того ж він, здається, щиро кохав свою обраницю, якщо після її несподівано швидкої смерті (по чотирьох роках спільного життя) довго сумував за нею, ба навіть після третього свого одруження робив пожертви за

¹ Тоді колишня Русь, крім Галичини, Новгородської республіки та Московії, знаходилася під владою Великого князівства Литовського (1236–1569), землі якого часами сягали від Балтійського до Чорного морів.



душу покійної. Звичайно, таке весілля мусило бути обставлене з належною пишністю. За традицією молоду хіба супроводжував чималий почет, гідний її величі, і в ньому не могло забракнути співців, які, треба здогадуватися, виконали традиційну величальну пісню, дещо пристосувавши її до актуальних молдовських реалій – молодого, як годиться, назвали по імені, а „три роти” привели у відповідність з геополітичною ситуацією – по два боки від Стефанової Молдаванії розмістилися Турецька імперія та Кримсько-татарське ханство (див. мапу на с. 26)¹. А що за сюжетом Євдокія „неровна єс” воєводи, то так воно і було за рангом: він – все ж монарх, помазаник Божий, а вона – всього лиш князівна. З розумінням слів у гостей не існувало жодних складнощів, оскільки двір Стефана був трохи не увесь двомовним. Пісня мала сподобатися та комусь таки запам’ятатися, але не настільки, щоби затриматися в народі наступні п’ятсот літ і її живі варіанти змогли задокументувати фольклористи порівняно недавнього минулого.

Тип співаної тоді мелодії залежав від того, з якого князівства виправляли Євдокію: батько її вже не жив і хтось з братів Олельковичів мусив видавати сестру – київський старший брат Семен або случький молодший Михайло. Хроніки про це мовчать, а тим часом звідки походили співці, те й виконували: коли з Києва, то „колядко-вий” наспів, коли ж зі Случька, то „вальсовий”. Молдовські джерела називають її киянкою, про те ж говорить відзначена вище особлива схильність „колядкового” мелотипу до розвинутої ритмічної варіативності.

Якщо пропонується гіпотеза згідна з дійсністю, то можна назвати абсолютно точну дату народження ПДД. Адже достоту відомо, що весілля князівни Євдокії та воєводи Стефана III відбулося 5 липня 1463 року в місті Сучава, тогочасній столиці Молдови. Мабуть, звідси пісня рушила в свій подальший путь, щоби згодом випадково опинитися на сторінках Благославної граматики.

На тому можна би й поставити крапку, якби не побутування поряд з величальними згаданих вище звичайних пісень, належних переважно до солдатського репертуару. Їхні словесні тексти більш-менш повно схожі з ПДД своїм алегоричним зверненням до

¹ https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tara_Moldavej_map.png.

ріки та мотивом трьох армійських підрозділів (рот, полків, дружин, військ). Далі ж можуть слідувати два цілком відмінні продовження – близьке про полонянку, що не погодилася стати жінкою слуги воєначальника та його наложницею (прикладі 4, 10 і 11), в ПДД обгороджене заміною на популярний топос (loci communes) порятунку потопаючої милої¹ [Потебня О. 1977, с. 51-53; Колесса Ф. 1963, с. 121-122], або цілковито чуже про братовбивство (у війську брат убив рідного брата в суперечці за дівчину), де зазвичай відсутнє звернення до ріки та спільною є лиш армійська тематика. Кілька початкових віршових рядків цієї балади навів О. Потебня² [Потебня О. 1877, с. 33]:

17

В чистом полі не дым, не вода:
Горы, далины и сыра земля,
А на далинах чатыри полка.
В одном палку шабли зіяюць,
А в другом палку галовки летаюць;
В трейцем палку аец тужив
Про то, што брат брата забив.
<...>

а за ним І. Франко, підкреслюючи, що „сама їх старинна (колядкова) форма свідчить про близьке генетичне свояцтво” з ПДД [Франко І. 1913, с. 17].

Либонь, дійсно саме така форма³ для неї (балади) була найпервіснішою, тотожною чи бодай близько спорідненою весільним величанням, коли деякі її тексти, щоправда, вже з дещо пізнішою заміною початку антифонного повторення рефреном, ішли в парі з належними мелодіями⁴ [Балади 1977, № 1049]:

¹ Див. також [Леонтович М. 1924, № 9].

² Записав учень Голомиської початкової школи (народного училища) Федір Метла у Голомиській волості Дисненського повіту Віленської губернії [Гільтебрант П. 1866, № XLIV]. Інші словесні варіанти див. [Шейн П. 1887, №№ 600-603].

³ Колядкова V55 виступає тільки в 2 та 3 рядках, у решті вона менша чи більша на один-два склади (V45, V56, V35 і V44), що треба покласти на карб неточного учнівського запису з проказування чи самозапису без співу.

⁴ Пор. [Лисенко М. 1895, № 3].

Ай там у по_лі три ду_бы ста_іць,
Ой ё_ё, три ду_³ бы с/ы/та_іць.

(в даному разі східного пісенного типу з характерним третнім групуванням члеників, на що однозначно вказує ритмічний малюнок третього такту)¹.

Усе ж більшість відмін балади виявляє особливий основний розмір 11-складового *V65, якому загалом властива певна хисткість силабічних груп, здатних зменшуватися на один-два склади, справляючи враження реституції давніших структур V55, V44, а то й V43, або збільшуватися, наслідком чого отримувані 7- і 8-складники розпадаються на дві силабічні групи та дводільні віршові рядки переходять у тридільні V435 і V445. Їм відповідають принципово відмінні від величальних наспіви з V65\R⁴ ||, що достосовуючись до змін у поетичному тексті, стягуються в V55\R⁴ ||, вкрай рідко в V45\R⁴ || і V43/R⁴ ||, або, навпаки, роздроблюються, однак не на V435/R⁴ ||, як то звичайно буває в подібних випадках, а оригінально на V435/R⁴ ||; з черговим розширенням віршового рядка ще на один склад витворюється типовий 13-складник V445/R⁴ ||, який уже годі відрізнити від собі подібних поміж звичайних пісень. Базовий мелотип з антифонним повтором віршового рядка демонструє приклад 4, найпоширеніший серед розпросторених з рефреном замість повного відтворення – приклад 6, а з контрастною дворядковістю (V^TАБ) – приклад 26а.

Затим балада про братовбивство, безумовно, представляє собою зовсім інший твір за своїм поетичним змістом і наспівом, не маючи

¹ Див. також там само № 1045 з вельми оригінальною формою V55;15/R⁷ ||, мабуть, не зовсім точно записаною (пор. [Квітка К. 1922, № 592]).

нічого спільного з ПДД та піснею про полонянку, окрім натяків на колишній спосіб антифонного виконання та характерний мотив трьох військових підрозділів, що вкупі й окремо давали привід для змішування обох творів та взаємного пристосування їхніх різнорідних складових – баладних слів до величальної мелодії і навпаки. Зрештою, не виключено, що деякі третності під впливом паристостей почали еволюційно уподібнюватися їм, як то виразно унаочнює наступна версія даної балади¹ [Гринблат М. 1940, с. 186-187, № 121 = Балади 1977, № 1048]:

19

Умерана (Moderato)

1. Ой у по_ лі - по_ лі не дым, не ту_ ман,
Гэй, гэй, не дым, не ту_ ман.

в якій через сполучення величальної мелодії з V65;25 в самому кінці її першого такту додалася зайва тривалість і його розмір став ірраціональним семичасівковим, а за ним – другий і четвертий завдяки деякому подовженню (ферматуванню) заключних членків, тож для їхнього остаточного переходу в раціональні паристості забракло кілька дрібничок – в одному разі пунктованої групи ($\forall 6 \dots / R^8 \dots \ll *R^8 \dots \parallel$), в двох інших – кінцевого виповнювального (віддихового) павзування ($\dots \forall 5 / R^8 \dots \parallel \ll *R^8 \dots \parallel$). Зате дво-членковий рефрен зберіг і обсяг, і третнє внутрішнє групування, видаючи таким чином вихідний, первісний пісенний прототип.

Подібні переходи третностей у паристості й заміни величальних мелодій на баладні відбулося, потрібно здогадуватися, досить давно, кілька сторіч тому, свідченням чому служить російська версія пісні про полонянку, на жаль, без наспіву, проте з виразним *V65, що міг іти разом тільки з баладним мелотипом, аналогічним білоруському. На неї свого часу звернув увагу О. Потєбня як сюжетно вельми близьку ПДД, покликаючись при цьому на збірку Івана Сахарова

¹ Пор. з попереднім прикладом 18.

[Сахаров І. 1837, с. 237], та цей запис став відомим майже на сім десятиліть раніше з першої своєї публікації в збірнику Міхаїла Чулкова [Чулков М. 1770, № 129] і з тих пір неодноразово перевидався слово в слово навіть з очевидними помилками (у т. ч. й І. Сахаровим):

20

Ой! ты наш батюшко тихой Дон,
Ой, что же ты тихой Дон мутнёхонек течёшь?
Ах, как мне тиху Дону не мутному течи,
Со дна меня тиха Дона студёны ключи бьют,
Посеред меня тиха Дона бела рыбаца мутит,
Поверх меня тиха Дона три роты прошли;
Ай первая рота шла, то Донские козаки,
Другая рота шла, то знамёна пронесли,
А третья рота шла, то девица с молодцом;
Молодец красну девицу уговаривает,
Не плачь, не плачь, девица, не плачь красная моя,
Что выдам тебя девица я за вернова слугу,
Слуге будешь ладушка, мне миленькой дружок,
Под слугу будешь постелю спать, со мной вместе спать.
Что взговорит девица удалому молодцу,
Кому буду ладушка, тому миленькой дружок,
Под слугу буду постелю спать, со слугой вместе спать.
Вынимает молодец саблю острую свою,
Срубил красной девице буйную голову,
И бросил ен её в Дон во быстрюю реку.

Оскільки в пісні говориться про Дон (дарма що це слово напевно вжите тут у сенсі просто ріки, так же само як дунай у ППД)¹ і донські козаки, вона зразу була оголошена „казачою” та „донською”², незважаючи на її явний генетичний зв’язок з білоруськими воєнно-побутовими піснями. Істотна відмінність Чулкового варіанту полягає лише в унікальному фіналі цілковито в дусі популярної легенди про іншого воеводу Степана – буйного казака Разіна, котрий чи то підп’януруч, чи то в жертву поганському богові жбурнув знову ж таки неясно чи то перську князівну, а чи то татарську діву „за борт ... у набіглу хвилю” (Дмитрій Садовніков) і в той спосіб „Волзі-матінці

¹ Див. виноску на с. 20.

² Здається, лиш один А. Савельєв назвав її „сімейною”, хоча й також записаною, за його твердженням, „у Донській області” [Савельєв А. 1866, с. 145].

нею поклонився” (Александр Пушкін), чим на віки викликав пристрасне захоплення російської творчої інтелігенції, включно з кінематографічною.

Імовірно, той фінал є авторським доважком, позаяк інша, суто фольклорна версія, записана в с. Проточному Новооскольського повіту Курської губернії, нічого подібного немає та закінчується аналогічно своїм очевидним білоруським прародичам – гордою відповіддю полонянки знехтуваному „бальшому-набальшому” [Попов М. 1884, с. 253-254]:

21a

Ох Дон, ты, мой Донушка, тихинький Данок!
Ох што же ты, Донушка, ня всеял стаиш?
– Ох как жа мне, Донушки, да вясельм быть?
Как па мне, па Донушки, да три партии шло:
Как первая партия – данский казаки,
А другая партия – завдалим малатцы,
А третья-та партия – вязуть девушку,
Вязуть, вязуть девушку,
Вязуть, вязуть красною.
Плача, плача девушка, што ряка лиетца;
Увиймая девушку бальшой-набальшай:
– Ня плачь, ня плачь, девушка!
Ня плачь, ня плачь, красная!
Аддам тебе, девушка, замуш за слугу.
Слуги будеш ладушка, а мне милай друх,
Па слугу пастелю слать, са мной будиш спать”.
– Ня речь, ня речь, мбладиц, да ня речь гавариш:
Каму буду ладушка, таму милай друх,
Па каго пастелю слать, я с тем буду спать!

як у варіантах, знаних на Смоленщині в селах Плоское¹ [Добровольській В. 1903, с. 240, № 6б]:

21б

– Дунай мой, Дунаюшка, Дунай тихинькій
Што ж ты, Дунаюшка, смутён-нивясёл?

¹ Інформантка дещо поплутала текст, згадавши третю „Питянбурську” (петербурзьку?!) роту щойно в самому кінці та приписавши їй події, властиві другій роті – „Папасоуськей”, тому в цитованих словах зроблені відповідні реконструктивні поправки. Звертає на себе увагу заміна виразу „старшій-набальшій” (покурському „бальшой-набальшай”) на пізніший „школьник-палкоўник”.

– Як же мне, Дунаюшки, вясёлыму быти?
На да мною, Дунаюшку, три роты салдат:
Первая ротычка – Иваноўская,
Другая ротычка – Папасоўская,
А третья ротычка – Питянбурская.
У Иваноўскай ротычки коничек иржець,
Коничек иржець, иржець, дарожку чуить;
В Папасоўскай ротычки шабильки лещать-брещать,
Шабильки лещать-брещать, на вайну хочуть.
В Питянбурскай роти дывица плачить,
Дывица плачить-тужить, замуж ня хочить.
Як пріехьў к дывицы школьник-палкоўник:
– Ни плач, ни плач, дывица: я замуж вазьму,
Хуть я ни сябе, за службу свою:
Слуге будиш пастелю слать, са мной будиш спать,
Слугу будиш й абнимать, мяне цулувать!
– Што ж то ни за птица, што два гнязды ўеть,
Што ж [то] ни за девушка, што два други йметь!

та Даньково [Добровольскій В. 1903, с. 240, № 6а]:

21в

– Дунаю мой, Дунаю, Дунай тихинькій,
А што ж ты, Дунаю, тихинька стаиш?
– Як жа мне, Дунаю, тихыму й ня быть?
А на мне, Дунаю, три роты салдат:
А ў первый жа роти коничек иржець,
А ў другой роти шабелька блищить,
А ў третьей роти дывица плачець.
А коничек иржець – дарогу чуить,
А шабелька блищець – галоўки литяць,
А дывица плачець – замуж не хочеть.
Присватаўся к девушке старшій-набальшій:
– Ни плач, ни плач, дывица, ни плач, красная;
Слуги будуть (? – Б. Л.) пастелю слать, а са мною спать!

Ще в одній російській версії, віднайденій аж в Уфимському повіті Оренбургської губернії (Башкирія, Башкортостан) півстоліттям швидше за курську [Горелов А. 1984, с. 258-259, № 383]:

22

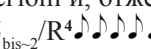
„Ты Дунаюшка, Дунай, Дунай, славная река!
Ещё что же ты, Дунаюшка, возмутен очень течёшь?”
Он ответ-то держит удалому молодцу:

„Ещё как же мне, Дунаюшке, не мутнёхоньку течи:
С вершинушки по Дунаюшке земляные ключи бьют;
Посередь меня, Дунаюшки, бел-горюч камень лежит,
Из[-под] камешка, из белого, (бела) рыбаца воду мутит.
Из-под бережка, из крутого легка лодочка бежит.
Ох, на той ли же на лодочке [всё] удалы молодцы,
Всё удалы молодцы, всё донские казаки!”

на місці явно новішого „дону” стоїть старіший „дунай”, по якому, втім, пливають усе ті ж „донські козаки”. Мотиву трьох військ та історії з полонянкою вже немає – можливо, записувачу притрапився не надто тямущий інформант або ті два сюжетні компоненти пісні пропали в настільки далеких її мандрівках і вона звелася до самого алегоричного величання ріки, але чи не найповнішого з числа задокументованих на всьому просторі від Карпат до Уралу, що, зрештою, дуже симптоматично: на околицях свого поширення фольклор здебільшого краще зберігає свої первобутні риси, ніж у місцях виникнення та початкового культивування. Водночас властивий їй віршовий розмір розрісся подекуди аж до 16-складового (V547), обумовлюючи подальше ритмічне варіювання баладного прототипу або ж, навпаки, сам присовуючись до вимог новонабутого, швидше за все протяжно-го наспіву.

Як би там не було, ясно одне: пісня про полонянку, однак не з величальною, а вже новою баладною мелодією, мусила закочувалася з Полісся на Московщину найпізніше в середині XVIII сторіччя. Це цілком могло статися й набагато раніше – під час тривалих литовсько-московських воєн, від XIV сторіччя почавши. Саме ті історичні події певно знайшли своє відбиття в тексті вітебського варіанту (приклад 10), де нараз виступають два війська національні – *польське* та *московське*, а третє раптом, поза всякою логікою, станове – *жовнірське*, очевидно, внаслідок пізнішої заміни також національної назви, яка втратила своє колишнє значення та вийшла з ужитку, затерлася в народній пам’яті. Відновити ж її хіба не так вже складно: якщо третє військо знаходилося посередині між польським на заході та московським на сході (подібно як у ПДД волоське посередині між турецьким на заході й татарським на сході), то географічно воно повинно би бути найправдоподібніше литовським, литовсько-руським або

просто руським („трэція рота, рота руськая”), а що в подальшому ця назва тавтологізувалася з московською, значить, її змінили на актуальнішу тавтологію, коли Великого князівства литовського не стало й русичі зачали жовнірувати в Речі Посполитій (після Люблінської унії 1596 року та до поділів Польщі 1772–1775 років).

Заміна величальної мелодії на баладну в пісні про полонянку могла відбутися на Поліссі ще раніше, на що певною мірою годна вказати, як би це не видавалося дивним, власне ПДД. Хоч обидва поліські поетичні сюжети, наскільки відомо, дотепер не були зареєстровані в карпатському регіоні й, отже, не дійшли сюди, зате характерні для них наспіви з V65_{bis-2}  та відмінами, причому не раз з антифонними подвоєннями віршових рядків (V¹AA), тут, хай не надто, все ж є доволі відомими. Один такий з 10-складовим віршем, виконуваний у первобутній маршовій манері, входив до народнопісенного репертуару І. Франка¹ [Квітка К. 1922, № 521]:

23a

Andante, alla marcia



Ой по_ над мо_ рем, по_ над ду_ на_ ем,
Ой по_ над мо_ рем, по_ над ду_ на_ ем.

Цю ж жовнірську пісню (тільки починаючи від п'ятого віршового рядка)², жінки з села Довгопілля (нині Верховинського району Івано-Франківської області) співали лірично та в розмірі V65₂, без антифонних повторів, котрі в фольклорному середовищі, либонь, на

¹ Пісню перейняв І. Франко від свого приятеля Михайла Павлика, який почув її в селищі Яблунів (нині Косівського району Івано-Франківської області). Мелодичні відміни див. [Роздольський Й., Людкевич С. 1906, №№ 227-233; Квітка К. 1917/1918, № 124; Квітка К. 1922, № 304; Мишанич М. 1989, № 1308, 1367].

² Повні тексти обох пісень див. [Франко І. 1981, с. 71-73] (тут в коментарі на с. 291 хибно вказано, що цю мелодію К. Квітка записав також від І. Франка, насправді її, так же само як і № 506, виконували селянки Довгопілля, слова заготувала Леся Українка [Квітка К. 2007, с. 103]).

той час (запис здійснений 1902 року) вже майже вийшли з ужитку¹
[Квітка К. 1922, № 520]:

23б

Andante




Ой ци був ти, ци ні, в мо_ій сто_ро_ні?
Ой ци ту_жит, ци ні, дів_чи_на за м_ні?

Загалом схожі мелодії в Галичині переважно також поєднуються з текстами саме баладної та воєнно-побутової тематики. У місцевого люду вона настільки закріпилася за даним пісенним типом, що під його мотиви донедавна склалися вірші-новотвори про національно-визвольну боротьбу й українське партизанство під час і після Другої світової війни² [Мишанич М. 1980, № 323]:

24

Uci *Верхній голос - одна*

У Вер_хоць_кім лі_сі ста_рий дуб сто_яв,
А під тим ду_боч_ком пар_ти_зан ле_жав.

Поза тим галицькі пісні цього типу вирізняє ще одна специфічна риса. Збільшення числа складів в їхній вихідній віршовій структурі викликає точно таке ж, як у поліських відповідниках, характеристичне дроблення останнього членика в початкових побудовах обох мелорядків, у зв'язку з чим $\forall 5/R^4$  $\langle \dots \rangle$ і $\forall 6/R^4$  $\langle \dots \rangle$ переходять у $\forall 7 \sim V43/R^4$ , що й показують ритмічні ва-

¹ Див. також (з контамінованим іншим початком і мелічно відмінним наспівом) [Колесса І. 1902, с. 153, № 1аб].

² Те ж саме в одноголосному виконанні [Мишанич М. 1983, № 306], див. ще наступний приклад, а також [Мишанич М. 1983, № 53; Сокіл В., Сокіл Г. 1998, с. 414-415].

ріації, записані дрібними нотками у тільки-но наведеному прикладі 24. Це вельми важливо відзначити не лише з огляду на вірогідну типологічну та генетичну близькість територіально віддалених наспівів, а й через існуючу мелогеографічну закономірність, згідно з якою орієнтовно від правого берега Дністра й далі на захід в аналогічних випадках замість ритмічного варіювання зазвичай використовується ритмічна трансформація – вставлення потрібної кількості зайвих члеників¹. У наступному зразку [Мишанич М. 1983, № 21]:

25

♩ = *ss* Con sentimento

mf

1. Й у чет_ вер й у ве_ чір як мі_ сяць зі_ йшов
 2. Як при_ йшов до_ до_ му, не сту_ пив сі_ да_ ти,
 5. З ук_ ра_ їн_ ськов му_ зи_ ков

ff

Юр_ ко Не_ до_ шіт_ ко з а_ реш_ ту при_ йшов.
 А за ним по_ ля_ ки ста_ ли на_ гля_ да_ ти.
 4. З ук_ ра_ їн_ ськов му_ зи_ ков

поряд з нормальними для баладного мелотипу варіаційними модифікаціями 6-члеників у 7-членики та 5-члеників у 6-членики (див. 2 і 4 такти й окремо викладену 2 відміну з 4 віршовою строфою) один раз хіба випадково застосоване трансформаційне додавання вісімки в кінці початкової побудови (1 відміна з 5 строфою), звичне для етномузичного мислення карпатського регіону.

Усе це вкупі дозволяє вважати даний воєнно-баладний мелотип узагалі-то зайшлим, географічно напливовим у Галичині. Розуміється, немає ані найменших шансів цілком достотно встановити, коли і як його занесло сюди та ще й без своїх поетичних текстів – тут тіль-

¹ Докладніше див. [Луканюк Б. 2010; Луканюк Б. 2016, с. 164-165].

ки залишається те, що вибудувувати правдоподібні гіпотези, здатні логічними аргументами бодай якось освітити темряву навічно невідомого. Можливо, він зайшов транзитом через Наддніпрянщину, де встиг поміняти чужі слова на місцеві¹, свідченням чому годна слугувати така сливе не випадкова мелодична збіжність балад – білоруської про братовбивство, з Полтавщини про вчаровану невістку та новітньої з Прикарпаття (Підгоргання)² [Балади 1977, № 1052; Квітка К. 1922, № 324; Мишанич М. 1983, № 74]:

26а

$\text{♩} = 60$

Што і у по_лі, ў по_лош_кі тры ду_бы ста_іць,

Што пад ты_мі ду_ба_мі тры да_мы^3 ста_іць.

26б

Largo

Ой не ру_бай, ми_лень_кий, я ж тво_я жо_на:

Це ж так тво_я ма_тін_ка нам по_ро_би_ла.

¹ Евентуально статися це могло щойно з появою сприятливих історичних умов після повного об'єднання Литви з Польщею, коли всі західні давньоруські землі опинилися в одній державі – Речі Посполитій.

² Варіант *a* – з села Заріччя Биховського району Могилівської області, *б* – з хуторів біля села Сліпорід Оржицького району Полтавської області, *в* – з села Ясень Рожнятівського району Івано-Франківської області. За словами транскриптора ця остання пісня виконана „в манері, близькій до маршових мелодій, дещо пом'якшеній наспівністю” [Мишанич М. 1983, с. 77]. Пор. з прикладами 4, 18, 19 і 25, наспіви яких також мають характерну мелотематичну форму з повторенням початкової фрази (M¹α¹βγ), але з дещо відмінними опорними тонами в окремих побудовах.

Усі У не ді лю ра но ста лась но ви на: Одна


Мо ло да я На дя Ко лю лю би ла.

а проте хіба не варто відкидати ймовірність його прямого, безпосереднього занесення давним-давно й у вельми своєрідний спосіб. Доводом цьому може правити схильність віршів воєнно-баладного пісенного типу до значної перемінності, що коливається від п'яти, часом чотирьох і навіть трьох, до семи та восьми складів у піввіршах, чим власне відзначається також оригінальний запис ПДД разом зі своїми частковими російськими варіантами (приклади 20-22).

Безумовно, в основі її поетичного тексту лежить первородний 10-складовий *V55_{bis}, що легко реконструюється та підтверджується наявними варіантами, до того ж в осерді свого побутування він часом стає звільнено-силабічним, породжуючи чимале ритмічне варіювання в наспіві, особливо східного „колядкового” типу. І все ж у Благослововому викладі не може не бентежити один момент – надто вже стійке для здогадно хибного записування поза співом повторення 7-складового V43 тричі поспіль (3-5 строфи)¹, що його не в стані переконливо витлумачити особливості віршування. Адже третні весільні величання фактично ніколи і ніде не стягаються до рівня своїх теоретичних прототипів V43_{bis}/R⁶ (на сході) чи V43_{bis}/R⁶ (на заході)², на щось таке спосібні якраз паристості з V65, прототипом яких треба вважати V43_{bis}/R⁴. Власне під нього органічно підходять не тільки реальні 7-складники, але й мало що не вся решта віршових структур, наявних у першоджерелі ПДД, з належними ритмічними малюнками, породженими варіюваннями умовно вихідної форми:

¹ Пор. приклад 21а (8-9 рядки).

² Докладніше див. [Луканюк Б. 2016, § 14].


•V43_{bis}/R⁴  :||

3. Перв_ ша ро_ та – Ту_ ре_ цка,
4. Дру_ га ро_ та – Та_ тар_ ска,
5. Тре_ та ро_ та – Во_ ло_ ска.

V55_{bis}/R⁴  :||

6. В Во_ лос_ ким ро_ те Сте_ фан-вий_ во_ да.


V56_{bis}/R⁴  :||

7. В Ту_ рец_ ким ро_ те шаб_ ля_ ми шер_ му_ ю,
*V65_{bis}/R⁴  :||


8. В Сте_ фа_ но_ ви ро_ те ди_ вонь_ ка пла_ чет.

V66_{bis}/R⁴  :||






1. Ду_ на_ ю у_ на_ ю, че_ му сму_ тен те_ чеш?

V436_{bis}/R⁴  :||


15. Штам мі рек_ ла ди_ вонь_ ка?–Пус_ ти мне, Сте_ фа_ не!

V446_{bis}/R⁴  :||

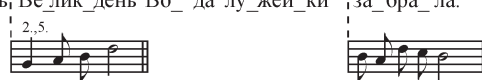
10. И пла_ чу_ чи по_ вя_ да_ ла: Сте_ фа_ не, Сте_ фа_ не!

Аж до такої міри розмашисте ритмічне варіювання взагалі чуже прикарпатському пісенному фольклорові, зустрічається воно вкрай рідко, а втім принципову здатність V43/R⁴  || модифікуватися у V44/R⁴  ||, V55/R⁴  || і врешті в V65/R⁴  || демонструє унікальне виконання куплетної частини ранцівки (далі йде звичний рефрен з V<...>33;53/R⁴  ||, який не наводиться тут за непотрібністю) [Мишанич М. 1984, № 975]:


$\bullet = 176$ **Ben recitando**
sonore




1. А на той день, Ве_ лик_ день Во_ да лу_ жей_ ки | за_ бра_ ла. <...>



2. дів_ чи_ ной_ ко, 2. сво_ є_ ли_ чей_ ко.



7. Ой там на дво_ рі дріб_ ний дощ сі_ че,



Він ме_ ні, мо_ ло_ дій, ко_ су об_ сі_ че. <...>

Серед відомих (не тільки галицьких, але й поліських) записів баладних і воєнно-побутових наспівів наразі не знайшлося чогось подібного, що прямо підтверджувало б реальність прототипних стягнень, тотожних гаданим 7-складникам ПДД (приклад 27), проте вони трапляються порізно – в окремо взятих музичних побудовах, відповідних 4- і 3-складовим піввіршам, як скажімо, у такій пісні того ж роду, де на місці нормальних початкових 5- або 6-члеників виступає їхній монохронний прототип¹ [Колесса Ф. 1923, № 38]:

29

Allegretto

Спал би-м, спал би-м – жен_ ка мі не да,
Руч_ ки, нож_ ки на ме.. ви_ кла_ да.

натомість у різних поетичних версіях іншої мелодії раз з'являється звичний заключний п'ятичленик („згори додолу”)², а раз – стягнений тричленик („на мори”) [Мишанич М. 1989, №№ 1564 і 1561]:

30a

♩ = 88 Uguale, espressivo

Ой на мо_ ри си_ вий го_ луб, на мо_ ри, <...>

30б

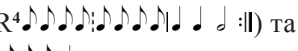
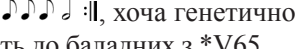
♩ = 92 Cantabile, espressivo

Хи_ ли_ ла_ ся ка_ ли_ нонь_ ка з го_ ри до_ до_ лу <...>

конвергентно уподібнюючись достатньо поширеним пісенним типам серед обрядових творів (жнивних, гаївок тощо) з нібито „двоє збіль-

¹ Див. також [Квітка К. 1922, № 729].

² Одноголосне виконання див. [Мишанич М. 1983, № 124].

шеною ритмічною групою¹ в кінці (V443₂\R⁴ ) та звичайним творам з V445₂\R⁴ , хоча генетично обидві наведені відміни, безперечно, належать до баладних з *V65_{bis-2} (або V55_{bis-2}), в чому переконає зіставлення одноголосного виконання 13-складового зразка² [Мишанич М. 1983, № 124]:

30в

♩ = 76 Recitativo



Ой по_ і_ хав ко_ за_ чень_ ко_ на дов_ гу вій_ ну,
Ли_ шив жо_ ну Ма_ рі_ я_ ну як ма_ льо_ ва_ ну.

з його поліськими родичами, співаними в манері, близькій до маршової [Колесса Ф., Мошинський К. 1995, № 173; Лисенко М. 1895, № 14]:

31а

♩ = 56 Marciale

ten.



Ой у по_ лі, ў по_ лі ні дим, ні ту_ ман,
Там сто_ я_ ло ву^о_ й_ ско, а_ ні гу^д, ні два.

31б


Andante mosso



Ой жи_ ла у_ ді_ вонь_ ка та на роз_ дол_ лі,
О_ же_ ни_ ла си_ ноч_ ка та й по_ не_ во_ лі.

¹ Термін К. Квіткі [Квіткі К. 1923], докладніше див. [Луканюк Б. 2012].

² Див. також приклад 26а.

Отже, коли стати на точку зору, що текст ПДД поданий у граматиці Я. Благослава більш-менш поправно та йому притаманне нестійке віршування, близьке до звільнено-силабічного¹, то існують хіба досить вагомні підстави здогадуватися про альтернативну можливість його сполучення з мелодією особливого пісенного типу, для якого питомий основний розмір V65_{bis}, генетично споріднений з V55_{bis}, первісна позірна дворядковість (M^TAA), переважно воєнно-побутова чи баладна тематика та паристий мелоритмічний малюнок R⁴ :||, варійований залежно від змін віршової структури. Цей пісенний тип правдоподібно був занесений у Галичину й укорінився в її культурі усної традиції, проте в інакший спосіб, ніж зайшла на Московщину почасти схожа пісня про безкомпромісну полонянку з мелодією балади про братовбивство, перетекстованою ще на території свого походження. На Прикарпаття загалом така ж мелодія, якщо і прибула з власними словами, мусила їх згубити як чужі місцевій ментальності й поширюватися вже з ходовими тут сюжетами, зокрема й на деякий час з віршем ПДД, допоки і йому не судилося зійти зі сцени, втративши актуальність і значення, але щасливо зберегтися на папері, дякуючи старанням чеських братчиків.

Можна спробувати піти ще далі й увявити собі достоту механізм злуки весільного величання князівни Євдокії з баладним наспівом. За припущеннями К. Квітки даний мелотип побутовув передусім у військовому середовищі, де особливо культивувався розмір V65_{bis} та звідки виводився переважно маршовий характер виконання подібних пісень, через те вони „широкого розповсюдження серед селян та міщан не отримали, чим можна пояснити нечисленність їх записів” [Квітка К. Б. р., с. 6-7]. Мабуть, ніхто інший, як саме руські ратники в Стефановому війську могли підхопити ушляхетнену версію добре знаного їм поліського сюжету, прилаштувавши її до звично співаної ними мелодії та прославляючи отак свого нового очільника. Історичних відомостей про це немає, та спомагати свояку в його збройних змаганнях – неписане правило тих часів, значить, участь у ділах волоського воєводи княжих загонів – київських або случьких – хоча б за життя Євдокії не повинна викликати подив. У військовому

¹ Такий погляд, до речі, завзято відстоював О. Зілинський [Зілинський О. 1960, с. 90-93], покликаючись на Ф. Колессу як однодумця [Колесса Ф. 1963, с. 117]).

середовищі ПДД хіба зоставалася ще якась сторіччя, принаймні до моменту запису її тексту, але врешті не спромоглася проникнути в традиційний міський чи сільський фольклор і достатньо утвердитися в ньому. Принаймні цим може тлумачитися повна відсутність на південній Лемківщині (Пряшівщині), звідки правдоподібно мав би походити запис Я. Благослава, пісенного типу з основним одинадцятискладовим V65_{bis-2} та воєнно-баладним наспівом [Дулеба А. 1977; Костюк Ю. 1958; Цимбора Ю. 1963].

Аби лиш так воно було, як того хоче логіка...

*







Резюмуючи проведене дослідження, потрібно відзначити наступне.

За своїм первісним фольклорним жанром ПДД належить до весільних обрядових пісень. Звернення в ній до дунаю-ріки – це алегоричний образ весільної молоді, тоді як „Стефан”, можливо, залишок традиційно вставляваного в аналогічних випадках ім’я весільного молодого. Оригінальна розв’язка сюжету в близьких відмінах ПДД офертою дівчині стати жінкою слуги та наложницею зверхнику змінено у величанні (хіба цільово й одноразово) переходом на достатньо розповсюджений фольклорний мотив здобуття милої (весільної молоді) уплинь. Однак ця підновлена версія не поширилася в народі такою мірою, щоби її варіанти будь-де могли фіксуватися в останні два-три сторіччя.


ПДД належить до пісенного типу весільних обрядових творів з базовою віршовою структурою V55_{bis}. Їхня неримована та позірна дворядкова строфіка (V^TAA) зумовлена первобутнім антифонним співанням, радше сольо-гуртовим, де слова імпровізувалися солістом і повторювалися хором. Такі обрядові весільні пісні поєднуються з наспівами виключно двох мелотипів третньої ритмічної організації – „колядковим” (*R⁶ ♪ ♪ ♪ : ♪ ♪) і „вальсовим” (*R⁶ ♪ ♪ ♪ : ♪ ♪). Обидва вони відомі тільки на півночі України, в Білорусії та на півдні Литви, але цілковито відсутні в Галичині. Значить, у карпатський регіон ПДД могла бути лишень занесеною з теренів свого основного, автотонного поширення.

Гіпотетично її виконали поліські співці (скоморохи?) на весіллі руської князівни Євдокії Олельківни та волоського (молдовського) володаря Стефана III, що відбулося 5 липня 1463 року в його столи-

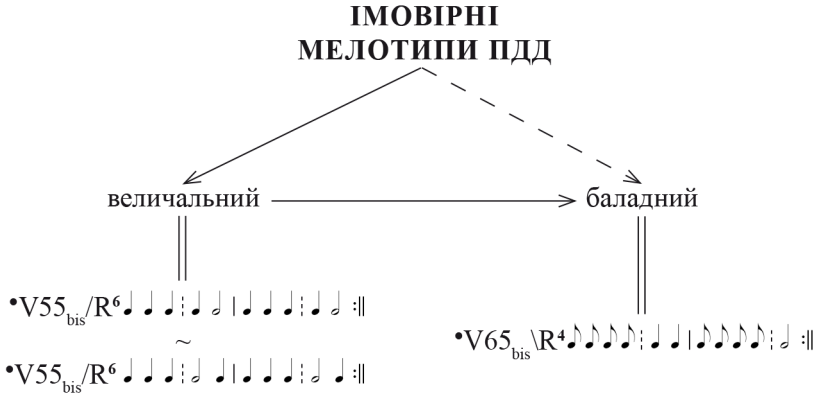
ці Сучаві. Якщо весільні музики „від молодої” походили з західної частини зазначеного мелогеографічного ареалу, то наспів радше мав би бути „вальсового” мелотипу, якщо ж зі східної, то – „колядкового” (цей останній видається правдоподібнішим, позаяк князівна в історичній літературі називається „киянкою”).

До варіантів, схожих на ПДД, прийнято відносити два позаобрядові сюжети – про полонянку з відмінним кінцевим мотивом слуги, зате з тотожним зверненням до ріки та присутністю трьох військових підрозділів, і про братовбивство, де побіжно згадуються лишень ті ж військові підрозділи (рідше щось інше, приміром, „доми”). Пісні ці, співані також антифоном, переважно культивувалися у воєнному середовищі. Перший усе ж іноді має 10-складовий V55 і лучиться з наспівами „колядкового” мелотипу, виявляючи таким чином свою спорідненість з весільними обрядовими піснями. Натомість другий схиляється до основної структури *V65^{bis-2} в поєднанні з наспівом паристої ритмічної організації R⁴  ||, що варіюється через нахил віршів до перемінностей у V75~435 (R⁴  ||) і V445 (R⁴  ||), з одного боку, а з іншого – в V55 (R⁴  ||), рідко в V66 ( ||) та V45 (R⁴  ||).

Правдоподібно, величальна пісня про полонянку перейшла з весільного обряду до військово-побутового репертуару, де поміняла свою мелодію на баладну, мабуть, через асоціативну збіжність в обох текстах мотиву трьох військових підрозділів. Це сталося згодом ще в ареалі побутування весільних величань, оскільки пісня про полонянку замандрувала на Московщину (найшвидше в часи московсько-литовських воєн) уже з новонабутих наспівом, на що вказує зміна силабічного віршування величальної пісні на звільнено-силабічне, притаманне власне баладам про братовбивство.

Певні ознаки звільненого силабізму виявляє також запис ПДД, а це може свідчити і про вторинне поєднання її поетичних слів з баладною мелодією, здатною стягатися до свого прототипу •V45/R⁴  ||. Однак подібна ксенотекстизація, на відміну від іммігрованої на Московщину, безсумнівно мала відбутися також ще за короткого життя княжни Євдокії саме в Стефановій державі – місці витворення сюжетно оновленого весільного величання.

Отож пряма відповідь на питання, поставлене на початку, зводиться до твердження: *ПДД могла виконуватися з наспівами тільки трьох, а точніше двох мелотипів – одним з двох обрядових весільних величань, поширених переважно на Поліссі, або з баладним, культивованим передовсім у військовому середовищі, причому хронологічно спершу – з обрядовим, а потім – з баладним.* Наочно це виглядає ось так:



Що ж, можливо, це й небагато, та все ж хоч якийсь райдужний промінчик світла в п'ятімі непізнаних речей.

С и м в о л и (знаки формалізації)

- = – дорівнює, співвідносність, повтор
- ~ – *тильда* (хвиля) в значенні „або”
- () – факультативність („може бути, а може і не бути”)
- <...>, ... – купюра, пропуск („три крапки”)
- ⇐, ⇒, – напрямок змін від основної (первиннішої, вихідної) форми до похідної (вториннішої, результативної)
- V – *вірш*, віршовий *рядок* (*верса*), перед числовою формулою – *структура вірша* або *верси*
- ∇ – *піввірш* або *стопа*, *силабічна група* з наступним указанням її величини або устрою
- V^(R) – *ритмічна* форма вірша (строфи) ~ за відсутності додаткової позначки (R) – ритмічна форма силабічного вірша (верса, рядка), особливо, коли після V йде властива йому структурна формула
- V^(T) – *тематична* (*семантична*) форма вірша (строфи), записується буквами *кириличного* алфавіту (до букви „о” включно – основний текст (куплети), від букви „р” і далі – міжстрофові повтори (рефрени), що задля кращої читабельності ще додатково підкреслюються):
- на рівні віршових рядків – великими буквами (наприклад: VABPB),
 - на рівні складових рядка – малими буквами (наприклад: Vабрб).
- За наявності буквені формули додаткова позначка T після V може опускатися (як зайва через свою очевидність, наприклад: VAA, Vаб)
- đ – діакритичне позначення опосередкованих (на відстані) повторень стіп (силабічних груп) в структурній формулі V (наприклад: V5đ;4đ = V^R55;45 з V^Tаб;рб)
- V^(R)44₂ – структурна формула ^SV, де:
- нормальні цифри – кількість складів у силабічних групах;
 - мала цифра знизу – кількість повторень ізоритмічного вірша (знак ~ між ними вказує на варіантно змінну кількість повторень, наприклад: V44₂₋₄)
- V^(RS)55₄ – підкреслені цифри – закономірні міжстрофові повтори (рефрени)

V553_{bis}
*, •

– віршова строфа з буквально повторених рядків
– „зірочка”, зарисований „нулик” вказують, що дана структурна формула V^(R) є результатом типізації (моделювання, базифікації) на рівні відповідно:

-типу (наприклад: V^(R)463 \leftarrow *V^(R)553)

-прототипу (наприклад: *V^(R)553 \leftarrow •V^(R)443)

R
*, •

– мелоритм (музична ритміка) ~ мелоримічна форма
– „зірочка”, зарисований „нулик” вказують при потребі, що R є результатом моделювання на рівні відповідно:

-пісенного типу (напр.: R⁷  | \leftarrow *R⁶  |)

-пісенного прототипу (напр.: R⁶  | \leftarrow •R⁶  |)

R⁶  |

-часокількісний тактовий розмір

– членування (*диференціальне тактування*):

:

-пунктирна тактова риска вказує на відсутність музичної цезури в цілісній мелодичній побудові при наявності постійних ритмічних цезур у супутньому вірші

|

-суцільна одинарна тактова риска між цілісними (неподільними, найменшими) мелодичними побудовами

||

-суцільні подвійні тактові риси між мелорядками

||

-тонка і товста риси в кінці мелострофи

– *структурний паралелізм* між ритмічними формами вірша та мелодії відповідно:



/


-досконалий (збіжність між ними, наприклад:

V55₂/R⁶  |  :||)

\

-недосконалий (незбіжність між ними, наприклад:

V55₂\R⁶  :|| ~ V446₂\R⁴  :||

 :||)

Література

- Балади**
1977 Балады: У 2 кн. Мінск 1977, кн. 2.
- Весілля**
1990 Вяселле: Мелодые. Мінск 1990. (Беларуская народная творчасць).
- Весільні пісні-1, 2**
1982 Весільні пісні: У 2 кн. Київ 1982. (Українська народна творчість).
- Гільтебрант П.**
1866 Гильтебрант Петр. Сборник памятников народного творчества в Северо-Западном крае. Вильна 1866, вып. 1.
- Горелов А.**
1984 Русская народная поэзия: Лирическая поэзия / Составление, подготовка, текста, предисловия к разделам, комментарии Александра Горелова. Ленинград 1984.
- Гошовський В.**
1971 Гошовский Владимир. У истоков народной музыки славян: Очерки по славяноведению. Москва 1971.
- Градль І.,
Иречек Й.**
1857 Jana Blahoslava Grammatika česká dokonaná l. 1571 / Z rukopisu biblioteky Theresianské ve Wídni widali Ignác Hradil a Josef Jireček. We Wídni 1857.
- Гринблат М.**
1940 Песні беларускага народа / Склаў Мойсей Грынблат. Мінск 1940, т. 1.
- Дем'ян Г.,
Мишанич М.**
1979 Дем'ян Григорій, Мишанич Михайло. Народні пісні з Бойківщини: У 2 ч. Львів 1979, ч. 2: Мелодії. Машинопис, депонований у Відділі рукописів Львівської національної наукової бібліотеки ім. Василя Стефаника НАН України, од. зб. 2670.
- Добровольський В.**
1903 Добровольский Владимир. Смоленский этнографический сборник: В 4 ч. Москва 1903, ч. 4. (Записки императорского Русского географического общества по отделению этнографии, т. XXVII).

**Добрянська Л.,
Луканюк Б.
1993**

Добрянська Ліна, Луканюк Богдан. Спроба типології весільних ладканок і пісень західного Полісся та західної Волині // Четверта конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Матеріали. Львів 1993, с. 45-51 (= Етнокультурна спадщина Полісся. Рівне 2004, вип. 5, с. 95-108).

**Дулеба А.
1977**

Українські народні пісні Східної Словаччини / Записав і упорядкував Андрій Дулеба. Братіслава 1977, книга третя.

**Зілинський О.
1960**

Zilynskij Orest. Stará ukrajinská píseň o vojvodovi Štefanovi a její význam pro dějiny slovanské lidové písně // Slavia. 1960, № 1, s. 76-103.

1965

Зілинський Орест. Історичні та жанрові риси пісні про Стефана Воеводу // Науковий збірник Музею української культури в Свиднику. Пряшів 1965, зб. 1, с. 214-222.

**Іваницький А.
2007**

Іваницький Анатолій. Історична Хогинщина. Вінниця 2007.

**Квітка К.
1917/1918**

Квітка Климент. Народні пісні з голосу Лесі Українки. Київ 1917/1918.

1922

Квітка Климент. Українські народні мелодії. Київ 1922.

1925

Квітка Климент. Українські пісні про дівчину, що мандрувала з зводителем // Етнографічний вісник Української Академії Наук. 1926, кн. 2, с. 78-107 + с. 33-39 нотного додатку.

1971

Квитка Климент. Избранные труды: В 2 т. Москва 1971, т. 1.

2007

Квитка Климент. Комментарий к сборнику украинских народных мелодий, изданному в 1922 году: [Записи от Ивана Франко] // Етномузыка. Львів 2007, число 1, с. 74-122. (Наукові збірки Львівської державної музичної академії ім. Миколи Лисенка, вип. 14).

- Б. р.** Квитка Климент. Баллади. Машинопись. Архив Кабинета народной музыки Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского, №№ 68-69.
- Клименко І.**
1815 Klymenko Iryna. Early Ukrainian-Belarusian-Polish Traditional Melo-Massif: Interethnic Wedding Macroareas // (Етно)музикологія на преласку из XX у XXI век (II). Београд 2015, р. 23-49. (Часопис Музиколошког института Српске Академије наука и уметности, № 19).
- Ковальський В.**
1856 Ковальський Василій. Иоанн Благодислав и диалект словенский // Сборник отечественный. 1856, №№ 41-42, с. 161-163, 165-167.
- Колесса І.**
1901 Колесса Іван. Галицько-руські народні пісні з мелодіями. Львів 1901 (на обкладинці – 1902). (Етнографічний збірник / Видає Етнографічна комісія Наукового товариства імени Шевченка у Львові, т. XI).
- Колесса Ф.**
1928 Колесса Філарет. Українська народна пісня на переломі XVII–XVIII вв. // Україна. 1928, кн. 2 (27), с. 47-82.
1934 Колесса Філарет. Старинні мелодії українських обрядових пісень (весільних і колядок) на Закарпатті // Науковий збірник товариства „Просвіта”. Ужгород 1934, т. X, с. 121-152 (= окрема відбитка з власною пагінацією).
1963 Колесса Філарет. Віршова форма старовинної української народної пісні про Стефана воеводу // Народна творчість та етнографія. 1963, № 1, с. 116-123.
- Колесса Ф.,**
Мошинський К.
1995 Музичний фольклор з Полісся в записах Ф. Колесси та К. Мошинського. Київ 1995.
- Костюк Ю.**
1958 Українські народні пісні Пряшівського краю / Упорядкував Юрій Костюк. Братіслава 1958, книга перша.
- Леонтович М.**
1924 Леонтович Микола. Музичні твори. Київ 1924, збірник 2.

- б/р** Леонтович Микола. [Архів рукописів]. Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського.
- Лисенко М.
1895** Лисенко Микола. Збірник українських пісень для голосу в супроводі фортепіано: [У 7 вип.]. Київ 1895, вип. 6.
- Луканюк Б.
1990** Луканюк Богдан. Типологічна школа в українському етномузикознавстві // Республіканська науково-теоретична конференція „Проблеми вивчення та пропаганди народної творчості як складової частини української національної культури”: Тези доповідей. Рівне 1990, с. 73-74 (= Луканюк Богдан. Праці з етномузикознавства. Львів (у друку), т. 1, с. 5-8).
- 1996** Луканюк Богдан. Полемічні нотатки з приводу диференціального принципу тактування. Львів 1996.
- 2007** Луканюк Богдан. Станіслав Людкевич як зачинатель типологічної школи в українському етномузикознавстві // Пам'яті Яреми Якубця (1942–2002): Збірка статей та матеріалів. Львів 2007, с. 140-161. (Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. Миколи Лисенка, вип. 16) (= Луканюк Богдан. Праці з етномузикознавства. Львів (у друку), т. 1, с. 9-37).
- 2010** Луканюк Богдан. Про типізацію вітальних форм // Вісник Львівського університету: Серія філологічна. 2010, вип. 43, с. 255-271 (= Луканюк Богдан. Праці з етномузикознавства. Львів (у друку), т. 1, с. 38-56).
- 2012** Луканюк Богдан. До питання про пісенні форми з удвоє збільшеними ритмічними групами // Проблеми етномузикології: Збірник наукових праць. Київ 2012, вип. 7, с. 26-35 (Серія: Слов'янська мелогографія, кн. 3) (= Луканюк Богдан. Праці з етномузикознавства. Львів (у друку), т. 1, с. 68-86).
- 2016** Луканюк Богдан. Ритмічна варіаційність у музичному фольклорі. Львів 2016.
- Мачинській Д.
1981** Мачинский Дмитрий. «Дунай» русского фольклора на фоне восточнославянской истории и мифологии // Русский Север: Проблемы этнографии и фольклора. Ленинград 1981, с. 110-171.

- Мишанич М.**
1979 Мишанич Михайло. Народні пісні з Бойківщини: У 2 ч. Львів 1979, ч. 2. Машинопис, депонований у Відділі рукописів Львівської національної наукової бібліотеки ім. Василя Стефаника НАН України, од. зб. 2670.
- 1980** Мишанич Михайло. Матеріали наукової експедиції 1979 року в зону будівництва водосховища на річці Стрий. Народні пісні: У 3 ч. Львів 1980, ч. 3: Мелодії. (Серія: Бойківщина, т. 5). Машинопис, депонований у Відділі рукописів Львівської національної наукової бібліотеки ім. Василя Стефаника НАН України, од. зб. 33136/3.
- 1983-1988** Мишанич Михайло. Музично-етнографічний архів: У 3 кн. Львів, 1983. Кн. 1; Львів, 1984. Кн. 2; Львів, 1988. Кн. 3. Машинопис, депонований у Відділі мистецтва Львівської національної наукової бібліотеки ім. Василя Стефаника НАН України, од. зб. 33217/1-3 муз.
- 2007** Мишанич Михайло. Українські весняні величальні пісні: ранцівки // Етномузика: Збірка статей та матеріалів. Львів 2007, число 3, с. 67-94.
- Мушинка М.**
1961 Мушинка Микола. Огляд дотеперішніх досліджень над піснею „Про Штефана Воеводу” // Дукля. 1961, № 4, с. 110-117.
- Панькевич І.**
1946-1948 Панькевич Іван. Пісня про Штефана Воеводу як пам’ятка лемківсько-шаришського говору // Linguistica Slovaca. 1946-1948, с. 345-367.
- Перетц В.**
1928 Перетц Уладзімер. Адшуканні і нагляданні ў беларускай народнай творчасці // Запіскі аддзелу гуманітарных навук Інстытута беларускай культуры. Менск 1928, кн. 2, с. 247-253. (Працы клясы філологіі, т. 1).
- Пісні Сумщини**
1989 Пісні Сумщини. Українські народні пісні: Пісенник / Фольклорні записи Валентина Дубравіна. Київ 1989.
- Пісні Тернопільщини**
1989 Пісні Тернопільщини. Календарно-обрядова та родинно-побутова лірика: Пісенник / Упорядники Степан Стельмащук, Петро Медведик. Київ, 1989, вип. 1.

- Попов М.**
1884 Народные песни Новооскольского уезда, записанные М. Поповым // Русский филологический вестник. 1884, № 2 с. 253-254.
- Потебня О.**
1877 Потебня Александр. Малорусская народная песня по списку XVI века: Тексты и примечания. Воронеж 1877 (окрема відбитка).
- Романець О.**
1968 Романець Олекса. Про час виникнення пісні „Дунаю, Дунаю” // Народна творчість та етнографія. 1968, № 4, с. 36-46.
- Савельєв А.**
1866 Сборник донских народных песен / Составил А. Савельев. Санкт-Петербург 1866.
- Сахаров І.**
1837 Сахаров Иван. Сказания русского народа о семейной жизни своих предков: В 3 т. Санкт-Петербург 1837, ч. 3.
- Сокіл В., Сокіл Г.**
1998 Сокіл Василь, Сокіл Ганна, Лукашенко Лариса. Фольклорні матеріали з отчого краю. Львів 1998.
- Томашівський С.**
1907 Томашівський Степан. Замітка до пісні про Штефана-воеводу // Записки Наукового товариства ім. Шевченка. 1907, кн. VI, с. 128-134.
- Франко І.**
1912 Франко Іван. Студії над українськими народними піснями: Додатки й поправки // Записки Наукового товариства ім. Шевченка. 1912, кн. IV, с. 5-25.
1913 Франко Іван. Студії над українськими народними піснями. Львів 1913, с. 6-19, 451-471.
1928=1984 Франко Іван. Пісня про Стефана, воеводу волоського // Науковий збірник Ленінградського товариства дослідників української історії, письменства та мови. Ленінград 1928, т. 1, с. 20-32 (=Франко Іван. Зібрання творів: У 50 т. Київ 1984, т. 42, с. 53-56).
1981 Народні пісні в записах Івана Франка. Київ 1981, вид. 2, доповнене і перероблене.

- Цимбора Ю.**
1963 Українські народні пісні Східної Словаччини / Упорядкував Юрій Цимбора. Пряшів 1963, книга друга.
- Чулков М.**
1770 Сочинения Михаила Дмитриевича Чулкова. Санкт-Петербург 1770, т. I: Собрание разных песен, ч. I.
- Чумацькі пісні**
1976 Чумацькі пісні. Київ 1976. (Українська народна творчість).
- Шейн П.**
1887 Шейн Петр. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края. Санкт-Петербург 1887, т. I, ч. 1.
- Янчук М.**
1889 Янчук Николай. По минской губернии (заметки из поездки в 1886 году). Москва 1889.

ЗМІСТ

Про музичну форму пісні „Дунаю, дунаю, чому смутен течеш?”	3
Символи (знаки формалізації)	47
Література	49

Наукове видання

Богдан ЛУКАНЮК

ПРО МЕЛОДИЧНУ ФОРМУ ПІСНІ „ДУНАЮ, ДУНАЮ, ЧОМУ СМУТЕН ТЕЧЕШ?”

Комп’ютерний набір – *Богдан Луканюк* (текст),
– *Ліна Добрянська* (ноти)
Приготування до друку – *Ліна Добрянська*

Підписано до друку 20.11.2017.
Гарнітура TimesNewRoman. Формат 60x84 ¹/₁₆
Папір офсетний. Друк офсетний.
Ум. друк. арк. 2,77. Обл. вид. арк. 2,9.
Замовлення № 85. Наклад 100 примірників.

uzel

Do plynul dywontu Olykhan wygwawda
Grozul dywontu zabil yi xxviku
dywontu duszento, milenka mi bude st.
H M E T V.

Vine' p'fen, podobna' b'edlo: Kherauzsem
st'yzel w Duzelij x Gelenia ed Chars u
waki Vado p'ne w sebi ma', Juzlika
Andelstia koin wyghony. Juzlika,
to z'zst. Feto' p'liena p'liena, t,
p'ngwidobnena' p'zst, Obrase Andelstij.
U z'zst, Jezn'ia' b' Andel Thria x
cu, Kherizto, t' to Me, me ysfum
ego. Juzghy' p' d'ichghy' se, na b'lo,
nen sem x quam ego diligo.



Obferu.

Therj t'chouse' magj. v, tu Thow'ey, i
Gado, wawiti, kowiti, kowenij, koweniti:
oni x'bzij, k'wawiti wexu d'koren; m w'c
Eaz'ofe na ed'gor, Thw' g'wenuoj t'chouse'