

Ф. М. КОЛЕСА

МЕЛОДІІ
УКРАЇНСЬКИХ
НАРОДНИХ
ДУМ
Д



Філарет Колесса

АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНСЬКОЇ РСР
ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ФОЛЬКЛОРУ ТА ЕТНОГРАФІЇ
і. м. М. Т. РИЛЬСЬКОГО

Ф. М. КОЛЕССА

МЕЛОДІЇ
УКРАЇНСЬКИХ
НАРОДНИХ
ДУМ


ВИДАВНИЦТВО «НАУКОВА ДУМКА»
Київ — 1969

Книга «Мелодії українських народних дум» є першоджерелом при вивченні дум та споріднених з ними жанрів української народної творчості. В ній об'єднані опубліковані у 1910 і 1913 рр. двома серіями у Львові записи дум від кобзарів та лірників, які розшифрував з фонограм і відредагував видатний український музикознавець-фольклорист Ф. М. Колесса (дійсний член Академії наук УРСР з 1929 р.).

Найактивнішу участь в створенні книги взяли видатні діячі української культури К. В. Квітка, О. Г. Сластіон і, особливо, Леся Українка. З її ініціативи і на її кошти була організована експедиція на Полтавщину для записування дум на фонограф, яку очолив Ф. М. Колесса. Так було врятовано від забуття і безповоротної втрати один з найцінніших скарбів народної творчості — думи.

Розрахована на широкі кола любителів музики, студентів і викладачів музичних учбових закладів та гуманітарних факультетів вузів, на всіх, хто цікавиться багатючими скарбами української народної творчості.

Редакційна колегія:

Л. М. Ревуцький (голова), *М. М. Гордійчук* (заступник голови),
О. І. Дей (заступник голови), *К. Г. Гуслистий*, *В. Д. Довженко*,
М. Ф. Колесса, *С. П. Людкевич*

Підготувала до друку

С. Й. Грица

Редактори тома

М. М. Гордійчук, О. І. Дей

Видатний український фольклорист, музикознавець і композитор, літературознавець і етнограф академік Філарет Михайлович Колесса є передовим діячем української культури кінця XIX і першої половини XX ст. Як знавець і дослідник фольклору Колесса здобув широке визнання в нашій країні і за рубежом.

Наукова спадщина Ф. М. Колесси охоплює величезне коло проблем, що зумовлено багатогранністю інтересів вченого, а також тим, що він, по суті, першим в українській фольклористиці почав глибоко вивчати слово та музику народної пісні в їх органічній єдності, обравши метод, найбільш відповідний самій природі фольклору. Справді неоціненні заслуги має Філарет Михайлович Колесса в розвитку української музичної фольклористики. Його численні записи пісень, дум, теоретичні праці є невичерпним джерелом вивчення української народнопісенної творчості. Особливий інтерес вчений виявляв до теорії фольклору, методики його дослідження, до питання його зв'язків з професійною творчістю. В своїх працях він присвятив велику увагу вивченню походження і розвитку різноманітних жанрів фольклору, їх стильових і діалектних особливостей, дослідженню індивідуального стилю корифеїв української культури — Т. Г. Шевченка, І. Я. Франка, М. В. Лисенка, зібрав численні матеріали з історії розвитку української фольклористики, етнографії. Більшість праць Колесси не втратила своєї актуальності, живо перегукується з сучасністю, однак для широкого читача вони мало доступні, бо друкувалися переважно в періодичних виданнях. Тому була прийнята спеціальна урядова постанова про публікацію наукової спадщини вченого.

Постановою Президії Академії наук УРСР створено редакційну колегію, яка очолює роботу по перевиданню праць академіка Ф. М. Колесси.

Перший том цього видання містить «Мелодії українських народних дум». В наступні томи наукової спадщини Ф. М. Колесси ввійдуть: фольклористичні праці, музикознавчі праці, дослідження про українські народні думи, музичні композиції та обробки народних пісень, неопубліковані досі записи народної пісенності, теоретичні та історіографічні роботи, цінні з наукового погляду окремі епістолярні матеріали з архіву вченого.

«Мелодії українських народних дум» є однією із найвидатніших праць Ф. М. Колесси, своєрідним синтезом його дослідницької та збирацької діяльності на ниві

українського народного епосу. Вона розкриває думи в усьому багатстві їх словесно-поетичного та музичного змісту. Вперше «Мелодії українських народних дум» були опубліковані двома серіями (1910—1913) в «Матеріалах до української етнології» (тт. XIII—XIV) Наукового товариства ім. Шевченка. В даному виданні друкуються обидві серії, а також «Варіанти мелодій українських народних дум», що є доповненням до II серії «Мелодій українських народних дум».

У підготовці до друку текстової частини публікованого матеріалу, звірці його з рукописом, який зберігається в рукописних фондах Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського Академії наук Української РСР, брав участь Я. І. Шуст. Перевидання нотної частини здійснене фотоспособом. Тексти при нотах виправлені відповідно до сучасного правопису. Науковий апарат уточнено, додається покажчик імен.

В новому перевиданні значно поповнено ілюстративний матеріал, зокрема подано портрети Лесі Українки, К. Квітки та О. Сластіона, що взяли найактивнішу участь у створенні цієї праці, та, крім вміщених у першому виданні, портрети кобзарів і лірників (роботи О. Г. Сластіона), від яких Колесса записував думи.

Науково-критичне видання вибраних наукових праць, композиторських творів і фольклорних записів Ф. М. Колесси здійснюється вперше. Томи упорядковано за тематичним принципом, що обумовлює потребу окремої передмови і коментарів до кожного тома.

Мова Ф. М. Колесси позначена специфікою розвитку літературної мови на західноукраїнських землях. У даному виданні збережено її лексичний склад і синтаксичну структуру. Орфографія передається за сучасними нормами.

Фольклористичні та музикознавчі праці Ф. М. Колесси є видатним вкладом в українську науку і тією дійовою спадщиною, що активно сприяє і сприятиме дальшому розвитку радянських досліджень багатой духовної культури нашого народу.

ФОЛЬКЛОРИСТИЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ

Ф. М. КОЛЕССИ

Філарет Михайлович Колесса розпочав свою діяльність в період, коли українська фольклористика переживала піднесення і досягла значних успіхів. У галузі словесного фольклору багато зробили такі видатні вчені, як О. Потебня, М. Драгоманов, П. Чубишський, дослідження народної музики підняли на високий науковий рівень М. Лисенко, П. Сокальський.

Передовий напрям в тогочасній українській фольклористиці очолив видатний письменник революціонер-демократ, вчений-матеріаліст Іван Франко.

Велике значення у розвитку української фольклористики мали засновані на Україні наприкінці ХІХ ст. фольклорно-етнографічні осередки при Харківському та Київському університетах, а також «Наукове товариство ім. Шевченка» у Львові, етнографічна секція якого, керована Франком, стала центром фольклористичної діяльності на Україні.

Зацікавлення вчених і інтелігенції побутом та поетичною творчістю народу було не випадковим. У зв'язку з розвитком капіталістичних відносин на Україні все гострішими ставали соціальні протиріччя, все активнішим — визвольний рух, однією з тенденцій якого було тяжіння до воз'єднання розірваних штучними кордонами східних та західних земель України.

«В усьому світі,— писав В. І. Ленін,— епоха остаточної перемоги капіталізму над феодалізмом була зв'язана з національними рухами. Економічна основа цих рухів полягає в тому, що для повної перемоги товарного виробництва є необхідним... державне згуртування територій з населенням, що говорить однією мовою, при усуненні всяких перешкод розвитку цієї мови і закріпленню її в літературі»¹.

¹ В. І. Ленін, Твори, т. 20, стор. 364.

Фольклор привертав до себе пильну увагу вчених і митців як один з яскравих проявів духовного життя українського народу, його національних традицій. Проте на цьому етапі значно сильніше, ніж на попередніх, виявились суперечності у висвітленні принципових питань фольклору — його походження, соціального змісту, перспектив дальшого розвитку. Ці суперечності свідчили про загострення ідеологічної боротьби між революційно-демократичним і ліберально-буржуазним напрямками у фольклористиці. І. Франко, Леся Українка, М. Коцюбинський різко засуджували буржуазно-націоналістичні тенденції в українській науці, як вияв кризи буржуазної ідеології, критикували тих, хто намагався пропагувати реакційну антинаукову «теорію» безкласовості української нації, перекичувати ідейне спрямування фольклору.

Особлива роль в цій боротьбі належала І. Франку. Як пропагандист ідей соціалізму на Україні, він багато зробив у справі розробки матеріалістичного методу вивчення фольклору, дав глибоке обґрунтування новим явищам у його розвитку, яких не розуміли і не змогли оцінити вчені ліберально-буржуазного напрямку. Праці І. Франка, а також інших прогресивних дослідників — однодумців письменника — М. Васильєва, В. Гнатюка довели історичну закономірність розвитку робітничого фольклору, який вперто ігнорували деякі вчені, показали безпідставність тверджень реакційних теоретиків про занепад і псування народної творчості в робітничому середовищі.

В останній чверті ХІХ ст. активнішими стали пошуки методів вивчення фольклору. Визначальним на той час у фольклористиці став порівняльний метод, який набув широкого розповсюдження з приходом у фольклористику міграційної школи на зміну міфологічній. Якщо представники міфологічної школи розглядали фольклор переважно як міфологічні уявлення людини про природу, як її релігійні вірування, виходячи з гегелівського положення, що «початкова стадія мистецтва знаходиться в тісному зв'язку з релігією»¹, то наприкінці ХІХ ст. наука зробила важливий крок у напрямку пов'язання розвитку мистецтва з розвитком суспільства.

Нові дані науки свідчили про те, що й народна творчість проходить шлях еволюції від простих до більш складних форм, що у різних народів приблизно на однаковому ступені їх суспільного розвитку можуть з'являться твори, подібні своїми сюжетами, образами. Щоправда, порівняльні дослідження в галузі фольклору, етнографії, до яких почали прагнути також і українські дослідники, далеко не завжди були плідними, оскільки подібні явища дуже часто розглядалися у відриві від соціально-економічних умов їх розвитку.

В кінці ХІХ і на початку ХХ ст. намітились тенденції розглянути й музичний фольклор під кутом зору нових досягнень соціології та

¹ Гегель, Сочинення, т. ХІІ, М., 1938, стор. 325.

природознавства. Важливим поштовхом до цього були відкриття Г. Гельмгольца в галузі фізіологічної акустики.

В українській музичній фольклористиці як безпосередній відгук на ці відкриття з'явилась праця П. Сокальського «Руська народна музика». Спираючись на вчення Г. Гельмгольца про слухові відчуття, Сокальський довів можливість незалежного існування подібних закономірностей в інтонаційно-ладовій і ритмічній будові музики різних народів, які перебувають на однаковому рівні культурного розвитку.

Наприкінці ХІХ і на початку ХХ ст. значно поштовхались порівняльні дослідження на ниві слов'янської фольклористики. Вони стали можливими завдяки нагромадженню великої кількості зразків музичного фольклору в зібраннях О. Кольберга, Ф. Бартоша, Л. Яначека, Л. Куби, Ф. Кугача, М. Лисенка, Є. Ліньової та ін. Цьому сприяло також застосування фонографа, який значно полегшив записування народної музики і створив умови для об'єктивного аналізу мелодики і ритміки. В процесі порівняльних досліджень українська пісенність посіла значне місце в роботах російських, польських, чеських фольклористів — Є. Ліньової, О. Кольберга, Л. Куби, К. Мошинського, а також в роботах неслов'янських дослідників — Б. Бартока, Й. Поммера.

Розширилось в свою чергу коло фольклорних інтересів українських фольклористів. Вивчення слов'янських музично-фольклорних взаємин, яке розпочали М. Лисенко, П. Сокальський, широко розвинув у своїх працях Ф. М. Колесса.

Але слід відзначити, що хоч порівняльні дослідження відкривали великі можливості для всебічного аналізу музичного фольклору різних народів, для пізнання в ньому національних та інтернаціональних рис, вони не завжди досягали такої мети, оскільки вчені в багатьох випадках брали до уваги лише формальні ознаки пісні, її структуру. Під впливом так званої «біологічної» теорії походження мистецтва К. Бюхера дослідники, зокрема на Заході, почали активно вивчати ритмічно-звукову природу пісні, її форму, ігноруючи ідейно-смісловий зміст, естетичне значення. Такі тенденції виявились досить помітно в роботах окремих представників німецької та фінської етномузикології.

Та поряд з цим у європейській музикознавчій науці розвивався і інший, більш прогресивний напрям. Такі видатні вчені, як Р. Валлашек, Б. Барток, О. Гостинський, З. Неєдлі, оцінивши художньо-естетичну, пізнавальну вартість пісні, намагались поставити її вивчення на історичний ґрунт. Багато зусиль доклали до цього прогресивні російські вчені Є. Ліньова, О. Листопадов, О. Гільфердінг та ін. Спираючись у своїх працях на принципи реалістичної естетики, вони близько підійшли до розуміння історичної, соціальної природи фольклору. В цьому напрямі немало зробили передові українські дослідники народної пісенності—М. Лисенко, П. Сокальський, Ф. Колесса, К. Квітка, М. Грінченко та ін.

Послідовним борцем проти формалізму в фольклористиці на початку ХХ ст. був І. Франко. Він вважав безплідними праці тих вчених, які абстрагувались від життя народу і вважали вінцем своїх досліджень встановлення праформи пісні, шляхів її міграції. Франко справедливо підкреслював, що «теорія міграції — це ще зовсім не теорія генезису»¹.

Настанови письменника про те, щоб кожне фольклорне явище вивчати у тісному зв'язку з соціально-економічним та національним ґрунтом, поступово знаходили втілення в працях молодшого покоління українських фольклористів, не тільки словесників, але й музикантів. Інтерес до пізнання соціально-історичної природи фольклору, патріотичне ставлення до традицій народної культури знайшли свій вияв у фольклористичній діяльності послідовників І. Франка — В. Гнатюка, І. Колесси, С. Людкевича, О. Роздольського, а також і Ф. Колесси, який широко розвинув Франкові фольклористичні принципи, застосувавши їх на ниві музичної фольклористики.

* * *

Філарет Михайлович Колесса народився 17 липня 1871 р. в селі Татарському Стрийського повіту в родині священика. Сім'я Колесси мала багаті музичні традиції. Дядько матері Ф. Колесси Іван Лаврінський був відомим українським композитором, одним з засновників національної музичної школи на Західній Україні, а родич матері Модест Менцінський був співаком з світовим ім'ям.

Великий вплив на Філарета мав його старший брат Іван Колесса, людина високоосвічена і талановита, автор цінної музично-фольклорної праці «Галицько-руські народні пісні з мелодіями в селі Ходовичах»². Від нього Філарет перейняв велику любов до національної культури, особливо до народної пісні. Не менш істотним фактором, який сприяв зацікавленню Філарета Колесси народною піснею, був його безпосередній зв'язок з сільським побутом. Мальовниче село Ходовичі на Підкарпатті, де проходило його раннє дитинство, було дуже багате на фольклор, який, за словами самого Колесси, захоплював його вже змалку.

Під час навчання в гімназії (1882—1890 рр.) у юнака виявились неабиякі музичні здібності. Першим музичним середовищем, якому він міг завдячувати знайомством з професійною музикою, був хор студентів Стрийської гімназії, яким певний час керував відомий український композитор і громадський діяч О. Нижанківський. Під

¹ «Записки Наукового товариства ім. Шевченка» (далі скорочено — ЗНТШ), 1903, т. LI, стор. 19 (бібл.).

² Праця частково була опублікована у 1889 р. Краківською Академією під назвою «Narodziny, chrzciny, wesele i pogrzeb u ludu ruskiego we wsi Chodowiczach, w powiecie Stryjskim». — «Zbiór wiadomości do antropologii krajowej», т. XIII; в останній редакції див. «Етнографічний збірник», т. XI, Львів, 1902.

впливом Нижанківського Колесса став серйозно вивчати історію і теорію музики. Поряд з цим він систематично збирав пісні, опрацьовував їх для хору, а також писав власні композиції. Перші обробки народних пісень Ф. Колесси («Ой поїхав Дребеньоха», «Ой дуб та й на дуба», «Ой коню ж мій, коню»), зроблені на зразок «Quodlibet» Лисенка, дістали схвальну оцінку Нижанківського, який заохотив Колессу і нададі працювати в цій галузі.

По закінченні гімназії, у 1891 р., Колесса вчився рік у Віденській духовній семінарії, але його творча натура швидко збунтувалась проти професії духівника, і вже в 1892 р. він став студентом філософського факультету Львівського університету. Проте рік перебування у Відні Колесса використав для поповнення своїх музичних знань: він прослухав у Віденському університеті цикл лекцій з гармонії у видатного композитора А. Брукнера, брав участь у хорових репетиціях Слов'янського співацького товариства, відвідував оперні вистави, концерти. Із навколишнього життя він намагався взяти все, що могло б з користю для справи бути застосованим на рідному ґрунті.

З вступом у Львівський університет коло творчих запитів Колесси значно розширилось. Він з великим інтересом вивчає історію та літературу. Заняття народною творчістю, які мали раніше аматорський характер, змінились поглибленим науковим вивченням фольклору.

Великий вплив на формування світогляду Колесси мали революційні настрої, які панували в той час серед студентської молоді Галичини. Зближення Колесси у ці роки з І. Франком, М. Павликом мало величезне значення у розвитку його ідейних поглядів, спрямуванні творчої діяльності. Захопившись вивченням життя та побуту народу, Колесса разом з іншими передовими діячами музичного мистецтва того часу — О. Нижанківським, С. Людкевичем, В. Матюком взяв діяльну участь в організації Етнографічного комітету у 1894 р., який відіграв важливу роль у спрямуванні музичної фольклористики по науковому руслу.

В особі І. Франка Колесса знайшов підтримку в своїх починаннях на ниві фольклористики. У 1890 р. в журналі «Народ» (№ 12) Франко опублікував першу етнографічну працю Ф. Колесси «Людові вірування на Підгір'ї в селі Ходовичах», а згодом в розширеному варіанті вмістив її в «Етнографічному збірнику»¹, давши їй схвальну оцінку у власній передмові.

У 1895 році Колесса вперше виступив з науковими розвідками-рецензіями на працю М. Лисенка «Народні музичні інструменти на Україні»², на фольклорні публікації Я. Новицького³ та І. Манжури⁴.

¹ Див. «Етнографічний збірник», Львів, 1898, т. V, стор. 76—98.

² Див. ЗНТШ, 1895, т. VI, Наукова хроніка, стор. 3—6.

³ Див. там же, Бібліографія, стор. 43—47.

⁴ Див. там же, стор. 47—48.

Вже в цих роботах виявились цінні риси Колесси-дослідника — живий інтерес до актуальних питань сучасності, наполегливе шукання шляхів до їх розв'язання. Вже тут він висловив думки, які мали принципове значення для поступу українського мистецтва. Основною умовою розвитку мистецтва він вважав його демократизацію на національній основі, піднесення фахового рівня. Колеса правильно оцінював основоположне значення фольклору для відродження національного стилю в професійній творчості.

«Недостача наукового дослідження нашої народної музики,— писав Колеса в першій рецензії,— шкідливо відбивається на наших творах артистичних, особливо ж на гармонізуванні народних пісень. Щаслива з цього погляду великоруська народна пісня. Над нею працював довгий час ряд талановитих музикантів, починаючи з Серова, що піднесли народну пісню на висоту артизму, зберігаючи при тім її оригінальний характер:.. Вправді, німецька школа високо розвинула теоретичне знання, однак не треба забувати, що розвинула на своєму питомому ґрунті західноєвропейському, не знаючи і не зауважуючи оригінальних типових прикмет в музиці і других народів, особливо східних»¹.

Показовою була також одна з перших літературознавчих розвідок Колесси — рецензія на роботу О. Я. Кониського про Т. Г. Шевченка². Ця робота, як перша велика біографічна праця про Т. Шевченка, привернула до себе велику увагу громадськості. Проте більшість критиків схильна була переоцінювати її значення. Колеса у своїй рецензії, віддавши належне Кониському, який зібрав багатий фактичний матеріал про Шевченка, поставився до роботи критично. Відмітивши недоліки у періодизації матеріалу та його висвітленні, він виступив, наприклад, проти недооцінки автором першої подорожі Шевченка на Україну як важливого факту в біографії поета, що вплинув на ідейний зміст його творів, сприяв їх соціальній заогорченості, підкреслив великий інтерес Шевченка до слов'янських літератур, що Кониський майже повністю замовчував.

Розвідка Колесси була лише початком його досліджень літературної спадщини великого поета, які згодом вилились в серйозну теоретичну роботу «Студії над поетичною творчістю Т. Шевченка».

Творчі інтереси Ф. Колесси на початковому етапі його діяльності помітно роздвоювались, бо поряд з науковою його дуже приваблювала і композиторська діяльність. Наприкінці 90-х років він опублікував цикли обробок народних пісень: «Вулиця» (1895), «Квартети для чоловічого хору» (1896), «Козаки в піснях народних», «Обжинки» (1898), написав декілька оригінальних хорових творів на слова Т. Г. Шевченка — «Було колись на Україні», «Утоптала стежечку», «Ой умер старий батько» (з поеми «Іван Підкова»).

¹ ЗНТШ, 1895, т. VI, Бібліографія, стор. 4.

² Див. ЗНТШ, 1896, т. IX, Бібліографія, стор. 24—37.

Музичні твори Колесси, в яких він намагався наслідувати принципи М. Лисенка, принесли йому значну популярність. Його твори «Вулиця», «Козаки в піснях народних» стали широко відомими в Галичині і зайняли провідне місце в репертуарі галицьких хорових колективів поряд з творами А. Вахнянина, О. Нижанківського, Г. Топольницького.

Постійна вимогливість до себе спонукала Колессу звернутись особисто до М. В. Лисенка. Їх листування (1896—1911) й до цього часу залишається однією з цікавих сторінок історії української музики. Вболіваючи за долю мистецтва на західноукраїнських землях, відірваних від свого матернього пня, Лисенко вказав у цих листах не тільки на недоліки в творчості західноукраїнських композиторів, але й дав надзвичайно цінні творчі настанови щодо дальшого розвитку української музики. Він гостро виступав проти наслідування принципів німецької школи, культ якої процвітав зокрема в дрібнобуржуазних та клерикальних колах української інтелігенції, проти аматорства, поверховості, зумовлених вузькістю творчих інтересів окремих галицьких композиторів, їх недостатньо високим професійним рівнем. Основним в цих листах був заклик до зближення українських композиторів з народом, з його творчістю, до оволодіння кращими досягненнями світового мистецтва.

Зв'язки з Лисенком мали великий вплив на формування демократичного світогляду Колесси, його художньо-естетичних поглядів та визначення дальших шляхів його діяльності. Вони позитивно відбилися на композиторській творчості Ф. Колесси. Проте найбільше значення ці зв'язки мали для його фольклористичної діяльності. Під впливом Лисенка він остаточно вирішив присвятити себе вивченню народної творчості, ставши згодом його найвидатнішим сподкоємцем у цій справі.

Теоретичні роботи Ф. Колесси цих років тісно пов'язані з іменем М. Лисенка. У 1903 р. був надрукований його реферат¹ про життя і творчість видатного композитора у зв'язку з 35-літнім ювілеєм його діяльності.

В 1905 р. Колесса публікує розвідку «Кілька слів про збирання та гармонізування народних пісень з доданням листів Миколи Лисенка»², в якій подає найважливіші уривки з цих листів, зважаючи на великий інтерес до них широкої музичної громадськості. На творчість Лисенка він спирається в гостропемічній статті «До питання про український музичний стиль» (1907), в якій виступає палким поборником ідейних принципів великого українського композитора, відзначаючи як особливі досягнення його творчості тісний зв'язок з народним, національним ґрунтом і високу професійну майстерність.

Цінні спостереження Колесси про стиль Лисенкових творів та обробок народних пісень, про їх збагачення засобами народної поліфонії,

¹ Див. Ф. Колесса, Життєпис Миколи Лисенка. — «Микола Лисенко», вид-во «Просвіта», Львів, 1903.

² Див. «Артистичний вісник», Львів, 1905, №№ 2, 3, 4, 5.

ладовості, які він першим відмітив в українському музикознавстві¹, були не тільки важливим підґрунтям для дальшого дослідження творчої спадщини композитора, а й виразно спрямовували до практичного засвоєння його творчих принципів музикантами молодшого покоління.

Колесса, як і інші прогресивні діячі української культури, болісно переживав розірваність українського народу штучними кордонами. У 1905 р. він писав: «Велика частина русинів-українців, більше 26 мільйонів, живе в російському царстві, українські границі відділяють російських українців від їх братів русинів, які залишаються під владою австрійського імператора... Але ніякі границі не в силах розірвати єдності великого народу, тому що їх об'єднує в одне ціле історична традиція, тисячолітня єдина культура і її плоди — багата мова, величава народна поезія»².

Те, що Колесса не обмежувався тільки питаннями вузькопрофесійними, а прагнув у своїй діяльності йти в ногу з життям, робило його праці актуальними.

На початку 900-х років Колесса приділяв багато уваги вивченню народної пісні. У 1903 році були опубліковані його перші записи музичного фольклору як музична ілюстрація до книги В. Шухевича «Гуцульщина». Особливу цінність мали подані тут записи танцювальних мелодій Гуцульщини — для скрипки, сопілки, в яких Колесса з властивою йому докладністю відтворив складну ритміку та інтонаційно-ладову побудову народної інструментальної музики.

Першою великою роботою Ф. М. Колесси, яку можна вважати підсумком початкового етапу його досліджень в галузі словесного та музичного фольклору, була «Ритміка українських народних пісень». Навколо питання ритміки в українській народній та літературній поезії, зв'язків ритміки вірша та мелодії точилося в той час немало дискусій. З листа Колесси до І. Франка від 9. XII 1905 р. дізнаємось, що Колесса віддав роботу письменникові для оцінки, з ініціативи якого вона і почала друкуватись 1906 р. в «Записках Наукового товариства ім. Шевченка»³.

Для остаточного завершення праці, для поповнення наукової ерудиції Колесси важливе значення мало наукове відрядження за кордон у 1906—1907 рр. Багато корисного він почерпнув з семінарів видатного славіста В. Ягича, музикознавця Г. Адлера у Віденському університеті. Тоді ж Колесса написав ще один розділ — «Паралельні розміри вірша в народній поезії слов'ян».

«Ритміка українських пісень» Ф. Колесси має тісні зв'язки з теорією силабічної версифікації О. Потебні і далі розвиває метод сумісного дослідження словесної та музичної ритміки в народній пісні, засто-

¹ Див. Ф. Колесса, Народний напрям в творчості М. Лисенка. — «Літературно-науковий вісник», Львів, 1913, кн. 2, стор. 254—264.

² Ф. Колесса, Огляд українсько-руської поезії, Львів, 1905, стор. 83.

³ Див. ЗНТШ, 1906—1907, тт. 69—76.

сований Г. Шафрановим і особливо П. Сокальським в його роботі «Руська народна музика».

Колесса в цій праці захищає концепцію про самобутній розвиток ритміки вірша та мелодії в українській народній пісенності і критикує В. Перетца та Ц. Неймана, які твердили, що вона нібито сформувалась у XVII—XVIII ст. під впливом латинсько-польської літератури. На широкому фактичному матеріалі він доводить, що різноманітні форми силабічного вірша виникли вже в ті часи, «коли з'явилися на Русі обрядові пісні і архаїчна форма пісенна в билинах і духовних віршах»¹. У цій роботі Колесса дав глибокий аналіз словесної та музичної ритміки української народної пісні, розглянувши її в зв'язках з ритмікою пісень інших слов'янських народів, а також з ритмікою літературної поезії. На основі вивчення різних історичних верств української пісенності він першим систематизував ритмічні форми, властиві українській народній пісні, підготувавши тим самим ґрунт для класифікації словесно-музичного фольклору та для дальшого дослідження його стилю.

Заслуговує на увагу приєднання Колесси до прогресивної на той час концепції про колективний характер первісних форм народної творчості та визнання спорідненої по крові общини як першого суспільного середовища, в якому міг розвиватися фольклор².

В «Ритміці українських народних пісень» були й слабкі сторони. Це, насамперед, уступи, де Колесса торкається питання про походження мистецтва, поділяючи при цьому погляди К. Бюхера — прихильника вульгарно-матеріалістичної теорії походження первинного мистецтва. Хоча в цій роботі дослідник прагнув до історизму у вивченні пісні, до розкриття її зв'язків з суспільним розвитком, проте він неодноразово збочував з цього шляху, відриваючи вивчення форми пісні від її конкретного змісту та розглядаючи її як самодостатню схему. Та, незважаючи на це, праця Колесси, як перше монографічне дослідження ритміки українських народних пісень в єдності їх слова і музики, була видатним явищем в українській фольклористиці. «Дякуючи Колессі,— писав К. Квітка,— українці мають зразкове розроблення своєї народної ритміки, якого досі ще не досягнула наукова література жодного слов'янського народу»³.

З виходом у світ «Ритміки» фольклористична діяльність Колесси набирає ширшого розмаху. Проявляючи постійний інтерес до найдавніших верств українського фольклору, Колесса приділяє велику увагу збереженню для нащадків тих жанрів, які відбивають найстаріші традиції фольклорного процесу. Цікавою з цього погляду є книга «Мелодії гайвок». В ній подано більше 150 старовинних пісень — веснянок, які на Західній Україні називають також гайвками або риндзівками.

¹ Ф. Колесса, Ритміка українських народних пісень, Львів, 1907, стор. 246.

² Див. там же, стор. 29.

³ «Музика», 1926, стор. 413.



Леся Українка.

Більшість зібраного в книзі — це розшифровки фонограм Й. Роздольського. Збірка дає широку уяву про цю старовинну обрядову пісенність, яка відлунням доносить до нас згадки про найдавніші часи, відтворює особливість первісного світосприймання.

Розвідка до цієї збірки відбила наполегливі шукання методів дослідження інтонаційно-ладової будови пісенного фольклору, критеріїв його упорядкування. В ній, щоправда, позначились впливи поширеної в той час системи класифікації мелодій І. Крона та О. Коллера¹, однобоких, схематичних по своїй суті. Але поряд з цим є й дуже цінні спостереження про характер руху в мелодії, про їх обсяг та інтерваліку, змінність опорних звуків, закінчення, про ритмічну структуру гаївок. Все це дає ключ до розуміння інтонаційних типів побудови мелодії в українській пісні.

Важливий етап у творчій діяльності Ф. М. Колесси пов'язаний з вивченням українського народного епосу. Історія створення праць з цієї ділянки, зокрема праці «Мелодії українських народних дум», нерозривно пов'язана з ім'ям великої української письменниці Лесі Українки. Дбаючи про збереження для майбутніх поколінь багатих реcitaцій українських народних дум, вона виділила із своїх невеликих заощаджень кошти на організацію запису дум на фонограф. У 1908 р. письменниця разом із своїм чоловіком К. В. Квіткою звернулися до Ф. М. Колесси з проханням виїхати у цю експедицію. Колесса відгукнувся на пропозицію з великим ентузіазмом і влітку того ж року виїхав на Лівобережжя. Але, на жаль, царський уряд не дав йому дозволу на вільне пересування по території, і він змушений був обмежитись поїздкою у Миргород, куди був запрошений відомим художником-графіком Опанасом Георгійовичем Сластіоном — добрим знавцем кобзарської справи. Завдяки активній допомозі О. Сластіона, який підтримував зв'язки з багатьма кобзарями України, у Миргород прибули кращі спілці з Полтавщини — М. Кравченко, М. Дубина, А. Скоба, Явдоха Пилипенко. Найбільш докладно Колессі вдалося записати лише репертуар М. Кравченка. Значна частина матеріалу, що увійшла до другої серії видання, була розшифрованою фонографічних записів дум, які згодом переслали Колессі О. Сластіон та Леся Українка з К. Квіткою.

Понад п'ять років вчений працював над підготовкою праці «Мелодії українських народних дум» до видання, про що дуже скромно говорить у передмові до першої серії. З великою вдячністю Колесса згадає тут К. Квітку, Лесю Українку, О. Сластіона та невідомого «любителя народної старовини», завдяки фінансовій допомозі якого могла бути здійснена праця. Тоді Колесса не знав, що цією людиною була Леся Українка, яка до кінця своїх днів зберігала цей факт в таємниці.

¹ Ilmari Krohn, Welche ist die beste Methode Volks- und Volksmäßige Melodien nach ihrer musikalischen nicht textfischen Beschaffenheit lexikalisch zu ordnen, Sammelbände der IMG, IV, 1902—1903; O. Koller, там же.

Та матеріальною підтримкою не обмежувалась участь письменниці в створенні цієї праці. Близкуче знаючи й розуміючи фольклор, Леся Українка в листах до Колесси¹ давала дуже цінні поради щодо розшифровки великого репертуару харківського кобзаря Гната Гончаренка, рецитації якого вона сама записала на фонограф, щодо словесної та нотної транскрипції матеріалу, його впорядкування.

З великою теплотою Колесса писав про це пізніше «Леся Українка і український музичний фольклор»², де він показав видатну роль письменниці у розвитку української фольклористики. Високо оцінював Колесса також допомогу, яку подали йому К. Квітка та О. Слестіон.

До виходу у світ першої серії «Мелодій українських народних дум» Колесса виступив на III Міжнародному конгресі музичного мистецтва у Відні з рефератом про козацький народний епос, ілюстрованим фонограмами. Тут вчений показав специфіку кобзарського мистецтва як явища національно самобутнього, підкресливши, зокрема, глибоко народні джерела дум. Ілюстрації високохудожнього співу кобзарів М. Кравченка, А. Скоби, М. Дубини красномовно свідчили про те, що народне мистецтво продовжує жити, що його розвивають талановиті співці з народу. Реферат викликав великий інтерес до кобзарської справи та живу дискусію, в якій взяли участь видатні фольклористи Л. Куба, Е. Горнбостель, музикознавець О. Гостинський.

Виступ Колесси мав важливе значення для ознайомлення світової громадськості з багатствами українського фольклору, зокрема епосу, а разом з тим підривав ходові на той час теорії про відмирання народного мистецтва в умовах капіталізму.

Після виходу в світ у 1910 р. I серії «Українських народних дум»³ Леся Українка писала Ф. Колессі: «Надзвичайно втішно було мені бачити цю велику працю викінченою і доведеною до ладу Вашим високоосвіченим старанням. Тепер уже справді можна сказати: «Наша пісня, наша дума не вмре, не загине». Честь Вам і дяка за Ваші труди»⁴.

Незважаючи на велику літературу про думи, які з усіх жанрів українського фольклору вивчались найбільш докладно, поява праці Ф. М. Колесси була справді епохальним явищем у вивченні українського епосу. Вона мала особливе значення для дослідження музики дум. Досить вказати, що до раніше відомих трьох музичних записів дум, які зробив М. Лисенко від кобзарів О. Вересая та Й. Братиці, Колесса додав 65 нових записів з інструментальним супроводом від тринадцяти кобзарів та лірників Полтавщини і Харківщини. Здійснені

¹ Див. «Леся Українка», Вид-во Львівського державного університету, 1946, стор. 45—58.

² Там же, стор. 59—74.

³ Див. Матеріали до української етнології, т. XIII, Львів, 1910.

⁴ «Леся Українка», стор. 55.

дуже докладно, з глибоким відчуттям стилю дум аж до найдрібніших нюансів¹, ці записи значно збагатили уяву про український народний епос, були неоціненним надбанням для фольклористики. В них вчений тонко передав складні інтонаційно-ладові, ритмічні особливості дум і з неменшим знанням справи — особливості їх поетичного тексту.

Браховуючи велику роль творчої індивідуальності в процесі творення та побутування народного епосу, Колесса обрав у цій роботі принцип систематизації матеріалу за співцями, який широко застосовувався в той час у вітчизняній фольклористиці (Гільфердінг, Сперанський). Уяву про співців значно збагачують подані вченим цікаві відомості про їх життя та рід занять, що становлять значний інтерес для вивчення соціального середовища кобзарства. Багато нового внесли в науку численні теоретичні праці вченого про думи.

Для розуміння музичного змісту дум найбільше значення мають вступні статті до «Мелодій» та розвідка «Варіанти мелодій українських народних дум». Широко розвинувши спостереження Лисенка про музично-стильові особливості дум, Колесса поряд з цим вперше приділив увагу взаємозв'язкам між словом і музикою в думках, виясненню принципів їх формотворення. Вчений відкинув уявлення про думи як про похідний жанр від пісні і вперше на широкому музичному матеріалі визначив оригінальні, самобутні музично-стильові ознаки дум, їх речитативний склад, імпровізаційний характер, виключно індивідуальний спосіб виконання, які відрізняють думу від пісні.

Колесса показав, що в думі музичний елемент цілком підпорядкований словесно-поетичному тексту, його синтаксичному складу, акцентам у словах, тобто служить засобом емоційного підсилення смислового змісту думи.

Незважаючи на імпровізаційний склад, дума має свої специфічні закономірності побудови, вироблені віками в народній традиції, що дозволяє говорити про високу артистичну викінченість цього жанру.

В цій роботі, як і у попередніх, він прагнув до наукових критеріїв у оцінці музичного стилю фольклору, до того, щоб доказ спирався не на суб'єктивне відчуття, а на конкретні дані. Передумовою об'єктивних висновків Колесса вважав «порівняння варіантів в їх найдрібніших частинах.., завдяки якому можна вияснити, що в них типове і характерне, а що треба зачислити до локальних чи індивідуальних проявів»². Здійснена вченим з цих міркувань систематизація кобзарських рецитацій за типовими фразами, закінченнями, обсягом мелодії дозволила дослідникові значно доповнити відомості, зокрема, про інтонаційно-ладові особливості дум, показати різноманітні модифікації типових мелодичних мотивів у їх співвідношенні з текстом, вияс-

¹ Музичні записи дум високо оцінювали М. Лисенко, Б. Барток, К. Квітка; про їх докладність свідчать також фонографічні валики, які збереглися в особистому архіві Ф. М. Колесси.

² Див. стор. 40 цієї книги.

нити співвідношення між традиційним та індивідуальним у співі кожного виконавця. Разом з тим вона привела вченого до важливого висновку про зв'язок кобзарських рецитацій з територією їх побутування та про наявність локальних кобзарських шкіл — полтавської і харківської. Це явище вчений вважав закономірним у зв'язку з відомостями про «давні організації співців, яких основа була теж територіальна»¹.

Важко, однак, погодитися з думкою Колесси про деградацію кобзарського стилю в рецитаціях молодших кобзарів Харківщини у зв'язку з появою у їх співі окремих нових моментів (мелодизації речитативу, мажоро-мінору), незвичних для інтонаційної будови найдавніших верств дум.

Суперечливість, двоїстість в оцінці розвитку кобзарства, зокрема в ранніх роботах Колесси, була зумовлена, з одного боку, тим, що Колесса, як глибокий дослідник, не міг не бачити із власного досвіду і спостережень, що це мистецтво не перестає побутувати, що воно набирає нових якісних рис. Невипадково ж він так високо оцінив думу про Сорочинську трагедію, створену М. Кравченком, підкресливши, що «Кравченко виявляє у своєму творі високогуманні почування і бистрий дар observaційний, що цей плач про сучасну неволю найкраще характеризує Кравченка і його талант»².

З другого боку, як і інші вчені того часу, перебуваючи під впливом застарілого ідеалістичного розуміння фольклору, зокрема епосу, як нібито мистецтва в минулому, він і сам нерідко висловлював думки про його занепад, псування.

Не обмежуючись рамками українського фольклору, Колесса і в роботах про думи розглянув їх у зв'язку з епосом інших слов'янських народів. Порівняльний матеріал він широко використав, досліджуючи питання походження українських дум.

Важливо відзначити, що до вивчення цієї складної проблеми, яка в тодішній буржуазній фольклористиці розглядалась у плані так званого компаративізму, тобто виявлення впливів та запозичень, Колесса підійшов з інших позицій, більш прогресивних. У процесі порівняльних студій він приділив головну увагу вивченню зв'язків дум з конкретно-історичними умовами їх виникнення та розвитку. Всупереч деяким вченим (Дашкевичу, Халанському), які вважали, що риси споріднення дум частково з билинами, сербськими історичними піснями є ознакою запозичень українцями епічних форм з чужих джерел, Колесса на широкому фактичному матеріалі показав, що думи є самобутнім явищем на українському ґрунті, «оригінальним продуктом творчого духа українського народу». Окремі риси подібності в епосі слов'янських народів він розглядав як наслідок їх генетичної спорідненості, подібності історичних умов розвитку цих народів.

¹ Див. стор. 56 цієї книги.

² Див. стор. 102 цієї книги.

Які ж джерела, на думку вченого, зумовили появу дум? Порівнюючи думи з іншими жанрами української народної творчості, він висуває твердження про генетичний зв'язок дум з найдавнішим видом рецитованої народнопоетичної творчості — народними голосіннями. Це твердження Колесса глибоко обґрунтував у роботі «Про генезу українських народних дум». Його він висунув і як антитезу до поширеної у ті часи теорії П. Жигицького, який виводив думи з напівлітературного, в основному клерикального середовища. Колесса показав, що для створення дум народ мав достатню кількість високохудожніх засобів стилю вже у найдавніших зразках власної творчості і не мав потреби звертатись до чужих його смакам і далеко не досконалих з художнього боку книжних складань. Літературні впливи Колесса визнавав лише в думках новішого походження — часів визвольної війни українського народу 1648—1654 років.

Інколи в полемічному запалі дослідник надто пристрасно ставив знак рівності між думами та голосіннями, недостатню увагу звертав на відмінності у їх змісті. Проте ця нова теорія Колесси була важливим внеском в розв'язання складної проблеми походження дум і відіграла важливу роль у боротьбі з антидемократичними концепціями про походження епосу від вищих класів.

Менш чітким в роботах вченого про думи було висвітлення їх ідейного змісту. Великий інтерес Колесси до історичної основи дум, прагнення вияснити їх зв'язок з життям, з історією українського народу були безперечно позитивними рисами його дослідницького методу. Але не будучи істориком і звертаючись до загальноприйнятих на той час історичних джерел, він перейняв звідти разом з фактичним матеріалом окремі неправильні концепції. Так, наприклад, говорячи про козацтво, Колесса ідеалізував його, не беручи до уваги класового розшарування. Поряд з терміном Русь він іноді вживав неправильний термін Русь-Україна, тенденційно вигаданий істориками буржуазно-націоналістичного напрямку. Особливо це стосується його роботи «Українські народні думи (Перше повне видання)», Львів, 1920.

Однак ці слабкі моменти робіт Колесси, в яких відбилися хибні концепції буржуазної історіографії, не применшують великих його заслуг у вивченні українського епосу. Блискучі записи мелодій дум, зроблені вченим, залишаються й досі унікальним, неперевершеним явищем в українській музичній фольклористиці. Його теоретичні праці про думи, побудовані на величезному фактичному матеріалі, по-новому висвітлювали питання словесного і, зокрема, музичного стилю дум, показали їх самобутню красу, оригінальність, їх визначне місце серед епосу слов'янських народів. У 1918 році за роботу «Про віршову і музичну форму дум» Віденський університет присвоїв Ф. М. Колесі звання доктора слов'янської філології.

Довголітня праця над думами не відвернула уваги вченого від інших проблем. В той час Колесса здійснив найбільше експедицій в Кар-

пати: Ужгородський район (1910), Пряшівщину (1912), Південне Підкарпаття, мав намір їхати на Мараморощину, але цьому перешкодила імперіалістична війна.

В міру заглиблення вченого в народний побут і мистецтво в його працях все виразніше виступає тенденція розглянути пісню у зв'язку з історичними умовами, в яких вона виникла і розвивалась. Це виразно помітно в його роботі «Українська народна пісня, її мелодична і ритмічна будова»¹ — єдиній роботі, яку Колесса зміг надрукувати німецькою мовою в роки війни.

Наголошуючи на суспільній ролі музичного фольклору, Колесса писав: «Українська народна музика дає погляд на довговікову дорогу, яку пройшов український народ у своєму духовному розвитку, та освітлює в історичній перспективі перехреснування культурних впливів, як вони йшли по собі, оставляючи слід в народній творчості... Українські народні пісні в'яжуться тісно з духовним життям українського народу як його найсильніший вислів»².

В українському музичному фольклорі він розрізняв три інтонаційні пласти, які відбивають три етапи в розвитку інтонаційно-ладового мислення: етап первинних оліготонічних звукорядів, уяву про який дає старовинна обрядова пісня (колядки, веснянки), що зберегла сліди первісно-общинного устрою, етап діатонічних ладів, хроматизованих в українській пісні, найбільш яскраво представлений в «невольницьких плачах» і думках, етап октавної побудови мелодії з визначеною тонікою, ввідним тоном та модуляціями (пісні кінця XVII ст., лірично-побутові пісні, романси). В сучасній пісенності Колесса відзначав сплетіння всіх трьох інтонаційних пластів з перевагою діатонічного. Накреслена Колессою історична періодизація розвитку ладово-інтонаційного стилю української пісні, яка базувалась на попередніх дослідженнях, зроблених у цій галузі П. Сокальським, створила основи для історичної систематизації пісень, для дальшого вивчення інтонаційно-ладової будови українського пісенного фольклору.

Дослідження Колесси в галузі народної пісні значно активізувалися в 20-х роках. На творчу діяльність вченого позитивно вплинуло його зближення з радянською наукою.

Надзвичайно важкі умови життя західноукраїнських трудящих, які були насильно відірвані від Радянської України і потрапили під владу буржуазно-поміщицької Польщі, зумовили значне піднесення революційно-визвольного руху на західноукраїнських землях та боротьбу за возз'єднання в Українській Радянській державі. Незважаю-

¹ «Österreichische Monatschrift für den Orient», 1916. Надрукована українською мовою у 1918 р. під назвою «Наверсткування і характерні признаки українських народних мелодій» в Записках Наукового товариства ім. Шевченка (т. 126—127).

² «Наверсткування і характерні признаки українських народних мелодій», стор. 78.

чи на великі перешкоди з боку польського уряду, передова інтелігенція західноукраїнських земель всіляко прагнула зав'язати контакт з діячами молодшої радянської науки, культури.

З утворенням при Академії наук УРСР Музично-етнографічного кабінету Колесса вступає в активну переписку з К. Квіткою, який очолював цей кабінет. Обидва вчені намагаються активізувати роботу на ниві української фольклористики, спрямувати її по єдиному ідейному руслу. Майже паралельно з методичними роботами К. Квітки¹ опубліковані розвідки Ф. Колесси «Про вагу наукових дослідів над усною словесністю»², «З царини української музичної етнографії»³, в яких він рішуче виступив за наукові методи збирання та вивчення народної творчості, за використання кращих традицій вітчизняної і світової музичної фольклористики.

Наприкінці 20-х років в радянських виданнях були надруковані важливі роботи Ф. Колесси «Українська народна пісня на переломі XVII—XVIII ст.»⁴ та «Українська народна пісня в найновішій фазі свого розвитку»⁵, які свідчили про зростання теоретичного рівня вченого, про еволюцію його поглядів на ряд явищ. Статті ніби доповнювали одна одну, створюючи широку панораму розвитку української пісні — від її найдавніших записів, що збереглися в українській фольклористиці, до сучасних пісень-новотворів. Особливо цікавою з погляду розуміння вченим вузлових питань фольклору була друга стаття. У висвітленні розвитку народної творчості, процесу її виникнення Колесса близько підійшов до матеріалістичного розуміння фольклору. «Усна творчість, — писав він, — ніколи не стоїть на одному місці, а постійно йде вперед, неначе переходить процес живого організму... Появу нових пісень приводить за собою звичайно зміна громадського устрою, суспільних відносин, важливі історичні події, що мають вплив на життя народних мас»⁶.

Якщо в ранніх своїх працях Колесса схильний був перебільшувати роль індивідуальної творчості в фольклорному процесі, то тепер він справедливо наголошував, що індивідуальний вклад творця тільки тоді стає народним, коли він пристосується до вироблених на протязі століть образів народної творчості та її стилю⁷, коли пройде «довгий процес вигладжування, шліфування під впливом колективної твор-

¹ К. Квітк а, Професіональні народні співці і музиканти. Програма для дослідів їх діяльності й побуту, УАН, 1924; й о г о ж, Потреби в справі дослідження народної музики на Україні.—«Музика», 1925, № 2—3.

² Див. «Літературно-науковий вісник», Львів, 1922, кн. VII—VIII.

³ ЗНТШ, 1925, тт. 136—137, стор. 119—138.

⁴ Журн. «Україна», 1928, кн. II, стор. 47—82.

⁵ Вид-во УАН, 1928.

⁶ Ф. Кол е с с а, Українська народна пісня в найновішій фазі свого розвитку, стор. 73—74.

⁷ Там же, стор. 97.

чості»¹, [тобто вчений ставив індивідуальний задум у тісний зв'язок з народною традицією.

Але найбільшої уваги заслуговує оцінка Колессою нового фольклору. Докладно аналізуючи нові заробітчанські пісні про еміграцію, нові балади, вчений прийшов до висновку, що теорія про відмирання фольклору, яку й він частково поділяв в своїх ранніх працях, є хибною.

Колесса був тієї думки, що фольклор на сучасному етапі розвивається менш інтенсивно, ніж на попередніх, проте народ не перестає творити, і сучасні пісні своїми художніми особливостями не тільки не поступаються перед традиційним фольклором, але навіть «відзначаються більш логічним пов'язанням частин цілого, реалізмом в зображенні живої дійсності...», нові заробітчанські пісні Колесса оцінював як «причинок до історії пролетаризації українського селянства»².

У пізніше написаній статті, присвяченій В. Гнатюкові³, Колесса ставить відомому фольклористові в заслугу те, що той «заперечив давні погляди й утерті фрази про «завмирання» народної творчості, що так вдомашнилися... з часів Цертелева, Лукашевича, Метлинського»⁴.

Завдяки широкій публікації праць Колесси у вітчизняній і закордонній пресі його авторитет як вченого зростав не тільки на Україні, але й за її межами. 20-і роки ознаменувались його активною участю в ряді міжнародних з'їздів, конгресів. У 1924 р. як член Наукового товариства ім. Шевченка він бере участь у I конгресі слов'янських географів та етнографів у Празі, в 1927 р.— у II конгресі в Польщі, в 1929 р.— в I з'їзді філологів-славистів у Празі, 1930 р.— у Міжнародному конгресі народного мистецтва в Антверпені. Всюди Колесса виступає як захисник прогресивних принципів української культури.

Важливе не тільки наукове, а й політичне значення мала його доповідь, виголошена на II з'їзді географів та етнографів у Польщі, «Характерні ознаки західноукраїнських музичних діалектів в мелодіях народних пісень Лемківщини»⁵, в якій Колесса показав генетичне споріднення народної культури найбільш віддаленої на захід етнографічної групи українців-лемків з загальноукраїнською. Це було відповіддю окремим польським вченим, які поширювали псевдонаукові, шовіністичні теорії про неукраїнське походження лемків, гуцулів. Думку про єдність української культури Колесса обстоював у виголошеній на I з'їзді слов'янських філологів цікавій доповіді «Карпатський цикл народних пісень, спільних українцям, словакам, чехам і полякам»,

¹ Ф. Колесса, Українська народна пісня в найновішій фазі свого розвитку, стор. 74.

² Там же, стор. 96, 82.

³ Див. Збірник праць, присвячених пам'яті Володимира Гнатюка.— «Матеріали до етнології й антропології», тт. XXI—XXII, Львів, 1929, стор. VII.

⁴ Там же, стор. V.

⁵ Див. «Pamiętnik II zjazdu słowiańskich geografów i etnografów w Polsce», Краків, 1930.

в якій показав спільні риси карпатського фольклору і фольклору західних слов'ян.

У 1929 р. в житті Колесси відбулася знаменна подія — він був обраний дійсним членом Академії наук Української РСР. Це сприяло подальшому зближенню вченого з радянською наукою, утвердженню його демократичних поглядів. Тільки тепер, після довгих років праці, Колесса звільнився з посади гімназійного вчителя, мав змогу більше часу приділити науковій роботі. Тіснішими стають зв'язки Колесси з радянськими вченими, а його праці впливають і на розвиток радянської фольклористики.

Найсерйознішим науковим досягненням Ф. Колесси цих років була праця «Народні пісні з Галицької Лемківщини»¹, яка підсумувала його багаторічні дослідження українського фольклору цієї території. За кількістю пісенного матеріалу, зібраного з одного етнографічного району (820 пісень з варіантами), дана збірка і досі не має собі рівних. Тут вперше Галицька Лемківщина постає у всій красі свого пісенного багатства. Колесса записав ці пісні під час трьох експедицій на Лемківщину у 1911—1913 рр., в основному в Сяноцькому, Горлинському та Новосанецькому повітах. В збірці подані різноманітні жанри фольклору карпатських українців, починаючи від календарно-обрядових і кінчаючи новими піснями про еміграцію. Локальні риси цього фольклору яскраво відбиваються, зокрема, у баладних, дівочих, парубочьких піснях, широко представлених у збірці.

Докладна і повна нотація словесного і музичного тексту, до якої завжди прагнув Колесса у своїй роботі, збереження діалектних особливостей пісень забезпечили роботі велику пізнавальну цінність. Досі вона є найбагатшим джерелом для ознайомлення із змістом, локально-специфічними особливостями поетичного та музичного стилю лемківських пісень. Дбайливий запис варіантів дозволяє простежити за процесом побутування кожної пісні. Слід звернути увагу ще на одну особливість цієї та інших збірок Колесси, на так звані «паралелі», подані до кожної пісні. Ця, на перший погляд, непомітна, але дуже цінна риса, яка, до речі, вперше з'являється в українській музичній фольклористиці в роботах Колесси, була доказом тяжіння вченого до типологічного вивчення фольклору. Щоправда, остаточно стати на цей шлях йому заважало надто велике захоплення формою пісні, яку він не завжди розглядав у зв'язку із змістом. Це досить виразно помітно в систематизації матеріалу збірки, здійсненій за типовими ритмоформулами (згідно І. Крона).

У великій вступній статті до цієї збірки Колесса висловив цінні спостереження про інтонаційно-ладову та ритмічну структуру лемківських пісень, слушно відмітивши, що лемківські пісні з погляду збереження в них виразно архаїчних елементів «дають багатий матеріал

¹ Див. «Етнографічний збірник», т. XXXIX—XL, Львів, 1929.

для того, щоб прослідкувати повільний перехід від середньовічних ладів до нової октавної системи шляхом різних модифікацій»¹.

В результаті багаторічного вивчення українського фольклору Карпат Колесса прийшов до висновку про існування окремого карпатського пісенного стилю, в якому виявляються три діалектні різновиди: гуцульський, бойківський та лемківський. Важливе значення для науки мав його висновок про те, що фольклор карпатських українців виявляє в своїх основах і типових формах безсумнівну належність до українського материного ґня і нерозривну спільність з українськими діалектами музичними, відбігаючи від них лише у своїй надбудові, у новіших верствах пісенних. Цю важливу тезу вчений ще ширше обґрунтував у роботі «Старинні мелодії українських обрядових пісень (весільних та колядок) на Закарпатті»², першим в українській фольклористиці показавши важливе значення музичного фольклору для вивчення проблеми етногенезу.

В 30-х роках багато уваги вчений присвятив критично-публіцистичній діяльності. Він досить часто виступав з статтями в пресі, рецензіями, багато з яких було безпосереднім відгуком на актуальні теми тодішньої фольклористики.

У зв'язку з загостренням загальної кризи імперіалізму, і, зокрема, в західноєвропейських країнах, дедалі більше з'являлось ревізіоністських течій в буржуазній науці. Під впливом реакційної естетики Ніцше у фольклористиці виникла «теорія» так званої зниженої культури. Її неприкритий цинізм найдужче виявився в працях Г. Наумана, який на догоду фашистським «вченим» намагався зобразити народ як інертну масу, нездатну до самостійної творчості, а фольклор — «зниженими культурними цінностями верхів».

В рецензії на книгу Г. Крейера «Індивідуальна творчість в житті народу»³ Колесса піддав гострій критиці реакційну тезу Наумана, який твердив, що ознака творчої індивідуальності властива лише «верхам». Колесса неодноразово підкреслював, що творча індивідуальність не є класовим поняттям. Як послідовний захисник демократичних принципів у фольклористиці, він відстоював глибоко народні основи фольклору. «Народні пісні,— писав він,— так само, як і мова, є органічним витвором народного духа: вони живуть і розвиваються в тісному зв'язку з життям народу, як його найсильніший вислів». Принципово важливе значення мала правильна оцінка вченим творчих здібностей народу, ствердження високого ідейно-естетичного змісту фольклору.

Багато видатних вчених поважало Ф. М. Колессу за його прогресивні погляди. Неодноразово звертались до нього за порадами Б. Барток, Д. Зелені, А. Хибінський. Тісна творча співдружність зв'язувала

¹ Ф. Колесса, Народні пісні з Галицької Лемківщини, стор. XLV.

² Див. «Науковий збірник», Вид-во «Просвіта», Ужгород, 1934, кн. X.

³ Див. «Slavia», Прага, 1934, зош. 1—2, стор. 275—276.

Колессу з видатним польським етнографом К. Мошинським. За його пропозицією Колесса взяв участь в фольклорній експедиції на Полісся (1932), на матеріалі якої написав цінну розвідку «Народна музика на Поліссі»¹, показавши в ній діалектні особливості українських пісень цієї території, а також їх тісний зв'язок з білоруським та російським фольклором.

Важливим внеском у вивчення слов'янських фольклорних зв'язків була і інша робота вченого того ж часу — «Балада про дочку-пташку в слов'янській народній поезії»², де Колесса дав глибокий аналіз численних варіантів цієї балади, що широко побутує у східних та західних слов'ян. Маючи великий досвід фольклористичної роботи, Ф. М. Колесса опублікував у 1938 р. перший посібник з українського словесного та музичного фольклору «Українська усна словесність», де зробив цінну спробу показати словесний фольклор паралельно з музичним. З погляду вдало відібраного матеріалу, який давав досить повне уявлення про українську народну творчість, робота становила значний інтерес, і не випадково вона була високо оцінена видатним радянським вченим М. Азадовським, який ставив її на перше місце серед всіх відомих йому російських і західноєвропейських видань такого типу³. Але, на жаль, в теоретичній частині ця робота мала ряд методологічних недоліків.

Одною з найзначніших робіт Колесси 30-х років були «Студії над поетичною творчістю Т. Шевченка» (1939), яку він присвятив 125-річчю з дня народження великого Кобзаря. Вчений тут глибоко проаналізував поетичний стиль Шевченка, показав органічний зв'язок його творчості з народною піснею, зумівши оцінити яскраву самобутність та індивідуальність творчого почерку поета.

Інтерес до проблеми зв'язків народної творчості з професійною поетичною і в інших роботах Колесси тих років, зокрема в розвідках «Як розумів Лисенко проблему гармонізації українських народних пісень»⁴, «Народно-пісенна ритміка в поезіях Івана Франка»⁵. Цей інтерес впливав із принципово вірної оцінки дослідником основоположного значення фольклору для розвитку професійного мистецтва. Будучи вченим широкої ерудиції, Колесса дав досить ґрунтовну розробку цього питання в галузях літератури і музики.

Переломним в житті та діяльності Філарета Михайловича Колесси був 1939 рік. Народ західноукраїнських земель був звільнений від іноземного панування і воз'єднався з своїми єдинокровними братами в Українській Радянській Соціалістичній Республіці. З перших же днів

¹ Див. «Українська музика», 1939, № 1.

² «Lud słowiański», Краків, 1934, т. III, зош. II; 1937, т. IV, зош. I.

³ Лист М. Азадовського до Ф. М. Колесси від 1. VII 1940 р. (Особистий архів Ф. М. Колесси.)

⁴ «Українська музика», 1937, № 9—10.

⁵ «Народна творчість», 1941, № 1.

встановлення Радянської влади в західних областях України Колесса віддає весь свій талант, знання, енергію будівництву радянської культури. Це було природним в силу демократичних переконань вченого, якими він керувався протягом всього свого життя.

Зазнавши немало труднощів, Колесса тільки за Радянської влади здобув те справжнє визнання, на яке здавна заслуговував як видатний вчений та громадський діяч. Йому вперше була надана університетська кафедра, він одержав можливість виховувати молоді кадри фольклористів. Тільки тепер здійснилась його давня мрія — наука про фольклор стала справою широкого загалу.

Незважаючи на похилий вік та поганий стан здоров'я, вчений брав активну участь в науковому та громадському житті. Ставши керівником кафедри фольклору та етнографії Львівського державного університету, а у 1940 р. — директором Державного етнографічного музею у Львові, Колесса розгорнув широку діяльність по вивченню фольклору й матеріальної культури західноукраїнських земель.

У ті роки вчений глибше знайомиться з марксистсько-ленінською теорією, намагається по-новому переосмислити ряд теоретичних проблем фольклору. В працях класиків марксизму-ленінізму він знаходить обґрунтування багатьох своїх поглядів — про демократичні джерела народної творчості, про її історичний розвиток, залежність від закономірностей розвитку всієї культури. Він зав'язує творчі стосунки з радянськими фольклористами Ю. Соколовим, М. Азадовським, бере участь в союзних виданнях.

У 1940 р. в журналі «Новый мир» була опублікована його стаття «Об украинском фольклоре», що мала велике значення для популяризації української народної творчості серед радянських читачів. В ній вчений вперше дістав можливість на повний голос розповісти про тяжке становище, в якому сотні років перебували трудящі на західноукраїнських землях, про той гніт, що тяжів над ними за часів австро-угорської монархії, а згодом і буржуазно-поміщицької Польщі. Вчений глибоко усвідомлював значення великого перелому, який стався в житті українського народу. «З приєднанням Західної України до Радянського Союзу зник штучний кордон, що розсікав живий організм українського народу. Західна Україна, визволена від польського гніту, ввійшла в дружну сім'ю радянських народів і злилась в одне нероздільне ціле з своєю дніпровською прабатьківщиною. Цей факт, — писав вчений, — творить цілу епоху в історії українського народу»¹.

В цій статті Колесса дав огляд найважливіших жанрово-тематичних груп західноукраїнського фольклору, загостривши увагу на піснях соціального змісту — про кріпацтво, рекрутчину, еміграцію тощо, які найменше вивчалися дорадянською фольклористикою.

¹ «Новый мир», 1940, № 9, стор. 202.

Того ж року Ф. М. Колесса надрукував статтю «Хмельниччина в українських народних піснях і думах»¹, яка була важливим доповненням до циклу праць Колесси про українські думи. Дана робота, як і інші розвідки Колесси радянського періоду, свідчила про те, що вчений все міцніше ставав на позиції історизму у вивченні народної творчості.

Віроломний напад фашистської Німеччини перервав мирну працю радянських людей. Але одразу ж після визволення західноукраїнських земель від німецько-фашистських окупантів у 1944 році Колесса знову активно включився в наукову діяльність. 1945 р. під його керівництвом вийшла одна з перших у радянській фольклористиці збірка «Фольклор Вітчизняної війни». Провідною ідеєю всієї збірки, як наголошував Колесса у вступній статті, є «ненависть до гітлерівської Німеччини та жадоба помсти та відплати за заподіяні кривди, з одного боку, з другого — радість за світлу перемогу Червоної Армії, яка відвернула від українського народу смертельну небезпеку і забезпечила триумф соціалістичної ідеї над чорною фашистською реакцією»².

Фольклорні матеріали збірки, в яких яскраво відбилась героїчна боротьба радянського народу проти фашистських поневолювачів, є цінним історичним документом нашого часу. Вони, по суті, стали поетичним літописом подій Великої Вітчизняної війни.

Останні важливі праці Ф. Колесси були присвячені трьом його великим вчителям — І. Франкові, Лесі Українці і М. Лисенку. Тут вчений показав величезну роль цих видатних митців у розвитку української фольклористики, вперше повністю опублікував у цих роботах листи М. Лисенка і Лесі Українки, збагативши сторінки їх творчої біографії новими відомостями.

В роботі «Улюблені пісні Івана Франка» вчений подав народні пісні, які на прохання письменника записав від нього ще у 1912 році. В теоретичній частині роботи показані видатні заслуги Франка не тільки в історії вивчення словесного, але й музичного фольклору.

Для українського музикознавства велику цінність мають «Спогади про Миколу Лисенка», якими завершується цикл праць Колесси про композитора. Провідною ідеєю роботи є ствердження демократизму творчості Лисенка, що визначив також спрямування діяльності цілої плеяди його послідовників. «Лисенко створив нову добу в історії української музики, повернувши її на шлях обнови і відродження в народному дусі. За напрямом, який він вказав, пішло ціле молодше покоління українських музикантів: Левко Ревуцький, Лятошинський, Людкевич, Барвінський, Вериківський»³.

Наполеглива і плідна праця Ф. М. Колесси була високо оцінена Радянським урядом — у 1946 р., в 75-у річницю з дня народження

¹ Див. «Записки історичного та філологічного факультетів Львівського університету», т. I, Львів, 1940, стор. 41—58.

² Ф. Колесса, Фольклор Вітчизняної війни, Львів, 1945, стор. 14.

³ Ф. Колесса, Спогади про Миколу Лисенка, Львів, 1947, стор. 33.

і 50-у річницю наукової діяльності, він був нагороджений орденом Трудового Червоного Прапора. В цьому ж році його було обрано депутатом Верховної Ради УРСР.

В цей період Колесса працював над рядом інтересних проблем («Залишки билинного епосу в українському фольклорі», «Обнова фольклору і фольклористики в західних областях України»). Як свідчать його листи до інших вчених, в нього було чимало нових творчих задумів. Проте багатьох з них не судилося бути здійсненими. Філарет Михайлович Колесса помер 3 березня 1947 року.

*

*

Більш ніж піввікова науково-творча діяльність академіка Філарета Михайловича Колесси мала велике прогресивне значення для розвитку української культури. Ми сміливо можемо назвати його класиком української фольклористики. Стоячи у перших рядах передових діячів свого часу, Колесса як вчений, композитор, громадянин віддав багато творчих сил для розвитку прогресивного напряму в українській науці та мистецтві.

Творчий шлях Колесси, як і багатьох його сучасників, був нелегким, часто суперечливим. Зайняти правильні позиції у принципових питаннях, краще зрозуміти насувні потреби свого часу допомогла йому творча співпраця з І. Франком, тісні зв'язки з М. Лисенком, Лесею Українкою. Всю свою наукову діяльність останніх років життя вчений спрямував на зміцнення і розвиток радянської науки.

В галузі фольклористики Колесса є найкрупнішим українським вченим, що першим приступив до паралельного вивчення словесного та музичного фольклору. Його праці посідають почесне місце в європейській фольклористиці поряд з працями О. Кольберга, Є. Ліньової, Л. Куби, Б. Бартока, а виступи на міжнародних з'їздах, конгресах сприяли пропаганді української пісенної культури далеко за межами України і разом з тим принесли вченому світове визнання.

У цій статті висвітлено лише основні віхи творчої діяльності вченого. Аналізу теоретичних концепцій Ф. Колесси, їх значенню для сучасності присвячена окрема розвідка до книги його музично-фольклористичних та музикознавчих праць.

Перевидання науково-творчої спадщини академіка Ф. М. Колесси дасть можливість глибше зрозуміти та оцінити досягнення української фольклористики, без сумніву дасть поштовх для подальшої розробки цілого ряду важливих проблем українського епосу, пісенності, їх зв'язків з професійною творчістю, з творчістю братніх слов'янських народів, для вивчення яких вчений заклав міцний науковий фундамент.

С. Й. Грица.

МЕЛОДІЇ
УКРАЇНСЬКИХ
НАРОДНИХ
ДУМ

ПЕРША СЕРІЯ

СПИСАВ
ПО ФОНОГРАФУ
І ЗРЕДАГУВАВ
ФІЛАРЕТ КОЛЕССА

Про музичну форму дум

Хоч, почавши від публікації М. Цертелева з 1819 р., присвячено думам цілий ряд видань, коментарів і спеціальних наукових праць *, та літературна історія козацького епосу і досі ще не вияснена як слід; і досі не маємо повної, всесторонньої характеристики тієї пісенної групи і тієї форми поетичної творчості, для визначення яких прийнято з науці термін «думи». Дотеперішні спроби подати ближче визначення дум — не задовольняють, бо не охоплюють усіх тих признаков, що для кобзарських рецитацій є характерними й типовими **; дефініція виходить надто загальна і неясна, а границя між думами і піснями певно не проведена і не вияснена. Це знак, що дотеперішнім дослідженням про думи бракує належної повноти і обґрунтування; одною з причин є певно й те, що досі замало уваги присвячувано музичній формі дум.

Мелодії кобзарських рецитацій відомі хіба лише з тих зразків, які записав М. Лисенко від двох кобзарів: Остапа Вересая (з с. Сокиренців, Прилуцького повіту, Полтавської губернії — думи «Про Хведора Безродного» і «Про удову», в «Записках Юго-Западного отдела Русского Географического общества», 1873 р.) і П. Братніці (з с. Терешкова, Ніжинського повіту, Чернігівської губернії — думи «Про Хмельницького і Барабаша» в «Киевской старине», 1888, за липень) ***.

* З них найповніша і безперечно найбільш поглиблена — студія П. Ж и т е дького, Мысли о народных малорусских думах, К., 1893. Наукова література зібрана з таких праць: Е. Т к а ч е н к о-П е т р е н к о, Думы в изданиях и исследованиях, «Україна», 1907, т. III, кн. VII—VIII; В. Д о м а н и ц к и й, Кобзари и лирики Киевской губернии, К., 1904; М. С п е р а н с к и й, Южнорусская песня и современные ее носители, К., 1904; Б. Г р и н ч е н к о, Литература украинского фольклора 1777—1900 гг., Чернівів, 1901.

** Визначування дум, починаючи від найдавніших видань і досліджень аж до наших часів, обговорено у вищезгаданій статті Ткаченка-Петренка і в студії І. Єрофеєва, Українські думи і їх редакції, Записки Українського наукового т-ва в Києві, 1909, т. VI—VII.

*** В названій праці М. Сперанського подано, між іншим, два фрагменти рецитацій кобзаря Т. М. Пархоменка; та з них один (початок думи «Про Хведора Безродного») майже буквально повторює мелодію О. Вересая в запису Лисенка, з якого вивчив цю думу Пархоменко, а другого (початок думи про втечу трьох братів з Азова), що складається всього з шести фраз, зовсім не вистачає для характеристики рецитацій Пархоменка.

М. Лисенкові також завдячуємо цінну і донедавна єдину * студію про кобзарські мелодії «Характеристика музыкальных особенностей малорусских дум и песен, исполняемых кобзарем Вересаем **». Та зрозуміла річ, що рецитації одного кобзаря дають замало матеріалу для загальніших висновків, бо мелодії дум не мають сталої форми, і кожний кобзар виявляє інший варіант рецитації; при тому відміни в мелодіях бувають далеко значніші і більш індивідуальні, як у текстах, а різниці виходять тим замітніші, чим більші простори розділяють кобзарів.

Коли ж записи, зроблені від одного кобзаря в різних відступах часу, інколи різняться між собою навіть доволі значно, то треба здогадуватися, що ще більші різниці можна б виявити в рецитаціях кобзарів різних генерацій.

Та зі славними кобзарями ХІХст., яких слухали ще М. Цертелєв, М. Максимович, А. Метлинський, П. Куліш і інші, зійшло в могилу безповоротно велике багатство кобзарських мотивів. Згадаймо ще й дуже значне зубожіння кобзарського репертуару дум під теперішню пору, то зрозуміємо, яка велика, невіджалувана шкода вийшла для науки через те, що ніхто не взявся за систематичне записування мелодій дум в той час, коли вони ще сильніше трималися в народній пам'яті. Однак і тепер ще не минув час, коли можна розшукати мелодії дум, що відзначаються старовинним характером і значною різномірністю *** це доказує наша збірка, хоч вона зложена доволі випадковим способом.

Основною і вихідною точкою наших помічень про музичну форму дум є теперішній стан кобзарських рецитацій, ілюстрований оцією збіркою. Для досліджування пісенної форми дум бажане зібрання якнайбільшого числа варіантів, що дають змогу пізнати біологічну ¹ сторону мелодій, як на це звертають особливу увагу новіші дослідники

* В 1909 р. появилася реферат Ф. Колесси, виголошений на конгресі Міжнародного музичного товариства у Відні: *Über den melodischen und rhythmischen Aufbau der ukrainischen rezitierenden Gesänge, der sogenannten «Kosakenlieder»* (III. Kongress der Internationalen Musikgesellschaft, Wien, 1909, стор. 276—299).

** Записки Юго-Западного отдела Русского Географического общества, I, 1873.

*** Про це, між іншим, впевняють нас: 1. Статті Опанаса Григоровича Сластіона, який нараховує більше сорока живучих кобзарів у Полтавській, Харківській і Чернігівській губерніях (Кобзарь Михайло Кравченко и его думы, «Киевская старина», 1902. кн. V; Мелодії українських дум і їх записування, «Рідний край», 1908, № 36—46; Записування дум на фонографі, «Рідний край», 1909, № 22—24; Кобзарі, «Рідний край», 1910, № 43; 2. Перелік живих кобзарів у статті В. Доманицького; 3. Виступи кобзарів на археологічних з'їздах в Харкові й Катеринославі, а також кобзарські концерти в Києві і інших містах.

¹ Термін введений представниками порівняльного музикознавства на означення її акустичних, конструктивних властивостей та еволюційних процесів. Див. R. W a l l a s c h e k, *Anfänge der Tonkunst*, Leipzig, 1903, зокрема, R. L a s c h, *Die Vergleichende Musikwissenschaft, ihre Methoden und Probleme*, Leipzig, 1924. (Тут і далі арабськими цифрами позначені примітки упорядників. — *Ред.*)



Климентій Квітка.

в галузі музичної етнографії*. В нашій збірці подано записи дум від семи співців з Полтавської губернії, що виявляють один тип рецитації в семи відмінах. Кожний співак рецитуює всі думи свого репертуару «на один голос», в одному виробленому стилі, який він перейняв від свого вчителя. А оскільки рецитуння дум має деякі ознаки імпровізації, то ж і не дивно, що кобзар змінює перейнятий мотив і формує його відповідно до свого індивідуального смаку і впливів, яким він підлягає, так що рецитація кожного кобзаря зокрема творить окремий взірць — варіант у ширшому розумінні цього слова, який з часом підлягає дальшим змінам. Таких взірців є саме стільки, скільки знайдеться кобзарів, чи взагалі співаків, що рецитують думи. З того ясно, що в нашому виданні приходиться порядкувати думи не за темами, але за співаками, від котрих вони записані. Коли ж найстарший цикл дум виробленим епічним складом і змістом зовсім виразно відділюється від дум пізнішої формації, то у віршовій формі і в мелодії ці різниці зовсім не виступають, і виникає питання, чи були вони коли-небудь. Постійна музична форма при різnorodності змісту надає органічну одноцілість репертуарові кобзаря, як його найбільш характерна, індивідуальна ознака. Одною з найважливіших задач нашого дослідження вважаємо вяснення відношення між думами та народними піснями й усталення критеріїв, за допомогою яких можна б виявити ближчий або дальший ступінь споріднення між різними взірцями і варіантами кобзарських рецитацій.

Хоч нашої збірки не вистачає для того, щоб ми могли показати, як же і розвивається дума в народній традиції, як складається в ній перехрещування різнородних впливів, як усе те відбивається на сплітанняю і дробленню варіантів, зв'язаних з територією і співацькою групою чи школою, то все ж таки на основі зібраного досі матеріалу можемо поробити деякі вказівки і в цьому напрямі.

Аналіз музичної форми кобзарських рецитацій дозволяє нам глянути на думи з нової точки, відкриває нові перспективи, а, виходячи з теперішнього стану дум, може кинути деяке світло і на їх історію, може полегшити розв'язання літературних проблем, що в'яжуться з досліджуванням українського епосу, як справедливо зазначає проф. М. Грушевський.

І. Ритміка

У багатій скарбниці української народної поезії думи різко відзначаються своєю формою і способом традиції, через що творять окрему групу, об'єднану також історичним змістом пісенного матеріалу.

* I l m a g i K g o h n, упорядник монументального збірника фінських народних мелодій (Suomen Kansan Sävelmiä II. Laulusävelmiä 9, стор. V); O t t o k a r H o s t i n s k y, Mitteilungen über das tschechische Volkslied in Böhmen und Mähren (III. Kongress der Int. Mus. Ges., Wien, 1909, стор. 269); Ceska světska píseň lidová, Praha, 1906.

Особливості дум у вільній ритмічній і мелодичній будові такі помітні, що вже на перший погляд легко можна відрізнити думу від звичайної пісні.

Мелодія думи має форму речитативу *, що пристосовується вповні до потреб тексту і до ритму слів, передаючи по можливості вірно природну декламацію й ілюструючи музикою текст в далеко більшій мірі, ніж це можливо в звичайних піснях. За словами М. Лисенка, «уся суть, увесь глибокий інтерес музики історичних дум міститься в музикальній декламації» **.

В думах мелодія висуває всюди граматичні наголоси відповідного тексту, отже, ритмічна форма музичних фраз залежить від укладу складів і наголосів у відповідних віршах. Щоправда, і в звичайних піснях проявляється тенденція погоджувати граматичні наголоси із мелодично-ритмічними; однак тут мелодія першої строфи накидає цілому текстові пісні свої сталі наголоси, що часто-густо не узгоджуються з наголошуванням слів у прозі.

Мелодія дум не має сталої форми, як у піснях, а через те фрази, зв'язані з віршами тексту, не виявляють ніякої постійної схеми в розміщенні нотних вартостей і наголосів; взагалі, в думах нема такого правильного повторювання ритмічних мотивів, як у звичайних піснях. Проте, не можна сказати, що мелодії дум є аритмічні. Показують це ясно, без всякого сумніву, записи дум, зроблені за допомогою фонографа, які оце перший раз виходять в нашому виданні ***.

Так, у рецитаціях співців миргородської групи, особливо ж обох Кравченків, наголоси йдуть правильною чергою у приблизно однакових відступах один від одного, а в деяких фразах визначування наголосів буквально співпадає з тактуванням метронома. Число наголосів у паралельних віршах найчастіше буває однакове і хитається, звичайно, між 2 і 4.

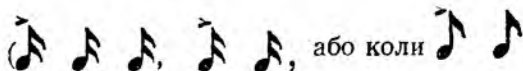
Експресія наголосів в'яжеться, як звичайно, з протяжністю нотних вартостей, з контурами мелодичного рисунку, а також з прикрасами мелодії (Vorschlag, Pralltriller, Mordent). Кобзар М. Кравченко так виразно визначає наголоси, що його рецитація дуже наближається до

* Ще Костомаров зазначив, певно, на основі своїх помічень з 1840-х років, що спосіб співання дум склонюється до речитативу, однак не відзначається монотонністю великоруських билин (Историческое значение южнорусского народного песенного творчества). М. Лисенко характеризує спів Ост. Вересая і П. Братині як «мелодичний речитатив», у Вересая він переплетений кучерявими фразами звичайно в закінченнях періодів.

** М. Лисенко, цит. праця, стор. 350—351. Див. П. Житецький, Мисли о народных малорусских думах, стор. 6—7.

*** Тут годиться зазначити, що без фонографа дуже трудно було б записати мелодії дум при їх змінливій формі хоч би лише з приблизною вірністю. Фонографічні ж записи дають підставу для того, щоб можна було щось певніше сказати про музичну форму дум. Про значення фонографа для музичної етнографії див. Carl Stumpf, Das Berliner Phonogrammarchiv («Internationale Wochenschrift», Berlin, 1908, Februar).

виповнюють цілої чвертки




або коли

коротше видержані, дорівнюють двом вісімкам тріолі*; також паузи викликають різниці у відступах між акцентами. Причиною тих нерівномірностей є залежність ритму мелодії від укладу слів у тексті. Ритмічний зміст поодиноких тактів залежить від того, скільки ненаголошених складів вміщається між двома наголосами. Це вже річ вправного співака рецитувати слова думи так, щоб їх наголоси йшли по собі в рівних відступах; для перегороджування наголосів і виповнювання контурів мелодії кобзарі дуже часто вживають односкладові слівця без значення, як: *a, ta, ой, гей, то, то й*. Мелодії дум взагалі відзначаються дуже дробленим ритмом, що пливе переважно вісімками, вісімковими тріолями і шістнадцятками, причому кожна нота відповідає особному складові підходячого тексту, як у ритмічній декламації; це надає думі характер речитативу і різко відрізняє її від пісні. Отже, коли на початку і в середині кожного періоду слів кобзаря пливе бистрим речитативом, то мелодичний елемент приходить до повного значення аж у закінченнях періодів: тут зустрічаємо групи нот, сполучених каблучкою, а подекуди мелодія укладається зовсім виразно в музичні такти.

Вслухаючись уважніше в реcitaцію, помічаємо в кожній фразі один сильніший наголос (у довших фразах можна відрізнити більше таких наголосів), що домінує над сусідніми наголосами і зазначається також контурами мелодичного рисунку. Оці сильніші наголоси звичайно йдуть після легких нот (Auftakt), якими починаються фрази; вони вказують на сполучення дрібних ритмічних груп у більші цілості, що відповідають тактам $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$. Однак вільний ритм думи, що наближається до ритму декламації, не допускає правильного тактування, бо ж відступи між черговими наголосами не завжди однакові; їх не вирівнює мелодія так, як це буває в звичайних піснях, і хоча пересування наголосів відбувається в доволі вузьких границях, — у мелодіях дум не можна провести визначування тактів без порушення вільного ритму реcitaції. Та правильне визначування наголосів орієнтує дуже добре в ритмі мелодії.

Деяку схожість з ритмікою дум знаходимо в українських похоронних плачах, що зберігають в значній мірі вільну форму імпровізації; щоправда, в плачах мелодія більш протяжна, співана, ніж рецитована, однак вона не має сталої форми і пристосовується у визначуванні наголосів до відповідного тексту**.

* Такі дві коротше видержані вісімки зазначаємо як дуоль: .

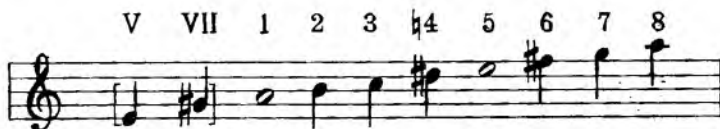
** Ф. Колесса, Ритміка українських народних пісень, Львів, 1907, стор. 42—43.

Дальшу аналогію до вільного ритму українських народних дум також можна б вбачити в рецитаціях церковної відправи.

Кобзар, рецитуючи думу, то прискорює, то уповільнює темп, рецитація часто переходить у вільне *rubato* або й *parlando*, отже, вірний запис такої капризної мелодії зустрічається з великими, часто непереможними труднощами, особливо в передачі ритму, тому-то ми не робимо собі ілюзії, що наші записи якраз у цьому напрямі відповідають усім вимогам. Та коли ми на основі фонографічних знімків встигли відгадати і бодай з приблизною вірністю передати вільний ритм кобзарських рецитацій, то це буде кроком вперед у досліджуванні музичної форми дум*.

II. Звукоряд

Мелодія рецитацій М. Кравченка і інших співців миргородської групи ґрунтується на дорійському ладі¹ з малою секундою між другим і третім та шостим і сьомим ступенями. Цей лад підлягає в кобзарів такій модифікації, що його четвертий ступінь звичайно підвищується на півтону**, внаслідок чого з'являється ще одна мала секунда (між четвертим і п'ятим ступенями) та збільшена секунда (між третім і четвертим ступенями); оця хроматизація ладу надає кобзарським рецитаціям орієнтального характеру:



* Для перевірювання ритму і приблизного визначування темпу вживали ми при списуванні дум метронома. В рецитаціях Кравченка чвертка приблизно дорівнює 80-й частині хвилини за метрономом Мельцеля (Mälzel), що відповідає звичайному визначенню темпу терміном *andante*. Очевидно, не було нашим наміром за допомогою метронома визначити темп дум з математичною докладністю; це не дасться провести навіть у строфічних піснях, не то в думах, і ми вище зазначили, що кобзарі в цьому напрямі користуються великою свободою. Та все ж таки у виданих оце рецитаціях надібаємо чимало фраз, а навіть цілих уступів, в яких чергові наголоси зовсім докладно сходяться з тактуванням метронома. Ці місця зазначено дужками вгорі над нотами.

¹ Оскільки Ф. Колесса вживав паралельно термін «скаля», лад і звукоряд, не завжди диференціюючи їх, в цьому виданні зроблені деякі виправлення відповідно до їх сучасного застосування в музикознавстві.

** В першій серії записів від М. Кравченка з 1908 р. (стор. 105) підвищення четвертого ступеня гама таке послідовне, що ми зазначаємо це сталими дієзами при ключі. В пізнішій серії записів від того ж Кравченка з 1909 р. і в усіх інших рецитаціях не помічаємо уже тої правильності. Все ж таки четвертий ступінь частіше буває підвищений, ніж непідвищений. Часом з'являється тут якийсь посередній тон на границі між цілим і півтоном, що зазначаємо знаком підвищення або зниження у дужках. Тут годиться зауважити, що термін «дорійський» лад нічого ще не говорить про походження мелодії.

Усі співці миргородської групи правильно вживають сім тонів дорійського ладу, що йдуть від тоніки вгору (1—7), та не всі досягають октави*.

Діапазон рецитації розширюється ще й нижньою домінантою винятково лише в двох думках М. Кравченка («Маруся Богуславка» і «Плач невольника») і в варіантх Гришка (всього два рази).

Ввідного тону зовсім не вживають: Опанас Барь, Остап Калний, Явдох Пилипенко і Михайло Кравченко в думках «Про удову» і «Плач невольників» (схоплених в 1909 р.). Думи, схоплені від М. Кравченка 1908 р., виявляють правильне вживання ввідного тону виключно в закінченнях періодів. Це помітна різниця, що виявляється в рецитаціях одного ж кобзаря на протязі порівняно недовгого часу — одного року.

Рідко вживають ввідного тону Платон Кравченко (майже виключно в закінченнях періодів) і Гришко, частіше від усіх — Скоба (в «Удові» — 21 раз).

Зваживши, що ввідний тон властивий лише деяким варіантам і що у скали (*a, h, c, d, e, fis, g*), яка лежить в основі усіх варіантів, сьомий ступінь ніколи не буває підвищений, — можемо догадуватися, що в мелодіях дум (як взагалі в українських народних піснях) ввідний тон не первісний, а появився пізніше**.

Не шкодить пригадати, що в західноєвропейській музиці ввідний тон починає поволі утверджуватися аж в XV ст.

Мелодії кобзарських рецитацій, побудовані на старому церковному звукоряді (Kirchentonart), треба віднести, очевидно, до давнішої пісенної верстви, в якій почуття тоніки і тональності не зазначається ще так виразно, як в піснях новішої формації, а побіч тоніки приходить також домінанта до значення другого осередка мелодії.

В рецитаціях М. Кравченка зустрічаємо по три й чотири фрази підряд, що спираються на домінанту так, що на хвилину забувається властива тоніка (*a*), і мелодія переходить в *e-moll*, про що впевнює нас мала терція *e—fis—g* та *dis* як ввідний тон до *e* (дума «Про піхотинця», уступи 8, 10, 11, 12, 14, 16 і т. д.). Звідси, здається, переноситься це *dis* до фраз, що спадають на властиву тоніку «*a*».

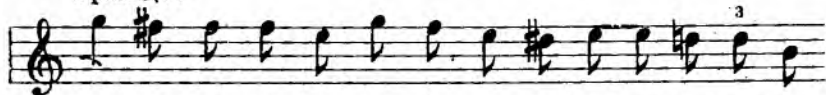
Таким чином, мелодія рецитацій обертається раз на верхній кварті, то знову повертається на нижню квінту. Оця постійна боротьба двох крайніх тонів квінти за панування над мелодією надає кобзарським рецитаціям особливого характеру і вдержує увагу слухача в безстанному напруженні.

* Це можна у декого пояснити зірванням голосу. О. Сластіон засвідчує, що М. Кравченко давніше піднімав голос вище до справжніх «плачів», а тепер уже не годен.

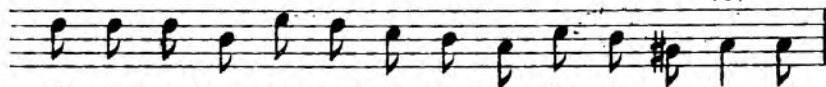
** Не без підстави догадується М. Лисенко (цит. праця) і П. Сокальський («Русская народная музыка...»), що всі українські народні мелодії в давнішій фазі розвитку осноувалися на діатонічних звукорядах, бо й досі збереглося чимало старовинних українських пісень у мольовій тональності, що не підвищують сьомого ступеня перед тонікою; це надає їм особливого архаїчного характеру (див. «Етнографічний збірник», т. XXI, Львів, 1906, № 60, 62, 58, 98).

Таку саму будову скали також виявляють згадані у вступі рецитації П. Братиці й Остапа Вересая, записані М. Лисенком в 1870-х роках*.

Братиця :

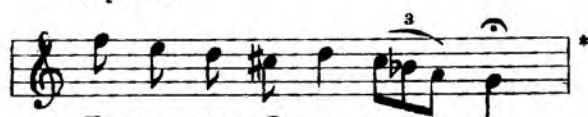


А ко-роль Ла-ди-слав ли-сти прий-ма-є, чи-та-є



! в ли-стах при-пи-су-є, на-зад їх од-си-ла-є.

Вересай :



Ей, джу-ро Я-ре-мо!

В кінці годиться ще зазначити, що мелодія в рецитації найчастіше підноситься вгору раптовими скоками (терціями, квінтами), а вниз лагідно спадає секундами; напрям мелодії можна б взагалі охарактеризувати як спадаючий.

III. Огляд і класифікація музичних фраз

Коли нелегко знайти зовсім певні критерії, що виявляли б споріднення між мелодіями звичайних пісень з правильною будовою і тактовим укладом, то багато труднішим є це завдання стосовно до вільних кобзарських рецитацій.

Кожна рецитація складається з фраз всякої довжини, які при великій подібності і монотонності все ж таки виявляють такі різниці, що в одному варіанті не багато знайдеться фраз, які в усіх подробицях буквально співпадають.

Отже, якщо ми хочемо порівнювати варіанти одні з одними та виявляти подібності й різниці, які заходять між ними, мусимо знайти ключ до групування фраз за спільними ознаками.

* Мелодії дум Ост. Вересая краще можна б зрозуміти, коли за основний тон скали приймемо *g*; хоч мелодія частіше висуває доміную *d* до значення другого осередка, то це звичайна ознака пісень давнього складу, так само як каденція на нижній доміанті, що приходить лише при кінці думи. Коли б ми визнали *d* за властиву тонику, то мусили б *g* вважати за субдомінанту, а часте уживання субдомінанти якраз характеризує мелодії, що підлягли впливам новітньої музики, чого ніяк не можна сказати про рецитації Вересая.

Подібність виступає передусім в закінченнях фраз і періодів. Також у тексті паралельні вірші стають до себе подібні, особливо в закінченнях, де згідність ритмічного акценту з граматичним і звукові асонанси ведуть за собою риму.

Зіставляючи однаково закінчені фрази одного якого-небудь варіанту, переконаємося, що вони виявляють коли не буквальну схожість, то в усякому разі близьке споріднення в мотиві, головних контурах мелодії, розміщенні наголосів, а навіть щодо обсягу тонів (*ambitus*).

Те саме помічаємо, зводячи однаково закінчені фрази з різних варіантів. Це дає нам підставу групувати фрази за закінченнями і кінцевими наголосами.

При такому порівнюванні і групуванні знаходимо значну кількість фраз, які з малими відмінами повторюються в декількох співців дум; це, безперечно, найбільш типові і характерні фрази, а рецитації, в яких вони приходять, можемо вважати варіантами одного типу.

Та кожний з порівнюваних варіантів виявляє ще й свої особливі фрази і звороти, не подибувані в інших рецитаціях; процентне відношення однорідних фраз також не у всіх кобзарів однакове; тут грає важливу роль школа, яку пройшов співак, та його індивідуальність, а часто сторонні впливи. Але якраз лише через порівнювання варіантів в їх найдрібніших частинах доходимо до пізнання того, що в них типове і характерне, а що треба зачислити до випадкових, локальних чи індивідуальних проявів*.

Так от, групування фраз за закінченням та обчислювання їх процентного відношення потрібне для характеристики не лише цілих груп, але й кожного варіанту зокрема.

На закінчення складаються два моменти:

а) кінцевий тон і

б) кінцевий наголос фрази, що визначає ноту (або групу нот), зв'язану з одним складом тексту.

Щодо а: мелодії всіх оце виданих варіантів дум обертаються на 7—8 тонах дорійського ладу, як це вже вище зазначено, тому ж і музичні фрази кінчаються як не тонікою, то одним із п'яти ступенів, що йдуть вгору від тоніки. Лише деякі варіанти займають закінченнями фраз нижні інтервали: ввідний тон (VII) і нижню доміанту (V)**.

* Це, між іншим, одна з найважливіших цілей порядкування народних мелодій — через порівняння визначити їх головні типи. Див. I l m. K g o h n, Über die typischen Merkmale der finnischen Volkslied-Melodien.— Bericht über den III. Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft, Wien, 1909.

** За О. М. Коллером (Die beste Methode Volks- und volksmäßige Lieder nach ihrer melodischen Beschaffenheit lexikalisch zu ordnen, 1903), позначаємо арабськими цифрами тони, що йдуть вгору, а римськими — тони, що йдуть вниз від тоніки. Наголоси відмічаємо знаком √ над цифрою; 6 завжди означає велику сексту, VII — ввідний тон. Каблучка над цифрами означає, що тони в закінченні йдуть по собі секундами; каблучкою під цифрами зазначаємо *legato*, що поєднує два кінцеві тони.

Щодо б: розрізняємо двояку форму закінчення, залежно від того, чи кінцевий наголос: 1) сходиться з кінцевим тоном фрази при так званому чоловічому закінченні (männlicher Schluss) чи 2) попереджує кінцевий тон при так званому жіночому закінченні (weibliche Endung).

Коли ж відповідно до акцентуації української мови в українських народних піснях домінують трохеїчні закінчення віршів і двоскладова рима, то нічого дивного, що в думках чоловічі закінчення фраз з'являються без порівняння рідше, ніж жіночі. Рідкі є також дактилічні закінчення, в яких наголос визначає третій склад з кінця і зв'язану з ним ноту, причому також на останній склад і відповідну ноту часом паде другорядний наголос (наприклад, в слові «бусурмёнської»).

Оце подаємо огляд закінчень (каденцій), за яким проводимо групування фраз, що дає нам основу вишукувати однорідні фрази порівнюваних варіантів і перевірювати ступінь їх споріднення або й різниці.

1. Закінчення на тоніці:

а) Кінцевий наголос визначає тоніку, найчастіше на передостанній ноті (1 1), рідше на останній (1) або й третій від кінця (1 1 1):

М. Кравченко * МБ 2, 3, 4, 6, 11, 12.

Пл. Кравченко: П а 1, 2, 3, 5; У а 3, 5, 6 5, 6 (майже 25% усіх фраз).

Калний: П 2, 3, 4, 5, 6 (34%).

Явд. Пилипенко: П а 1, 2, 3, 4; У 1, 2, 3, 4, 5, 6 (33%).

Скоба: У 1, 5, 8, 11, 12, 15, 16 (20%); закінчення 1 1 в У 15, 17.

Гришко: С а 1, 3; У2(8%).

Це закінчення, подибуване у всіх варіантах, розмірно найрідше приходить у Мих. Кравченка, найчастіше у Платона Кравченка, О. Калного і Явд. Пилипенка.

б) Кінцевий наголос визначає секунду на передостанній ноті (2, 1), рідко на третій від кінця (2 1 1).

* Заголовки дум подаємо в скороченні: П — «Піхотинець», МБ — «Маруся Богуславка», СБ — «Самарські брати», У — «Удова», С — «Сестра і брат». Цифри вказують на періоди, в яких треба шукати за відповідною фразою. Коли фраза не зовсім підходить під визначений взірць, подаємо цифру в дужках. З рецитацій М. Кравченка втягнули ми для порівняння П (44 періоди), МБ (13 періодів), СБ (13 періодів) і У (37 періодів).

Ступені скали називаємо згідно з їх відношенням до тоніки; коли ж усі варіанти дум обертаються на ступенях скали, що йдуть вгору від тоніки, то для зв'язності не повторюємо означення «верхня» секунда, терція і т. д., натомість докладно відмічаємо нижні інтервали, які, зрештою, у наших варіантах приходять дуже рідко, можна б сказати, винятково.

При поодиноких категоріях цитуємо фрази тільки для прикладу, не вичерпуючи всього їх змісту; при тім означаємо приблизно процентне відношення, яке спостерігаємо між обговорюваною формою закінчення і всіма іншими формами в межах одного варіанта, коли це потрібно для характеристики того ж варіанта або для порівняння з іншими рецитаціями.

М. Кравченко: П 2, 3, 4 (21%); МБ 2, 3, 4 (30%); СБ 1, 2, 4, 5 (22%); У 1, 2, 7, 8 (23%).

Барь: С а 4.

Пл. Кравченко: П а 1, 5, д 1, 3 (7%).

Гришко: С а 2, 4.

Це закінчення в М. Кравченка з'являється майже в кожному періоді і то по декілька разів: у Пл. Кравченка надібаємо його також доволі часто; зате в інших варіантах приходить лише як виняток.

в) Кінцевий наголос на терції (З, 1); звичайно між терцією і тонікою з'являється секунда, що поєднується каблучкою з сусідньою нотою: $\widehat{3} 1, \widehat{3} 11$.

М. Кравченко: П 14, 18, 25 (5%); МБ 3, 4, 7 і т. д.; СБ 8, 11, 12; У 8, 10, 16 (12%). Спеціально в рецитаціях М. Кравченка П, СБ, МБ з'являється в закінченнях періодів між акцентованою терцією і тонікою ввідний тон: $\widehat{3} VII 1$ (17%).

Барь: С а 1, 2; б 1, 2 (13 %).

Платон Кравченко: П б 1; У а 1, б 1.

Скоба: У 2, 7, 9 і т. д.; П 2, 5, 6 (12%).

Гришко: С а 3.

Ця форма закінчення — найчастіша у Баря, М. Кравченка і Скоби, в інших варіантах її зустрічаємо доволі рідко; у Калного і Явд. Пилипенко зовсім не приходить.

г) Кінцевий наголос визначає кварту, звичайно збільшену $\widehat{4} 1$; дуже часто акцентованою квартою починається група мелізмів, спадуюча на тоніку, особливо в закінченнях періодів.

М. Кравченко: $\widehat{4} 1$: П 19, 20, 23 (26%); $\widehat{4} 1$: У 5, 7, 8, 9 (49%) *.

Пл. Кравченко: П а 4, б 4 (17%).

Барь: С а 1, 2 (13%).

Калний: П 1, 2, 3 (18%).

Явд. Пилипенко: У 1.

Скоба: У 4, 6, 8 (майже 30%).

Гришко: У а 1, б 1 (20%).

Це закінчення приходить у всіх варіантах, найчастіше в «Удові» М. Кравченка і у Скоби.

Дуже рідко зустрічаємо закінчення на тоніці, при яких наголос визначає ввідний тон VII 1 (Скоба У 1) або верхню квінту $\widehat{5} 1$ (Гришко У а 1); лише в Явд. Пилипенко закінчення $\widehat{5} 1$ правильно з'являються в каденціях періодів (14%).

2. Закінчення на секунді:

а) Кінцевий наголос також визначає се-

* Ця одна цифра показує ясно: 1) яка значна різниця заходить між «Удовою» і рецитаціями Кравченка з 1908 р., 2) наскільки Кравченко, стративши голос, наближається в співі до ліричної манери Скоби і Гришка.

к у н д у, найчастіше на передостанній ноті ($\check{2}$ 2), рідко на останній ($\check{2}$) або третій від кінця ($\check{2}$ 2 2):

М. Кравченко: П 6, 11; МБ 1, 2, 3, 4; У 2, 4, 6; Закінчення ($\check{2}$): МБ 2, 9; У 5.

Явд. Пилипенко: П а 2.

Гришко: Закінчення ($\check{2}$): У а 1; С а 1, б 1.

Це закінчення, доволі часто вживане в М. Кравченка, в інших варіантах зовсім не приходить або з'являється хіба спорадично.

б) Кінцевий наголос на терції: $\check{3}$ 2.

М. Кравченко: П 2; МБ 4, 6, 9, 12.

Явд. Пилипенко: П а 4, б 1 (10%).

Пл. Кравченко: П а 5, г 3; У а 1, б 1, 5.

Скоба: У 4, 5, 10, 12, 18; П 2, 6 (14%).

Гришко: С а 4, б 1; У а 4, б 3 (12%).

Ця форма закінчення — найчастіша у Скоби і Гришка, в інших варіантах маловживана.

в) Кінцевий наголос визначає кварту, звичайно збільшену $\check{4}$ 2; часом всередині з'являється терція, сполучена каблучкою з сусідньою нотою $\check{4}$ 2; надibaємо і дактилічні закінчення $\check{4}$ 3 2 або $\check{4}$ 2 2.

М. Кравченко: П 3, 4, 6, 8 (37%); МБ 4, 5, 9 і т. д.; Сб 1, 2, 4, 5 (36%); У 3, 9, 11 (5%).

Барь: П а 1, 3, 4; б 1 (18%).

Пл. Кравченко: П а 5, б 1, в 4, г 1.

Калний: П 4.

Скоба: У 3, 10, 16, 21; П 6.

Гришко: У а 3, 4, б 1, 3; С а 1, 2, 4 (18%).

Цього закінчення вживає М. Кравченко майже в кожному періоді і то по кілька разів (лише в рецитаціях з 1909 р. бачимо інше відношення); доволі часто приходить воно також у Баря і Гришка.

г) Спорадично з'являються закінчення на секундi з кінцевим наголосом на квінті: $\check{5}$ 2 (Гришко У 3; С а 3, 4); $\check{5}$ 3 2 (М. Кравченко МБ 5); $\check{5}$ 4 2 (М. Кравченко У 22).

3. Закінчення на терції:

а) Кінцевий наголос визначає терцію, звичайно, на передостанній ноті ($\check{3}$ 3).

М. Кравченко: У 23;

Пл. Кравченко: У б 1;

Скоба: У 16; П 3.

б) Кінцевий наголос на секундi ($\check{2}$ 3).

Явд. Пилипенко: П а, 3, б 3; У 1.

в) Кінцевий наголос на тоніці $\check{1}$ 3.

Пл. Кравченко: П г 2; д 2; У а 3.

Скоба: **У** 12.

г) Кінцевий наголос на кварти: $\check{4}$ 3.

Пл. Кравченко: **Па** 2, 3, 5, **в** 2, 3, **д** 2; **У** **а** 2, **б** 2 (13%).

Явд. Пилипенко: **Па** 2; **У** 1.

Гришко: **Са** 3.

Скоба: **У** 21; **П** 1, 3, 6.

д) Кінцевий наголос на квінті: $\check{5}$ 4 3.

М. Кравченко: **У** 5.

Пл. Кравченко: **Па** 5.

Явд. Пилипенко: **У** 6.

Скоба: **У** 7, 13; **П** 6.

Гришко: **Са** 2.

Закінчення на терції приходять в Пл. Кравченка, Явд. Пилипенко й у Скоби: в інших варіантах вони дуже рідкі.

4. Закінчення на кварти:

а) Кінцевий наголос на кварти відзначає передостанню ноту ($\check{4}$ 4), рідко останню ($\check{4}$) або третю від кінця ($\check{4}$ 4 4).

М. Кравченко: закінчення $\check{4}$ 4: **П** 6, 11, 12 і т. д.; **У** 4, 6, 16 (5%); закінчення $\check{4}$: **П** 14, 25, 26 (4%); **МБ** 8; **У** 6, 19 і т. д.; **Сб** 4, 6, 13.

Барь: закінчення $\check{4}$: **Сб** 4.

Явд. Пилипенко: закінчення $\check{4}$ 4: **Па** 1; **У** **а** 5, 6.

Гришко: закінчення $\check{4}$: **У** **а** 3, **б** 1.

Цих закінчень розмірно найчастіше вживає М. Кравченко; в інших співаків вони приходять доволі рідко.

б) Кінцевий наголос на квінті — $\check{5}$ 4, $\check{5}$ 4 4.

М. Кравченко: закінчення $\check{5}$ 4: **П** 3, 7, 23 (3%); **У** 2, 3, 11; **МБ** 5, 6; **Сб** 1; закінчення $\check{5}$ 4 4: **П** 9.

Барь: закінчення $\check{5}$ 4: **Са** 1, **б** 2.

Пл. Кравченко: закінчення $\check{5}$ 4: **Па** 3, 5, **б** 2, 3, **в** 3, **г** 2; **У** **а** 1, 4, 5 (7%).

Калний: закінчення $\check{5}$ 4 4: **П** 4.

Явд. Пилипенко: закінчення $\check{5}$ 4: **Па** 1, 4, **б** 1, 2, 3, 4; **У** 1, 2, 3 (16%).

Скоба: закінчення $\check{5}$ 4: **У** 5, 12, 14, 15, 16, 17, 19, 20, 21; **П** 2, 3 (9%).

Гришко: **У** **а** 1, 6; **Са** 2.

Ця форма закінчення вживана у всіх співаків миргородської групи, найрідше — у Калного.

5. Закінчення на домінанті:

а) Кінцевий наголос на квінті найчастіше визначає передостанню або останню ноту ($\check{5}$ 5; $\check{5}$), рідко — третю від кінця ($\check{5}$ 5 5).

М. Кравченко: закінчення $\check{5}$ 5: **П** 9, 13, 19 (4%); **МБ** 4; **Сб** 1, 3, 4 (10%); **У** 34. Закінчення $\check{5}$: **П** 12, 39; **Сб** 4, 5; **У** 8, 18, 19, 21.

Тут належить зарахувати закінчення на нижній домінанті \check{V} V у фразах, рецитованих на одному тоні, яких не надібаємо у співаків

миргородської групи, за винятком одного М. Кравченка, що вживає їх лише в думі про Марусю Богуславку *: 2, 3, 4, 6, 12.

Барь: закінчення **5** 5: **С б 1**; закінчення **5**: **С а 2**.

Пл. Кравченко: закінчення **5** 5: **П а 5, б. 1, 2, 3, 4, 5, г 2, 4, д 2, 4; У а 2 (10%)**; закінчення **5**: **П а 5, б 4**.

Калний: закінчення **5** 5: **П 2, 3, 4, 5, 6 (25%)**.

Скоба: закінчення **5** 5: **У 8, 16; П 3**; закінчення 5: **У 18**.

Явд. Пилипенко: закінчення **5**: **П а 1**; закінчення **5** 5: **П а 2, 3; б 1, 4; У 6 (5%)**.

Гришко: закінчення **5**: **С а 2**.

Оця форма закінчення, найзвичайніша в обох Кравченків і Калного, зрештою приходить у всіх варіантах.

б) **Кінцевий наголос на сексті:**

Пл. Кравченко: закінчення **б** 5: **П б 4, г 3; У а 3, б 6**; закінчення **б** 5 5: **П б 4, г 4, д 1**.

Калний: **П 4**.

Скоба: **У 15**.

Це закінчення, доволі часто вживане в рецитаціях Платона Кравченка, в інших співаків зовсім не приходить або з'являється лише спорадично.

в) **Кінцевий наголос на септимі:** між септимою і квінтою з'являється звичайно секста, сполучена каблучкою із сусіднім тоном: **7 5**.

Барь: **С а 1, б 1**.

Платон Кравченко: **У а 3, 5; П г 3**.

Оцю форму взагалі рідко надibuємо.

З усіх співаків миргородської групи лише один Гришко вживає закінчення на нижній квінті з попереднім наголосом на ввідному тоні VII V (**У, а 1, 5**).

До таких рідких форм належить також закінчення на ввідному тоні: VII (Скоба **У 5**) VII VII (Скоба **У 7**, Гришко **У 6**) і закінчення на сексті з наголосом на попередній септимі: **7 6** (Калний **П 4**; Скоба **У 20**; Гришко **С б 2**).

Деколи трапляється, особливо в рецитації М. Кравченка, що кінцевому 3—5-складовому слову вірша відповідає дрібна фраза, дочіплена до попередньої, немовби її доповнення. Вносячи цезуру до середини пісенного коліна, вона неначе ламає його на дві нерівні частини, звичайно закінчується секундою з наголосом на попередній кварталі і часом надає несподіваний зворот попередній фразі, коли вона спадає на тоніку (М. Кравченко: **П 3, 15, 20, 25, 27, 29, 36, 38, 43, 44**).

* Оці фрази характерні для рецитації Ост. Вересая та Оп. Сластіона; годиться зазначити, що й М. Кравченко почав їх вплітати до своєї рецитації аж за пригадкою О. Гр. Сластіона.

Отже, до спільних ознак, що споріднюють усі видані оце варіанти дум, таких як однакова ритмічна основа, дорійський лад, спадаючий рух мелодії, треба приєднати ще й значний засіб однорідних фраз, живаних у всіх рецитаціях.

Щоб показати, які цінні вказівки подає вище намічене групування фраз, подаємо в таблиці на стор. 88 зіставлення закінчень, за яким в таблицях на стор. 77—88 зводимо однорідні фрази (зрозуміло, лише незначну їх частину) з усіх виданих оце варіантів, виказуючи, таким чином, їх близьке споріднення, при цьому доказ спирається не на суб'єктивним відчутті, але на конкретних даних. Однак треба завжди тямити, що фрази в кобзарських рецитаціях не мають сталої форми: кожна фраза є лише варіантом в обсягу однієї з перелічених категорій, виявляючи кожного разу деякі відміни в ритмічному змісті і в контурах мелодії.

Обсяг тонів і головні акцентовані ноти на початку, в середині і при кінці фраз (так звані *Stichmotive*) можуть творити основу для дальшої диференціації фраз в обсягу окремих груп, в яку ми при оцій загальній характеристиці не можемо вдаватися.

У відношенні тонів мелодії до основного тону скали завжди криється гармонічна основа, яка особливо виразно виступає в закінченнях фраз (каденціях).

Хоч ми далекі від того, щоб в архаїчних мелодіях дум тенденційно дослухуватися новочасної гармонії, то все ж таки відношення тоніки і доміанти виступає в каденціях фраз так виразно, що годі цього не помічати, тим більше, що і в акомпанементі кобзи М. Кравченко зовсім недвозначно зазначає це відношення; особливо сильно підкреслює він зміну доміантового і тонічного тризвука в закінченнях періодів. З того погляду можна б закінчення на тоніці, на терції і деякі квінтові, як такі, що сперті на основі тонічного тризвука, звести в одну групу вищого порядку, а в другу — закінчення на секунді*, домінанті (не всі)** і ввідному тоні, як оперті на домінантний тризвук; в двох перших випадках на це виразно вказує акомпанемент кобзи в М. Кравченка. Всі інші фрази — закінчені на кварті з попереднім наголосом на домінанті — можна б зарахувати до другої категорії, тим більше, коли ця кварта (чиста, чи збільшена) з'являється як перехідний тон (*Durchgangston*).

Інша річ, коли збільшена кварта в закінченні фрази акцентована і до того відділена паузою від дальшої фрази, що починається звичайно квінтою або септимою: тоді набирає вона значення ввідного тону до домінанти, і мимоволі вчуваємо в цьому закінченні підклад тризвука

* Див. «Маруся Богуславка» — 1 період, 2 фраза; 5 період, 3 фраза; «Удова» (початок) — 2 період, 3 фраза; 6 період, 2 і 3 фрази.

** Див.: «Самарські брати» — 1 період, 3 фраза; 3 період, 1 фраза; 4 період, 1 і 2 фрази; 5 період, 4 і 7 фрази; 6 період, 4 фраза; 8 період, 6 фрази; «Удова» — 2 період, 1 фраза.

h—dis—fis, що веде з *a-moll* до *e-moll*. Цей зворот мелодії надібаємо у великому числі в М. Кравченка, зате рідше приходиться він в інших рецитаціях.

Однак такі закінчення з'являються у Кравченка правильно в супроводі домінантного тризвука (хоч цей акорд з терцією *gis* після *g* в мелодії звучить різким дисонансом, наприклад, «Піхотинець» — 6 період, 5 фраза).

IV. Групи фраз і періоди

Кобзарська рецитація виявляє правильний поділ на уступи, неначе різновидні строфи, відзначені в закінченнях маркантними кучерявими фразами, що своєю стереотипною формою нагадують рефрени.

Кожний уступ сам по собі творить замкнену цілість, бо містить в собі заокруглену думку чи образ, якому в мелодії відповідає більший або менший комплекс тісно сполучених з собою музичних фраз, який зведе періодом*.

Каденція кожного періоду приводить у тексті і в мелодії малу перерву, паузу, виповнену грою на кобзі. В закінченнях періодів, як уже вище зазначено, мелодія бере верх над рецитацією і місцями виявляє тактовий уклад. Оцей поділ на періоди є спільною ознакою всіх зібраних нами рецитацій, і саме в кінцевих фразах періодів усі варіанти виявляють найбільше схожості.

Кінцева фраза розпадається на дві частини: перша, що ступенює силу тонів, визначена при кінці довго видержаною і сильно акцентованою домінантою, яка зазначається уже на попередніх тонах, друга — серед *diminuendo* спадає на тоніку. Саме перед протяжним закінченням першої частини з'являється група дрібних нот, що, зачіпаючи нижню або й верхню секунду, тим яскравіше визначає кінцевий домінантовий тон, який з наступною половиною фрази пов'язується діатонічною низкою дрібних прикрас, спадаючих на тоніку. На початку другої частини чуємо ще раз домінанту, звичайно визначену вісімкою, після якої йде група мелізмів, що стягає наголос на терцію або кварту (звичайно збільшену) і зливається з неакцентованим, але протяжним закінченням на тоніці. Ввідний тон перед тонікою надібаємо лише в обох Кравченків. Всі співаки уповільнюють темп в оцьому стереотипному закінченні періодів.

Досить кинути оком на зіставлення кінцевих фраз періодів (таблиця на стор. 77—79), щоби переконатися, що вони виявляють скрізь

* В. Горленко засвідчує (Кобзари и лирники, «Киевская старина», 1884, кн. X, стор. 654), що лірники називають періоди дум «штихами» (наприклад, дума «Про озівських братів» зложена з 50 «штихів»), які відділяються «переграми» на лірі. Очевидно, цих «штихів» не треба мішати із «стихами» в нашому розумінні, хоч може бути, що це одно слово.



Опанас Сластїон.

однакову схему, повторювану кожним співаком з незначними відмінностями*.

Усі оце видані варіанти дум сходяться ще й у тім, що кінцева фраза періоду, складена з двох частин, завжди відповідає одному віршеві, який найчастіше виявляє правильну складочислову схему. Характерна річ, що у М. Кравченка обидві частини кінцевої фрази правильно розділені коротшим або довшим віддихом, малою паузою, яка перериває після першого складу кінцеве слово періоду: взявши дихання, співак підхоплює цей склад вдруге, вже не відриваючи його від інших складів слова, наприклад: у...утикали; пі...підождіте.

Визначене в такий спосіб останнє слово кожного періоду в рецитації М. Кравченка (а також Пл. Кравченка і Калного) є, майже як правило, чотирискладове, або творить чотирискладову групу разом з попередніми слівцями: ой, та, а, не, то, то й, наприклад: та... та рубати; не... не подайте; ой... ой великдень**.

Чим же пояснити таке неприродне переривання слова? Коли б йшлося тільки про М. Кравченка, то можна б думати, що кобзар не годен за одним віддихом виспівати при уповільненім темпі довгу фразу, закінчення якої розтягнене на $\frac{7}{4}$ і, перервавши слово віддихом один-другий раз, робить це відтак з привычки в усіх закінченнях. Однак добір чотирискладового слова і такий самий спосіб закінчення періодів у інших співаків дум (Барь, Калний, подекуди й Гришко), показують, що це, очевидно, співацька манера, яка перейшла на Україну, бути може, під впливом великоруських народних пісень, де вона дуже улюблена, як виявляють фонографічні записи великоруських пісень Є. Ліньової***. Українським народним пісням ця манера зовсім не властива.

Маркантними фразами, які ми вище обговорили, кожний кобзар так виразно зазначає поділ рецитації на періоди, що з того боку не залишається ніяких сумнівів для слухача.

У рамках поодиноких періодів музичні фрази, звичайно через дві або через три, виявляють ближчу приналежність до себе, творячи групи, відділені сильніше зазначеними цезурами||.

В групуванні фраз у всіх рецитаціях помітна така велика різnorodність, що навіть в обсягу одного варіанта зовсім однаково складені групи не так часто повторюються; тим трудніше буває віднайти однакові

* Лише варіант Явд. Пилипенко значніше відрізняється від інших пропуском короткого доміантного тону на місці, яке зазначаємо хрестиком.

** На яких 130 закінчень в чотирьох думках М. Кравченка (П, Сб, МБ, У) ледве в 7 випадках з'являється на цьому місці шести- або п'ятискладова група, наприклад: «нагайко...ою крає» (стор. 113); «широка...ая, довга» (стор. 162); в 17 випадках віддих не перериває слова, наприклад, «не — забачали» (стор. 110), «сплокою — то й не буде» (стор. 154). Також в рецитаціях Гришка і Явд. Пилипенко переважають чотирискладові групи в закінченнях періодів; у Скоби — шестискладові групи.

*** Е. Л и н ь о в а, Великорусские песни в народной гармонизации, изд. Академии наук, Петербург, вып. I, 1904; вып. II, 1909.

комбінації в декількох варіантах. Тому ж подаємо на стор. 90—94 огляд груп для кожного варіанта зокрема, обмежуючись лише такими сполученнями, що зовсім виразно виявляють двоїстий або троїстий склад.

Добір фраз і будова музичних речень характеризує кожний варіант як окремий взірць рецитації.

Однак і в цьому напрямку варіанти миргородської групи мають багато спільного, а бодай аналогічного, як показують паралелі, визначені при групах.

Дві фрази, входячи у кореспонденцію, творять ось які двоїсті групи:

а) Обидві фрази спадають на тоніку, причому остання звичайно відзначається більшою протяжністю кінцевої ноти (найчастіше приходиться це сполучення в «Удові» М. Кравченка і Скоби).

б) Перша фраза закінчується на секунді або домінанті, друга — на тоніці. В усіх варіантах це найзвичайніша форма: особливо часто з'являється вона у Калного і обох Кравченків.

в) Перша фраза закінчується квартою з кінцевим наголосом на кварті або квінті, друга — спадає на тоніку. Ця група, уживана в усіх варіантах, найбільш характерна для М. Кравченка.

г) Перша фраза закінчується на терції, друга — на тоніці (у Пл. Кравченка і Скоби).

З інших сполучень миргородські співці дум (за винятком Калного) найчастіше вживають таку форму, в якій д) друга фраза закінчується секундою, причому перша може кінчатися на одному з п'яти ступенів гами, між тонікою та верхньою квінтою.

Троїсті групи виявляють ось який склад:

а) Всі три фрази закінчуються тонікою. Ця форма характерна для «Удови» М. Кравченка і Скоби.

б) Дві останні фрази спадають на тоніку, перша кінчається на одному з п'яти ступенів скали, йдучи від тоніки вгору. Це сполучення, найчастіше подибуване в обох Кравченків і Скоби, також з'являється в інших варіантах.

в) Перша й остання фрази закінчуються тонікою, друга — одним з п'яти ступенів ладу між тонікою та верхньою квінтою (в обох Кравченків і Скоби).

г) Третя фраза спадає на тоніку, середня найчастіше закінчується секундою, перша — одним з п'яти ступенів скали між тонікою та верхньою квінтою (в обох Кравченків, Баря, Калного).

З інших комбінацій для М. Кравченка характерна форма, в якій д) остання фраза кінчається секундою з попереднім наголосом на кварті, а перша й середня фрази виходять на тоніку або секунду, рідше на якийсь інший ступінь скали.

Найчастіше дві сусідні фрази троїстої групи тісніше поєднуються між собою і стають метричною противагою у відношенні до першої або

третьої фрази, яку відділяє сильніша цезура || в групах а — вс, або аб — с. Форму аб — с звичайно зустрічаємо в кінці періодів.

Кожні дві-три групи поєднуються з собою в симетрію вищого порядку, tworячи замкнену цілість, неначе строфу, яку ми звемо періодом. Періоди бувають дво-, три-, чотиридільні, відповідно до свого складу з двох, трьох, чотирьох груп. Буває й так, що період покривається з групою (наприклад, стор. 105, 114; 131, 140; 194.).

Як кінцева фраза кожного періоду супроти попередньої має значення важкого такту, відповіді, що несе із собою повне заспокоєння, так і остання група, що замикає симетрію, стає метричною противагою супроти попередніх частин періоду. Одначе форма періодів буває така різнорідна і вільна, що навіть в одному варіанті трудно доводиться знайти два зовсім однаково побудовані періоди. Тим-то й мелодія думи, як вірно зауважує О. Сластіон («Рідний край», 1908, № 36), відзначається незвичайною рухливістю. Незважаючи на те, будова періодів виходить звичайно дуже симетрична, так що ми мусимо дивуватися хистові і високорозвиненому музикальному почуттю народного співака-імпровізатора. Змінною формою періодів оживляє кобзар свою рецитацію, зменшує її монотонність, через що дума, хоч би й яка довга, не втомлює слухача, але навпаки тримає в напруженні його увагу*.

V. Відношення мелодії до тексту і варіанти дум

Пояснюючи відношення мелодії до співаного тексту дум, ми повинні б у зв'язку з тим розглянути також їх літературну форму та обговорити образну мову дум з її поетичними висловами й епічними зворотами; дезідерати (побажання.— *Ред.*), які у цьому напрямку висловив проф. М. Ф. Сумцов**, і досі не здійснені, вимагають окремого дослідження, та це виходить поза рамки нашої розвідки. Тут обмежимося лише коротким зауваженням загального характеру. Головною основою віршової будови дум є паралелізм; паралельні рядки тісно сполучаються з собою цілим своїм змістом і формою. В думках (вірно записаних зо співу, а не з проказування) небагато набереться віршів, що не входили б у зв'язок паралелізму, який дуже часто розтягається на цілі періоди.

До паралелізму заводимо ось які прояви:

по-перше, аналогічний за значенням уклад слів у рівнобіжних рядках і в групах віршів, що малюють подібні образи, часом зближені до

* Таке зауваження висловлює М. Лисенко про рецитації Ост. Вересая («Київська старина», 1888, за липень)

** Заметки о малорусских думах и духовных виршах.—«Этнографическое обозрение», т. XXIV, стор. 79—106. Міклошич бере за основу свого дослідю Die Darstellung im slavischen Volksepos, 1889, сербський, хорватський, болгарський та великорусський епос, думами користується небагато. Житецький зупиняється лише на літературно-стилістичних ознаках дум (Мисли о народних малорусских думах, стор. 7—38).

буквального повторення, або подають контрасти. З паралельного зіставлення двох образів часто виходить порівняння або антитеза.

Внаслідок аналогічного укладу слів паралелізм думок проявляється також, по-друге, зовнішньою, звуковою стороною, а саме: симетричний уклад силабічних груп, приблизно однакове число наголосів і складів у різнобіжних рядках і вільна, найчастіше дієслівна рима.

Показують це приклади з рецитацій М. Кравченка *.

Гей, то не чорні хмари наступали,	} 1-й образ	} Порівняння
не дробні дощі накрапали,		
Гей, то не сиві тумани уставали,—	} (фіктивний) образ	
як три брати з турецької,		
бусурменської, тяжкої неволі,	} 2-й образ	
із города Озова утікали.		(реальний)

(«Піхотинець», уступ 1. Такі ж заперечні порівняння: «Плач невольника», уступ 1: «Удова», уступи 2, 11, 24, 25).

Ей середуший брат а ще добре дбає,	} 1-й образ	} Контраст
до старшого коня повертає,		
Ой то старший худо дбає,	} 2-й образ	
до середушого коня повертає і худо слово промовляє.		

(«Піхотинець», уступа 6 і 8.)

Паралельний уклад слів, як бачимо, зводиться місцями до повторення цілих уступів з малими змінами. (Див. «Піхотинець», уступи 4 і 6; 5 і 7; 19 і 20; 21, 22, 23 і 24; 11, 38 і 39; «Плач невольників», уступи 5 і 6; «Самарські брати», уступи 9 і 10; «Удова», уступи 4 і 5;

* А вам, вовки-сіроманці, моє тіло пожирати,
А вам, орли сизокрилі, мою кров'ю запивати.

(«Піхотинець», уступи 33, 34).

Чи ти мені, брате, віри не діймаєш,
Чи ти мене, брате, на сміх підіймаєш?
Чи не одна нас шабля порубала,
Чи не одна нас куля постріляла?

(«Самарські брати», уступ 5).

Не єсть то нас куля яничарська постріляла,
А єсть то нас та й отеца молитва покарала

(Т а м же, уступ 8).

Гей, як стала то на небі
чорна жмара наступати,
То стали бідні козаки
а в чистому полі помірати
(«Самарські брати», уступ 13).

Ой то пішла то бідна вдова,
а плаче, стежечки не бачить,
потикається,
А то ще ж то найменчий син
край віконечка
насміхається
(«Удова», уступ 14).

Гей, ти соколе ясний,
ти брате мій рідний!
Ти високо літаєш,
ти далеко видаєш...
(«Плач невольника», уступ 2).

А все в неволі
а все в турецькій,
усе в бусурменській
ой то все пробувають,
А землю турецьку,
віру бусурменську,
кленуть, прокладають
(«Плач невольників», уступ 10).

15 і 16; 18 і 19 ; 10 і 32; 8 і 33). Часто паралелізм з'являється в нерозвиненій неповній формі, лише на початку і особливо при кінці рівнобіжних віршів.

Паралелізм тісно споріднює думи з українськими народними піснями * та з «Словом о полку Ігоревім», а подекуди також з билинами **. В паралелізмі і вище відзначених його проявах знаходимо ланку, яка поєднує українські народні думи й пісні з народною поезією південних і інших слов'ян та з візантійською церковною піснею ***.

Паралелізм в укладі віршів приводить за собою групування аналогічних частин мелодії і їх кореспонденцію.

Найменшою синтаксичною одиницею, яка правильно повторюється в рецитації, є музична фраза, що відповідає віршові в тексті, створюючи одноцільне пісенне коліно. Поділ рецитації на фрази зазначається більшими і меншими паузами і так званими мертвими інтервалами, що розмежовують сусідні фрази; притому кінець фрази найчастіше відзначається розмірно довшими нотними вартостями. Та найважливішим критерієм при розмежуванні фраз виявляється логічний уклад музичної думки залежно від синтаксичного укладу слів у тексті. В рідких випадках одна фраза так непомітно переходить в другу, що й за допомогою тексту розмежування є трудне і залишає деякі сумніви. Оце відграничування фраз сходиться із цезурами в тексті, що розмежовують вірші одні від одних; поява цезури в середині вірша належить до винятків.

Важливість цезур залежить від того, чи вони відділяють фрази, чи групи фраз. Між групами фраз, як правило, з'являється більший віддіх, пауза. Групування фраз по дві і по три покривається групу-

* Ф. Колесса, Ритміка українських народних пісень, стор. 61—64. Так звана «риторична рима» і складочислення, які віднаходить у «Слові о полку Ігоревім» В. Бирчак і зводить до впливу візантійської гімнодії (Записки Наукового товариства ім. Шевченка, т. ХСV),— це не що інше, як звичайні прояви паралелізму, яким так любуються українські народні пісні, почавши від найстарших обрядових до найновіших коломийок. Наприклад:

Ой мовив же ес, з бука листочку, що не будеш падати,
Ой мовив же ес, ти мій батеньку, що мі не даш від хати.

(«Етнографічний збірник», т. XI, стор. 185).

Бризули ключики по столу,
Заржали коники по двору.

(Там же, стор. 181).

Знати галоньку по політіньку, що низенько літає,
Знати молоду, що сирітонька, що матінки не має.

(Там же, стор. 172).

** Щукой-рыбою ходить ему по синних морях,
Птичкой-соколом летать Вольге под оболоки,
Рыскають волком во чистых полях.

Уходили то все рыбушки в глубокие моря,
Улетали то все птички под оболоки,
Убегали то все звери во темны леса.

(А. Аренський, Записи билин з фонографу. «Древности», Москва, 1895).

*** Зрештою, паралелізм — це таке загальне явище, що в різних формах проявляється в поезії всіх часів і народів.

ванням віршів, що найчастіше поєднуються дієслівною римою і творять симетрично побудовані цілості, неначе строфи, яким відповідає така ж симетрична будова періодів у мелодії.

Одначе в думках немає строф, що повторювали б однакову ритмічну схему, і тут коріниться головна різниця між думою і піснею. Коли в пісні перша строфа мелодії творить сталу форму, в яку відливаються всі дальші вірші і строфи тексту, то кобзар-імпрровізатор, рецитуючи думу, не притримується ніякої постійної схеми і кожному періодові надає іншу форму.

В пісні стала музична форма першої строфи цілком запановує над текстом, — мелодія думи знаходиться неначе у плинному стані і лише на підкладі тексту набирає конкретної форми.

А що в кожному періоді буває якась відміна в складі, довжині й групуванні віршів, тож через те виходить різнорідність в будові періодів мелодії, в яких не може бути повторювання постійних відношень строфи ані в цілості, ані в найдрібніших складових частинах.

Фрази мелодії, як вже вище зазначено, не приймають постійних незмінних контурів; вони ж гнучкі і розтяжимі: кобзар може одну фразу прикладати до довшого і коротшого вірша, надавати їй різнорідний ритмічний зміст, може пристосовувати до віршів фрази різних категорій і вільно їх міняти, подаючи в кожному періоді інший уклад пісенних колін. (Лише останній вірш періоду завжди поєднується з однаковою фразою; це єдина частина мелодії, що на визначеному місці правильно повторюється, хоч і тут з'являються дрібні відміни.)

Таким способом обидва елементи — музичний і словесний — виступають в думках у постійному співдіянні під час творення форми; в піснях таке відношення можливе хіба лише в першій строфі, оскільки вже й перша строфа не формується за готовою схемою.

Кобзар користується великою свободою не так щодо тексту, як щодо мелодії думи. Співаючи думу декілька разів підряд, кобзар подає за кожним разом новий варіант мелодії, бо він аж у хвилині співання надає думі музичну форму в її останньому викінченню та пристосуванні, і остільки рецитовання думи близько підходить до імпрровізації; співці дум є частково і творцями.

Платон Кравченко співав до фонографа п'ять разів, раз за разом, декілька перших уступів з думи «Про піхотинця» (стор. 192—205) а двічі початок думи «Про удову» (стор. 205—211), і коли текст одної і другої думи виходить завжди майже без змін, то в мелодії з'являються помітні різниці; те саме можна сказати про варіанти Гришка.

Значніші відміни мелодії, а подекуди й у тексті виявляють два варіанти думи «Про піхотинця», записані від Мих. Кравченка (стор. 105—106, 129—130 лише 4 періоди), та початкові уступи з думи «Про удову», яку співав Мих. Кравченко два рази в межах одного року. Таке ж відношення заходить між обома варіантами думи «Про піхотинця», схопленими від Явд. Пилипенко в межах кількох місяців, хоча текст передає вона

обидва рази майже зовсім однаково. Отже мелодія думи підлягає безнастанним змінам навіть в передачі одного співака; про буквальну схожість записів від двох різних співаків не може бути й мови.

Натомість у текстах дум замічаємо більшу постійність. Співаючи думу в коротких відступах часу, кобзар передає текст майже без змін. Однак два співці, хоч би й з одної групи, подають текст тієї ж думи завжди в двох, більше або менше відмінних, варіантах *. Не перечимо, що можуть знайтись варіанти, які в текстах дуже близько будуть підходити до себе, та буквальної схожості певно ніде не знайдемо **. Більше того, порівнюючи записані від Мих. Кравченка думи за нашим виданням «Про піхотинця» і «Про удову» з текстами тих самих дум, які записав О. Сластіон і видав у «Киевской старине» 1902 р., переконуємося, що це варіанти, які місцями доволі помітно різняться між собою. В записах О. Сластіона зустрічаємо уступи, яких немає в нашому записі, і навпаки, уступи 19, 28—36, 42 думи «Про піхотинця» та уступи 23, 33, 34, 35 думи «Про удову» за нашим виданням не появляються у тексті О. Сластіона; також порядок уступів думи «Про піхотинця» виявляє в обох записах дуже значні відміни: деякі деталі надбано в одному тексті на початку, в другому — в середині або в кінці, і навпаки. Більше схожості виявляють обидва записи думи «Про удову»; це, здається, тому, що кобзар певно частіше співає цю думу і ліпше її пам'ятає. Певна річ, що різниці, які заходять між варіантами дум, в більшій мірі торкаються мелодії, ніж тексту. І не дивно, бо ж співак докладно, до подробиць знає зміст думи і порядок, в якому йдуть по собі мислі, картини й діалоги; більше того, він розпоряджає дуже значним засобом епітетів і сталих епічних зворотів, що разом з повтореннями заповнюють добру половину всіх віршів думи. Кобзар переховує в пам'яті текст думи хоча не в сталій, то все ж таки без порівняння більше визначеній формі, як народний оповідач пам'ятає текст казки. Все ж таки залишається йому деяка свобода кожного разу інакше викінчувати в подробицях загальний план думи, інакше укладати епічні звороти, і змінювати подекуди уклад віршів. Розуміють це добре самі кобзарі, відрізняючи думу від пісні.

Коли О. Сластіон спитав М. Кравченка, чому він у свої «Запорізькі псалми» іноді вносить нові слова, звороти, а навіть цілі вірші, яких раніше не співав, кобзар відповів повчаючим тоном: «Е, то вже всякий так, се ж не пісня. Як підійде, знаєте: іноді й коротко, а іноді й довше буде... То вже всякий так: те забуде — друге вигада, або й од іншого згадує що-небудь. То вже у пісні друге діло, а тож таки!...»

* Див. думу «Про піхотинця» в записах від Мих. і Пл. Кравченків, Скоби, Калного, Явдохи Пилипенко та думу «Про удову» в записах від Мих. і Пл. Кравченків, Скоби, Гришка і Явдохи Пилипенко.

** Не говоримо тут про кобзарів новішого типу, що вивчають думи і пісні з книжок (С п е р а н с ь к и й, цит. праця, стор. 29, 35, 42, 44—47) та змішують штучні складання з народними.

Зовсім справедливо зазначає О. Сластїон, що при співанні дум багато дечого залежить від настрою співака, а навіть від зовнішніх обставин*; за його ж словами «дума по часті натхнення—імпровізація», що «виконується з великим піднесенням почуття, невимовним жалем і сумом»**; це позначено в співі тонкими мелізмами і голосовими вібраціями, як відмічає М. Лисенко про думи Вересая (цит. праця, стор. 350). «Дума в виконанні О. Вересая, — говорить А. К-ський, — має характер повної імпровізації»; ту ж думу виконує кобзар за кожним разом інакше; однак «основний мелодичний рисунок всіх дум зовсім однаковий***. «Кобзар Іван Кучеренко, — читаємо в замітці А. К. «До кобзарської справи» («Рідний край», 1909, № 12), — бувши артистом, кожен раз одну і ту ж музичну річ виконує по настрою, з відтінками в ритмі, в експресії, а іноді навіть у варіаціях». Усі ці спостереження, незвичайно цінні і важливі, упевняють нас, що кобзарські рецитації, не маючи застиглої у сталі контури музичної форми, є до деякої міри імпровізаціями.

Отже, не підлягає сумніву, що дума, живучи в кобзарській традиції, постійно змінюється не лише в мелодії, але й в тексті****, хоч, безперечно, сама фабула і композиція думи та її загальний план оберігають текст від дальшої йдучих змін, чого ніяк не можна сказати про музичну сторону. Також у строфічних піснях текст виявляє більшу постійність, як мелодія, хоч тут вона має сталу, визначену форму, і її легко зятати: звідси річ, що з одним текстом в'яжуться в різних околицях різні мелодії, часом навіть не подібні до себе.

Та хоч якою змінною є форма думи, то серед тієї різномірності фраз і періодів помітна єдність стилю: в конструюванні і доборі фраз, в будові груп і періодів та в інструментальнім супроводі і кожний кобзар виявляє вироблений стиль, в якому рецитують усі думи свого репертуару*****, не роблячи ніякої різниці з огляду на їх різномірний зміст.

Щоб пізнати стиль кобзаря, вистачить записати одну думу, або навіть якусь значнішу її частину, як ми це робили, подаючи зразки рецитацій Пл. Кравченка, Оп. Баря, Ост. Калного, Явд. Пилипенко,.

* Кобзар М. Кравченко, 1902, відбиток, стор. 13.

** Мелодії дум, «Рідний край», 1908, № 36.

*** О музыке дум Ост. Вересая.—«Киевская старина», 1882, кн. VIII, стор. 283—287.

**** Безнастанна трансформація є власне характерною ознакою всякої народної пісні, яка живе в усній традиції. I t m a r t i K g o h n, Suomen Kansan sävelmiä, II серия, т. 9, стор. V. «Пісня, поки жива, знаходиться в стані безперервного творення; вона стара і молода в однім і тим самим часі; стара за первісним зерном, що сягає до часу оспіваної події, і молода за своєю теперішньою формою» (М і к л о ш и ч, цит. праця).

***** Брак виробленого стилю й одноцілності репертуару, який можна помітити в деякого з молодших кобзарів (див. С п е р а н с ь к и й, цит. праця, II, стор. 4 і 18), зменшує, очевидно, упадок думи, так само як і дослівне вивчування думи з книжки, що зовсім обмежує індивідуальну творчість та свободу імпровізації.

О. Гришка¹. Цей стиль, як результат перебутої школи, посторонніх впливів, а головним чином індивідуального смаку та рутини (тут у розумінні професійних навиків. — *Ред.*), в кожного кобзаря свій, відмінний, зберігає ознаки самобутності; з часом підлягає він деяким змінам, як це ми констатували в рецитаціях М. Кравченка.

Змінюється також репертуар кобзаря як цілість: на протязі довшого часу викидає із свого складу деякі думи, а частіше доповнюється ними; і так констатовано, що від 1873 до 1882 р. репертуар О. Вересая значно змінився і доповнився трьома думами **, також збагатився репертуар дум у М. Кравченка від 1902 р., коли то він, за свідченням О. Сластіона, співав лише думи «Про піхотинця», «Про удову» та два «невольницькі плачі».

Тепер виникає питання, в якому відношенні стоять до себе кобзарські стилі, взірці, або варіанти, в ширшому розумінні того слова, кобзарських рецитацій?

Порівнюючи записи, що увійшли у нашу збірку, переконуємося, що рецитації кобзарів і взагалі співців дум з близьких собі місцевостей — одного повіту чи губернії — мають багато спільного і підходять під один пісенний тип, виявляючи лише варіанти одного основного взірця. Це можна з повною основою сказати про чотири перші відміни, записані від співців з Миргородського повіту: Мих. Кравченка, Оп. Баря, Пл. Кравченка і Калного, до яких близько підходять рецитації Явд. Пилипенко, А. Скоби, О. Гришка з сусідніх повітів. Всі згадані відміни, схожі одна на одну і споріднені, неначе б вийшли з одної школи **, відносимо до одної, миргородської групи. Тут годиться зазначити, що всі згадані співці з Миргородщини мають у своєму репертуарі думу «Про піхотинця» *** і «Про вдову»; очевидно, се думи найбільше популярні в цьому окрузі. Ясна річ, що кобзарі в близьких місцевостях впливають одні на одних і переймають одні від одних думи і їх мотиви. Існування територіальних груп кобзарів і співців дум стає вповні зрозуміле на підставі відомостей про давні організації співців-сліпців, тобто співацькі братства, яких основа теж була територіальна ****. За законами, прийнятими в співацьких братствах, сліпець-співак мав право ходити лише по своєму повіті, а в окремих випадках винятково по

¹ Бажаючи підкреслити єдність стилю рецитацій кожного кобзаря, Ф. Колесса мимоволі применшує тут значення повних записів дум. На практиці, як відомо, він намагався якнайповніше передати репертуар народних співців, зважаючи на імпровізаційний характер дум.

* К. Ф. У [хач]-О [хорович], Кобзарь О. Вересай, его думи и песни. «Киевская старина», 1882, кн. III, стор. 259.

** Я зустрічав у Миргороді старця-сліпця, що, сидячи при дорозі, рецитав свою просьбу до прохожих під типовий мотив дум, так, як співають у Миргородщині.

*** За винятком О. Баря, що за свідцтвом О. Сластіона («Кобзар М. Кравченка») співав цілі думи «Про вдову» та «Про сестру і брата», а з інших дум знав лише уривки.

**** С п е р а н с ь к и й, цит. праця, стор. 24.

інших двох повітах. Хто б провинився супроти цієї постанови, виставлявся на кару і побої товаришів*. Давні кобзарсько-лірницькі організації, рештки яких подекуди ще й досі зберігаються**, мали велике значення для чистоти народної традиції, бо здійснювали контроль над співаками і допускали до заробітку лише тих, що перейшли трудну, звичайно трилітню школу у знаного кобзаря чи лірника та одержали так звану «визвілку», яка й досі не втратила свого значення. В такий спосіб протягом довгого часу складався пісенний репертуар поодиноких округів і братств, який при систематичних досліджах можна б зовсім докладно визначити не лише щодо текстів***, але також щодо мелодій. Та не підлягає сумніву, що й репертуар співацьких братств, зв'язаних з територіями, як збірна індивідуальність, живе, постійно розвивається і змінюється в своєму складі. Оцей зв'язок між пісенною групою і територією, розвиток типу при безперервним перетворюванні та індивідуалізації форми, — взагалі, життя і вмирання народних дум можна б порівняти з життям і вмиранням людських родів і генерацій.

Результатом групування співаків за територіями являється ближчий або дальший ступінь споріднення кобзарських рецитацій, що завжди стає вирішальним критерієм при порядкуванні мелодій дум, бо зважаючи на сторонні впливи і захожих співаків група не завжди співпадає з територією.

Поки що ми розпоряджаємось надто скупим матеріалом, щоб можна констатувати більше таких груп, як миргородська.

Та на основі зібраного матеріалу можемо напевно сказати, що є багато взірців кобзарських рецитацій, що зв'язані із окремими районами, виявляють крім спільних прикмет також більш або менші різниці, відповідно до більшого або меншого віддалення тих місцевостей, на яких вони домінують. Так, наприклад, порівнюючи рецитації М. Кравченка з записами від кобзаря Гн. Гончаренка з-під Харкова, знаходимо дуже значні різниці: відразу бачимо, що це два відмінні типи, дві окремі школи. Цю різницю можна пояснити значним територіальним віддаленням. Оп. Сластіон зазначає, що основний мотив дум, співаний в Чернігівщині, мало схожий на полтавський. Як кожна місцевість має свої улюблені думи, так і мотиви тих дум і супровід кобзи завжди інший, ніж у другому районі (Кобзар М. Кравченко, стор. 12)****.

* В. Боржковскій, Лірники.—«Киевская старина», 1889, кн. IX, стор. 653—708; Сперанський, цит. праця, стор. 21.

** Оп. Сластіон, цит. праця, стор. 9; В. Боржковскій, цит. праця; В. Гнатюк, Лірники.—«Етнограф. збірник», т. II; К. Студинський, Лірники, 1894.

*** Пробу визначення співацьких репертуарів за територіями і за братствами подає Сперанський (цит. праця, стор. 30—40).

**** Оп. Сластіон, інтересуючись кобзарями ще від 1870-х років, чув і пізнав їх спільки, як може віхто інший на Україні.

На різниці між кобзарськими рецитаціями, що залежать в першій мірі від належності до групи або школи, у високій мірі впливає також індивідуальність співця.

Співання дум вимагає не лише старанної підготовки, довгого і трудного виучування текстів, мелодії, самого способу рецитування (стилю кобзарської імпровізації) і бандурної гри, але також небуденного музикального таланту і дару імпровізування; тому ж думи не є доступні для широких мас в такій мірі, як звичайні народні пісні: думи співають лише талановиті професіональні співаки, кобзарі і деякі лірники; ледве чи їй в старовину могло бути інакше. Коли ж почуємо думу без акомпанементу — то в усякому разі рецитують її професіональний співак, і то звичайно сліпий.

Між репертуаром кобзарів і лірників не можемо потягнути докладної границі; і в співацьких братствах, оскільки тепер можемо перевірити їх організацію, не роблено різниці між кобзарями і лірниками. В репертуар кобзаря входять передовсім думи і весь репертуар лірника: духовні псалми, сатиричні пісні. Та подібаються й лірники, що співають думи (особливо думу «Про удову», що більше підходить до лірницьких пісень релігійного і повчального змісту).

Зате сам інструмент спричиняє велику різницю в способі співання та в манері кобзарів і лірників. Кобзарський спів пливе бистрим потоком, яскраво відзначає чергові наголоси, строго зберігає характер рецитативу, розвиваючи мелодичне багатство лише при кінці періодів. Спів лірника більше повільний, протяжний, подекуди затирає сканзію, а висуває мелодичний елемент.

Коли ж спільна манера споріднює лірників, то в грі на кобзі виявляється без порівняння більше різноманітності.

Ми показали бодай в загальних нарисах, які різноманітні і дуже складні обставини впливають на вироблення і формування стилю та пісенного репертуару в одиниці і співацької групи. Щоб прослідкувати рухливе життя варіантів рецитації у відношенні до індивідуальності співака і до групи та в зв'язку з відмінами тексту і щоб пізнати ступінь поширення різних взірців рецитації та окремих варіантів дум, — на це треба великої, збірної праці, якої напрям загально намітив М. Сперанський (цит. праця) в додатку до пісенних текстів*.

Обговорені в попередніх розділах спільні ознаки всіх рецитацій в ритмі, мелодії, будові періодів та в змінливості музичної форми складають окремий стиль дум, що виявляє повну незалежність і оригінальність супроти знаних і близьких нам, живих ще рецитаційних стилів, які розвинулися у великоруських билинах, південнослов'янських героїчних піснях і фінських рунах.

* На думку Оп. Сластіона, треба б для цієї справи скласти окрему комісію, яка виготовила б докладну карту проживання кобзарів і лірників та займалася б плановим, систематичним записуванням мелодій українських дум при допомозі фонографа на цілій Україні («Рідний край», 1908, № 38).

Збираючи разом усе те, що сказали ми про музичну форму дум (оскільки це можливо переказати короткими словами), подаємо ось яке визначення їх стилю:

Дума — це мелодичний речитатив з вільним ритмом і мінливою формою імпровізації; рецитація, достосована до синтаксичного укладу і ритміки слів у тексті, виявляє поділ на симетрично побудовані, однак різновидні, періоди без повторювання сталих відношень строфи. Мелодично-ритмічні акценти, розділені дрібними, неакцентованими нотами, визначають граматичні наголоси відповідних віршів у приблизно однакових відступях.

Віршова будова дум ґрунтується, головним чином, на паралелізмі, що проявляється аналогічним за значенням укладом слів у рівнобіжних рядках, приблизно однаковим числом наголосів і вільною, найчастіше дієслівною римою.

VI. Українська кобза-бандура і ліра

Розвиток українських народних дум тісно пов'язаний з кобзою-бандурою, від якої і співці дум, кобзарі-бандуристи, взяли свою назву. Кобза і бандура, дві назви, уживаються тепер як синоніми на визначення одного струнного інструменту.

Однак в XVII—XVIII ст. це були два окремі інструменти; за свідомством Рігельмана з кінця XVIII ст., на бандурі грали по містах, а кобза була мужицьким інструментом на Україні. Старовинна кобза була відома ще половцям, відтак кримським татарам, від яких, за здогадами Фамінцина *, перейняли її козаки. У XVI ст. кобза була вже загально вживаним народним інструментом на Україні, як про це згадують сучасні польські письменники. Вживання кобзи поширилося здавна по сусідніх польських і литовських землях, в Угорщині й Румунії.

Однак про вигляд і стрій української кобзи XVI ст. не маємо відомостей: певне лише те, що це був струнний інструмент типу лютні, схожий на теперішню кобзу-бандуру, що прийшла до нас із заходу. Прототипом української бандури, як запевняє Фамінцин, стала 14-струнна пандора, інструмент, подібний до лютні, який винайдено в Англії в половині XVI ст. Пандора швидко розповсюдилася по краях західної Європи, завандрувала й до Польщі з італійськими музикантами, мабуть, на початку XVII ст., потім під теперішньою назвою бандури поширилася по Україні. Не дивно, що бандура, як інструмент багатший на струни і досконаліший від старосвітської кобзи, живо почала прийматися спершу по містах, багатших домах і між козацтвом (польські письменники звали бандуру «козацькою лютнею»), поки згодом-перегородом не перейшла в руки народних співаків. Витіснивши з ужитку давню кобзу та перейнявши її назву, бандура стала на ук-

* А. С. Фаминцын. Домра и средные ей музыкальные инструменты русского народа, СПб., 1891. [Ця праця] містить єдиний досі дослід про історію кобзи (стор. 87—109) і бандури (стор. 110—170).

Кравченко співав у тональності *b*-moll, яку ми в записах транспонуємо всюди на *a*-moll, зазначаючи діезами при ключі стале підвищення четвертого і шостого ступеня.

У варіанті думи «Про удову», схопленім від М. Кравченка Оп. Сластіоном 1909 р., надibaємо на початку сьомого періоду приігриш, в яким єдиний раз зовсім виразно відчуваємо дуровий акорд на тоніці у вище поданій формі з великою терцією. Почувши цей акорд у пригравках Кравченка ще перед схопленням думи «Про піхотинця» в 1908 р., думав я, що неможливо буде погодити дуровий стрій кобзи із мольовою мелодією думи. Та виявилось опісля, що в супроводі до співу Кравченко ніколи не зачіпав великої терції, беручи правильно неповний тонічний тризвук без терції.

Тут годиться звернути увагу ще на такі гармонічні особливості в акомпанементі М. Кравченка: при акцентованій секундї, яка попереджає коротке закінчення фрази на тоніці, в супроводі Кравченка часто відчуваємо сильний домінантовий акорд, що звучить дисонансом при слідуючій тоніці в співі (П 10, 1 фраза). В думі «Невольницький плач», схопленій від М. Кравченка О. Сластіоном восени 1909 р., відчуваємо дуже дивне поєднання закінчень на тоніці з акордом, складеним з тоніки і нижньої субдомінанти (I—IV). Особливо виразно чути ці тони в кінці періодів.

Акомпанемент кобзи у Кравченка взагалі дуже скупий і однаманітний, зводиться до двох акордів (в, г): неповного тонічного тризвука без терції (як у давніх західноєвропейських гармонізаціях XII—XIII ст., що й підносить архаїчний характер рецитації) і неповного домінантового без квінти (замість акордів Кравченко бере деколи здвоєну октавою тоніку й домінанту). В більших групах ті акорди появляються лише в пригравках між періодами: всередині періодів розкинено по одному, по два акорди на сильніших акцентах і між фразами*. Тим відрізняється М. Кравченко від кобзарів з Харківщини, таких, як Гнат Гончаренко, Пасюга, що грають протягом усієї думи: їх акомпанемент різноманітний і багатий, висувається іноді на перше місце.

Стрій бандури буває у кобзарів дуже різнорідний, як на це вказують значні різниці в числі струн і підструнків.

Бандура Ост. Вересає **: 6 струн, 6 підструнків.

Бандура Павла Братніці ***: 4 струни, 16 підструнків.

* У репродукції фонографа супровід кобзи виступає ледве чутно і затирається майже цілковито часом вже по кількарразовім програванні валика, тому запис не завжди міг бути докладний і певний. Ми виписали дрібними нотами супровід кобзи лише в тих місцях, де він виразно виступає, зазначаючи низькі басові тони, для осядності місця, вищими октавами. У валиках, наспіваних О. Барем, супровід кобзи входить так неясно, що не можна було його розібрати.

** М. Л и с е н к о, Характеристика музыкальных особенностей малорусских дум, стор. 346.

*** М. Л и с е н к о, «Киевская старина», 1888, за липень.

Бандура Петербурзької консерваторії*:	4 струни, 13 підструнків.
Бандура Мих. Кравченка:	5 струн, 18 підструнків.
Бандура Гната Гончаренка:	5 струн, 15 підструнків.
Бандура Івана Кучеренка:	5 струн, 16 підструнків.
Бандура Т. Пархоменка**:	6 струн, 14 підструнків.
Бандура Львівського «Бояна»:	4 струни, 14 підструнків.

Коли до того додамо, що кобзарі не однаково держать бандуру при гри, одні прямовисно, інші похило, одні паралельно з грудьми, інші під кутом нахилення, не однаково перебирають пальцями по струнах, взагалі виявляють великі різниці не лише в строю бандури і в самому супроводі, але й у способі гри, то зрозуміємо, що усе те впроваджує в рецитації значну різнорідність, яка є результатом відмінних кобзарських шкіл. Щоб збагнути цю різнорідність і ближче визначити окремі школи та взори бандурної гри***, треба б пильно і поквально зайнятися їх розшукуванням і записуванням, поки час дощенту незнівелює давню традицію.

Коли з кобою і бандурою в'яжуться квітучий період українських народних дум, то занепад бандурної гри, замінний на Україні від довшого часу, безперечно знаменує упадок рецитованої поезії¹. Вимираючий тип кобзарів-бандуристів заступають лірники****, переймаючи дещо з кобзарського репертуару дум, хоча ліра зовсім не надається до супроводу при рецитаціях.

Ліру принесено до нас із Заходу; її прототипом вважають органіструм (*harmonia, symphonia*) — триструнний інструмент з X—XI ст. Від XIII ст. ліра, перейшовши до рук жонглерів і мінестрелів, знаходить широке розповсюдження в Західній Європі; відтак знайомість із цим інструментом поширюється і на схід. Найдавніша неясна згадка про ліру на руських землях (в Новгороді) відноситься до 1570 р. В за-

* О. Фамінцын, *Домра...*, стор. 162.

** М. Сперанський, *цит. праця*, ч. II, стор. 25.

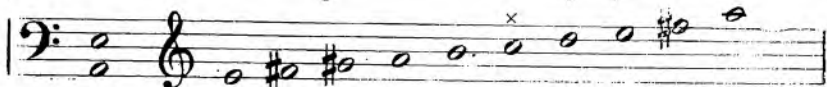
*** Гнат Хоткевич впеvняє, що спосіб гри у кобзарів Чернігівської губернії є найстаршим, у кобзарів Харківщини гра найдосконаліша, у полтавських займає середнє місце (*Несколько слов об украинских бандуристах и лирниках, «Этнографическое обозрение», 1903. кн. LVII*).

¹ Цю тезу Ф. Колесси найкраще спростовують його ж багатющі записи дум від численних кобзарів і лірників Полтавщини і Харківщини, зроблені протягом короткого часу, та розвиток цього жанру народного мистецтва в радянський період, діяльність таких його видатних представників, як Ф. Кушнерик, Є. Мовчан, П. Носач та ін.

**** Зауважив це М. Лисенко ще в 1870-х роках (*цит. праця*, стор. 343). Зубожіння співацького репертуару дум і вмирання кобзарів-бандуристів констатують також дослідники останніх часів: М. Сперанський (*цит. праця*), Е. Кріст (Кобзари і лирники Харьков. губ.—*Сборник Харьк. ист.-филол. общ.*), О. Сластіон (*Мелодії українських дум, «Рідний край».—1908, № 36*). За свідцтвами В. Горленка (Кобзари і лирники, «Киевская старина».—1884, кн. 12, стор. 654) старші лірники знали по 5—6 дум, молодші лише по 2—3, а лірники наймолодшого покоління зовсім не співають дум.

писках польського офіцера Маскевича з початку XVII ст. знаходимо доволі докладну відомість про гру на лірі в Москві під час парадного боярського обіду. До Москви занесено ліру очевидно з України або з Білої Русі, де її мусили знати певно ще в XVI ст., коли не раніше. І досі на українських землях ліра — найбільше розповсюджений народний інструмент, а в Росії (в Орловській губернії) зовуть її малоруською*.

Ліра, на якій грав Скоба, співаючи думи до фонографа, ані будовою, ані строем не відрізняється від загальнозвісного типу галицької ліри. Дві крайні струни настроєні в квінту *A—e* гудуть безупинно, потирані «безконечним» коліщевим смичком; третя струна, «мелодія», або «співаниця» (як називає її Лисенко), настроєна в октаву до *e*, під дев'ятьма клавішами ліри дає ось який звукоряд:



Сей стрій буквально сходиться з описом «малороссийской лиры», який подає О. Л. Маслов**, з тією єдиною різницею, що в лірі, описаній Масловим, п'ятий клавіш підстроєний на півтону вище, «на весело». Стрій басових струн *A—e* і зразки акомпанементу Скоби (стор. 226—250) показують, що тонікою в наведеному звукоряді треба уважати *a*; отже в його верхній частині $a^1—a^2$ маємо такий же дорійський лад (хоч неповний одним тоном), на якому побудована мелодія всіх виданих оце рецитатій.

Стрій ліри, описаної Лисенком***, на кварту вищий, ніж у Скоби, відрізняється ще й тим, що шостий ступінь звукоряду, йдучи від тоніки «*d*» вгору, не підвищений, так що «мелодія» дає ось який звукоряд: $a^1, h^1, cis^2, d^2, e^2, f^2, g^2, a^2, b^2, cis^3, d^3$; коли ж лірник співає пісню в моль, підстроєє *f* на *fis*****.

Супровід ліри у Скоби, з двома постійними тонами на тоніці і домінанті (*I—V*), визначає тонічний тризвук в троякій формі:



* Оцю коротку замітку про історію ліри подаємо на основі розвідки А. Маслова: Лирники Орловської губернії в зв'язі з історичним очерком інструмента «малороссийской лиры». — «Этнографическое обозрение», кн. XLVI, стор. 4—9.

** А. Маслов, цит. праця, стор. 2—3.

*** Народні музичні інструменти на Україні. — «Зоря», 1894, №1, 4—10, стор. 162, 185.

**** П. Демуцький, що описує ліру Лисенковими словами, подає число клавішів на 14; див. Ліра і її мотиви, К., 1903, стор. III—V.

Співаючи думу, лірник не підіграє мелодії: головна партія ліри — це «перегра» між періодами, яка обертається на квінті між тонікою й домінантою (1—5); ці два крайні тони лірник сполучає групами тонких «мережанок», що діатонічними низками спадають на тоніку. В «перегрі» лірник звичайно наслідує останню фразу переспіваної мелодії.

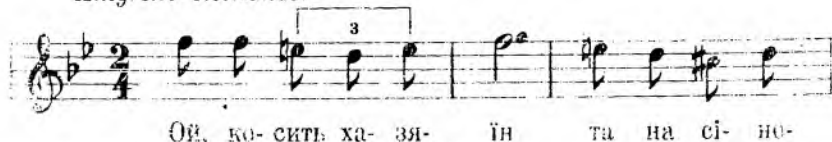
VII. Мелодії дум у відношенні до українських народних пісень і сторонніх впливів

Вище проведений аналіз кобзарських рецитацій показує, що мелодії дум відрізняються від українських народних пісень, головню, своєю речитативною ритмікою і мінливою формою, яка не повторяє ніякої сталої схеми, бо не застигла в сталих контурах, зберігаючи ознаки імпровізації. Однак незважаючи на такі відмінності, що зводяться до техніки і стилю, мелодії дум виявляють спільні основи, якнайближче споріднення і просто тісний зв'язок з українськими народними піснями, очевидно з старшою їх верствою.

Будова основного звукоряду, його складання з верхньої квати і нижньої квінти, два крайні тони квінти, як два осередки мелодії, хроматизація (збільшені і зменшені інтервали), улюблені звороти і каденції фраз, групування піснених колін, мелізматичні прикраси, спадаючий рух мелодії, — всі ці характерні ознаки, вся внутрішня організація українських народних мелодій одного типу творить спільну основу для дум і пісень. На доказ того ми могли б навести мелодії з усіх кінців української території, та не місце на це в оцій розвідці. В додатку при кінці цього тома подали ми навмисно кілька характерних пісень з кобзарського і лірницького репертуару, щоби показати, як близько підходять вони до дум зворотами мелодії і мелізмами. Однак релігійні пісні і псалми*, співані лірниками і кобзарями, нагадують в більшій частині мелодії з «Богогласника» і зовсім не підходять до дум. Здається, що книжні й шкільні впливи, під якими складено ці пісні, не торкнулися музичної сторони дум і тих народних пісень старшої формації (передовсім заснованих на дорійському ладі), з якими думи найближче сходяться.

Наводячи пісні, споріднені з кобзарськими мелодіями, обмежуємося з огляду на брак місця оцими кількома прикладами:

Allegretto Recitando.



* М. Сперанський, цит. праця, II, стор. 23—54; П. Демущкий, Ліра і її мотиви.

жа- ті, Аж кри- ва- вий піт ллєть- ся,
 Ой, ле-жить чу- мак в- хо- лод- ку під во- зом.
 Та з ха- зя- ї- на смі єть- ся

М.^н Лясе́нко, Збі́рник украї́нських пі́сень, ви́пуск I, № 14; див. та́м же, № 27; ви́пуск VI, № 7, 17, 18, 27, 34.

Andante Recitando

Ой не о-дин то ба- га- тий чо- ло- вік бу- вав,
 Ко- то- рий у рос- ко- ші всег- да про- жи- вав.
 А от- ци ду- хов- ні і в свої двор не пу- щав.
 А бра- та Ла- зар- я за бра- та не мав.

П. Де́муцький, Ліра і її мотиви, № 50.

Ця пісня нагадує подекуди рецитацію Вересая.

Багато мелодій, подібних до дум, подибуємо в збірниках галицько-руських пісень. Для порівняння надаються не лише пісенні, але й інструментальні мелодії (В о л о д . Ш у х е в и ч, Гуцульщина, т. III, стор. 83—100). Здається, що в галицько-руських піснях можна б знайти вищий ступінь подібності до кобзарських мелодій, ніж в піснях з Подніпров'я, які супроти архаїчних галицько-руських більше змодернізовані і подекуди закрашені великоруським впливом.

Allegretto Recitando.



„Хто там пу- ка- сту- ка Та на мо- їм



гро- бі? “ „Я ва- ша, ма- мун- цю,



пу- стіт . ме- не д'со- бі! “

З рукописного збірника *Ост. Нижанківського*.

Зовсім подібні звороти мелодії знаходимо в рецитації Гришка.

Andantino



У-мру ж бо я. ми- лий, та у- мру ж



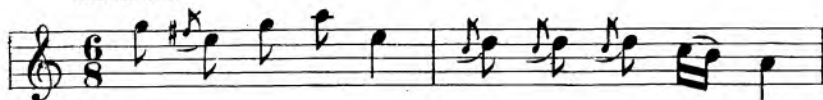
бо я. у мру. Та зро- би ж ми. ми- лий



га ке- дро во є тру- мно

І в а н К о л е с с а, Г а л и ц ь к о - р у с ь к і п і с н і з м е л о д і я м и. — «Етнографічний збірник», Львів, 1902, т. XI, стор. 224; див. т а м ж е, стор. 138, 139, 276.

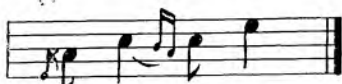
Moderato.



І-шли мо-лод-ці ра-но з цер-ков-ці,



Ой дай, бо-же! І-шли мо-лод-ці ра-но з церков-ці,



Ой дай, бо-же!

Колядка, та м же, стор. 1; див, гуцульські колядки: В. Шухевич, Гуцульщина, т. IV, стор. 23—24.

Подібні звороти виявляє рецитація Скоби.

Наведені приклади показують, що між мелодіями українських народних дум і старших пісень заходить тісний, органічний зв'язок, який сягає до самих основ їх устрою. Однак супроти культурних взаємин українців з ближчими і дальшими сусідами не позбавлений правдоподібності здогад, що з захожими мандрівниками, співаками-вагантами* та з переймленими інструментами, як кобза, бандура і ліра, а також через школу завандрували на Україну з Заходу та з Сходу чужі мелодії, які могли мати вплив на українські народні пісні і думи.

Та щоби можна було щось певного сказати про оці здогадувані впливи, треба б підняти багато підготовчих робіт і порівняльних студій, що не лежить у плані цієї розвідки.

Поки що ми торкнемось лише найближчого питання: чи й оскільки можна музичну форму дум пояснювати впливом музики й пісенної творчості великоросів і південних слов'ян, особливо ж, чи можна її ставити у зв'язок із сербським або великоруським народним способом?

Ми порівнювали з виданими оце кобзарськими рецитаціями мелодії великоруських билин, які записав (з фонографа) проф. А. С. Аренський

* На оці впливи вказують: М. Халанський, Южнославянские сказания о королевиче Марке. — «Русск. филол. вестник», т. XXXIV, Варшава, 1895; Н. Ф. Суменов, Заметки о малорусских думах и духовных виршах. — «Этнографическое обозрение», т. XXIV, стор. 93—96; А. С. Фаминцын (Скоморохи на Руси, Петербург, 1889) називає період історії світської музики на Русі від XI до середини XVII ст. добою скоморохів.

із співу І. Т. Рябініна в двох відмінах* — однак ані у стані мелодії, ані в ритмі не знайшлося нічого спільного, взагалі ніяких слідів споріднення між думами й билинами**, крім речитативного відтінку мелодії.

Нема в тім нічого дивного, бо й українські народні пісні складом мелодії і своїм загальним характером різко відрізняються від великоруських, як це показують помічення Лисенка*** і Сокальського****. Зовсім справедливо відзначає Фамінцин, що «своєрідні гами, на яких побудовані мелодії Вересає, прикрашені хроматизмом, з напруженими збільшеними інтервалами, зовсім незвісні і чужі великоруському слуху»*****. Але щоб вони були «мало свойственны малорусскому народному пению», — як пише далше Фамінцин, — цього ніяк не можна сказати. Бо коли великоруські народні пісні в значній частині задержали й досі строгий діатонізм, то українські народні пісні виявляють хроматичні зміни первісних діатонічних ладів, наслідком чого є в них збільшені секунди та збільшені й зменшені кварта, які так часто приходять і в думках. Оця хроматизація власне відрізняє українські народні мелодії від великоруських та споріднює їх з музикою східних, азійських народів: турків, татар, персів, арабів, а також із піснями південних слов'ян.

На можливість південнослов'янського впливу, про який здогадується Фамінцин (цит. праця, стор. 151), вказують давні культурні взаємини України з болгарами і сербами, почавши від ранньої доби княжого періоду. †

Особливо в козацькій добі, саме в часи виникнення дум, обставини пособляли заношенню сербських пісень на Україну: зустрічаємо сербів і в козацькій війську (на початку XVII ст. або уже з кінця XVI ст.) і в Київській Академії, а сербські мандрівні співаки стали популярні в Польщі і Литві ще за Ягайла на початку XV ст.***** Згадують про них польські письменники XVI і XVII ст. (наприклад, Каз. Мясковский, Еронім Морштин). Незважаючи на те, вплив народної поезії південних слов'ян на літературний бік українських народних пісень — незначний, зводиться до кількох перейнятих тем, які зустрічаємо серед галицько-руських пісень (очевидно не говоримо тут про паралелі, які

* «Древности», Труды славянской комиссии Московского археологического общ., т. I, Москва, 1895, протоколы, стор. 27—28, А. С. А р е н с к и й, Музыкальная заметка.

** Те саме замічає рецензент праці Фамінцина «Домра и сродные ей инструменты». — «Вестник Европы», 1891, стор. 848. Однак спільність деяких літературних мотивів вказує на потребу найпильніших дослідів у цьому напрямку.

*** Характеристика музыкальных особенностей малорусских дум...; Народні музичні струменти на Україні.

**** Русская народная музыка..., Харків, 1888.

***** Домра..., стор. 151.

***** Вказав на це вже В. Я г и ч в статті Gradja za Slovinsku narodnu poeziju (Rad. jugoslovenske Akad., t. XXXVI).

знайдуться не лише в сербській і болгарській народній поезії). В темах українських народних дум і їх літературній обробці досі не виявлено виразних слідів південнослов'янського впливу* — виняток становила б хіба одна дума про Олексія Поповича, для якої знаходяться близькі паралелі в піснях південних слов'ян, — як би не те, що тема цієї думи була популярна в легендах усіх середньовічних європейських літератур**.

За словами проф. М. Дашкевича, «як назва***, так і техніка творів, званих думами, склалися, як можна здогадуватися, під впливом ближчих зносин, які зав'язалися з того часу (XV—XVI ст.) між південною Руссю, з одного боку, і румунами, болгарами та сербами, з другого боку****. Та форма і техніка української пісенної рецитації була вироблена, що найбільш імовірно, уже в дружинно-лицарській поезії, якої вицвітом є «Слово о полку Ігоревім»***** (а може і в староруських билинах)¹». До кінця XVI ст. ця форма могла вже спопуляризуватись між козацьким лицарством, врешті перейшла в народ, та вимагаючи спеціального підготування і таланту, держиться і досі на Україні лише в замкненому колі професіональних співаків.

Теперішня форма дум з їх нерівноскладовими віршами також не виявляє зв'язків з героїчним епосом південних слов'ян, що розвивався спершу у розмірі 16-складового вірша (4 + 4|4 + 4), а пізніше прийняв форму 10-складового вірша (4 + 6)*****.

* М. Тершаковець, Beziehungen der ukr. histor. Lieder resp. «Dumen» zu südslavischem Volksepos Archiv für slav. Philol., 1907, т. XXI, кн. 2 і 3. Є в г. Тимченко, До питання про стосунок українських дум до південнослов'янського епосу, «Записки Українського наукового товариства в Києві», т. 2, 1908.

** Ця замітка Сумцова («Киевская старина», 1894, кн. I) доповнена в рецензії І. Франка і М. Драгоманова.

*** Слово «дума», засвоєне українським народом, подибується в галицько-руських народних піснях:

Ой думо ж моя молоденькая, ой думо ж моя, думо,

Починай собі (двічі) межі людьми розумно.

Ой як ти будеш (двічі) розумно починати,

То будуть тебе (двічі) люди за людей мати.

І в а н К о л е с с а, Галицько-руські народні пісні. — «Етнографічний збірник», т. XI, стор. 85.

**** М. Д а ш к е в и ч, Несколько следов общения Южной Руси с юго-славянами в литовско-польский период ее истории, между прочим в думах. — Изборник Киевский, 1905, стор. 122.

***** В. Ягич вважає думи залишком творчості старовинної доби (Gradja za slovinsku narodnu poeziju). Зрештою і Дашкевич не заперече, що «на техніку дум частково міг вплинути староруський епос княжої доби».

¹ В рукопису було: «Та форма і техніка української пісенної рецитації була вироблена при всякій правдоподібності *уже в староруських билинах* (курсив упор.) і в дружинно-лицарській поезії, якої вицвітом є «Слово о полку Ігоревім». Це, суттєво відмінне від надрукованого в книзі, формулювання Ф. Колесса розвинув пізніше в своїй неопублікованій праці «Залишки билинного епосу в українському фольклорі».

***** В. Я г и ч, Die südslavische Volksepik vor Jahrhunderten, Archiv für slav. Philol., IV, стор. 192.

Правда, досі ще не в'яяснено питання, чи українські думи давнішого циклу в первісній редакції мали теперішню вільну форму, чи вони розвинулися з пісень* і може творилися в правильних пісенних розмірах, хоч проти цього погляду промовляє зв'язок, який бачимо між дружинно-лицарським і козацьким епосом в змісті і формі**.

Та хоч би ми й упевнилися, що треба виводити думи від пісень, то походження українських пісенних розмірів від сербських досі нічим не доказано; а в часи творення дум українська народна поезія розпоряджала вже значним засобом вироблених форм силабічного вірша, що вкажемо тут лише на старовинні обрядові пісні.

Спеціально ж мелодії сербських юнацьких пісень (про царя Лазара, Міліцу, королевича Марка і ін.) укладаються в правильні такти, як великоруські билини, і нічим не нагадують мелодій дум, хіба речитативним відтінком і розмашистим «еї» на початку періодів, як у рецитаціях Платона Кравченка:



(Fr. K u h a č, Južnoslovenske narodne popjevke, Zareb, 1881, t. IV, N 1498, 1494).

Замітна річ, що кобзарські рецитації збереглися майже виключно в трьох лівобережних губерніях; натомість у галицько-руських піснях нема ніяких слідів рецитованої поезії¹, хоча в Галичині вплив сербських народних пісень був певно сильніший, як на Україні. Разом з іншими аргументами це також промовляє проти південнослов'янської генеалогії дум.

У тому зв'язку не можемо поминути ще одного важного питання: чи споріднення українських народних мелодій з сербськими не є, може, посереднім доказом впливу сербських народних пісень на українські думи? Уже Лисенко зазначив у своїй багатоцінній студії про думи (цит. праця, стор. 353), що з усіх слов'янських народних пісень

* Як здогадується Л. Н. Лисовський (Опыт изучения малорусских дум, Полтава, 1890, стор. 2—3). Див.: П. Ж и т е ц к и й, Мысли о народных малорусских думах, стор. 143, 152; Ф а м и н ц ы н, Домра..., стор. 141—142.

** Виявляє це, між іншим, Ю. Т и х о в с ь к и й, Прозою или стихами написано «Слово о полку Игореве». — «Киевская старина», 1893. Там же подана і відповідна література.

¹ З цим твердженням Ф. Колесси не можна погодитись, оскільки є багато фактів, що свідчать про давнє існування речитативної поезії на західноукраїнських землях, носіями якої були в основному лірники. Про це згадують польський етнограф К. Войціцький, Г. А. де-Воллан, а К. Квітка в неопублікованій роботі «Эпические песни» обстоює існування на цій території окремого речитативного стилю.

сербські найбільше підходять до українських та що записані ним сербські мелодії з переважно історичним текстом дуже близькі до типу української історичної думи. Зауважимо, що українські народні пісні багато більше зближені до дум, ніж наведені Лисенком сербські мелодії.

Та вислів Лисенка про споріднення українських пісень з сербськими мусимо також поширити на болгарські народні пісні і доповнити ще одним поміченням, що сербські, болгарські й українські народні пісні одного типу за своїми спільними ознаками (своєрідні гами, окрашені хроматизмом, збільшені і зменшені інтервали, характерні звороти мелодії і каденції, неясне почуття тоніки, любування в мелізмах) підходять якнайближче до турецьких мелодій; показує це таке зіставлення:

1) турецькі мелодії:

Moderato



Б. Миллер — А. Крымский, Турецкие народные песни, М., 1903, цит.: «Труды по востоковедению», вид. Лазаревский институт восточных языков; т. XVII, № 2, 8.



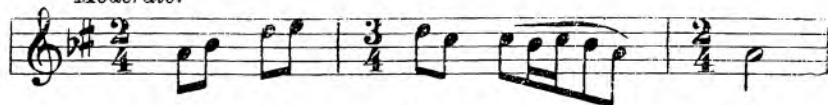
Т а м ж е, № 17



Б. Миллер—А. Крымский, Турецкие народные песни, М. 1903; див.: «Труды по востоковедению», вид. Лазаревский институт восточных языков, т. XVII, уривок № 20.

2) болгарські мелодії:

Moderato.



Сев- да іє плат- но



бе- ли- ла, Сев- да а- мин,



Сев- да іє плат- но



бе- ли- ла.

Л. Куба, Тоналностите в българските напеви, Сборник за народни умотворения..., т. XIV, 1897, стор. 654, № 22; див. № 25, 24. Народните песни с мелодии.— Сборник за народни умотворения..., XIII, 1896, стор. 108. Весільні пісні з околиць Охриди, № 6.

Allegretto.



Ци- гъ- ни- но, ци- гу- ла- рьо,



Пу- стиг- ни си ци- гул- къ- тъ.

Т а м ж е, № 17. Див. № 7, 15.

3) сербські мелодії:

Док се по- је, док се він- це пі- је,
 Док- ле ко- ло о- ко свір- ца ві- је, ој!

Записки Юго-Западного отдела Русского Географического общества, К., 1873, г. I, стор. 354.

Od- be-gla je po- pa- di- ja, ra- no;
 od-be-gla je po- pa- di- ja, ra- a- a- no i- hi- hi-h'
 ra- no.

Fr. Š. K u h a ć. Južnoslovenske narodne | popjevke, IV, N 1263.

Пісні цього типу займають лише незначний процент у збірнику Кучага; в Галичині цей тип дуже поширений.

4) українські мелодії:

До- да- ру- ю я то- бі по смер- ти сво- є-

І ко- ня во- ро- но- го, ей, а дру- го- го бі- ло- гри- во го

З рецитацій О. Вересая, М. Лисенко, Характеристика..., Ноти, стор. 2.

Moderato

Ой, зій ди. зій-ди зі-ронь-ко ве- чір
ня я, Ой, вий-ди. вий-ди.
dim.
дів-чи-во без-рід- ня-я

М. Лисенко, Збірник українських пісень, вип. VI, № 34; див. вип. II, № 30.

Споріднення наведених слов'янських мелодій з турецькими ясне над усякий сумнів. Ми зовсім не заперечуємо можливості сербського впливу на українські, особливо на галицько-руські мелодії, однак призначення цього впливу ще не вистачає для того, щоби ним можна вияснити вище намічене посвоячення українських, сербських і болгарських мелодій. Хіба ж будемо припускати, що сусідські зв'язки (і то не дуже оживлені) та заходжі співаки могли на всьому широкому просторі української території спричинити такі основні, далекойдучі

зміни в українській народній музиці та відчужити її так значно від найближчої може колись великоруської народної музики? Ясна річ, що за причинами такого явища треба шукати далеко глибше в історичному розвитку усіх трьох народів. Спільні ознаки в українських, сербських і болгарських мелодіях треба пояснювати не лише сусідськими взаєминами і впливом одного народу на другий, але: 1) спільним візантійсько-церковним культурним елементом (що проявився і в змісті літературних і народних творів у всіх трьох народів), а саме, спільністю середньовічних ладів *, і, головним чином, 2) впливом музики східних азійських народів, особливо ж турків і татар. Це були впливи не поверхові, переминаючі, але тривалі, довговікові; вони багато значили в культурному розвитку всіх трьох народів і врзалися глибоко в народний світогляд.

Довговікові війни українців з східними ордами, невольники й обмін бранців (кобзарі називають думи ще й досі «невольницькими псалмами») та безперервні зносини із азійськими народами, що тягнуться в українській історії від найдавніших часів, а подекуди і тепер ще тривають, залишили значні сліди в мові, народній словесності, звичаях, одязі, орнаменті і, здається, найбільше в народній музиці українців; все те промовляє за поглядом Сокальського, що відносить появу ввідного тону і взагалі хроматизму в українській народній музиці до східних впливів **. Сюди треба віднести також багате прикрашування мелодії тонкими мелізмами-«мережанками», якими любуються кобзарі *** (у нашому збірникові особливо обидва Кравченки і Скоба). Пригадаймо, що й кобзу перейняли українці, що найбільш імовірно, від чорноморських татар.

Оце намічені зближення, сперті на основі звісного досі матеріалу, могли ми тут подати лише в загальних нарисах без докладнішого мотивування; із тією проблемою в'яжуться невияшені питання, на які може колись дати відповідь молода ще тепер наука — порівняльне музикознавство.

Чужі впливи, яким певно підлягала українська народна музика в різних періодах свого розвою, перейняв український народ без невольничого наслідування і переробив так, що його народні пісні,

* Не маючи змоги на цьому місці ближче входити в невьяснене досі питання про можливий вплив церковної музики на українські народні пісні, зазначаємо лише, що надібаємо й церковні мелодії, засновані на тому ж дорійському ладі, що й видані отсе мелодії дум (напр., «Ныне отпускаеши раба твоего, владыко»). Однак це ж не дає ще достатньої основи для безпосереднього пов'язування дум з церковною музикою.

** Подібний погляд висловлює також Фамінцін (цит. праця, стор. 151) і його рецензент («Вестник Европы», 1891, стор. 849).

*** За словами М. Лисенка, «мелізми відіграють важливу роль при співанні дум (в Ост. Вересая). В тім відношенні українська мелодія має багато спільного з характером пісні в східних народів» (цит. праця, стор. 351). О. Сластіон запевняє, що співи татарські, грузинські і мандрівних перських співаків дуже нагадують українські мелодії.

й особливо кобзарські рецитації, виявляють оригінальний продукт його ж творчого духа*.

Хоч мелодії дум, живучи в усній традиції, постійно змінюються, то їх зв'язок з піснями старшої формації показує, що вони задержали свої давні основи і характерні ознаки. Отже, можемо глядіти на мелодії дум як на останки тієї оригінальної народної музики і того рецитаційного стилю, якого розців припадає на XVII ст.**

В. Антонович, М. Драгоманов, П. Житецький, Ю. Тиховський, В. Ягич та інші вчені вказали на близький зв'язок, який заходить між думами та героїчним епосом дотатарської доби української літератури; і, дійсно, лише через аналогію з думами можна пояснити поетичну форму «Слова о полку Ігоревім».

Оця пам'ятка має значення історичного документа, який свідчить, що вже в XI—XII ст. серед лицарських дружин і на княжих дворах процвітала на Україні героїчна поезія, та що її представники, професіональні співаки, рецитували епічні пісні, імпровізуючи в супроводі многострунного інструменту.

Останки рецитованої поезії, які досі живуть в усній традиції українського народу, важні не лише для пізнавання української народної поезії і музики в давніших фазах розвитку, але також мають значення для досліджування великих епопей старовинних і середніх віків, що збереглися лише в писаній формі: генезис епічних циклів, змінливу форму варіантів, їх відношення до себе, спосіб традиції, імпровізування старих рапсодів, спосіб рецитовання — все те можна зрозуміти лише на основі живих взірців рецитованої поезії***, як фінські руни, сербські героїчні пісні, великоруські билини та українські народні думи.

Оце ж крайня пора, щоби зберігати від затрати бодай рештки багатого колись циклу української героїчної поезії, поки вони ще держаться в народній традиції.

* «Думы создавались под таким наплывом чисто народных возбуждений, что трудно, кажется, принять здесь воздействие каких-нибудь внешних случайных влияний, каким представлялось бы, например, влияние сербских певцов», Рецензія на роботу Фамінцина «Домра...». — «Вестник Европы», 1891, стор. 849.

** М. Лисенко називає думу представницею архаїчної народної музики (цит. праця, стор. 349).

*** Дотичну літературу до 1889 р. зібрано в студії Ф. Міклошича Die Darstellung im slav. Volksepos. Деякі доповнення можна знайти в праці Doménico K o m p a r e t t i, Die Kalevala, oder die traditionelle Poesie der Finnen, Historisch-kritische Studie über den Ursprung der grossen nationalen Epopäen, Halle, 1892.

VIII. Порівняльні зіставлення та пояснення нотації

Кінцеві фрази періодів

1. М. Кравченко:

Про їх сн-на спо.. да- га- да- да-
3

П 36

А в чу- жій чу- жи- ні по.. ти. П 13
3

По- ря- док то й да- ва- ти У 19
3

То ра- но по.. ра- нь- ко. У 1
3

6. Ант. Скоба:

А дї-ток ма-лень-ких со-ня-ти. У 16.

Хоч ма-ло ра-ти. У 15.

7. Ол. Гришко

Чу-жим ру-кам на по-ти-ран-я не... ла. У б з.

с Гу-ля-ти по-ля-ти. ли. У б з.

2 Ол. Барь:

rit.

По-клон по- ла- С Б 1
по- си- ля-

3. Пл. Кравченко: *rit.*

А до їх сло- ва- ми є. П в 2
ля-

rit. у- ті ка- ли П б 1

4. Ост. Калний:

rit.

І між-до ко-ні й у- є. П 1

5. Явл. Пилипенко:

ritard.

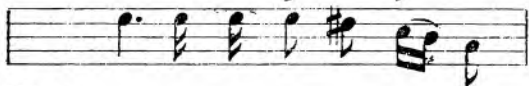
А й у го-ро-ді в а-зо-ві по ки- ля- ли. П б 2.

Фрази, закінчені на тоніці, з кінцевим наголосом на тертії

М. Кравченко:

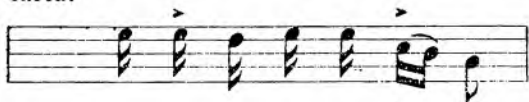


П 27, 28, 32, 34, 37,
МБ 12, Сб 8, 11, У. 8,
17, 19, 21, 22, 23, 26,
30.



П 29, МБ 3, 4.

Скоба:



П 6, У 2, 3



У 2, П 1, 5.

Барь:



С а 2, б 2.

Гришко:



У а 3.

М. Кравченко:



У 20, 18, 24, 35,
П 25, МБ 7,
Сб 12.



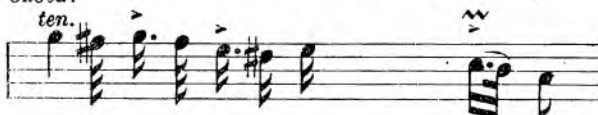
У 32.

Пл. Кравченко:



П 6 1.

Скоба:



У 8.

Фрази, закінчені на тоніці, з кінцевим наголосом на кварті

М. Кравченко:



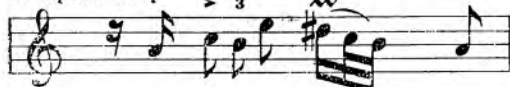
У 3, 5.

Пл. Кравченко:



П а 1.

М. Кравченко:



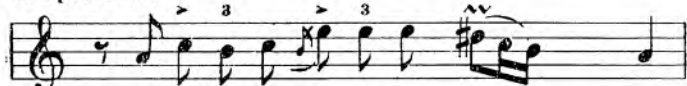
У 32.

Барь:



С а 1, 6 3.

М. Кравченко:



У 35.



У 8, 25, 37.

Скоба:



У 6, 3, 4.



У 8.

Пл. Кравченко:



П б 4.

Явд. Пилипенко:



У 1, 2, 3.

Гришко:



У а 1.

М. Кравченко

У 25, 17,
19, 26, 31,
33.

У 18.

Пл. Кравченко.

П а 4.

Калний:

П 1.

Скоба.

У 4.

Фрази, закінчені на секунді, з кінцевим наголосом на кuartі

М. Кравченко

П 10, 25

Варь.

С б 3.

Пл. Кравченко

П а 5.

Калний:

П. 4.

М. Кравченко:



Музыкальная запись на одной системе с нотами, акцентами и трезвучиями. Ключевое знаменное время.

П 12.


Гришко:



Музыкальная запись на одной системе с нотами и акцентами. Ключевое знаменное время.

У 6 2.

Скоба:



Музыкальная запись на одной системе с нотами, акцентами и трезвучиями. Ключевое знаменное время.

У 16.

М. Кравченко:



Музыкальная запись на одной системе с нотами, акцентами и трезвучиями. Ключевое знаменное время.

П 12, 14, 17, 22, 31,
41, С6 4, 5.

Барь:



Музыкальная запись на одной системе с нотами и акцентами. Ключевое знаменное время.


С 6 3.

М. Кравченко:



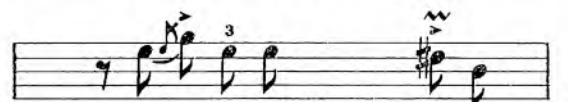
Музыкальная запись на одной системе с нотами, акцентами и трезвучиями. Ключевое знаменное время.

П 11, 12, 14, 17, 22,
24, 25, 26, 27, 28, 29,
31, 32, 37, 39, 40, 41,
42, 44, С6 5, 11, 12.



Музыкальная запись на одной системе с нотами, акцентами и трезвучиями. Ключевое знаменное время.

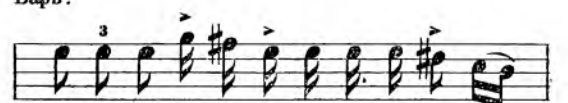
П 16, 17, 19, 23, 27,
33, 34, 39, С6 6, 8,
9, 11.



Музыкальная запись на одной системе с нотами, акцентами и трезвучиями. Ключевое знаменное время.

П 9, 12, 13, 30, 39.

Барь:



Музыкальная запись на одной системе с нотами, акцентами и трезвучиями. Ключевое знаменное время.

С а 4.

Пл. Кравченко:



Музыкальная запись на одной системе с нотами и акцентами. Ключевое знаменное время.

П а 5.

М. Кравченко:



Сб 4, 6, П 35,
У 9.

Гришко:



С б 2, 1.

Барь:



С а 3.

Фрази, закінчені на кварті, з кінцевим наголосом на квінті

М. Кравченко:



П 3.



П 3, МБ 6.

Пл. Кравченко:



П б 3.

Калний:



П 6.

Барь:



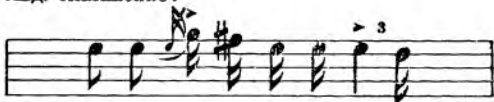
С б 2.

Скоба:



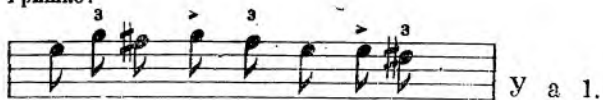
У 21

Явд. Пилипенко:



П б 2.

Гришко:



М. Кравченко:



Скоба.



Пл. Кравченко:



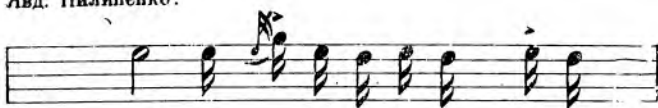
Варь:



Гришко:



Явд. Паляпенко.



П 6 3 .

Фрази, закінчені на квінті, з кінцевим наголосом на квінті

М. Кравченко



П 19.



П 38, С6 12.

Барь:



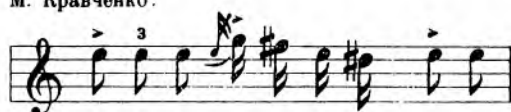
С а 1.

Калний:



П 5.

М. Кравченко.



У 34. П 13.



П 19, 41, С6 3, 13, МБ 4.

Пл. Кравченко:



П 6 3.

Скоба:



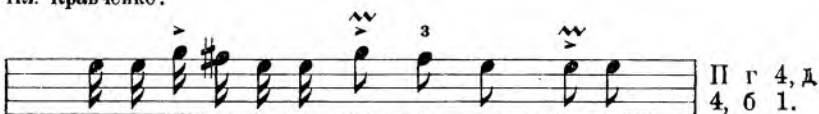
Варь:



М. Кравченко:



Пл. Кравченко:

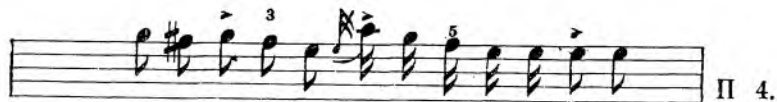


Скоба:



Калний:





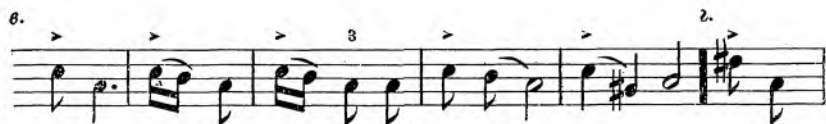
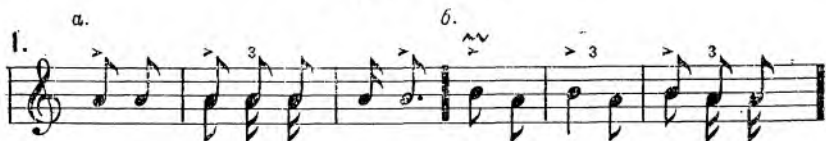
М. Кравченко:

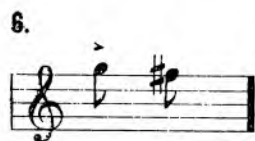
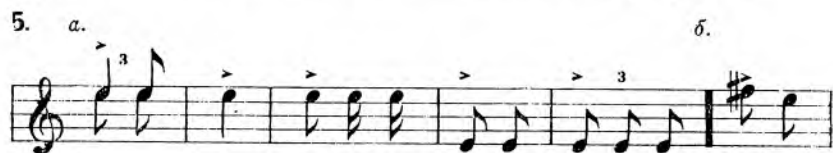


Пл. Кравченко:



Огляд каденцій





2	—	2	МБ 9.
2 2	—	2 2	У 6.
3 2	—	3 2	МБ 9.
4 2	—	4 2	П 10, 12, 16, 20, 25, 40, 43.
4 2	—	4	П 29.
4	—	4 2	П 26, 37.
5 4	—	4 2	П 3.
5 5	—	4 2	П 13.
5 5	—	5 5	П 19.

б) Тройсті групи

2 1	—	2 1	—	3 _— VII	1	П 4, 18.
2 1	—	3 [—] 1	—	3 _— VII	1	П 3.
2 1	—	2 1	—	4 [—] 1		У 30, 33.
2 1	—	4 1		4 1		У 23 (17).
4 [—] 1	—	2 1	—	4 [—] 1		У 22.
4 [—] 1	—	3 [—] 1	—	3 [—] 1		У 18 (пор. Скоба У 2).
4 [—] 1	—	3 [—] 1	—	4 [—] 1		У 22, 17, 26.
2 1	—	4 [—] 1	—	4 [—] 1		У 8.
2 1	—	4 1	—	3 _— VII	1	П 19.
5 3 1	—	4 [—] 1	—	4 [—] 1		У 14.
4 2	—	2 1	—	2 1		П 8.
4 2	—	4 [—] 1	—	4 [—] 1		У 14.
V V	—	1 1	—	2 1		МБ 3.
5 5	—	2 1	—	3 _— VII	1	П 21.
5	—	4 [—] 1	—	3 [—] 1		У 8.
5 4	—	2 1	—	3 _— VII	1	П 7, 23, 24 (пор. Барь С б 2).
5 4	—	2 1	—	4 [—] 1		У 11, 2 (пор. Пл. Кравченко П б 2).
5 [—] 3	—	3 [—] 1	—	4 [—] 1		У 5 (пор. Скоба У 7).
2 1	—	2 2	—	3 _— VII	1	МБ 2.
2 1	—	3 2	—	2 1		П 2.
2 1	—	4 2	—	2 1		МБ 9.
2 1	—	4 2	—	4 [—] 1		У 23.
2 2	—	2 2	—	3 _— VII	1	МБ 1.
4 2	—	4 2	—	3 _— VII	1	П 17, 8, 36, 42, 43.
4 4	—	4 2	—	3 _— VII	1	П 15.
4 2	—	4 4	—	3 _— VII	1	П 12, 41, 33.
4	—	4 2	—	2 1		П 44.
4	—	4 2	—	3 [—] 1		П 14.
4 4	—	4 4	—	3 _— VII	1	П 15.
5 4	—	3 2	—	3 _— VII	1	МБ 6.
4 2	—	5 4	—	3 _— VII	1	П 22.
5	—	4 2	—	2 1		П 12, 25.

2 1 — 2 1 — 4 2 П 17; МБ 9.
 2 1 — 3 1 — 4 2 П 27.
 4¹ — 4 2 — 4 2 У 3.
 4 2 — 3 1 — 4 2 П 34.
 4 2 — 4 2 — 4 2 П 11, 27.
 4 — 4 2 — 4 2 П 14.
 V V — 1 1 — 2 МБ 2.

2. Оп. Барь

а) Двоїсті групи

3¹2 — 4¹1 С б 2.
 4¹2 — 4¹1 С а 1, 3, б 1.
 5 2 — 3¹1 С а 2 (пор. Пл. Кравченко П б 1).
 5 5 — 2 1 С б 1.
 5 5 — 4 1 С а 1 (пор. Пл. Кравченко П б 3).
 5 — 5¹1 С а 2.
 7 5 — 2¹1 С а 4.
 7¹5 — 3¹1 С б 1.
 4¹2 — 4 2 С а 3.
 5 4 — 4 2 С а 3.
 5 4 — 4 С б 4.

б) Троїсті групи

5 4 — 3¹1 — 3 1 С б 2.
 4¹2 — 4¹2 — 4¹1 С б 3.
 4 — 4 — 2¹1 С б 4.
 7¹5 — 5 4 — 3¹1 С а 1.

3. Платон Кравченко

а) Двоїсті групи

2 1 — 1 1 П а 1, в 4, д 1.
 4¹1 — 4¹1 П а 4.
 3 2 — 2 1 У б 5.
 4 2 — 2 1 П а 5.
 4 3 — 1 1 П а 2 (пор. Скоба П 3), в 3, 4; У б 5.
 4 3 — 4¹1 У а 1.
 5 5 — 1 1 П б 2, 3, д 4 (пор. Калний П 2, 3, 4, 6).
 5 5 — 1 3 П г 2, д 2.
 5 5 — 3¹1 П б 1.
 5 5 — 4¹1 П б 3, 5; г 4.
 5 4 — 1 1 П а 3, в 1 (пор. Калний П 6); У а 5, б 3.
 5 4 — 4¹1 П в 3.
 6 5 — 1 1 У б 6 (пор. Калний П 6).
 7 6 — 1 1 У а 3.
 7 6 — 2 1 П г 3, д 3.
 5 5 — 3 2 П г 1.

б) Тройісті групи

1	1	—	1	1	—	4 ¹	У б 5	(пор. Гришко С а 1).	
2	1	—	4 ¹	—	4 ¹	Па 1.			
	3	2	—	1	1	—	4 ¹	П в 1.	
	4 ²	—	1	1	—	4 ¹	П з 1.		
	4	3	—	1	1	—	4 ¹	Па 2 (пор. Гришко С а 3), д 2; У б 4.	
	5	4	—	1	1	—	4 ¹	П б 2, з 2.	
	5	5	—	1	1	—	4 ¹	У б 3 (пор. Калний П 5, 2, 4).	
	6	5	—	1	1	—	4 ¹	У б 6; П д 1.	
	6	5	—	1	3	—	4 ¹	У а 3.	
1	1	—	5	4	—	1	1	П б 3.	
1	1	—	5	4	—	4 ¹	У а 4.		
1	1	—	7 ⁵	—	1	1	У а 5.		
	4	3	—	4	3	—	1	1	П в 3.
	5	—	3	2	—	1	1	Па 5.	
	5	4	—	3	2	—	3 ¹	У а 1.	
	5	5	—	4	3	—	4 ¹	У б 2.	
	5	4	—	4	3	—	5	5	Па 5.

4. О. Калний

а) Двоїсті групи

4 ¹	—	4 ¹	П 1 (3).		
5	5	—	1	1	П 2, 3, 4, 6.
5	4	—	1	1	П 6.
6	5	—	1	1	П 4.

б) Тройісті групи

5	5	—	1	1	—	4 ¹	П 2, 5 (4).	
7	6	—	4	2	—	1	1	П 4.

5. А. Скоба

а) Двоїсті групи

3	1	—	1	1	П 6.
1	1	—	3	1	П 5.
1	1	—	1	4 ¹	У 8.
1	—	4 ¹	У 15.		
3 ¹	—	4 ¹	У 2, 9; П 2, 4.		
4 ¹	—	3 ¹	У 9.		
4 ¹	—	4 ¹	У 4, 12.		
3	2	—	1	4 ¹	У 5.
3	2	—	3 ¹	П 2.	
3	2	—	4 ¹	У 4, 10.	
4	3	—	1	1	П 3.
4	3	—	3 ¹	П 1.	

5	4	—	1	1	У	12, 15, 16 (5).
4	5	—	4	1	У	6.
6	5	—	1	1	У	15.
4	2	—	3	2	У	10.
3	2	—	4	2	П	6 (пор. Гришко С а 2).
3	3	—	4	2	У	16.
4	3	—	4	2	У	21.
5	4	—	3	2	П	2.
5	5	—	4	2	У	16.

б) Тройсті групи

1	1	—	1	1	—	4	1	П	6.	
1	1	—	VII	1	—	4	1	У	1.	
4	3	1	—	1	1	—	3	1	У	1.
4	1	—	3	1	—	3	1	У	2.	
4	1	—	4	1	—	4	1	У	2.	
3	2	—	1	1	—	4	1	У	18.	
3	2	—	3	1	—	4	1	П	5.	
4	2	—	3	1	—	4	1	У	3.	
5	—	1	1	—	2	1	У	18.		
5	—	1	1	—	4	1	У	11.		
5	5	—	4	1	—	4	1	У	8.	
5	4	—	1	1	—	3	1	У	14, 19.	
5	4	—	1	—	4	1	У	17, (19), (20).		
4	—	1	1	—	4	1	П	1.		
3	1	—	5	4	—	1	4	1	У	15.
1	—	VII	—	1	1	У	5.			
3	1	—	4	2	VII	—	4	1	У	7.
3	2	—	3	2	—	1	3	У	12.	
4	3	—	3	1	—	5	3	П	6.	

Пояснення нотації, скорочень
і діакритичних знаків

Абсолютна висота тоніки в першій серії рецитацій М. Кравченка була — *b*, у Скоби — *as*, в Явд. Пилипенко в першому варіанті «Піхотинця» — *e'*, в другім — *f'*. Висоту мелодій, схоплених О. Сластіоном, могли ми лише приблизно визначити. Бажаючи подати наші записи у формі якнайбільше доступній, ми не в'язалися абсолютною висотою мелодії, коли можна було дібрати близьку тональність з малим числом дізів чи бемолів.


Постійні знаки альтерації (підвищення і обниження) при ключі вміщаємо в міру потреби лише для тонів, що дійсно приходять в мелодії, без уваги на прийняті формули для визначування тональностей. Будова дорійського ладу, на якому

оснуються всі рецитації нашого видання, вимагає ось якого визначування постійних дізів чи бемолів при ключі: в першій серії дум, записаних від М. Кравченка в 1908 р. (стор. 105—154) — *a, h, c, dis, e, fis, g*; в другій серії дум, наспіваних М. Кравченком 1909 р. (стор. 155—186), та в рецитаціях Калного, Скоби і Гришка підвищування четвертого ступеня ладу не є вже таке послідовне, тому ж не визначено його постійним діезом у ладі: *a, h, c, d, e, fis, g*; в записах від Баря і Пл. Кравченка: *g, a, b, c, d, e, f*; в записах від Явд. Пилипенко: *f, g, a, s, b, c, d, e, s*.

Усі записи проведено у скрипичному ключі: треба їх читати октавою нижче, за винятком рецитацій Явд. Пилипенко.

Випадкові знаки підвищення і обниження мають значення аж до кінця фрази, в якій з'являються.

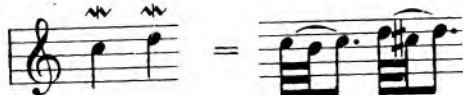
Знаки підвищення і обниження в дужках (♯) (♭) (♮) вказують на посередні, непевні або нечисто інтоновані інтервали.

Дрібні нотки, сполучені містком із товстішою ноткою,  означають прикраси, що виходять у співі слабше, ніж головні тони.

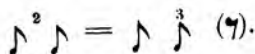
~ (Pralltriller) означає відскок від головного тону до верхньої се-

кунди, наприклад: 

~ (Mordent) означає відскок від головного тону до нижньої, завжди малої секунди, наприклад:



Дві вісімки, видержані коротше, які дорівнюють двом вісімкам тріолі, зазначаємо як *д у о л ь*:



Дрібними нотками зазначено супровід бандури (у М. Кравченка) і ліри (у Скоби), що ледве чутно виходить в репродукції фонографа; низькі басові тони бандури і ліри передаємо, щоб заощадити місце, октавою вище.

При піснях (в додатку) визначаємо здогадуваний такт над нотами в дужках.

Знак V над лініями вказує на малу, неозначену віддихову паузу.

Одинарна рисочка | на нижніх лініях переділяє фрази, подвійна рисочка ||— групи фраз.

Одинарна рисочка | на горішніх лініях вказує на цезуру, що перетинає пісенне коліно, звичайно в кінці.

Rit. в дужках відноситься лише до тієї групи нот, над якою стоїть цей знак.

Уступи мелодії, в яких наголоси зовсім сходяться докладно з тактуванням метронома, означуємо дужками вгорі над нотами.

Знаком питання відмічено тони, а дужками — слова тексту, що не досить виразно виходять у фонографі.

МЕЛОДІЇ ДУМ

—

ПЕРЕДМОВА

до першої серії «Мелодій українських народних дум»

Щоб вияснити уклад цієї збірки і добір матеріалу, треба нам бодай в коротких словах розповісти, за чийм почином, коли і від кого записано видані оце думи*. На пропозицію, передану мені Етнографічною комісією Наукового товариства ім. Шевченка у Львові від українців, заінтересованих кобзарськими рецитаціями, виїхав я літом 1908 р. в Полтавщину, щоб за допомогою фонографа списати думи й історичні пісні від кобзаря Мих. Кравченка з Великих Сорочинець і по змозі від інших полтавських кобзарів. На цю ціль жертвував якийсь любитель¹ народної старовини, якого шановне ім'я й досі мені невідоме, 565 корон за посередництвом і мабуть за спонукую пп. Климента і Лариси Квітки (Лесі Українки), що разом з відомим художником Опанасом Гр. Сластіоном зайнялися дуже дбайливо всією перепискою і влаштуванням експедиції. Не одержавши урядового дозволу їздити по селах і вишукувати кобзарів, я мусив поневолі звузити свою програму. За складеним згори планом заїхав я до Миргорода, де знайшов усяку поміч в О. Сластіона, що спровадив тут Мих. Кравченка із сусідніх Сорочинець, а при його допомозі стягнув іще трьох сліпців, співців дум Миколу Дубину з Решетилівки (Полтавського повіту), Антона Скобу з Богачки (Хорольського повіту) і Явдоху Пилипенко з Орликівщини (Хорольського повіту).

Та лише з одним Кравченком я міг довше бачитися під час двох сеансів: інші сліпці-співці приїхали всі разом, провели всього одну добу в Миргороді і поспішали їхати кудись далше, так що я, схопивши доволі довгі зразки їхніх рецитацій на фонограф і перевіrivши записані

* Докладніші відомості в цій справі подано в статтях Опанаса Гр. Сластіона («Мелодії українських дум і їх записування», «Рідний край», 1908, № 36—38, 41—46, та «Записування дум на фонографі», «Рідний край», 1909, № 22—24) і в Хроніці Наукового товариства ім. Шевченка у Львові за 1908 р., № 36, стор. 29—31.

¹ Ф. Колесса тоді не знав, що «любителем», який пожертвував кошти для полтавської експедиції, була Леся Українка; це стало відомим лише після смерті письменниці.

тексти, не встиг гаразд вивідати про їх репертуар, та записав лише найважливіші біографічні дані.

При схоплюванні дум і перевірці текстів був мені щиро помічний сам Опанас Сластіон, що й опісля пильно зайнявся справою збирання матеріалів, присвячуючи цій справі багато заходів і часу, так що йому в головній мірі треба завдячити повноту оцієї збірки. Розпоряжався я фонографами, які ще давніше закупив навмисне для збирання українських народних пісень гарячий прихильник української народної музики Олександр Іванович Бородай.

Для підготовленого видання дум відступив О. Сластіон 9 валиків, наспіваних давніше Платоном Кравченком з Шахворостівки і кобзарем Оп. Барем з Черевків (Миргородського повіту). Сам О. Сластіон неабиякий знавець кобзарських реcitaцій, співає дуже добре дві думи, вивчені від якогось кобзаря з Білоцерківців (Лохвицького повіту), зберігаючи вірно всі типові ознаки кобзарського співу; ці думи («Плач невольників» і «Про удову») також схоплено на фонограф.

Повертаючись через Київ, зустрів я там кобзаря Івана Кучеренка з Мурафи (Богодухівського повіту, Харківської губернії), від якого записав і схопив дещо на фонограф, однак через брак відповідної мембрани записи здебільшого не вдалися.

Видання всього призбираного мною матеріалу перейняло на себе Наукове товариство ім. Шевченка у Львові.

Коли ж я вже працював над перекладанням кобзарських співів з фонографа на нотне письмо, надіслав О. Сластіон, щось тричі, нові матеріали, а саме фонографічні знімки з співу М. Кравченка, Ост. Калного з Великих Сорочинець, лірника Івана Скубія з Лелюхівки (Кобеляцького повіту), Олександра Гришка з Лютеньки (Гадяцького повіту) і доповнення своїх реcitaцій*.

Також пані Лариса Квітка прислала для нашого видання дум дуже цінну збірку валиків з співом і грою кобзаря Гната Гончаренка з-під Харкова (що живе тепер в Криму, в Севастополі), додаючи також тексти дум і опис бандурного строю.

Таким способом матеріал, що первісно обіймав лише думи, співані М. Кравченком, та ще декілька зразків реcitaцій з Полтавщини, об'ємом розрісся до того, що показала потреба поділити його на два томи, тим більше, що через технічні труднощі друкування нотного тексту просувалося дуже поволі. До другого тому увійдуть мелодії, схоплені від співців з Полтавщини: Миколи Дубини, лірника Ів. Скубія (що співає й частину думи про Самійла Кішку), О. Г. Сластіона і від харківських кобзарів Гн. Гончаренка, Ів. Кучеренка, а може й від Ст. Пасюги. З Чернігівської губернії поки що не маємо ніяких записів.

Короткі відомості про співців дум з Полтавської губернії, від яких записи поміщено в цьому томі, зібрав я частково особисто, частково

* Остання посилка надійшла вже під час друкування цього тому, і тим пояснюється деяка нерівність у визначуванні заголовків дум.

отримав їх від О. Г. Сластіона, або виписав з його ж статті про М. Кравченка («Киевская старина», 1902).

1. Кобзар **Михайло Степанович Кравченко**, ур. 1858 р. у Великих Сорочинцях, Миргородського повіту, Полтавської губернії, стратив зір в 15-м році життя від золотухи. В 17-м році почав учитися «псалмів» у кобзаря Самійла Яшного, що й досі живе ще в Миргороді, але в глибокій старості вже зовсім німецький, нікуди не виходить і не співає. М. Кравченко вчився співати думи майже 9 місяців також у славного колись кобзаря, тепер уже покійного, Хведора Холодного, про якого розповідав О. Г. Сластіонові кобзар Оп. Барь: «Було як сяде, як зашкряба, як затужить, то й сам плаче, і всі з ним, а мідяки, то як той горох, у коновочку тільки тр... тр... тр...»

Спершу Кравченко грав у себе в Сорочинцях, у Миргороді і по близьких городах, відтак (від 9—10 років) почав їздити і далше: до Катеринослава, Харкова; бував у Катеринодарі, Одесі, Ялті, ба, навіть їздив коштом «Географического Общества» до Петербурга на кустарну виставу. Був і в Москві, де пробувано схопити його спів на фонограф, та знімки чомусь не вдалися. Від того часу ім'я Кравченка стало голосне і поза Миргородом. Однак він живе в недостатку; у нього є жінка і кілька дітей, та ще й сім'я хворого брата на його голові. Щоб якось прожити, заробляє собі наш кобзар також плетенням шнурів: «Як попов'єш,— каже,— отих верьовок з місяць, так з пучок дванадцять шкур злізе,— куди вже там грати»*.

М. Кравченко співає 6 дум: 1. Перший «невольницький плач» («Плач невольників»), 2. Другий «невольницький плач» («Плач невольника»), 3. «Про піхотинця» або «Про озівських братів» (про втечу братів з Азова), 4. «Про Марусю Богуславку», 5. «Про самарських братів», 6. «Про удову і синів» (стор. 105—186).

Крім того, в репертуар Кравченка входять 2 історичні пісні («Про дівку-бранку» і «Про Саву Чалого» — лише початок; див. Додаток, стор. 291—299), 23 псалми**, 12 сатиричних і багато інших пісень; грає він пребагато козачків і танців.

Кравченко дуже радо співає думи і виявляє в їх рецитованні велику вправу. Незважаючи на важке життя і своїх 50 літ, наш кобзар держиться ще досить добре: сильної будови, присадкуватий, круглолиций, з добрячим усміхненим видом, любить навіть пожартувати. Через поневіряння вже стратив голос, тому ж і спів його виходить немовби рубаний, і частенько перериваний паузами через те, що кобзареві не стає віддиху***. За свідцтвами О. Сластіона, обсяг Кравченкових

* Г н. Хоткевич, Несколько слов об украинских бандуристах и лириках. — «Этнографическое обозрение», т. LVII, стор. 102.

** Докладний список псалмів і сатиричних пісень із репертуару М. Кравченка подає Оп. Сластіон («Киевская старина», 1902). Реєстр «псалмів» доповнює Г. Хоткевич. — «Этнографическое обозрение», т. XVII, стор. 87).

*** Посилаючи нові знімки із співу М. Кравченка, пише О. Г. Сластіон, що він уже тепер майже не співає, а проказує: голос зовсім пропав.

рецитацій був колись обширніший в горішньому реєстрі; він піднімав голос особливо в так званих «плачах». У всіх шести думах, схоплених на фонограф, Кравченко лише один раз зважився узяти високе *a* (в «Самарських братах», стор. 141), та й те не вийшло чисто.

Крім перелічених дум, співає Кравченко ще й сучасний «невольницький плач» свого власного укладу, складений під враженням страшних подій з 1906, яких жертвою впала й Кравченкова сім'я¹. Сполучивши старовинну форму думи з сучасним змістом та виражаючи свої думки у формі доволі прозорої алегорії, Кравченко виявляє в своєму творі високогуманні почування і бистрий обсерваційний дар. Цей «плач» на новочасну неволю найкраще характеризує Кравченка і його талант.

2. **Опанас Барь**, кобзар із села Черевків, Миргородського повіту, Полтавської губернії — тепер уже покійний, співав в цілості лише думу «Про удову», інші думи пам'ятав лише у відривках, з яких Оп. Сластіон схопив на фонограф початок думи «Про сестру і брата» (стор. 187—191). Барь залишався під впливом Хведора Холодного, в якого вчився М. Кравченко,— через те їх рецитації дуже близько споріднені з собою.

3. **Платон Кравченко** з села Шахворостівки (біля Миргорода), також вже покійний, співав думи без акомпанементу; від нього схопив О. Сластіон лише уривки дум «Про піхотинця» і «Про удову» в кількох варіантах (стор. 192—211). Його спів відзначається добірною декламацією і особливою артистичною досконалістю.

4. **Остап Калний** з Великих Сорочинців, Миргородського повіту, Полтавської губернії, співає без акомпанементу думу «Про піхотинця» (стор. 212—215) й історичну пісню «Про дівку-бранку» (Додаток, стор. 299); він виявляє в співі ту саму школу, що й М. Кравченко, а може й залишається під його впливом.

5. **Явдоха Юхимівна Пилипенко** з хутора Орликівщини, Хорольського повіту, Полтавської губернії, літ біля 40, сліпа, співає без акомпанементу думу «Про піхотинця» і «Про удову» (стор. 216—225) та ще пісню «Про дівку-бранку» (Додаток, стор. 300).

6. **Антон Якович Скоба** — лірник з Богачки, Хорольського повіту, Полтавської губернії, кремезний здоровий чоловік 45 років з дуже сильним голосом. Зір стратив, маючи 12 літ; потім вчився у кобзаря Антона Ситника (тепер уже покійного) в Слобідці. Ходить по Хорольському і Миргородському повітах, буває також в Лубнах, Семенівці; поводить дочку, 13-літню дівчинка. Скоба співає думу «Про піхотинця» і «Про удову» (стор. 226—250), крім того, знає кількадесят псалмів, з них два схоплено на фонограф (Додаток, стор. 302—304).

¹ Тут йдеться про думу «Чорна неділя в Сорочинцях», яку М. Кравченко склав після жорстокої розправи царських карателів над учасниками революційного повстання в с. Сорочинцях.

Декламація* в Скоби — прекрасна; в його співі дума «Про удову» виходить викінченим артистичним твором, що справляє велике враження.

7. Олександр Логвинович Гришко з містечка Лютеньки, Гадяцького повіту, Полтавської губернії, має тепер 32 роки. Вчився в кобзаря Хоми Коваленка, 60-літнього старця, але покинув його і через те не грає на кобзі. Ходить з лірником і під його ліру співає пісні й думи; лірника він наймає. В своєму репертуарі має три думи: «Про удову», «Про брата і сестру» (стор. 251—260) та «Плач невольників». Співає дуже гарно і виразно, та в його рецитації дещо відчувається з лірницької манери.

Ми признаємо вповні виправданим домагання М. Сперанського (Южнорусская песня и современные ее носители, К., 1904, стор. 5—6), щоб при збірниках пісень і дум подавати біографії визначніших народних співаків та їх характеристику, як це дуже вміло й талановито проводить у своїх збірниках великоруських пісень Є. Ліньова. Маючи докладні відомості про народних співаків і обставини, серед яких вони співають, могли б ми пізнати також цей ґрунт, на якому зростають і гинуть народні пісні й думи, що для зрозуміння й оцінки цих творів народної поезії має превелику вагу. Для того не вистачають сухі та ще й скупі дати, які ми подали. Може бути, що цю недостачу встигнемо доповнити при виданні другої серії наших записів.

На цьому місці складаю шириу подяку передусім Шановному Прихильникові української народної музики, що дав почин до збирання українських народних дум з мелодіями, а також Високоповажаним пп. Клименту і Ларисі Квіткам, Опанасові Гр. Сластіонові і Ол. Ів. Бородаєві, що тим чи іншим способом причинилися до успіху експедиції і збирання цінного матеріалу: коли він не пропав марно, то це їх заслуга.

У Львові, 6 грудня, 1910.

Філарет Колесса

РЕЦИТАЦІЇ

КОВЗАРЯ

МИХАЙЛА КРАВЧЕНКА

з Сорочинець, Полтавської губ.

«Про піхотинця» («Про озівських братів»)

(♩ = приблизно 79—80 М. М.)

1. *Г-ШИЙ ВАЛОК.*

Гей, у свя- ту не- ді- лень-ку То ра-но по...

по- ра- нень- ко.

2. *

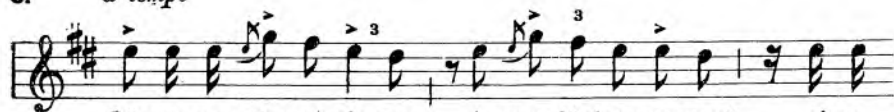
Гей, то не чор-ні хмари на-сту-па-ли, Не дробні до-щі накра- па-ли, Гей, то не си-ві ту-ма-ни й у-ста-ва-ли, — Як три бра-ти з ту-рецько- ї, Бу-сур-мен-ської, тяжко- ї не-во-лі

* Постійні діези, вміщені при ключі, відносяться до четвертого і шостого ступеня звукоряду: *a, h, c, dis, e, fis, g.*

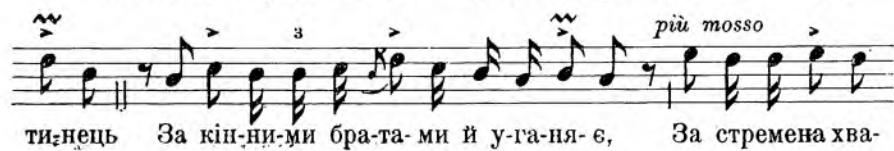


Із го-ро-да О-зо-ва* й у... й у-ті-ка-ли.

3. *a tempo*



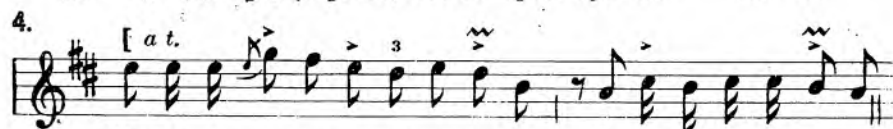
Ой, то два брати кінних, А тре-тій брат менчий пі-хо-



ти-нець За кін-ни-ми бра-та-ми й у-га-ня-є, За стремена хва-



та-є, До братів ре-че, сло-ва про... про-мов-ля-є.



Ой, то ре-че, сло-ва промовля-є, Брата-ми на-зи-ва-є:



Ой, бра-ти рідненські, Го-лу-боньки сивенькі, Та станьте ви, хоч-



мало пі... пі-до-жді-те!



Гей, хоч ма-ло пі-до-жді-те, Ме-не міждо се-бе на коні возь-

* Дрібним друком над текстом зазначено деякі діалектні ознаки у вимові звуків, часкільки їх можна виразно почути при відтворенні фонограми.

мі-те. А хоч ма-ло верст пі.. під-ве- зі- те!"

6.*

2-ГІЙ
ВІАЛОХ.

Ви, се-ре-душій брат а ще до-бре дбає, До

старше-го ко-ня по-вер-та-є, Лас-ка-ве сло-во про-мовля-є:

„Ов бра-те ріднецький. Го-лу-бочку си-венький! Ой стань-

мо мів хоч ма-ло пі.. пі-до- жді- мо!"

7.

„Гей, хоч ма-ло пі-до-жді-мо. Міждо се-бе на ко-ні возь-

* Дрібними нотками внизу зазначено супровід кобзи, що ледве чутний у відтворенні на фонографі.

мі-мо, А хоч мало вер'єт свого бра-та пі...

під-ве-зі-мо!"

3. *p* *rit. mosso*

Ой то старший ху-до дба-є, До се-ре-ду-що-го ко-

ня по-вер-та-є, І ху-до сло-во промовля-є: „Чи

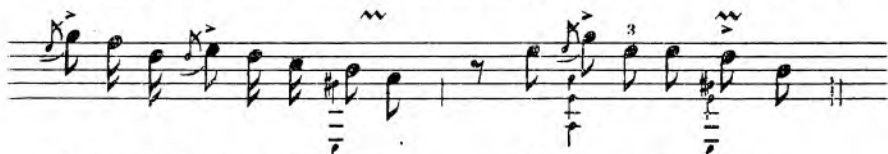
ма-єм ми о-жи-да-ти, — То бу-де за на-ми ту-рець-ка

бурсурменська А тяжка не-во-ля вга-ня-ти, На-ше

ті-ло сік-ти та... та ру ба-ти."

9. *al.* 

„Ой, то на-ше ті-ло сік-ти та ру-ба-ти, А-бо



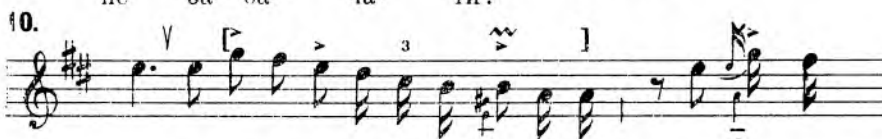
будуть у тяж-ку не-во-лю, Ко-нем за-вер-та-ти, —



То лучше цам брата сво-го мен-чо-го Та по вік у ві-чі



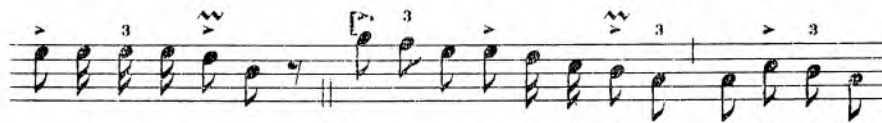
не за-ба-ча-ти!

10. 

„Гей, то вже нам брата сво-го мен-чо-го По вік у



ві-чі не вба-ча-ти: Чи ма-ем ми те ха-зійство На три



ча-сті роз-ді-ля-ти, — Будем на двох розді-ля-ти, удвох пожи-



ва-ти, А бать-ко-ві ма-те-рі не-прав-ду ви...
ви-яв-ля-ти."

♩ = 80 М. М. приблизно, місцями швидше).

11.

3-тій валок.



„Гей, то будем батько-ві й ма-те-рі Не-правду ви-яв-ля-ти,
Гей, то бу-дем ми ка-за-ти: Хо-тя ми вмісті пробу-ва-ли,
Одно-му ца-ре-ві при-ся-га-ли, Ми ж сво-го мен-чо-го бра-га
А за де-в'ять ро-ків не за-ба-ча-ли."

12.



Ой то се-ре-ду-щий браг а ще до-бре дба-є, До

* На цьому місці не стало валка; отже, мелодію дороблено за взірцями попередні стереотипних закінчень.

стар-шо-го сло-ва-ми промовля-є, Ла-ска-ве сло-во про-мов-
 ля-є, Сльо-за-ми про-ли-ва-є: „Ой брате рідненький,
 Го-лу-боч-ку сивенький! Як то нам батькові неправду ви...

ви-яв-ля-ти?“

13. *a t.* [

„Ой то да-ру-ю то-бі брате І мо-ю часть по-жи-
 ва-ти, А я не буду сво-го бра-та найменчо-го
 А в чужій чужи-ні по... по-ки-да-ти!“

14.

Ой то бігли вни день не два, Не три не чо-ти-ри;

Як ста-ли до лі-сів до-бі-га-ти, — Гей, то став се-ре-ду-щий
 брат Сло-ва-ми про-мов-ля-ти, Сльо-за-ми про-ли-ва-ти:
 „Ой брате рідненький, Го-лу-бонь-ку сивенький, Тут
 лу-ки ве-ли-кі І тра-ви зе-ле-ні, — Стань-мо ми
 ко-ні по... по-на-сі-мо!“

(♩ = 80 М. М.).

15.

4-ТИЙ
ВВАН.

„Гей, то станьмо ми ко-ні по-на-сі-мо, Сво-го
 мен-чо-го бра-та, Пі-шо-го пі-хо-тин-ця пі-дожді-мо!“
 Гей, то старший брат ху-до-дба-є, До се-ре-ду-що-го сло-

ва- ми про-мов- ля- є, Та із за пле- ча на- гай-

ко... -о- ю кра- є.

16.

„Гей, чи ма-єм ми є- го о- жи- да- ти, То бу-дем ми

вре-мя те-ря-ти, — Лучше будем поскорій-ше А з сих гра-

дов у- ті- ка- ти.“

17.

Ой то менчий брат, піший пі-хо-ти-нець, За кінними бра-

та-ми вга-ня-є, Гей, на си-ро- є ко-рі-ннє, На бі- ле ка-

мі-ннє Та но- ги про-би-ва- є, Кров слі-ди за-ли-ва- є,

a. t.

Пі-сок ра-ни за-си-па-є, — А все бра-тів кін-них
до... до-га-ня-є.

18.

Гей, міждо кін-них бра-тів у-бі-га-є, За стре-ме-
на хва-та-є, До бра-тів ре-че, сло-ва про...
про-мов-ля-є:

19.

„Гей бра-ти рід-нень-кі, Го-лу-боць-ки си-вень-кі!
Чи ма-є-те ме-не по-ки-да-ти, То луч-ше ме-ні з плеч-
го-ло-ву здіймі-те, Гей, мо-є ті-ло хри-сти-ян-ське

В си-ру землю по-хо-вай-те, І пти-ці на по-та-лу
не... не по-дай-те!"

(♩ = 79 М. М.).

20.
5-тий валок.

Бі, став брат ста-ва-ти

на Са-мар-ці, До бра-та сло-ва-ми промовля-є:

"Ой бра-те рід-пеш-кий, Го-лу-боць-ку сивецький! То ж мо-

я ру-ка нездійметься І меч мій не о-смі-лить-ся!

Як то бра-то-ві мен-чо-му, Аз плеч го-ло-ву зди-мати,

А в си-ру землю ті-ло хо-ва-ти І пти-ці на по-

rall.

та-лу не да-ти, — То луч-ше нам у-мі-сті всім трьом
по... по-мі-ра-ти."

21. *a t.*

Гей, то се-ре-душій брат у-се до-бре дба-є,
Вер-хо-ве дре-во ла-ма-є, А най-мен-чо-му бра-ту,
Пі-шо-му пі-хо-тин-цю, На прикме-ту по...
по-ки-да-є.

22. *a t.*

Гей, як ста-ли за лі-си ви-бі-га-ти, Не
ста-ло вер-хо-во-го дре-ва ла-ма-ти, Гей, то з тер-нів



ві-сти-на-є, А най-мен-чо-му бра-ту, А

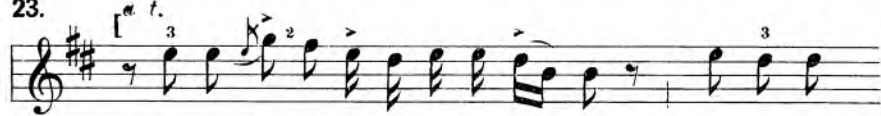


пі-шо-му пі-хо-тин-це-ві На прикме-ту по...

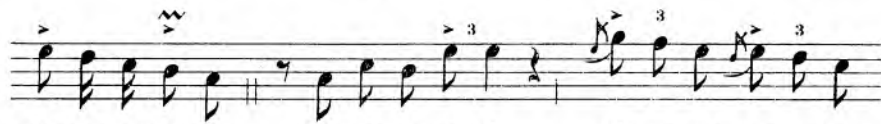


по-ки-да-є.

23.



Як не ста-ло де-ре-ва ла-ма-ти, А-ні тер-



нів на-хож-да-ти, То став на со-бі бі-лий кап-тан о-бри-



ва-ти, А най-мен-чо-му бра-ту, Пі-шо-му пі-хо-тин-це-ві,



На прикмету по... по-ки-да-ти.

(♩ = 79 М. М. зовсім докладно).

24.

6-ТИЙ
ВАЛОК.

a t. 3 [> 3

Бй, то ки-та- е- ві шта-

ни на со-бі ма-є,

Так то о-бри-ва-є,

А мен-чо-му бра-ту, Пі-шо-му пі-хо-тин-це-ві,

rit.

На прикмету по... по-ки-да-є.

25.

a t. 3 3 3 3

Як ста-ли до Савур мо-ги-ли до-бі-га-ти,

На Са-вур мо-ги-лу іс-хож-да-ти, Гей, то став се-ре-ду-щий

брат Сло-ва-ми про-мов-ля-ти, Сльо-за-ми про-ли-

ва-ти: „Бй, то тут то сте-пи ве-ли-кі і тра-ви зе-

ле-пі, — Станьмо ми, козацькі ко-ві по-па-сі-мо,
Са-ми от-дих-ні-мо, А сво-го мен-чо-го бра-та

На послідній дорозі пі... пі-до-жді-мо!

26. *a t.*

Ой то етав се-ре-ду-щий* брат Сло-ва-ми промовля-ти:

„Чи ма-ем ми о-жи-да-ти, То буд-ем у-ре-мя те-

ря-ти, А буд-ем до до-му приїж-джати, — Батько-ві ма-те-рі

будем неправду ви... ви-яв-ля-ти.“

27. *a t.*

Гей, то менчий брат, піший пі-хо-ти-нець, За кінни-ми бра-

* Очевидна помилка кобзаря замість: «старший брат».

та-ми вга-ня-є, Як став на Са-вур мо-ги-лу до-бі-га-ти, На Са-вур мо-ги-лу іс-хож-да-є, На сон-це по-гля-да-є, Гей, і сон-це ви-со-ко, І дім да-ле-ко, Та ві-тер по-ві-ва-є, - Ме-не бід-но-го ко-за-ка а з бі-лих ніг... ніг ва-ля-є.

(♩ = 79 М. М.).

28.

7-ий валок.

Гей, то мабуть в останнє от-ди-ха-ю, Та бу-ду спо-чи-ва-ти, Бо вже пер-ве без-

* На цьому слові не стало валка; закінчення дороблено за попередніми взірцями.

хлі-бє, Дру-ге без-від- дє, А тре-гє без...
без-до- ро- жжя “

29.

„Бо вже де-в'я- ті сут-ки, Як я хліб по- і- дав,
Гей, то де-в'я- ті сут- ки, Як я во- ду пи- вав;
Ой, ма-буть у- же не бу- ду от- ди- ха- ти,
На мо- ги- лі по... по- мі- ра- ти.“

30.

Ой, як став спо- чи- ва- ти, Та ста- ли з чу-
жо- ї сто- ро- ни Ор- ли на- лі- та- ти,

Бій, то на ку-че-рі сі-да-ють, А з-під ло-ба о-чі
ви... ви-ні-ма-ють.

31. *al. [*

Бій, вов-ки сі-ро-ман-ці на-бі-га-ють, У
ві-чі за-гля-да-ють; Бій то став сло-ва-ми промов-
ля-ти, Сльо-за-ми про-ли-ва-ти, Вов-ків сі-ро-
ман-ців бра-та-ми на... на-зи-ва-ти.

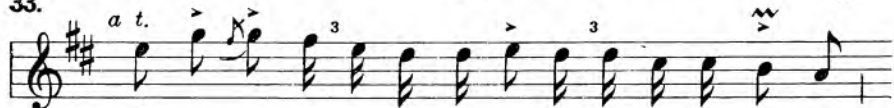
32. *più mosso.*

„Ой, ор-ли си-зо-кри-лі, Бра-ти ріднень-кі! Вов-
ки сі-ро-ман-ці! пі-дож-ді-те, По-ки мо-я ду-



ша з ті-лом роз... роз-лу-чить-ся."

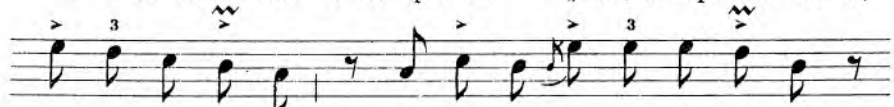
33.



Як став го-спо-да ми-ло-сердно-го у-мо-ля-ти,



Та став мо-ли-тви со-тво-ря-ти: „Гей, та прийми мо-ю,

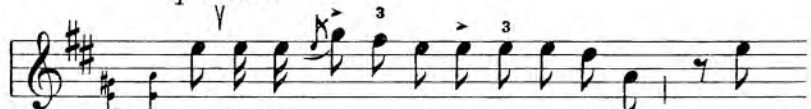


го-спо-ди, ду-шу, А вам, вов-ки сі-ро-ман-ці...

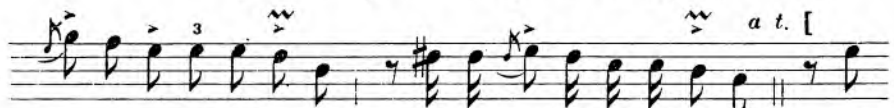
(♩ = 79 M. M.)

più mosso

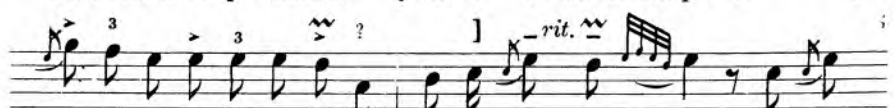
8-ий валок.



„Гей, та прийми мо-ю, го-спо-ди, ду-шу, А



вам, вовки сі-ро-ман-ці, Мо-є ті-ло по-жи-ра-ти І



ко-сті в кущах розно-си-ти, В си-ру зем-лю за... за-грі-



ба-ти."

34.

a t. [>] *z* *z* [>] *z*

„А вам, ор-ли си-зо-кри-лі, Мо-є-ю кро-в'ю за-пи-
 ва-ти; Та не бу-ло тут ні лю-ди-ни, Ні близь-
 ко-ї су-сі-ди-ни Та ні бра-та, ні се-стри,
 Ні от-ця, ні нень-ки, Ні вір-по-ї дру-жи-ни,
 Щоб мо-є ті-ло при-бра-ти, А в си-ру зем-лю
 по... по-хо-ва-ти.“

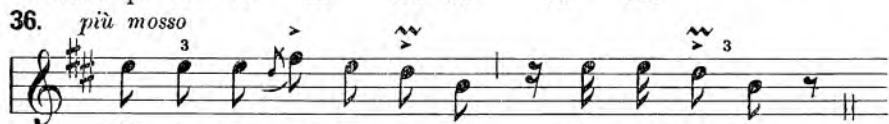
35.

a t. [>] *z* [>] *z* *z* [>] *z* *z* [>] *z*

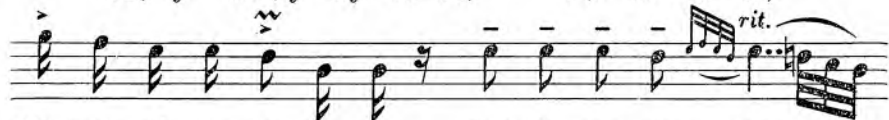
Гей, то тіль-ки зо-зу-ля си-ва сі-да-ла, Та
 та ку-в'я-ла, об-щ-бе-та-ла, От-це-ві



й мате-рі все-го не на-ка-за-ла.*



Ей, у са-ду ку-ва-ла, ще-бе-та-ла,



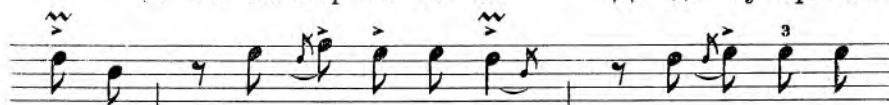
Бать-ко-ві та ма-те-рі про їх си-на спо...



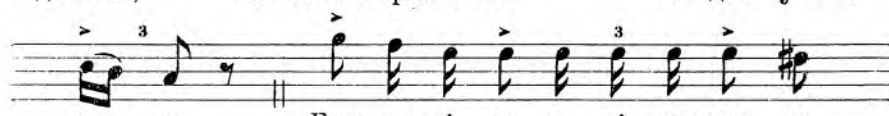
спо-га-да-ла.



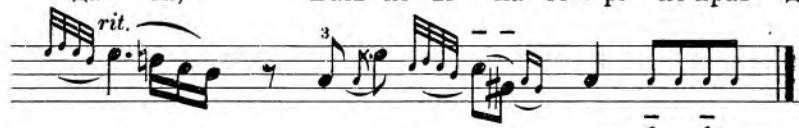
Як ста-ли стар-ші си-ни До-до-му при-їж-



джа-ти, Як став старший син У дом у-хож-

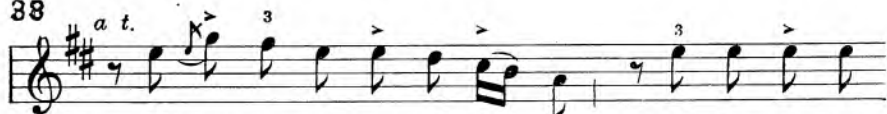


да-ти, Бать-ко-ві ма-те-рі не-прав-ду



ви... ви-яв-ля-ти:

* А може «в саду на.., наказала». Годі дослухатися.



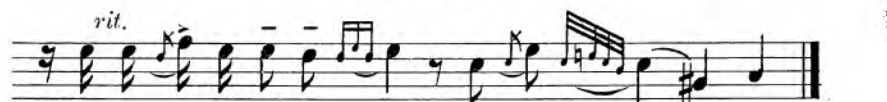
„Хо-тя й ми, о-тець та ма-ти, Од-но-му ца-



ре-ві при-ся-га-ли, Так не в одному мі-сті про-бу-



ва-ли, А мен-чо-го бра-та, Пі-шо-го пі-хо-тин-ця



А за дев'ять ро-ків не за-ба-ча-ли.“

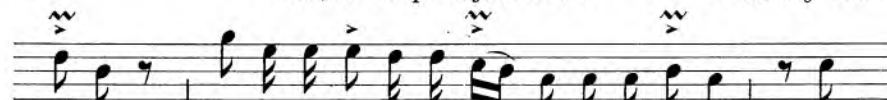
* (♩ = приблизно 84—85. М. М.).

39.

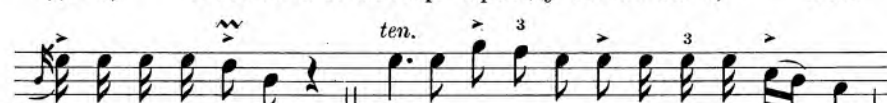
9-ТИЙ
ВАЛОК.



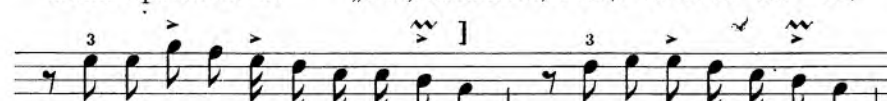
Гей, то се-ре-душій син У дом у-хож-



да-є, Бать-ко-ві й ма-те-рі прав-ду ви-яв-ля-є, Сльо-



за-ми про-ли-ва-є: „Гей, хо-тя й ми, о-тець та мо-я ма-ти,



Од-но-му ца-ре-ві при-ся-га-ли, То ми вмі-сті бу-ва-ли,

* Не стало валка; закінчення дороблено.



А в плін по-па-ли, А з го-ро-да із О-зо-ва Із плі-ну



й у.. у-ті- ка- ли."



„Ой із го-ро-да з О-зо-ва Із плі-ну вті-ка-ли,



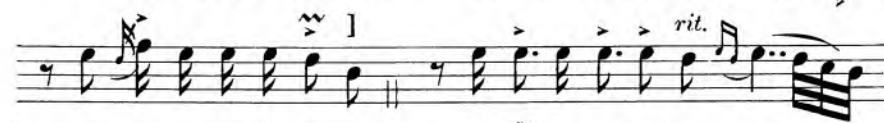
Ми же сво-го бра-та мен- чо-го, А пі-шо-го пі-хо-тин-ця,



А по тій до-ро-зі по... по-ки- да- ли."



Став о-тець та ма-ти Сло- ва- ми про-мов-ля-ти,



Сльо-за-ми проли-ва-ти; Сво-їх синів клясти про..

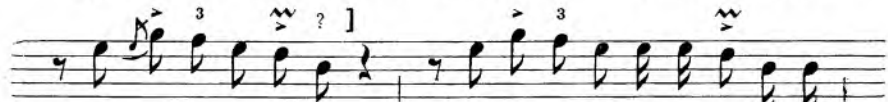


про-кли- на- ти

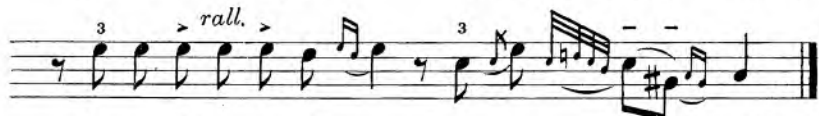
42.



„Гей, то бо-дай то ви ща-стя до-лі не ма-ли,

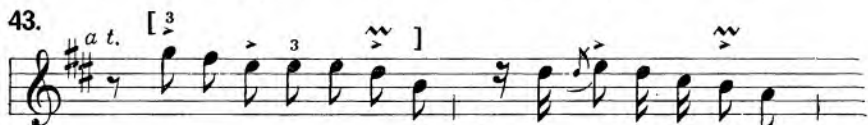


Як ви сво-го бра-та А мен-чого ще й найменшого

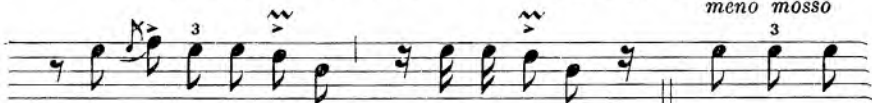


А по тій до-ро-зі по-по-ки-да-ли!“

43.



Ста-ли старшого си-на З подві-р'я зси-ла-ти,

meno mosso

А мен-чо-го си-на по-ми-на-ти, Гей, со-тво-

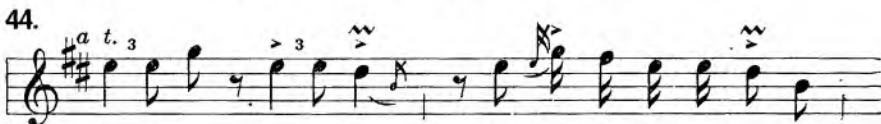


ри то йо-му, го-спо-ди, вічну пам'ять, А всім слуха-ю-щим



го-ло-вам На мно-га.. га-я лі-та!

44.



Ой то став старший син Сло-ва-ми про-мов-ля-ти.

meno mosso

Сльо-за-ми про-ли-ва-ти. „Ей, то лучше бу-ло, бра-те най-
мен-чий. А з то-бо-ю вмі-сті по. по-мі-ра-ти...“

В а р і а н т

(♩ = 75 М М приблизно.)

1

Ой у свя-ту не-ді-лень-ку. То ра-но по..
по-ра-вень-ко

2

Ой то не си-ва зо-зу-ля ку-ва-ла. Гей не дробні до-
щі на-кра-па-ли. Гей, то не си-ві ту-ма-ни й у-ста-ва-ли,
Як три бра-ти з ту-рець-ко-ї. бусурмен-сько-ї, А тяж-
ко-ї не-во-лі й у-ті-ка-ли.

* Не стало валка; закінчення дороблено.

3.



Ой, то два бра-ти кінних, тре-тій брат, А менчий,



пі-ший пі-хо-ти-нець За ни-ми й у-га-ня-є, За стре-ме-



на хва-та-є, До бра-тів ре-че, сло-ва про...



про-мов-ля-є.

4.



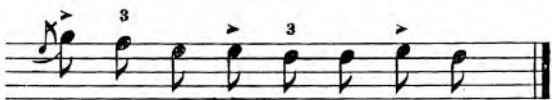
Ой, то ре-че, сло-ва про-мов-ля-є: „Ой, бра-ти рід-



нень-кі, Го-лу-боч-ки си-вень-кі! Гей, чи ма-є-те



добре й у-чи-ни-ти, Та ме-не пі-до-жда-ти (?), Ме-



не між-до се-бе на ко-ні...

«Про Марусю Богуславку»

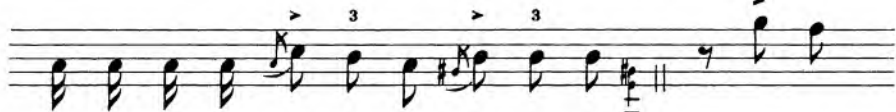
(♩ = 75 М. М.).

I.

1-ШИЙ
ВАЛОК.



Гей, що на Чор-но-му мо-рі



Та на то-му бі-ло-му ка-ме-ні, Там сто-



я-ла тем-ни-ця ка... ка-м'я-на-я

2.



Гей, там сто-я-ла тем-ни-ця ка-м'я-на-я А в тій тем-



ни-ці про-бу-ва-ло Сім-сот бідних ко-за-ків, А в не-



во-лі про-бу-ва-ли Та бо-жо-го сві-ту і сон-ця



пра-вед-но-го не за-ба-ча-ли.

3. *a t.* [*з* *з* *з* *з*]

Гей, то дів-ка бран-ка, Ма-ру-ся, по-пів-на Бо-гу-слав-ка,

А все до-бре дба-є, До ка-м'я-но-ї тем-ни-ці при-бу-ва-є,

[*з* *з*]

Гей, до ко-за-ків сло-ва-ми промов-ля-є: „Ко-за-ки, ви

бід-ні не-воль-ни-ки! Чи ви зна-є-те, Що

rit.

в нашій землі та й день за... за-те-пе-ра?!“

4. *a t.* [*з* *з*]

Гей, то ко-за-ки, бід-ні не-воль-ни-ки А все за-чу-

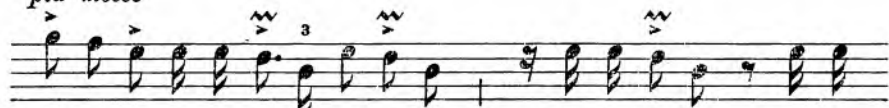
p *più mosso* [*з*]

ва-ли Та й до дів-ки бранки, Ма-ру-сі, по-пів-ни Бо-гу-

[*a t.*]

славки Сло-ва-ми промов-ля-ли, Сльоза-ми про-ли-ва-ли:

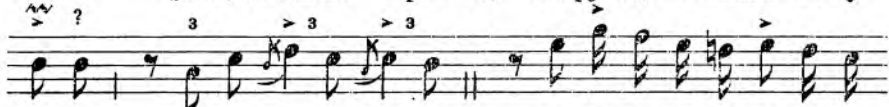
rit. mosso



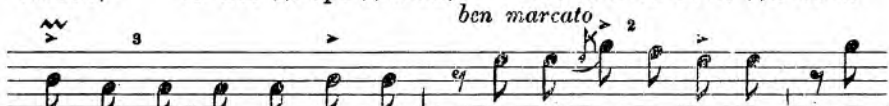
Дівку бранку, Ма-ру-сю, по-пів-ну Бо-гу-славку на-зи-



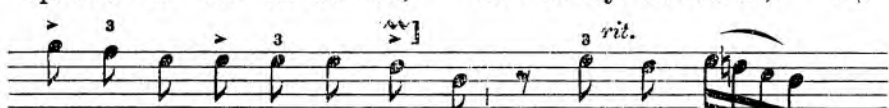
ва-ли: „Гей, ти дів-ко бран-ко, Ма-ру-сю, по-пів-но Бо-гу-



славко, А все до-бре дба-єш, Хо-тя й ми те-бе дів-ко-ю



бран-ко-ю на-зи-ва-єм, По-чо-му ми зна-єм, Що

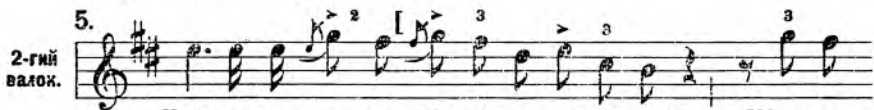


в на-шій зем-лі хри-сти-ян-ській Ой день за...



за- те- пе- ра?«

(♩ = 75 M. M.)



„Гей, ко-за-ки, ви бід-ні не-вольни-ки! Ще й у



нашій землі та те-пе-ра ве-ли-код-ня су-бо-та,

А зав-тра дасть бог свя-тий день (?), Со-ро-ко-вий день

о... ой ве-лик-день.

6. *a t.*

Гей, то ко-за-ки те-б за-чу-ва-ли, До дів-ки бранки, Ма-ру-сі, по-пів-ни Бо-гу-слав-ки Сло-ва-ми промов-ля-ли, Сльо-за-ми про-ли-ва-ли, Гей, та дів-ку бранку, Ма-ру-сю, по-пів-ну Бо-гу-слав-ку Кля-ли про...

про-кли-на-ли: „Бо-дай ти, дів-ко бран-ко, Ма-ру-сю, по-

пів-но Бо-гу-слав-ко, Ща-стя до-лі не ма-ла,
 Як ти нам свя-тий ве-лик-день
 іс-ка-за-ла!"

8. *a t.*

„Як ми вже в не-во-лі про-бу-ва-ли, А ще
 в тем-ній тем-ни-ці про-жи-ва-ли, Аж за трицять три
 год Сві-та бо-жо-го не за-ба-
 ча-ли....“

9. *a t.*

То дів-ка бран-ка, Ма-ру-ся, по-пів-на Бо-гу-

ritissimo

славка А ще до-бре дба-ла, Ко-за-кам ска-за-ла:

„Ей, ко-за-ки, ви бід-ні не-вольни-ки, Не лай-те ме-не,

Не заклинай-те ме-не!

(♩ = 75 М. М.)

3-тій в'ялок.

Гей, як ді-жде-мо свя-то-го ве-ли-ко-дня,

То бу-де наш пан ту-рецький До ме-че-ті! од'їж-

джати, Та бу-де ме-ні, дів-ці брап-ці, Ма-ру-сі, по-

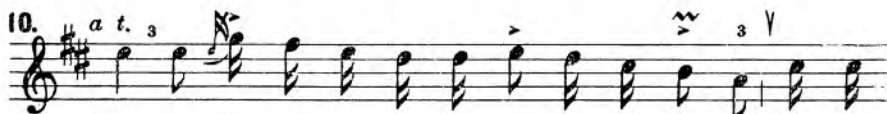
пів-ні Бо-гу-слав-ці Ключі на ру-ки від-да-ва-ти,

Бу-ду на ру-ки приймати, До ка-м'я-но-ї тем-ни-ці

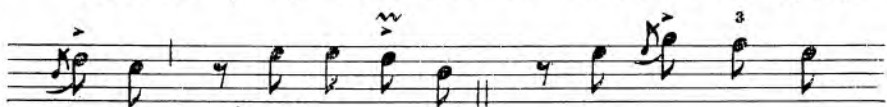
rit.



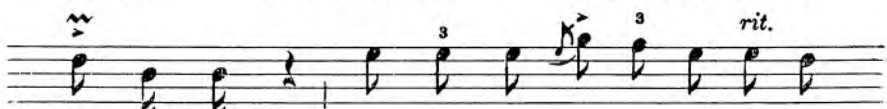
при.. при-бу-ва-ти.



„Ой, то бу-ду до ка-мя-но-ї тем-ни-ці При-бу-



ва-ти, от-ви-ра-ти, Вас бід-них не-



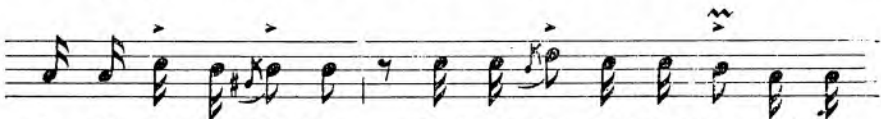
воль-ни-ків А з ка-мя-но-ї тем-ни-ці



ви... ви-пу-ска-ти.



„Гей, ви ко-за-ки, ви бід-ні не-воль-ни-ки!



А ще до-бре дбай-те, В го-ро-да хри-сти-ян-ські-ї



у-ті-кай-те, Тіль-ки го-ро-да Бо-гу-сла-ва

не... не ми- най- те."

12.

"І го- ро- да Бо- гу- сла- ва не ми- най- те,

До бать-ка до мо- го й ма- те- рі при- бу- вай- те,

p *più mosso* *parlando*

І бать-ку мо- є- му та ма- те- рі То зна-ть да-вай-те,

Не- хай бу- де бать-ко і ма- ти Та ще до- бре

дба- ти То стат-ків ма- єт- ків не збу- ва- ють,

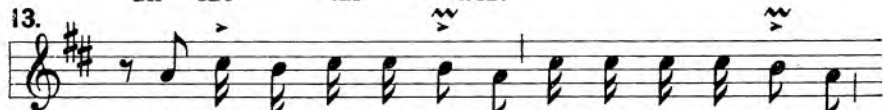
Ве- ли- ких ска-р-бів не збі-ра- ють, Мо- є- ї го-

ло- ви А з тяж- ко- ї не- во- лі не

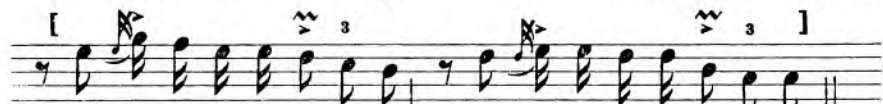


ви- зво- ля- ють.“

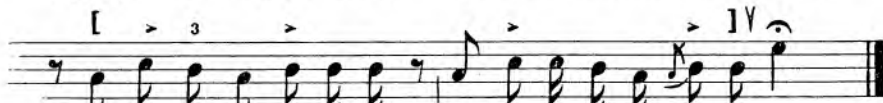
13.



„Бо вже я по-тур-чи-лась, по-бу-сур-ме-ни-лась,



Для рос-ко-ші ту-рецько-ї, Для лако-мства не-щасно-го...“



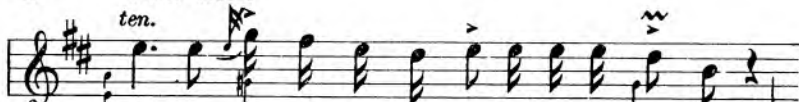
То ви-зволь нас, гос-по-ди, Із тя-ж-ко-ї не-во-лі, Гей!*

«Про самарських братів»

(♩ = 72 М. М.).

1. *meno mosso*
ten.

1-ший
валок.



Гей, у-сі по-ля са-марські по-чор-ні-ли,



Та яс-ни-ми по-жа-ра-ми по-го-рі-ли;

* Не вмістилися на валку останні рядки думи:

На тихі води, на ясні зорі,

Між мир хрещений!

Даруй, боже, милості вашій

І всім військам запорозьким,

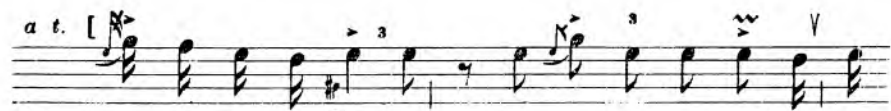
І всім слухаючим головам,

І всьому товариству і

кривному і сердешному

Пошли, боже, на многая літа

І до кінця віка!



Тіль-ки не зго-рі-ли у річ-ці Са-мар-ці, В кир-



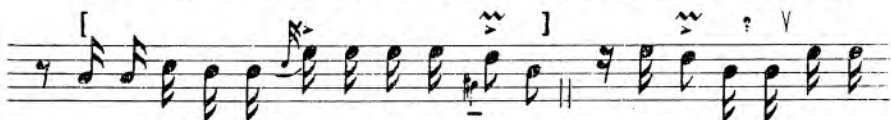
ни-ці Сал-тан-ці Три тер-ни дріб-ненькі, Три байра-ки



зе.. зе-ле-нень-кі.



О-то тіль-ки не зго-рі-ли три бра-ти рід-нень-кі,



го-лу-боньки си-венькі, — По-стрі-ля-ні та по-



ру-ба-ні (с)по... по-чи-ва-ють.



Ой, то тим во-ни спо-чи-ва-ють, Що на



ра-ни по-стрі-ля-ні та й по-ру-ба-ні Ду-же зне...



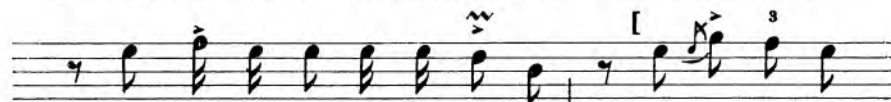
зне-ма-га-ють.



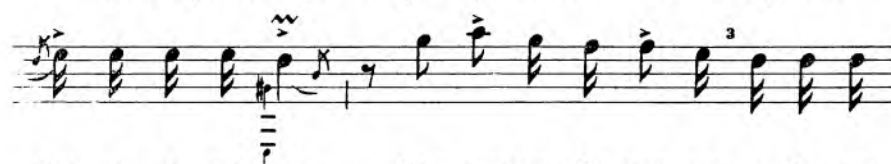
Гей, як о-бі-зветь-ся стар-ший брат До се-ре-



ду-що-го сло-ва-ми, О-біл-леть-ся дріб-ни-ми сльо-за-ми:



„Ой, бра-те мій се-ре-ду-щий! Та до-бре ти



бра-те у-чи-ни, Хоч з річ-ки Са-мар-ки, а-бо з кир-



ни-ці Сал-тан-ки Хо-лод-но-ї во-ди знай-ди,

Ра-ни мо-ї по-стрі-ля-ні та по-ру-ба-ні

rit. *ten.* * 3

О-кро-пи, о... о-хо-ло-ди!“

(♩ = приблизно 72 М. М.)

5. 2-гий валок.

„Гей, ти бра-те мій рід-ненький, Го-лу-боч-ку си-

венький! Чи ти ме-ні, бра-те, ві-ри не дій-ма-єш,

Чи ти ме-не, бра-те, на сміх пі-дій-ма-єш?

Чи не од-на нас ша-бля по-ру-ба-ла, Чи не од-на нас

ку-ля по-стрі-ля-ла? Що ма-ю я на со-бі

* Не стало валка; закінчення дороблено за попередніми взірцями.



Де-в'ять рап ру-ба-них ши-ро-ких, А чо-ти-ри стрі-ля-



ні то й гли-бо-кі“....



„Ой, то до-бре ми, бра-те, у-чи-ні-мо,



Хоч сво-го най-мен-чо-го бра-та по-про-сі-мо, Не-хай



наш мен-чий брат А ще до-бре дба-є, Хоч на ко-



лін-ка й у-ста-ва-є, В вій-сько-ву су-рем-ку до-бре гра-є,



про.. про гра-ва-є.“

7. *a t*

„Не-хай же нас бу-дуть странні ко-за-ки за-чу-

ва-ти, Гей, та бу-дуть до нас при-їж-джа-ти, Будуть

на-шо-ї смер-ти до-гля-да-ти і ті-ло на-ше ко-

заць-ке. мо-ло-дець-ке А в чи-сто-му по-лі по...

по-хо-ва-ти.“

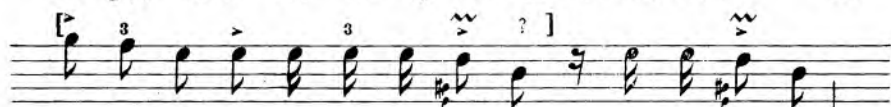
8. *a t*

Гей, то мен-чий брат те-є за-чу-ва-є, До

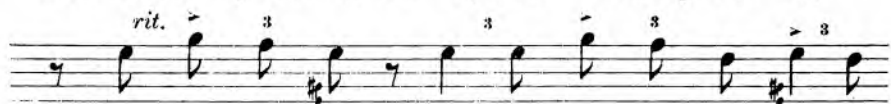
стар-ших бра-тів сло-ва-ми про-мов-ля-є „Ой, бра-



ти рід- нень- кі. Го- лу- боч- ки си- вень- кі! Не



єсть то нас ку- ля я- ни- чар-ська по-стрі- ля- ла,

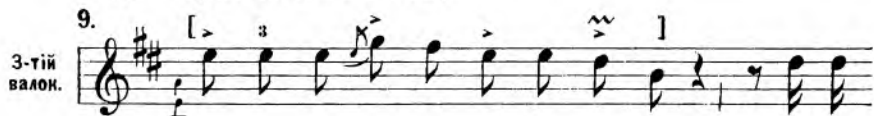


А єсть то нас та й от- це- ва мо- лит- ва



по... по- ка- ра- ла."

(♩ = приблизно 72 М. М.)



3-тій
валок.

"Гей, бо як ми в о- хот- не вій-сько Од от-



ця, од ма- те- рі од' їж- джа-ли, То ми з от-



цем і з ма- ті- рю і з ро- дом О- про- ще- ні- я

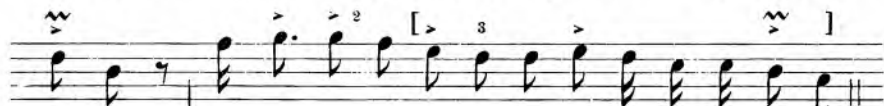


та й не бра-ли.“

10.



„Ой, як на-про-тів цер-кви, до-му бо-жо-го, про-їж-



джа-ли, То ми з се-бе ша-пок із го-лов не здій-ма-ли



І гос-по-да ми-ло-серд-но-го Со-бі на по-міч



не... не про-ха-ли.“

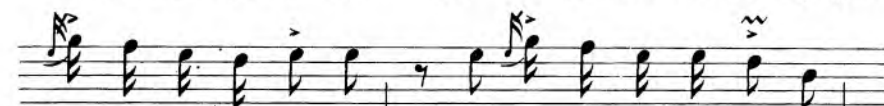
11.



„Хо-тя й я, бра-ття, бу-ду у сур-му ту-рець-ку



Жа-ліб-нень-ко гра-ти, То тіль-ки нас бу-дуть



Тур-ки я-ни-ча-ри, Без-бож-ні бу-сур-ма-ни,

На-ші і-гри ко-заць-кі за-чу-ва-ти, То
 бу-дуть до нас при-їх-джа-ти, Бу-дуть на-ше ті-ло,
 Сік-ти та ру-ба-ти, А-бо бу-дуть у тяж-ку пе-во-лю
 за.. за-вер-та-ти."

12. *meno mosso*

Ой, у-же ми бу-дем, бра-ти рід-чень-кі,
 Го-лу-бошь-ки си-вень-кі, От-тут по-мі-ра-ти,
 У-же нам от-ця, пашь-мат-ки й ро-ди-ни сер-деш-но-ї
 По-вік у ві-чі не за-ба-



ча- ти.

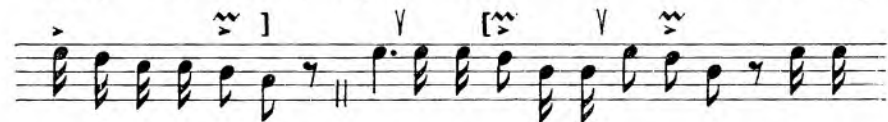
13.



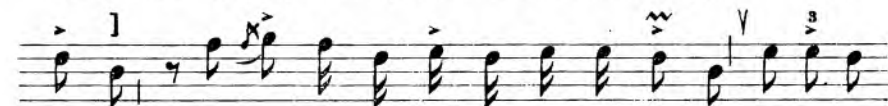
Гей, як ста-ла то на не-бі Чор-на хмара на-сту-



па-ти, То ста-ли бід-ні ко-за-ки А в чи-сто-му



по-лі по-мі-ра-ти, Гей, сво-ї го-ло-ви ко-зацькі, мо-ло-



дець-кі А в чи-сто-му по-лі ко-ло річ-ки Са-мар-ки



по...

по-кла-

да-

ти.*

* Не вмістилися на валку останні вірші думи:

Сотвори їм, господи, та вічну пам'ять,
А всім слухаючим головам
І всьому товариству кривному, сердешному,
І військам запорозьким
Пошли, боже, на многая літа
До кінця віка!

«Плач невольника» (початок)

(♩ = 74 М. М.).

1.

Гей, то не со-кіл яс-ний кви-лить, про-кви-ля-є, —

Як син до бать-ка, до ма-те-рі З сво-ї(?) тяж-ко-ї не-

во-лі В го-ро-да хри-сти-ян-ські-ї По-клон

по... по-си-ла-є.

2. *pìù mosso*

Гей, со-ко-ла яс-но-го рід-ним бра-том на-зи-

ва-є: „Гей, ти со-ко-ле яс-ний, Ти бра-те мій

рід-ний! Ти ви-со-ко лі-та-єш, Ти да-ле-ко ви-

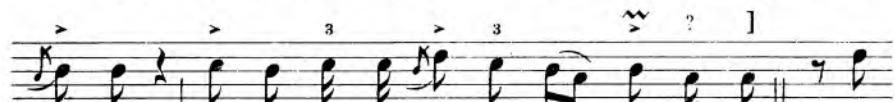
да-єш, — Ой чом же ти в батька а-бо у ма-те-рі



А ні-ко-ли в го-стях не по-бу-ва-єш?"



„Ой по-ли-ни, со-ко-ле яс-ний, Ти бра-те мій



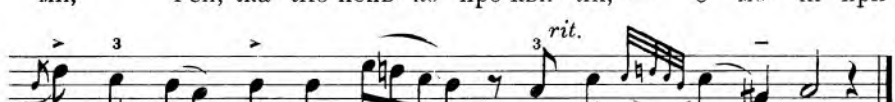
рід-ний, Гей, у го-ро-да хри-сти-ян-ські-ї! Ай



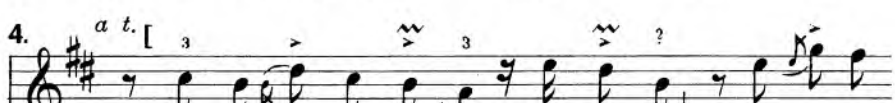
сядь, у-па-ди Та в ба-тька та в ма-те-рі Пе-ред во-рїть-



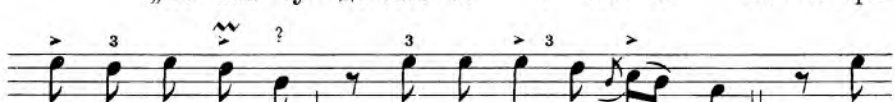
ми, Гей, жа-ліб-нень-ко про-кви-ли, — О мо-їй при-



го-ді ко-заць-кій при... при-по-м'я-ни!"



„Не-хай бу-де ба-ть-ко і ма-ти Мо-ю при-



го-ду ко-заць-ку А ще до-бре зна-ти, Та

стат-ки, ма-єт-ки збу-ва-ти. Ве-ли-кі скарби збі-ра-ти, —
 Мо-ю го-лов-ку ко-заць-ку А з тяжко-ї не-
 во-лі ви... ви-зво-ля-ти."

5. *parlando*

„Гей, бо-як ста-не Чор-не мо-ре со-гра-ва-ти,
 То не зна-ти ме бать-ко...“.

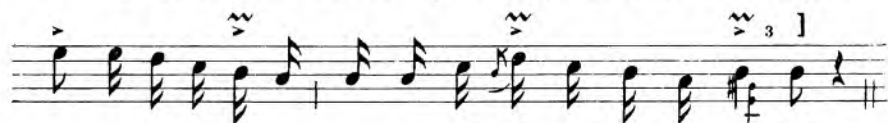
(♩ = 71 М. М.)

I.

Гей, у свя-ту не-ді-лень-ку Та
 ра-но по... по ра-нень-ко.



Ей, то не си- ва зо- зу- ля ку- ва- ла, Не дроб-на



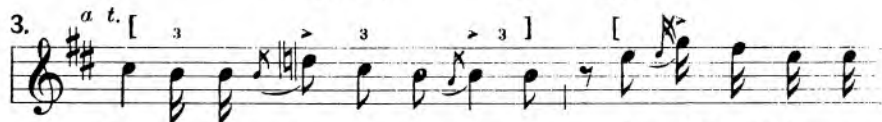
пти- ця ше-бе- та- ла, Не в бо- рі сос- на за- шу- мі- ла. —



Як то бід- на вло- ва А в сво- є- му до- мі



го. го- мо- ні- ла.



Ей, та руч- ка- ми, пуч- ка- ми А хліб сіль(?) од- ро-



бля- ла, Та ще си- нів го- ду ва- ла, Та й у



най- ми не пу- ска- ла А чу- жим лю- дям на по-

та-лу не... не да-ва-ла.

4. *a t.* [*>*]

Ой, все-виш-ньо-го гос-по-да, твор-ця про-ха-ла:

„По-мо-жи ж ти ме-ні, гос-по-ди, Си-нів по-го-ду-

ва-ти, До ра-зу-ма по-до-во-ди-ти І до-

ма їм по-стро-ї-ти І їх по...

по-дру-жи-ти!

5. *a t.* [*>*]

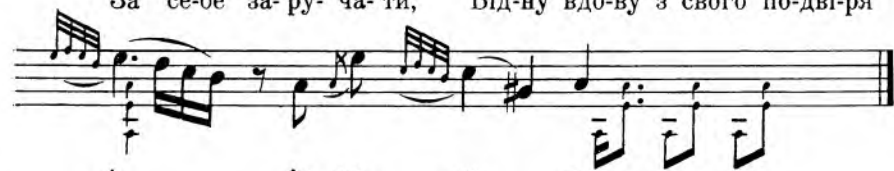
Як ста-ли сй-ни жи-ти, про-жи-ва-ти, То ста-ли



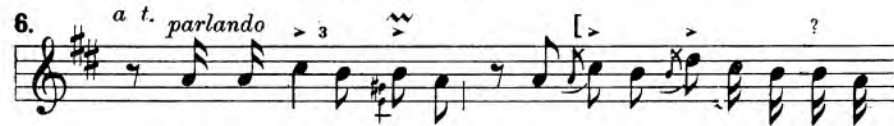
в се-бе разні ма-т-ки* то ма-ти, — Ста-ли мо-ло-дих княгинь



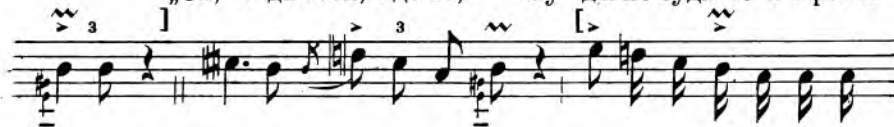
За се-бе за-ру-ча-ти, Бід-ну вдо-ву з сво-го по-дві-р'я



і... із си-ла-ти:



„Ой, і-ди ж ти, вдо-во, Ку-ди не-будь со-бі прожи-



ва-ти! Гей, бо будуть до нас Гості, па-но-ве на-їж-



джа-ти, Та бу-дуть пи-ти, гу-ля-ти, А тут то-бі



спо-ко-ю то й не бу-де.“

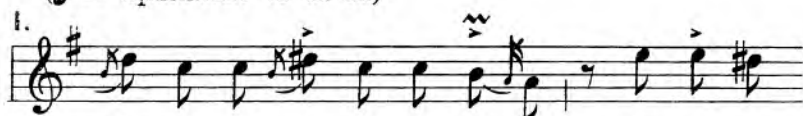
* Мабуть, замість «статки маєтки».

«Про удову»*

Варіант

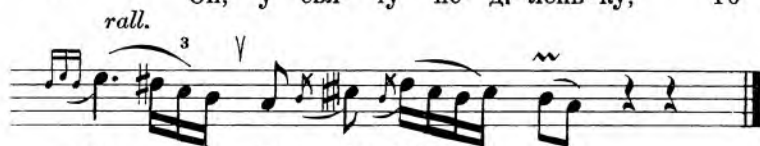
(♩ = приблизно 72 М. М.)

1. І-ший валок.



Ой, у свя-ту не-ді-лень-ку, То ра-но

rall.



по... по-ра-нень-ко.

2. *a t.*



То не си-ва зо-зу-ля ку-ва-ла, Не дроб-на



пти-ця ще-бе-та-ла, А не в бо-рі сос-на за-шу-

rall.



мі-ла, Як та бід-на вдо-ва А в сво-є-му до-мо-ві



го... го-мо-ні-ла.

3. *a t.*



Ой, та руч-ка-ми пуч-ка-ми А хліб свій роздроб-

* На фонограф сховаив Опанас Гр. Сластіон восени 1909 р.

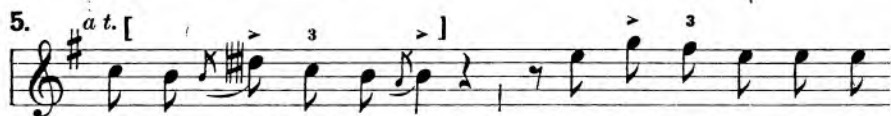
ля-ла Та все си-нів го-ду-ва-ла, А й у
най-ми не пу-ска-ла, Чу-жим лю-дям на по-та-лу
не по-да-ва-ла.

4. [$\text{♩} = 69. \text{ M. M.}$]

Ой, чу-жим лю-дям на по-та-лу не да-ва-ла,
Та все все-виш-ньо-го гос-по-да, твор-ця про-ха-ла:
„Ой, по-мо-жи ж ти ме-ні, го-спо-ди, Си-нів по-го-ду-
ва-ти, До ра-зу-ма по-до-во-ди-ти І до-
ма їм по-стро-ї-ти І їх по...



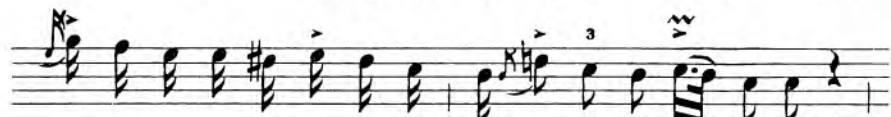
по-дру- жи- ти!"



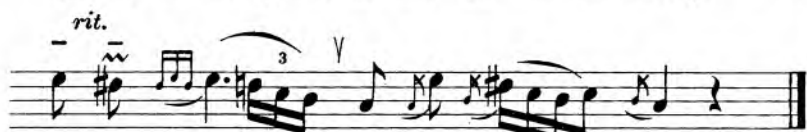
Ой, то бід- на вдо- ва А ско- ро їх воз- ро-



сти- ла І гра- мо- ти по- вчи- ла, До



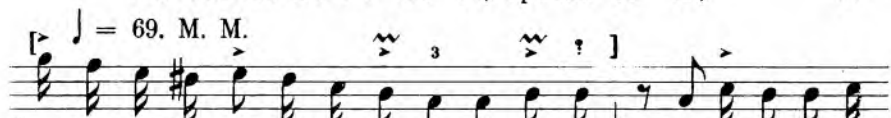
ра- зу- ма по- до- во- ди- ла, До- ма їм по-стро- ї- ла



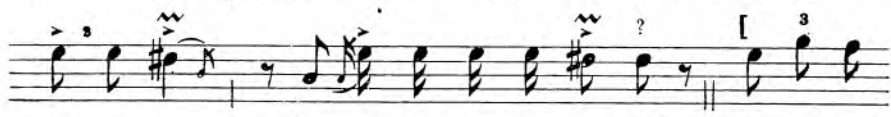
І їх по... по- дру- жи- ла.



Як ста- ли си- ни жи- ти, про- жи- ва- ти, То



ста- ли в се- бе разні(?) ма- т- ки то ма- ти Та ста- ли мо- ло



дих кня- гинь За се- бе за- ру- ча- ти, То ста- ли



із- си- ла- ти.

(♩ = приблизно 72 М. М.).

7.

2-гий
валок.



„Ой, то і- ди ж ти, ма- ти, ку-



ди не- будь Со- бі про- жи- ва- ти,



Бо бу- дуть до нас го- сті, па- но- ве на- їж-



джа- ти Та бу- дуть пи- ти, гу- ля- ти, А



тут то- бі спо- ко- ю то й не бу- де.



Бо бу-дуть у нас у си-ніх кап-та-нах,



Ки-та-є-вих шта-нах, А ти будеш у сі-рій сімря-



жи-ні Між-до на-ми про-хож-да-ти



Та будеш на-ших ді-тей о-скорб-ля-ти, Жі-нок зне-ва-



жа-ти, Як то нам на те-бе сво-ї-ми о-



чи-ма Хоч тяж-ко та важ-ко й о...



о-скорб-ля-ти“.



Гей, то бід-на й удо-ва А се за-чу-ва-є,

Сло-ва-ми про-мо-вля-є, Сльо-за-ми про-ля-

ва-є: Ой що мо-вить сло-ва-ми, О-бл-

rall.

леть-ся дріб-ни-ми то й сльо-за-ми:

10. *a t.*

„Як то я вас, си-ни, го-ду-ва-ла, Як ка-мінь

(rit.)

гло-да-ла, А чо-го те-пер со-бі од вас ді-

rall.

жда-ла, Що йти на чу-же по-дві-ря про...

про-жи-ва-ти!“

11. *a t.*

Гей, то в свя-ту не-ді-лень-ку, То ра-но, по-ра-нень-ко

* *rit.*, в дужках відноситься лише до тої групи нот, над котрою стоїть цей знак.

То не в у-сі то дзво-ни дзво- нять. А то си-
 ни сво-ю нень-ку, У-до-ву ста-рень-ку, А з сво-
 го по-дві-ря то... то із-го- нять.

(♩ = приблизно 70 М. М.)

3-тій ваок. 12.

Що стар-ший за ру-ку ве-де, Се-ре-
 ду-щий у пле-чі ви-пи-ха-є, А най-мен-чий во-
 ро-та од-чи-ня-є, Ї бід-ну кле-не й про...
 про-кли-на-є:

13. *a t.*

„Ой, і-ди жти, ма-ти, Ку-ди небудь со-бі про-жи-



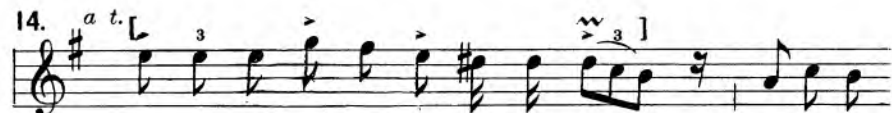
ва-ти, Бо ти нам не вдоб-на, Про-ти ді-ла не спо-



соб-на! О-це ж то-бі шлях до-ро-га



Ши-ро-ка... а-я й дов-га!“

14. *a t.*

Ой, то пі-шла то бід-на вдо-ва, А пла-че,



сте-жечки не ба-чить, По-ти-ка-єть-ся,



А то ще жто найменчий син Край ві-ко-неч-ка



На... смі-ха-еть-ся:

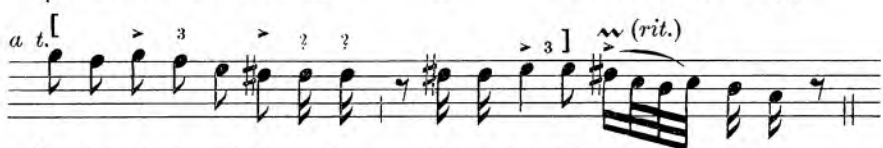
meno mosso



„Гей, то ди-віть-ся, хлопці па-но-ве, мо-лод-ці,



Як то на-ша ма-ти за-та-ча-еть-ся(?),



Чи ви-на на-пи-ва-еть-ся, Чи у-ма ли-ша-еть-ся,



Що по-під ти-ном хи... хи-ля-еть-ся!“

a tempo

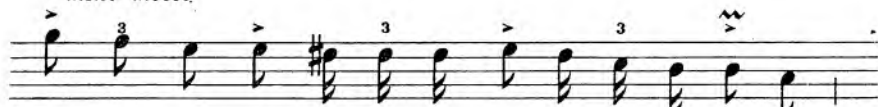


Ой, се-ре-ду-щий син о-бі-звав-ся: „Ой, бра-



ти ж то рід-нень-кі, Го-лу-боньки си-вень-кі!

meno mosso



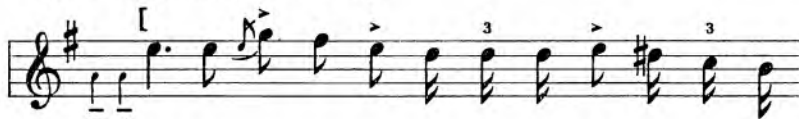
То ж на- ша ма- ти ні ви- на не на- пи- ва- ла,



Ні у- ма не ли- ша- ла...“

(♩ = приблизно 70 М. М.).

4-ТІЙ
ВАЛОК.



„Гей, то ж на- ша ма- ти ні ви- на не на- пи-



ва- ла, Ні у- ма не ли- ша- ла, А то вна



.. Слїз-ми за- пи- ва- єть-ся,



Що по- під ти- ном хи... хи- ля- єть- ся.“

a t.
ten.



Ой, то пі- шла то бід- на вдо- ва, А пла- че.



сте жеч-ки не ба-чить, По-ти-ка-еть-ся,



Ай ще чу-жа чу-же-ни-на, Мо-ло-да че-ля-



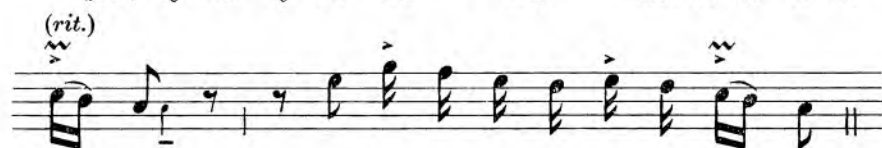
ди-на, А з бо-жо-го до-му пи...



пи-та-еть-ся.



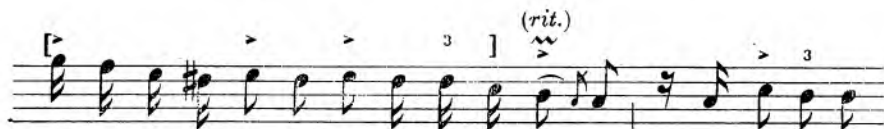
„Бй, чу-жа чу-же-ни-но, Мо-ло-да че-ля-



ди-но! , Та на-що ти ме-не пи-та-єш?



Возьми ж ти ме-не На сво-є по-дві-р'я!



Бу-ду то-бі сі-ни, ха-ту ви-мі-та-ти, Та бу-ду ді-



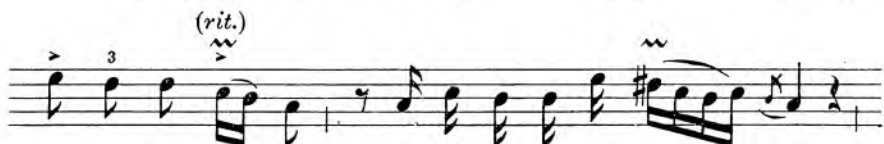
ток до-гля-да-ти, То-бі, мо-ло-до-му че-ля-



ди-ну, По-ря-док то й да-ва-ти."



19. Ей, то чу-жа чу-же-ни-на, Мо-ло-



да че-ля-ди-на, Во-ро-та од-чи-ня-є,



Бід-ну вдо-ву до се-бе за-зи-ва-є: „Ой і-ди жти,



вдо-во, до ме-не про-жи-ва-ти, Не бу-деш ти ме-

ні на- віть ха- ти за- мі- та- ти:

Та й тим ти бу- деш Ді- ток до- гля- да- ти,

Ме- ні, мо- ло- до- му че- ля- ди- ну, По- ря-

док то й да- ва- ти."

20.

„Ой, то бу- ду те- бе за рід- ну нь- ку по- чи-

rit. *meno mosso*

та- ти, Бу- ду те- бе до смер- ті го- ду-


rall.

ва- ти, Тим ти бу- деш у ме- не По сво- ю жи- знь

про... про- жи- ва- ти."

(♩ = приблизно 68 М. М.)

21. 5-ТИЙ ВЛАСН.



То бід-на вдо-ва А в чу-жо-ї чу-же-



ни-ни, Мо-ло-до-ї че-ля-ди-ни, Про-жи-

rall.



ва-ла аж три-над-цять а три ро-ки.

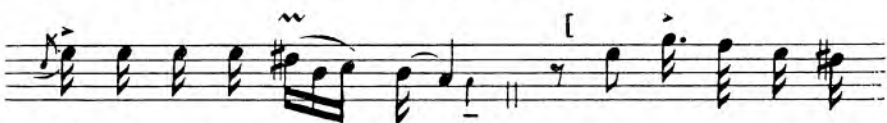
22. *a t.*



На чо-тир-над-ця-то-му ро-ці Та



ста-ли хур-то-ви-ни на-сту-па-ти, То ста-ли вдо-ви-



чен-ків по-би-ва-ти. Що пер-ва хур-то-

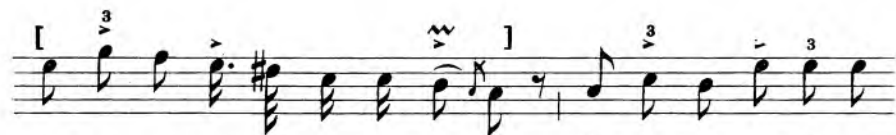


ви-на До-ма по-па-ли-ла,

А дру- га хур- то- ви- на Ско- ги- ну по- мо-
ри- ла, А тре- тя хур- то- ви- на
У по- лі й у до- мі Та хліб по- би- ла,
А ні- чо- го в по- лі й у до- мі Не й о- ста...
а- но- ви- ла.

23.

Як ста- ли вдо- ви- чен- ки жи- ти, про- жи- ва- ти,
Не ста- ли в се- бе ні- чо- го ма- ти, То ста- ли дво-
ри бу- ря- на- ми за- ро- ста- ти;



Не ста-ли лю-ди по-ва-жа-ти, Не ста-ли го-сті па-



но-ве До їх за-їж-джа-ти, До се-бе за-зи-



ва-ти; Не ста-ли ку-ми по-бра-ти-ми [на-ві-



ща-ти], Хоч ста-ло тяж-ко та важ-ко На сві-ті



про... про-жи-ва-ти...

24. *a t.*



Гей, то в свя-ту не-ді-лень-ку То



ра-но, по-ра-нень-ко То не ву-сі то дзво-ни



дзво-нять, А то про вдо-ви-чен-ків Все лю-



ди то й го-во-рять.

(♩ = приблизно 68 М. М.)



А в свя-ту то не-ді-лень-ку, То ра-но по-ра-



нень-ко, То не си-зі ор-ли за-сви-ста-ли, Як ті



бід-ні вдо-ви-чен-ки Од сна вста-ва-ли,



Бі-ле ли-це про-ми-ва-ли, Та бо-жі мо-литви со-тво-



ря-ли: Ой, що мо-вять сло-ва-ми, О-білляють-ся

дріб-ни- ми то й сльо- за- ми...

meno mosso

26.

Ой, що старший син то мо-вить сло- ва- ми, О-біл-

лень-ся дріб-ни-ми сльо-за-ми: „Ой, бра-те се-ре-

(rit.)

дущий І бра-те мій наймен-чий! Не гар-но ми всі втрюх

rit

то... то й зро-би-ли!“

27.

a t.

„Що ми сво-ю нень-ку, У-до-ву ста-

рень-ку, А з сво-го по-дві-ря зо-сла-ли!

Хо-дім те-пер пе-ред бо-гом, пе-ред людь-ми,

(rit.)

А гріх страм по-тер-пі-мо, Сво-ю ньє-ку,
 вдо-ву ста-рєнь-ку, На сво-є по-дві-р'я й у...
 й у-про-сі-мо!⁴

28. *a t.*

„Ой, чи не прий-де то на-ша ма-ти До нас про-жи-
 ва-ти, Бо вже нам тяж-ко та важ-ко На сві-ті
 про... про-бу-ва-ти...“

29. *a t.*

Ой, то скоро шапки в руки за-бра-ли, На ко-лі-на й у-
 па-ли, Сво-ю ньєчку, вдову ста-рєнь-ку До се-бе...*

* Недоспівані слова, мабуть, «жить закликали».

(♩ = приблизно 68 М. М.).

30. 7-ий ваок.



„Ой, і-ди ж ти, нень-ко, До нас про-жи-



ва-ти! Будем те-пер ді-тей на-у-ча-ти,

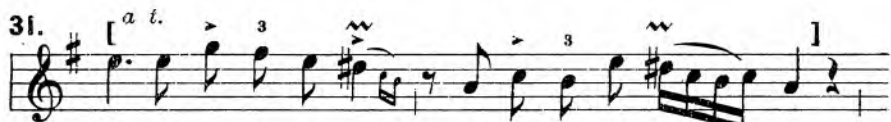


Жі-нок спи-ня-ти, Те-бе за рід-ну нень-ку



чо... по-чи-та-ти.

31. *al.*



Ой, то бід-на вдо-ва А те за-чу-ва-є,



Сло-ва-ми про-мовля-є, Сльо-за-ми про-ли-ва-є;

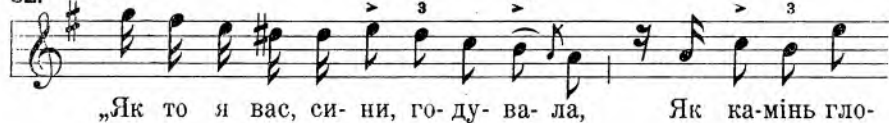


Що мовить сло-ва-ми, О-біл-лень-ся дріб-ни-ми



то й сльо-за-ми:

32.

a t. >

„Як то я вас, си-ни, го-ду-ва-ла, Як ка-мінь гло-

rit.

да-ла, А чо-го те-пер со-бі од вас ді-жда-ла,



Що на чу-жо-му по-дві-рї про... про-жи-ва-ю...“

33.



„Ой, не пі-ду я до вас, си-ни, про-жи-ва-ти, Щоб



ва-ших ді-тей не о-скорбля-ти, Жі-нок не зне-ва-



жа-ти, Щоб вам не тяж-ко та не важ-ко бу-



ло на ме-не Сво-ї-ми о-чи-ма й о...



о-скорб-ля-ти...“

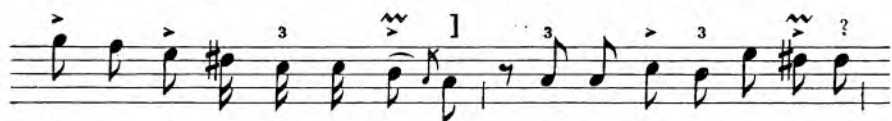
34.

a t.

Ой, то бід- на вдо- ва до- бре [зна- ла, бо вже]



ви- ді- ла, Ой, на ко- лі- на й у- па- да- ла,



Ру- ки вго- ру пі- дій- ма- ла, Мо- ли- тви со- тво- ря- ла,



А сво- їх си- нів то... то й про- ща- ла.

35.

a t.

Як ста- ла си- нів про- ща- ти, То став їх го-



сподь ми- лу- ва- ти, Ста- ли лю- ди по- ва- жа- ти,



То ста- ли ку- ми, по- бра- ти- ми [на- ві- ща- ти]; А



бід- на вдо- ва на чу- жо- му по- дві- рі про- жи- ва- ла.

(♩ = приблизно 66 М. М.)

8-ий валок.




А бід-на вдо-ва на чу жо-му по-дві-рї

rall.



про.. про-жи-ва-ла.

36. *a t.*



На чу-жо-му по-дві-рї про-жи-ва-ла І на чу-



жо-му по-дві-рї по-мі-ра-ла Ой, то



тіль-ки бід-но-ї вдо-ви А прий-шла то сла-ва,

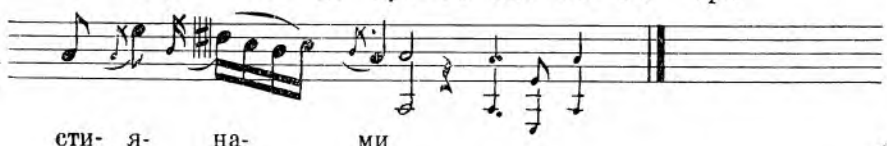


ї-ї па-мять, Між-до ца-ря-ми, між-до кня-

rall.



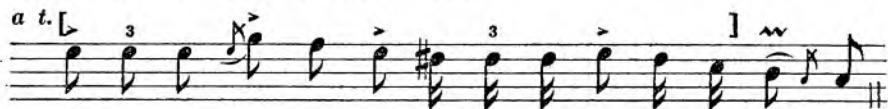
зя-ми, Між-до пра-во-слав-ни-ми хри-



сти-я-на-ми

37. *meno mosso*

Ой, то і-ї сла-ва!



Ой, со-тво-ри то, го-спо-ди, їй віч-ну-ю па-м'ять,

meno mosso

А всім слу-ха-ю-щим го-ло-вам, По-шли їм,

rall.

бо-же, на мно-га... га-я лі-та!

«Плач невольників»*

(♩ = приблизно 62 М. М.)

I-ший
валок.

Гей, що на Чор-но-му мо-рі



Та на то-му бі-ло-му ка-ме-ні, А в по-тре-бі

* На фонограф сховаив Опанас Гр. Сластіон восени 1909 р.



цар-ській, В гро- ма- ді ко- за-цькій, Там ба- га- то вій-ська



по... по- на- же- но.

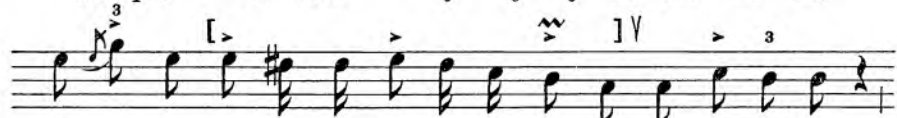
(♩ = приблизно 68 М. М.)



Там ба- га- то вій-ська по- на- же- но,



По три, по два у- ку- пу по-ско- ва- но,



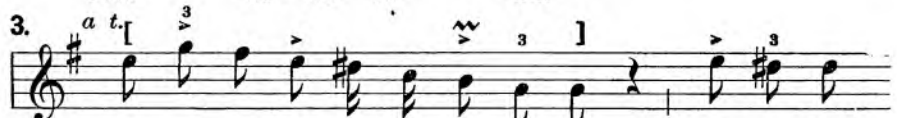
По два кап- да- ли на ру- ки, на по- ги по-кла-дже-но,



А си- ро- ю си- ри- це- ю На- зад ру- ки



по... по- в'я- за- ли.



Як ста- ли бід- ні не- воль-ни- ки Ой, на ко-

лі- на й у- па- да- ти Та ру- ки вго- ру пі- дій- ма- ти,

Кай- да- на- ми за-брыз-ча-ли, А го- спо- да ми- ло-

серд- но- го про- ха- ли, бла- га- ли: „По- дай то нам,

rall.

го- спо- ди, А з не-ба дро-бен до-щик, А з пи-зу

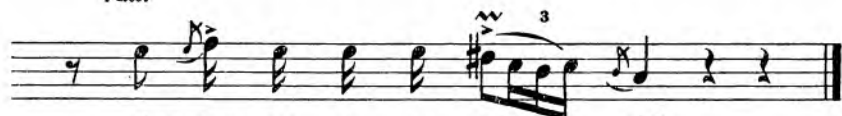
бу... буй- ний ві- тер!“

„Гей, чи не ста-ла б то На Чор-но- му мо- рі

А би- стра- я хви- ля, Чи не по- ви- ри- ва- ла б то

я- ко- рів З ту- ре- цько- ї, бу- сур-мен-сько- ї,

rall.



А з тяж-ко-ї не-во-лі!"



Гей, то па-ша ту-рець-кий, бу-сур-мен-ський,



Сам по чер-да-ку про-хож-да-є, На слуг сво-їх,



тур-ків, я-ни-ча-рів...

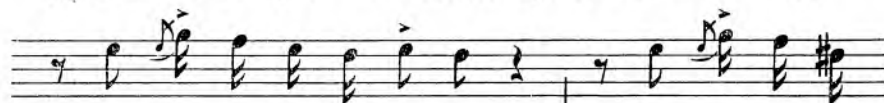
(♩ = приблизно 66 М. М.)



Гей, і зо зла гу-ка-є: „Ой, ка-жу я вам,



турки, я-ни-ча-ри, Ви все до-бре то дбай-те:



По три пуч-ки тер-но-вих, Чер-во-но-ї



та-волги на-бі-рай-те, А в ру-ку за-бі-рай-те,

Од ря-ду до ря-ду за-хож-дай-те, По три-чі
 бід-них не-воль-ни-ків А в од-но мі-сто за...
a t.
 за-ти-най-те!"

6.

Гей, то тур-ки, я-ни-ча-ри, У-се
 до-бре то дба-ли, Гей, у-се за-чу-ва-ли:
 По три пуч-ки тер-ни-ни Та чер-во-но-ї
 та-во-лги У ру-ку на-бі-ра-ли, А
 з ря-ду до ря-ду за-хож-да-ли, По три-чі бід-них не-



воль-ни-ків А в одно мі-сто за... за-ти- на- ли.



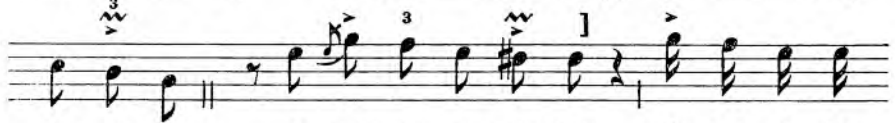
А кров без-не-ви-но про-ли- ва- ли. Як ста- ли



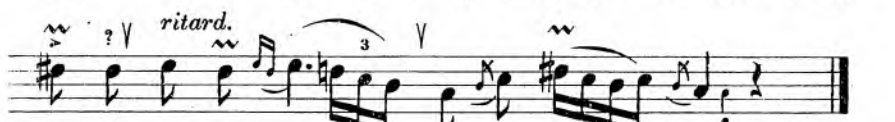
бід- пі не-воль-ни-ки На со- бі кров хри-сти-ян-ську



за-ба-ча-ти, То ста-ли про ві-ру хри-сти-ян-ську



ка-за-ти, А зем-лю ту-ре-цьку, Ві-ру бу-сур-



мен-ську Кля-сти, про... про-кли-па-ти:



„Ей, ти зем-ле ту-ре-цька, Ти ві-ро бу-сур-



мен-ська! Ти єсть у-сім на-пов-не-на: І сребром і

зла- том і до- ро- ги- ми на- пит- ка- ми; Тіл- ки

бід- ним то- бі не- воль- ни- кам На сві- ті...

(♩ = приблизно 68 М. М.)

9.

3-тій валок.

„Гей, то тільки, бід-ні невольни-ки В то-бі про-бу-

ва- буть, Що праз-ни-ка різ-два і то-

го свя-то-го ве-лі-код-ня то й не зна-ють.

10. *a t.*

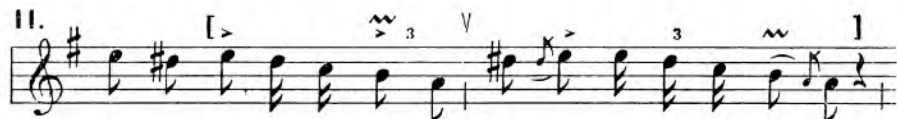
А все в не-во-лі, А все в ту-ре-цькій, У-

се в бу-сур-мен-ській, Ой, то все про-бу-ва-ють,

А зем-лю ту-ре-цьку, Ві-ру бу-сур-мен-ську, Кле-путь.



про... про-кли-на-ють."



„Ой, ти зе-мле ту-ре-цька. Ти ві-ро-бу-сур-мен-ська,



Ти роз-лу-ко хри-сти-ян-ська! Бо вже ти нас не од-



но-го роз-лу-чи-ла: А му-жа з жо-но-ю,



Бра-та з се-стро-ю, Ма-лих ді-тей з от-цем і...



із несь-ко-ю."



„Ой, то визволь нас, го-споди, Та визволь, го-споди,



Із тяж-ко-ї не-во-лі, На ти-хі во-ди,



На яс-ні зо-рі, На край ве-се-лий,



Між-до мир... мир хре-ще-ний!“



Да-руй, бо-же, ми-ло-сти ва-шої І всім мо-стям



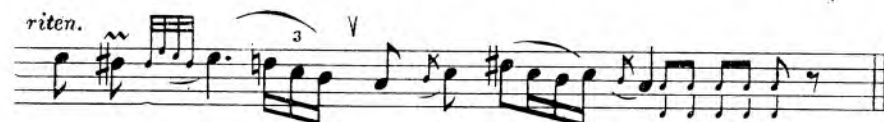
на-шим за-по-розь-ким І всім слу-ха-ю-щим



го-ло-вам, По-шли їм, бо-же. На мно-га...



га-я лі-та! На мно-га-я лі-та.



Аж до ко... кон-ца ві-ка!

РЕЦИТАЦІЇ

КОБЗАРЯ

ОПАНАСА БАРЯ

з с. Черевків, Миргородського пов., Полтавської губ.

«Про сестру і брата» (початок)*

1.

Ой, в свя-ту-ю то не-ді-лю, Ра-но, по-ра-ень-ко, То не бар-зо зо-ре-ю, А не дроб-на пти-ця ще-бе-та-ла Та не си-ва зо-зу-ля за... за-ку-ва-ла, Як се-стра до бра-та По-клон по-си-ла-ла:

* На фонограф схопив Опанас Гр. Сластіон

„А бра-ті-ку рідне́нький, Го-луб-чи-ку си-
вень-кий!
А як то на чу-жій сто-ро-ні Та при не-ща-сно-

ще... ще й го-ди- ні...“

3 „Ой, при-будь же ти, мій брат-чи-ку, до ме-не,
Та ви-звіль ме-не, Мо-ю тяж-ку-ю не-во-лю
ой, при-пи-ни!“

4 „Ой, рад би я, се-стро, до те-бе при-бу-ва-ти,
Так не мо-гу за би-стри-ми рі-ка-ми, А за ши-



Група українських народних музик, що грали на археологічному з'їзді в Харкові (1902 р.)



Кобзар Михайло Кравченко.

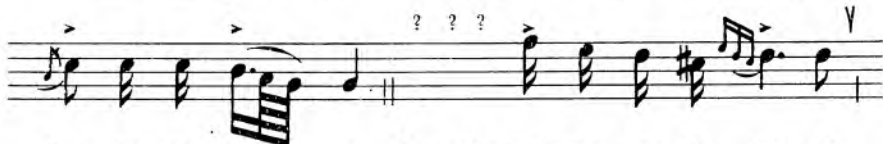


ро- ки- ми сте- па- ми...“

Варіант*



Ой в свя-ту- ю то не ді- лю... Ра- по, то не



бар- зо зо- ре- ю, Не дробна пти-ця ще бе- та- ла,



А не си- ва зо- зу- ля за- ку- ва- ла, Як то



сестра до бра- та По- клоп по... по- си- ла- ла:



„Ой, бра- ті- ку рід-ненький, Го- лу- бонь- ку си- вень- кий!



Та при- будь ти до ме- не, Бо я й на чу-

* У цьому варіанті спів виходить подекуди невиразно (що й зазначено вгорі буквою н.), а інколи навіть з пропусками; місцями сам кобзар плутається і зараз же виправляє помилку.

rit.

жій сто-ро-ні, При не-щасній го-ди-ні.⁴

3. *a tempo*

n.

„Ой, рад би я, се-стро, до те-бе при-бу-ва-ти,

n.

Так не-мо-жу за би-стри-ми рі-ка-ми, За ши-

ро-ки-ми сте-па-ми, Та за й о...
rit.

о-стри-ва-ми.⁴

4. *a tempo*

„А ти мій бра-те, до-бре ти й у-чи-ни, Пе-ре-

пе-лонь-ком пе-ре-ли-ни, Би-стрі-ї рі-ки та

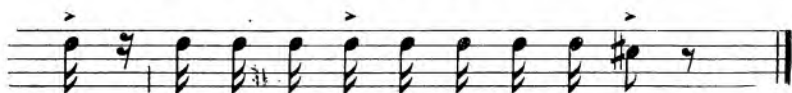
ле-бе-дем бі-лень-ким пе-ре-пли-ви!



А й си- вим го- луб- чи- ком Че- рез ши-



ро- кі сте- пи пе- ре- ле- ти, А до ме- не у



двір Си-вим го- луб-онь-ком у- па- ди!..“

РЕЦИТАЦІЇ ПЛАТОНА КРАВЧЕНКА

з с. Шахворостівки, Миргородського пов.,
Полтавської губ.

«Про піхотинця» (початок)*

В а р і а н т а

(♩ = приблизно 72 М. М.)

1.

Ой! ой, то не пи-ли пи-ли-ли,
То не ту-ма-ни й у-ста-ва-ли, Ой, то три бра-ти з зе-
млі ту-рець-ко-ї, З ві-ри бу-сур-мен-сько-ї, З тяж-ко-ї не-
ritard.
во-лі й у-ті ка-ли.

* На фонограф схопив Опанас Гр. Сластіон.



Кобзар Михайло Кравченко.

2. *meno mosso* *a tempo*

Два кон-них, тре-тій пі-ший пі-ше-ни-ця, Як чу-
 жа-я чу-же-ни-ця, О то за кон-ни-ми у-бі-
 га-є, За стре-ме-на хва-та-є, А до їх сло-
ritard.
 ва-ми про-мов-ля-є:

3. *a tempo*

„Брат-чи-ки мо-ї род-ні, Го-лу-бонь-ки си-ві!
 Стань-те со-бі, ко-ні по-па-сі-те, Най-мен-чо-го
 бра-та, Пі-шо-го пі-хо-тин-чи-ка, о-бо-
 жді-те, Хоч на ко-ні то возь-мі-те, В хри-сти-ян-ські-ї

* Кінець фрази винятково не сходиться тут з кінцем вірша!



З зе-млі ту-ре-цько-ї, З ві-ри бу-сур-мен-сько-ї.



З тяж-ко-ї не-во-лі...“

Варіант б

(*Andante sostenuto*).



Ой!

ой, то не пи-ли пи-ли-ли,



Ой то не ту-ма-ни й у-ста-ва-ли: Ой то три



бра-ти з зе-млі ту-ре-цько-ї, З ві-ри бу-сур-

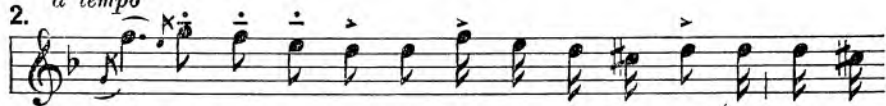


мен-сько-ї, З тяж-ко-ї не-во-лі

rit.



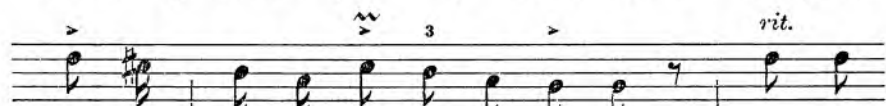
у-ті-ка-ли.

2. *a tempo*

Ой, два кон-них, тре-тій пі-ша пі-ше-ни-ця, Як чу-



жа-я чу-же-ни-ця, О то за кон-ни-ми й у-га-



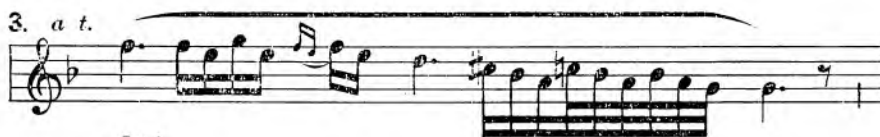
ня-в, За стре-ме-на хва-та-в, Та до



їх сло-ва-ми



про-мов-ля-в:

3. *a t.*

„Ой!



брат-чи-ки мо-ї род-ні, Го-лу-боць-ки ж си-ві!



Стань-те со-бі, ко-ні по-па-сі-те, Наї-мен-чо-го

Кобзарь
Опанаас Савченко. (Барь).

З Черевок. Миргород.

Фізка бранда
Вдова і три сини
Піхотинця



Миргород.
1904 г. септ. 25.

Кобзарь Опанаас Барь.



бра- та, Пі- шо- го пі- хо- тин- чи- ка, о- бо- жді- те,

rit.
3



Хоч на ко- ні та возь- мі- те, В хри- сти- ян- ські- ї



го- ро- да под- ве- зі- те!“

4. *a tempo*



„О то, бра- ти, то я бу- ду зна- ти, Ку-

(rit.)

з



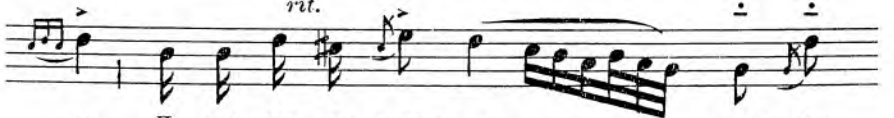
ди то з зе-млі ту- ре-цько- ї, З ві- ри бу- сур-

з *(rit.)*



мен-сько-ї, З тяж-ко- ї не- во- лі, В хри- сти- ян- ські- ї го- ро-

rit.



да, До от- ця, до нень- ки при- бу-



ва- ти.“

meno mosso

5.



„А не хо-че-те на ко-ні й у-зя-ти, З пліч го-



ло-вонь-ку із-ні-май-те!“

Варіант в

(Andante sostenuto).



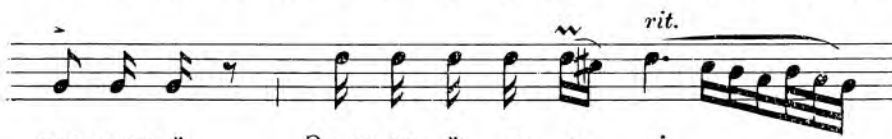
Ой! ой, то не пи-ли пи-



ли-ли, То не ту-ма-ни й у-ста-ва-ли;



Ой, то три бра-ти з зе-млі ту-ре-цько-ї, З ві-ри бу-сур-



мен-сько-ї, З тяж-ко-ї не-во-лі



й у-ті-ка-ли.

2. *a tempo* ?? 

Ой!

два кон-них, тре-тій



пі-ший пі-ше-ни-ця, Як чу-жа-я чу-же-



ни-ця, Во-то за кон-ни-ми й у-бі-га-є; За стре-



ме-на хва-та-є, А до їх сло-ва-ми



про-мов-ля-

є:

3. *a tempo* 

„Ой,

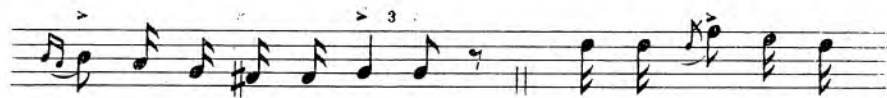
брат-чи-ки мо-ї род-ні, Го-



лу-боч-ки си-ві! Стань-те ж со-бі, ко-ні по-па-



сі-те, Най-мен-чо-го бра-та, Пі-шо-го пі-хо-



тин-чи-ка, о-бож-ді-те, Хоч на ко-ні оз-



мі-те, В хри-сти-ян-ські-ї го-ро-да ой,

rit.



под-ве-зі-те!“

a tempo



„Ой! та й не бу-ду ж то



зна-ти, Ку-ди із го-ро-да з О-зо-ва, З зе-млі ту-

rit.



ре-цько-ї, З ві-ри бу-сур-мен-сько-ї, З тяг-ко-ї не-во-



лі у-ті-ка-ти.“

Варіант 2

(♩ = приблизно 69—70 М. М.)

1.

Ой! ой, то не пи-ли пи-
ли-ли, То не ту-ма-ни й у-ста-ва-ли, — То ж то три
riten.
бра-ти з зе-млі ту-ре-цько-ї, З ві-ри бу-сур-мен-сько-ї,
З тяж-ко-ї не-во-лі у-ті-
ка-лі.

2. *a tempo*

Два кон-них, тре-тій пі-ший пі-ше-ни-ця, Як чу-
жа-я чу-же-ни-ця, О-то за кон-ни-ми й у-бі-

га- ь, За стре- ме- на хва- та- ь, А до їх сло-

riten.

ва- ми про- мо- вля- є:

3. *a tempo*

„Брат-чи- ки мо- ї род- ні, Го- лу- бонь- ки си- ві!

Стань-те со- бі, ко- ні по- па- сі- те, Най-мен- чо- го

бра- та, пі- шо- го Пі- хо- тин- чи- ка й о- бо- жді- те,

Хоч на ко- ні возь- мі- те!“

4.

„А не хо- че- те на ко- ні й у- зя- ти, З пліч го-

ло- вонь- ку із- ні- май- те!“

Варіант 8

(♩ = приблизно 80 М. М.).

1.

Ой! то ж то не пи-ли пи-ли-ли,

То не ту-ма-ни у-ста-ва-ли, — То ж то три бра-ти з зем-

лі ту-ре-цько-ї. З ві-ри бу-сур-менсько-ї, З тяж-ко-ї не-

во-лі у-ті-ка-ли.

2.

Два коп-них, третій пі-ший пі-ше-ни-ця, Як чу-

жа-я чу-же-ни-ця, — О-то за кон-ни-ми у-бі-

га-є, За стре-ме-на хва-та-є. А до їх сло-



ва- ми

про-мов- ля-

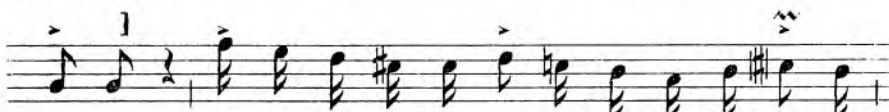
6:



„Ой, брат-чи- ки мо- ї род- ні, Го- лу- боч- ки си- ві!



Стань-те со- бі, ко- ні по- па- сі- те, Най-мен- чо- го



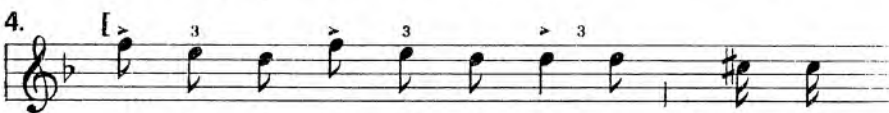
бра- та, Пі- шо- го пі- хо- тин- чн- ка, о- бо- жді- те,



Хоч на ко- ні та возь- мі- те, В хри- сти-



ян-ські- ї го- ро- да под- ве- зі- те!“



„О- то на ко- ні возь- мі- те, В хри- сти-



ян-ські- ї го- ро- да под- ве- зі- те, Не- хай же то

я бу-ду зна-ти, Ку-ди то в хри-сти-ян-ські-ї го-ро-

да, До от-ця до нень-ки..."

«Про удову»*

Варіант а

(*Andante sostenuto*).

О!

ой, то в не-ді-лю

ра-но, по-ра-нень-ко, Ой то не со-сна шумі-ла.

То не ран-ня-я пта-шеч-ка Дроб-ни-ми го-ло-

са-ми ще-бе-та-ла, Не оя-ва-я зо-зу-лень-

ка ой ку-ва-ла.

* На фонограф скомпонував Опанас Гр. Слассіон.

2. *a tempo*

А не спі-ва-я зо-зу-лень-ка ку-ва-ла, — Се то не-

щас-на-я у-ді-вонь-ка З сво-ї-ми си-ноч-ка-

ми роз-мов-ля-ла.

3. *a tempo*

Ой! як же то

гір-ко в сві-ті жи-ти, про-жи-ва-ти, Свій хліб об-ро-бля-ти,

Крев-ни-ми ручень-ка-ми Йо-го й за-ро-бля-ти,

rall. *rit.*

Хоч ма-лень-ких сво-їх ді-ток та й го-ду-

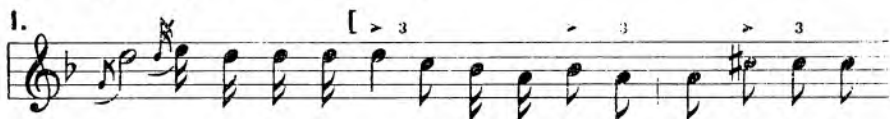
ва-ти!



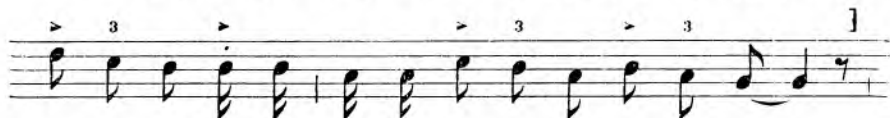
та-лу не да-ти!"

Варіант б

(♩ = приблизно 80 М. М.)



Ой, то в не-ді-лю ра-но, по-ра-нень-ко, Во-то ж то не



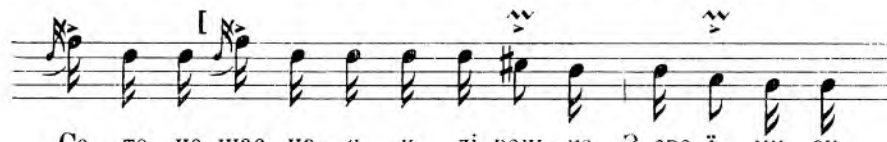
со-сна шу-мі-ла, То не ран-ня-я пта-шеч-ка



Дроб-ни-ми го-ло-са-ми ще-бе-та-ла.



Ой, то не си-ва-я зо-зу-ля за-ку-ва-ла,



Се то не-щас-на-я у-ді-вонь-ка З сво-ї-ми си



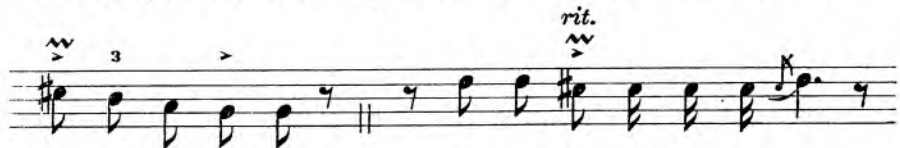
ноч-ка-ми роз-мов-ля-ла

3. *a tempo*

Ой, як же то гір-ко в сві-ті жи-ти, про-жи-ва-ти, Свій



хліб об-роб-ля-ти, Крєв-ни-ми руч-ень-ка-ми Ё-



го за-роб-ля-ти, Хоч ма-лень-ких тих ді-ток



го-ду-ва-ти!

4. *meno mosso*

А на-ча-ла ж то во-на до си-ро-ї зем-лі при-па-

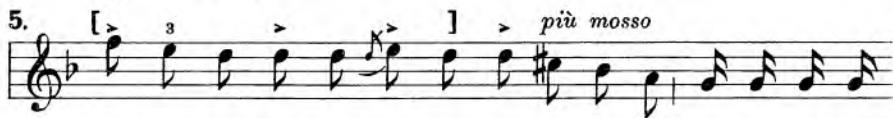


да-ти, Ру-ки в го-ру под-ні-ма-ти, Твор-ця не-



бєс-но-го за си-нів бла-га-ти:

(♩ = 72 М. М.)

5.  *più mosso*

„Бо-же мой, бо-же, спа-се ж ми-ло-сти-вий, Стань ме-ні до



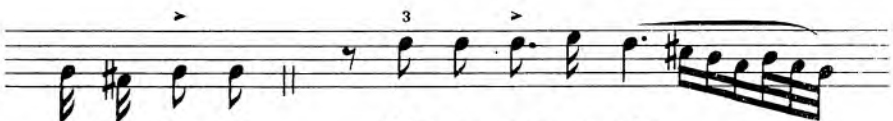
по-мо-чі! По-мо-жи ме-ні всі три си-ни по-го-ду-



ва-ти, У най-ми не до-пу-ска-ти, На чу-жі



ру-чень-ки на по-та-лу не да-ти, ..

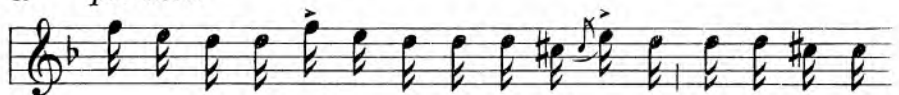


зго-ду-ва-ти, Мо-ло-дих си-нів

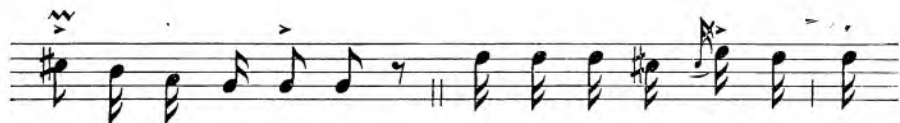


до-бро-му ро-зу-му при-звж-да-ти!“

6. *più mosso*



Вже то во-ни ста-ли жи-ти, про-жи-ва-ти, Сво-ї по-бра-



ти- ми за- зи- ва- ти,

.. Сво-

(♩ = 78 М. М.)



ю не-щас-ну-ю ма-тін-ку рід-ну-ю

А з по-



во-ї

світ-лнь-ки ви-ря-джа-

ти.

РЕЦИТАЦІЇ

КОБЗАРЯ

ОСТАПА КАЛНОГО

з Великих Сорочинець, Миргородського пов.,
Полтавської губ.

«Про піхотинця» (початок)*

(♩ = приблизно 70 М. М.)



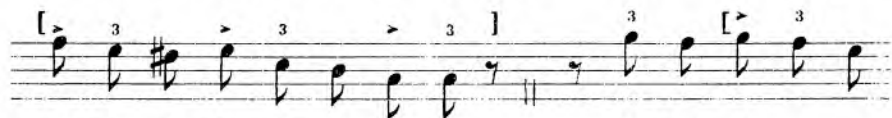
А в ту-ю свя-ту-ю то не-ді-лень-ку, Ра-но й



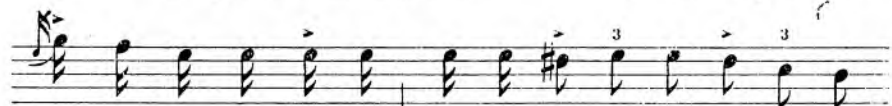
по... по-ра-нень-ко.



То не си-ві-ї ту-ма-ни й у-ста-ва-ли. Бо й не буй-



ні-ї ві-три по-ві-ва-ли, А не чор-ні-я



хма-ри на-сту-па-ли, То не дроб-ні до-щі на-кра-

* На фонограф схопив Опанас Гр. Сластіон.

па-ли А й не си-ві-ї ту-ма-ни у...

у-ста-ва-ли.

3. *a t.* [

 А й не си-ві ту-ма-ни вста-ва-ли, Тог-да три

бра-ти з го-ро-да О-зо-ва, Із ту-ре-цько-ї, бу-сур-

мен-сько-ї ве-ли-ко-ї не... А пе-во-лі у...

у-ті-ка-ли.

4. *a t.* [

 А, що два лі-то бра-ти кон-них, А [зза-ду] най-

мен-чий, пі-хой пі-хо-ти-нець, Хоч за кон-но-ю

бра-ті-ю у-га-ня-є І за-стре-ме-на хва-та-є,

По бі-ло-му ка-мін-ні, По си-ро-му ко-
рін-пі Сво-ї ко-за-цькі-ї мо-ло-де-цькі

Но-ги по-би-ва-є, Кро-в'ю слі-ди за-ли-ца-є, Пі-ско-м
ра-ни за-си-па-є І між-ду ко-ні

й у... у-бі-га-є.

5. *a t.* [*rit.*]
Між-ду ко-ні у-бі-га-є, За-стре-ме-на хва-
та-є, До бра-тів сло-ва-ми ре-че, про...



про-мов-ля-є:



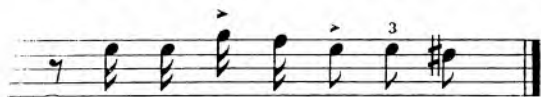
„Що бра-ти мо-ї рід-нень-кі-ї. Со-ко-ли ж яс-



нень-кі! Стань-те ви, бра-ті-я, на-до-жді-те, Сво-ї ко-



за-цькі-ї, мо-ло-де-цькі-ї ко-ні при-пи-ні-те



І ме-не най-мен-чо-го...

РЕЦИТАЦІЇ

ЯВДОХИ ЮХИМІВНИ

ПИЛИПЕНКО

з Орликівщини, Хорольського пов.,
Полтавської губ.

«Про піхотинця» (початок)

Варіант а

(♩ = приблизно 67—70 М. М.)

1. *ten.* > з > >

Ой, не чор-на-я хма-ра на-сту-па-ла, То не

си-ві ту-ма-ни на-ля-га-ли, — То три бра-ти з ту-

> з] > > з > з

рецької зе-млі, З бу-сур-менської ві-ри, З тяжкої, прокля-той не-

во-лі, З го-ро-да О-зо-ва у-ті-ка-ли.

2.

Два ж то кон-ні, ко-на-ни-ці, Тре-тій пі-ший пі-хо-
 ти-нець; Кон-ні ко-мо-ни-чень-ки по-сід-ла-ли, По ко-
 за-цьки всі-да-ли, А мен-чо-го бра-та, пі-шо-го пі-хо-
 тин-ця, Вту-ре-цькій зе-млі по-ки-да-ли.

3.

Пі-ший пі-хо-ти-нець бі-жить, під-бі-га-є, [Ло-
 за-ми їх за-зи-ва-є] І між-до ко-ні вбі-га-є, Ко-
 ни-чень-ки за-стре-ме-на хва-та-є, Гор-ко пла-че ри-
 да-є, Сво-їх бра-тів що про-сить, бла-га-є:

4. $\text{♩} = 67 \text{ М. М.}$

„Бра-ти ж мо- і ми- лі, Го- лу- би ви зи- зі, Ро- ди- но
 крев-на сер-деч-на! Станьте ви, ко- ні по- па- сі- те,
 Са- мі мо- лод- ці об- біг- ні- те, Ме- не бід-но- го пі- хо-
 тин-ця о- бо- жді- те, Хоч на ко- ні візь-мі- те, Хоч ми- лю
 верст під- ве- зі- те, Ро- ди- но крев-на сер-деч-на- я!“

В а р і а н т б*

($\text{♩} = 69-72 \text{ М. М.}$)

1.

Ой, не чор-на-я то хма-ра на-сту-га-ла, То не
 си-ві ту-ма-ни на-ля-га-ли, Не дроб-ні-ї до-

* На фонограф схопив Опанас Гр. Сластїон у жовтні 1908 р.

ці на-кра-па-ли, — Ой, то три бра-ти з ту-
рець-кої зе-млі, З бу-сур-мен-ської ві-ри, З тяж-кої, про-
кля-той не-во-лі, З го-ро-да з А-зо-ва у-ті-
ка-ли.

2.

Два то кон-ні ко-на-ни-ці, А тре-тій же
пі-ший пі-хо-ти-нець; Кон-ні ко-не-ни-чень-ки по-сі-
да-ли, Гей, по-ко-за-цьки по-сі-да-ли, По шви-
день-ку вті-ка-ли, А мен-чо-го бра-та в ту-

рецькій зе-млі, В бу сурменській ві-рі, в тяж-кій про-кля-тій не-
ritard.
 во-лі, А й у го-ро-ді в А-зо-ві по-ки-
 да- ли.

3.
 Ой, ко-ни-чень-ки по-сід-ла-ли, По шви-день-ку вті-
 ка-ли, Бід-но-го пі-хо-тин-ця по-ки-да-ли:
 Бід-ний пі-хо-ти-нець бі-жить, у-бі-га-є, [Ло-за-ми за-зи-
 ва-є], А гір-ко пла-че, ри-да-є. Сво-їх бра-
 тів ще про-сить то і бла-га-є.

4

„Бра-ти ж мо-ї ми-лі, Го-лу-би ви си-зі,
 Ро-ди-но крєв-на, сер-деч-на! Станьте ви, мо-ло-де-цькі
 ко-ні по-па-сі-те, А й са-ми мо-лод-ці об-біг-
 ні-те, Ме-не бід-но-го пі-хо-тин-ця о-бо-жді-те,
 Хоч на ко-ні возь-мі-те!“

«Про удову» (початок)

(♩ = приблизно 69 М. М.)

Ох, що й у Ки-є-ві на По-до-лі,
 Ох, то не зе-ле-на сос-на шу-мі-ла, То не-

щас- на- я вдо- ва А з сво- ї- ми си- на- ми,
З тре-ма со- ко- ла- ми, Гір- кі ре- чі роз- мов-
ля- ла:

2 „Ой, си- ни мо- ї со- ко- ли, ви ді- ти ма-
лі! Як тяж- ко без от- ця з ва- ми на сві- ті про- жи-
ва- ти, Ти- ми крєв-ни- ми ру- ка- ми хліб об- роб- ля- ти,
Вас до воз- ро- сту го- ду- ва- ти, Що- би в най-ми не пу-
ска- ти І ручок на сти- ра- ні- є не да- ти.“

3.

„А- би ру- чок на сти- ра- ні- я не да- ти,

В дру- зі по- дру- жи- ти, В ща- стя до- лю по- да- ри- ти

І в най- ми не пу- ска- ти, При ста- ро- сти літ, сво- їй не- спо-

соб- но- сти, Хлі- ба со- ли з вас до- жда- ти“.

4.

А й у не- ді- лю. ра- но, по- ра- нень- ко То не

ран- ня зо- зу- ля за- ку- ва- ла І не дроб- на- я

пти- ця дроб- ним гла- ском ще- бе- та- ла, — То не- щас- на

вдо- ва ста- рень- ка, А й го- луб- ка си- вень- ка, Гір- ко

пла- ка- ла, ри- да- ла, На ко-лін- ка при-па- да- ла.

5.

„Ай, бо-же ж мой, твор-че, спа-се ми-ло-сти-вий! По-мо-

жи ме-ні, бо-же, А трьох си-нів во-скор-

ми-ти, зго-ду-ва-ти, Щоб їх до ра-зу-ма до-всж-да-ти,

В дру-жи-ні по-дру-жи-ти, В ща-стя до-лю по-да-ри-ти,

В най-ми не пу-ска-ти, Що-би хлі-ба со-ли з їх

rit.

до-жда-ти!"

6. *a l. ten.* [> 3 > 3 >]

Ой, бог ми-ло-сти-вий, спа-си-те-лю, Стань ми ти на
 по-моч і по-ма-гай ми! Не-дол-го-в-ре-мя
 бід-на вдо-ва го-рю-ва-ла: Во-на трьох си-нов скор-
 ми-ла, зго-ду-ва-ла, Ще й до ра-зу-ма до-во-жда-ла,
 В дру-зі по-дру-жи-ла, В щастя й до-лю по-да-ри-ла
 І в най-ми не пу-ска-ла, Ру-чок на по-
 та-лу не да-ва-ла, При ста-ро-сти літ, сво-єї не-спо-
 соб-но-сти, Хлі-ба со-ли з їх не до-жда-ла.

РЕЦИТАЦІЇ

ЛІРНИКА

АНТОНА ЯКОВИЧА СКОБИ

з Богачки, Хорольського пов., Полтавської губ.

«Про удову»

(♩ = приблизно 60 М. М.).

Ой, у не-ді-лю ра-но, по-ра-
вень-ко, То не тем-пі-ї ту-
ма-ни на-ля-га-ли Та не дроб-пі-ї
до-щи-ки на-кра-па-ли, То не

* Супровід ліри, що ледве чутно виходить у відтворенні фонографа, зазначено дрібними нотками і відмічено буквою *л.*

си-за-я зо-зу-ля ку-ва-ла, А то

бід-на-я, не-ща-сна-я вдо-ва,* ма-ти старенька, Все-

виш-ньо-го творця у-мо-ля-ла:

2. *a t.*

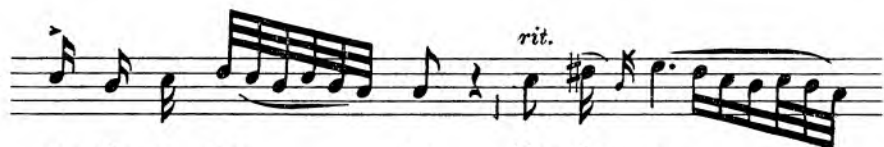
„А по-мо-жи ме-ні, го-спо-ди, Си-нов во-скор-

ми-ти Та й по-друг їм по-дру-жи-ти! А й по-

друг їм по-дру-жи-ти, Хлі-ба со-лі до-жда-ти!

То си-нов у пай-ми не пу-ска-ти, На сти-

* Цезуру, що з'являється в середині «стиха» на границі двох музичних фраз, зазначаємо рисочкою на верхніх лініях.

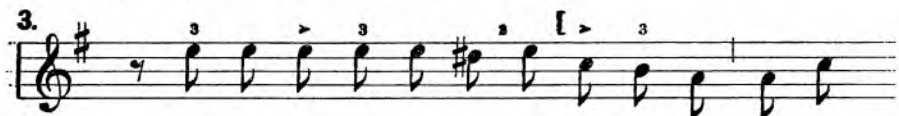


ра-ні-я ру-чок Лю-дім не



по-да-ти."

(♩ = приблизно 60 М. М.)



А жи-вуть же ті й у-до-ви-чен-ки, про-жи-



ва-ють,

До-брі-ї ми-слі



ма-ють, Сво-ю ма-ту-сю, не-щас-ну-ю вдо-ву,



А преч з до-му про-га-ня-

ють:



„Ой, і-ди ж ти, ста-ра-я ма-ти, Преч



з на-шо-ї бо-га-то-ї ха-ти!



Ти бо нам не вгод-на, На-шим же-нам ді-ла ро-



би-ти не-спо-соб-на!"



„А го-ді нам, ма-ти, Тво-ю старість чи-ти, по-ва-



жа-ти і сво-їх же-нів стра-ха-ти,



Ді-ток ма-лень-ких со-пи-ня-ти!"



Ой, то вай-стар-ший син Ма-ту-сю під

бок ве-де, Се-ре-ду-щий у пле-чі су-ва-є,

[*ten.*]

А са-мий то най-меп-чий в спи-ну, Две-рі во-ро-тай од-чи-

ня-є, За пра-ву ру-ку З дво-ра й

ten.

ВИ- ВОЖ- да- є...

(♩ = приблизно 63 М. М.).

6. *л.*

„Ой, от-се то-бі,

ма-ти, до-ро-га, Ши-ро-ка-я й дов-га!“

А три си-на са-ме во-ни по-вер-та-ли-ся,



ся!“

a tempo



Ой, пішла не-щас-на-я вдо-ва вздовж вулич-



ка-ми Вми-ва-єть ся гір-ки-ми сльо-за-

meno mosso



ми. О, сльо-за сльо-зу по-би-ва-є...



А во-на близьку-ю су сі-ди-ну Та чу-жу-ю чу-же-



ни-ну Про-сить і бла-



га-

6

(♩ = приблизно 63 М. М.)

9.

„Ой, чу- жа- я чу- же- ни- но,

А мо- ло- да- я че- ля- ди- но, Прий-ми ме- не

в свій дім Ві- ку до- жи- ва-

ти!

10.

a tempo

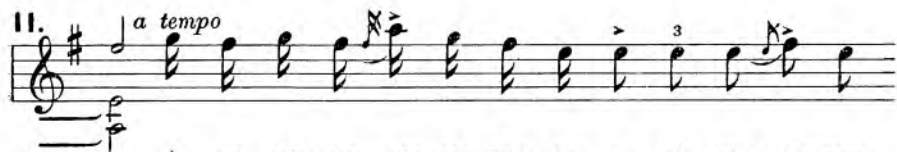
„Бу- ду хлі- ба со- лі в те- бе за- роб- ля- ти

І ді- тей то- бі до- гля- да- ти,

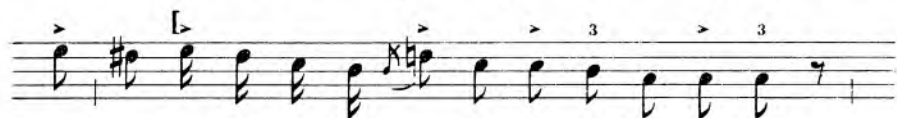
Те- бе, мо- ло- ду- ю че- ля- ди- ну, А на до-брий



ро- зум на- у- ча- ти."



А не ма- ло вре- мя про-хож- да- ло, три-над-цять



год, Не-щас-на- я вдо- ва в су-сід-сько-му до- мі



А во- на про- жи- ва- ла.



О, жи- ла во- на, про- жи- ва- ла, — На чо- тир-



над- ця- то- му го- ду, Ой, го-сподь у- до-



ви- чен- ків ка- ра- є: Ста- ли

гро- ми по- грі- ма- ти, Став го- сподь ве- ли- кі- і

ту- чі на- си- ла- ти, І в ви- ди- мо то не

в ви- ди- мо У- до- ви- чен- ків ка-

ра- ти.

13. Ой, у не- ді- лю ж, то ра- но, по- ра- ньє- ко,

А лю- де до цер-кви йдуть, Як бджіл-ки гу- дуть,

Про вдо- ви- чен- ків го- во- рять:

* Тут не стало валка; закінчення дороблено за попередніми взірцями.

♩ = приблизно 63 М. М.)



„Ой, хі-ба то в їх до-мі хлі-ба со-лі то не



ста-ло, Що во-ни сво-ю ма-ту-сю, то не-щас-ну-ю



вдо-ву О, преч з до-му про-гна-ли...⁴

più mosso



А най-стар-ший же син сво-їх бра-тів

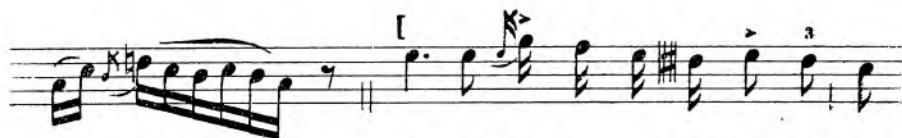


про-сить і бла-га-є,

А гір-кі-ї



сльо-зи про-ли-ва-є Та бра-тів сво-їх про-сить і бла-



га- є: „Ой, бра- ти мо- ї рід-нень- кі, Го-



луб- чи- ки си- зень- кі! Ой, хо-



ді- мо, сво- ю ма- ту- сь бу- дем про- си- ти, бла-



га- ти, В свій дім жить при- ня- ти, Чи не пе- ре-



ста- не нас го-сподь Хоч ма- ло



ка- ра- ти...“

a tempo



До су- сід- сько- го до- му до- хож- да- є, До си-

ро- і зе- млі при- па- да- є, А сво- ю ма-

ту- сю, то не- щас- ну- ю вдо- ву, Про- сить

і бла- га- є: „Ой і-

ди ти. ста- ра- я ма- ти, В на- ші до- ма, бу- деш

ві- ку до- жи- ва- ти, А ми бу- де- мо,

ма- ти, Жен сво- їх стра- ха- ти, Та ді- ток ма-

лень-ких со- пи- ня- ти, А ді-



ток ма-лень-ких со- пи- ня- ти.“

(♩ = приблизно 60 М. М.).



„А ді-ток ма-лень-ких со- пи- ня- ти, Чи не пе-ре-



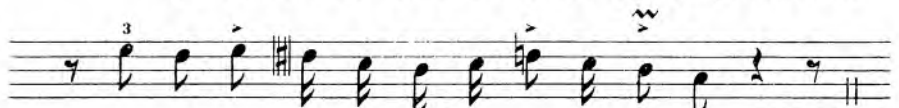
ста-не нас го-сподь Хоч ма-ло



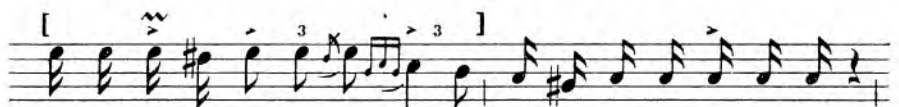
ка-ра- ти.“



Ой, не-щас-на-я вдо-ва, Ма-ти ста-рень-ка-я,



Ми-ло-сер-ді-є над си-на-ми ма-є,



До си-нів у-дім у-сту-па-є, Бо-га ми-ло-сер-дно-го



Про-сить, у мо-ля- 6:



„Хі-ба я трой-цу свя-ту-ю не вмо-



ли-ла, Що не-щас-на-я фор-ту-на Мо-ім си-нам по-слі-



ди-ла: А ні в по-лі, ні у до-мі, Ні



хлі-ба, ні со-лі Ні-чо-го



не вздрі-ли.



„То най-стар-шо-му си-ну Дом ба-га-тий вос-па-

ли-ла, Се-ре-ду-шо-му сп-ну Не-щас-на-я фор-

ту-на по-слі-ди-ла, А-ні в по-лі, ні у
до-мі, Ні хлі-ба, ні со-лі, — Ні-чо-го

не вздрі-ли.

21. *a tempo*
Хто бу-де на сві-ті про-жи-ва-ти Та от-ця,

нець-ку по-ва-жа-ти, А й от-це-ву ма-

ту-си-ну мо-ли-тву Бу-де у-мо-ля-ти, От-

це ва, ма ту си на мо лит ва

rit.
Бу де по ма га ти.

І на ро ду все му цар сько му, Ми ро ві хри сти

ян сько му На мно га я лі та!

«Про піхотинця»

(♩ = приблизно 56 М. М.).

Ой, не тем ні ї ту ма ни то на ля га ли Та не

rall.
д роб ні ї до щи ки а й на кра па ли, —

* Тут не стало валка; закінчення дороблено за попередніми взірцями.

a tempo



То три бра-ти з ту-ре-цько-ї зем-лі, З бу-сур-мен-сько-ї не-



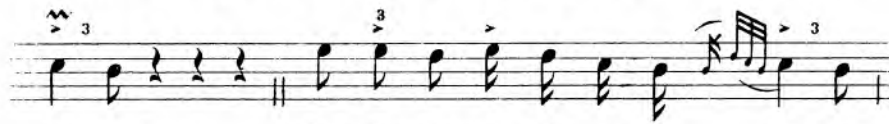
ві-ри у-ті-ка-ли,



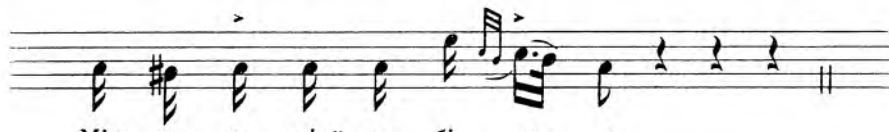
й у-ті-ка-ли.



О, два бра-ти го на ко-нях, Тре-тій пі-ший пі-хо-



ти-нець, Сво-їх бра-тів він до-га-ня-є,



Між-до ко-ні й у-бі-га-є,



За стре-ме-на їх хва-та-є, Си-зи-ми го-лу-



ба- ми на- зи- ва- 6:



„О, бра- ти мо- і рід-нень-кі, Го-луб-чи-ки си-

зень-кі! Стань-те ви, ко-ні по-па-сі-те,



Ме-не, мен-чо-го бра-та, Пі-шо-го пі-хо-тин-ця,

и о-бо-жді-те! О, хоч на сво-ї



ко-ні мо-ло-де-цькі-ї, До-бри-ї, ко-за-цькі-ї возь-

мі-те, Та од-ну-ю ми-лю верст под-



ве- зі- те!

a tempo *ten.*



„А хоч мо- є ко- за- цько- є, мо- ло-

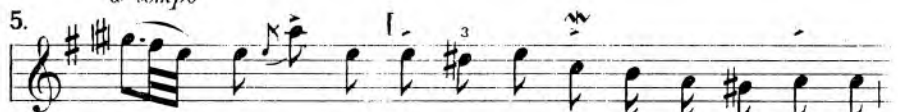


де-цько-є ті- ло Вра-гам на по-га-лу не



пу- стить!

a tempo



О, два бра- ти ско- ро з не- во- лі й у- ті- ка- ли,



З го- ро- да й А- зо- ва, Із ту- ре- цько- ї



ві- ри, З бу-сур-мен-сько- ї ві- ри у-

ті- ка- ли, й у- ті- ка- ли.

a tempo

6. О, се-ре-ду-щий же брат Стар-шо-го бра-та

про-сить і бла-га-в: „Ай, бра-те мій рід-нень-кий,

Го-лу-бе си-зень-кий!

rall. *più mosso*

a tempo
ten.

Степ ши-ро-кий, Тра-ви зе-ле-нень-кі, Во-да хо-

rall.

лод-на-я: Стань-мо ми, ко-ні по-па-сі-мо,

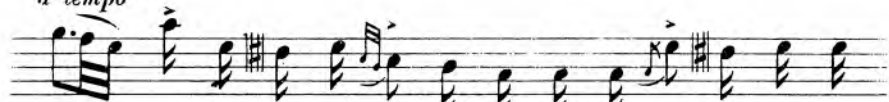
a tempo *rall*

А сво-го то мен-чо-го бра-та, Пі-шо-го пі-хо-



тин-ця, о-бо-жді-мо!

a tempo



А хоч на сво-ї ко-ні то мо-ло-де-цькі-ї, ко-



за-цькі-ї возь-мі-мо, А ко-за-цько-го



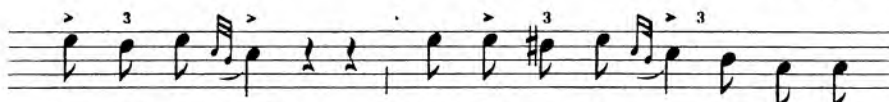
ті-ла, мо-ло-де-цько-го, Вра-гам на по-та-лу



не пу-сті-мо!⁴



О, се-ре-



ду-щий же брат Най-мен-чо-му бра-ту до-бре

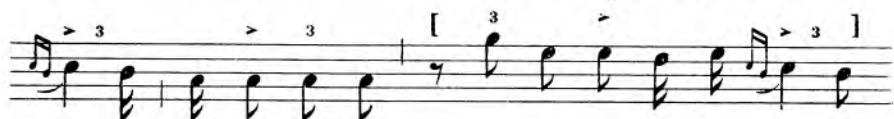
* Не стало валка; закінчення дороблено за попередніми взірцями.



дба-є, О-то зе-ле-но-го га-ю до-бі-



га-є І ско-ро й у-спі-

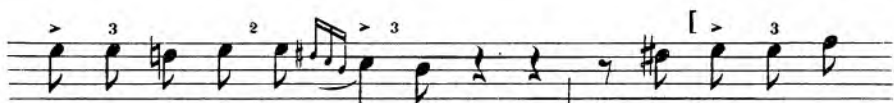


ша-є, Ко-за-цьку-ю, мо-ло-де-цьку-ю, з нож-ни-

roco rall.



ша-блю ви-ні-ма-є, А зе-ле-но-є



дре-во на путь до-ро-гу, Зе-ле-но-є



дре-во то ру-ба-є Та на путь до-ро-гу най-



мен-чо-му бра-ту по-ки-

pù mosso
 л.

да- 6.

8. *a tempo*

А став же то се-ре-ду-щий брат

л. *rall.*

за-їж-джа-ти, Ста-ли ко-ні по-па-

pù mosso
 л. *a tempo*

са-ти, О став із

се-бе до-ро-гий кап-тан то із-ні-ма-ти,

л. ?

Ша-блі-ю в-го на три ча-сті па-ю-ва-ти,

л. 3

То най-мен-чо-му бра-то-ві, Пі-шо-му пі-хо-тин-цю



На путь до- ро- гу по- ки- да-



ти.*

* Оцим фрагментом варіант мелодії доволі докладно визначений, тому не схоплено на фонограф цілої думи.

РЕЦИТАЦІЇ ОЛЕКСАНДРА ЛОГВИНОВИЧА ГРИШКА

з Лютенки, Гадацького пов., Полтавської губ.*

«Про удову» (початок)

Варіант а

(♩ = приблизно 72 М. М.).

1.

Ой, як на сла-но-ї У-кра-ї-ні Та
в сла-но-му го-ро-ді в Кри-ло-ві, Там жи-ла ста-ра же-
на, у-до-ва, І-мі-ла в се-бе три си-ни, Як
я-ні-ї со-ко-ли.

* На фонограф схопив Опанас Гр. Сластін в травні 1909 р.

2. *a tempo*

З ма-лих літ до ве-ли-ко-го зро-сту ко-ха-ла, го-ду-

ва-ла, Чу-жим ру-кам на по-ти-ран-ня

rit.

не... не да-ва-ла.

3. *a tempo*

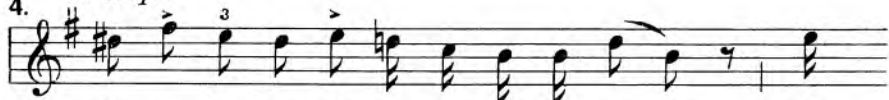
Сла-ви, па-м'я-ті спо-ді-ва-ла-ся, Ско-ро ж

ті три си-ни по-ро-сли, До ра-зу-ма дій-шли, Ко-

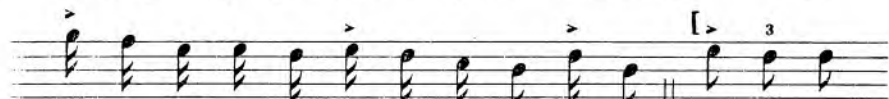
ней по-сід-ла-ли, На ри-нок кри-лів-ський Гу-

ritard.

ля-ти по- їж-джа-ли.

4. *a tempo*

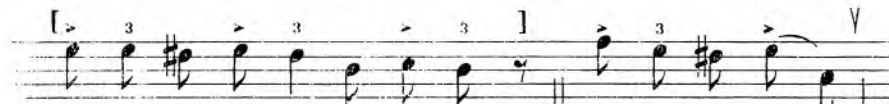
На рип-ку кри-лів-сько-му по-їж-джа-ли, Ні



до-бро-го ні ху-до-го не ві-та-ли, Ой у до-



мів-ку при-їж-джа-ли, В до-мів-ці не-ве-



ли-ку за-соб-ку счи-на-ли, Мат-ку ста-рень-ку

ritard.

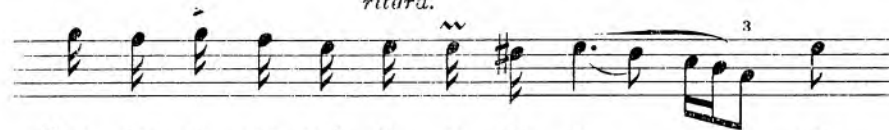


із дво-ра то гна-ли:

5. *a tempo*

„Ой і-ди ти, ма-ти, де-ін-де про-бу-ва-ти,

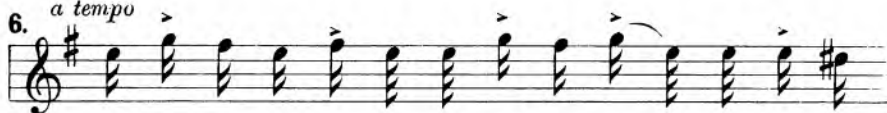
ritard.



З у-по-ко-єм хлі-ба, со-ли у- жи-



ва- ти.“

6. *a tempo*

„Бо бу- дуть у нас мо- ло- ді- і же- ни, ма- лень-кі



ді- ти, Ти їх бу- деш про- кли- на- ти,



То не бу- дуть во- ни ща- стя, до- лі со- бі



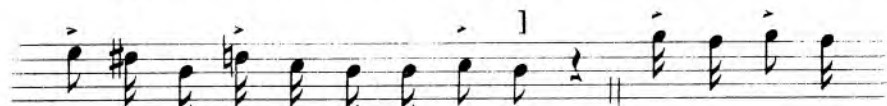
ма- ти.“

Варіант б

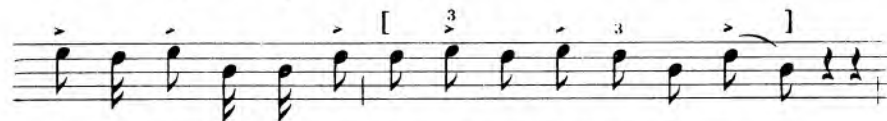
(♩ = приблизно 72 М. М)



Ой, як на сла- но і У кра- ї ні, Та



в сла- но- му го- ро- ді в Кри- ло- ві Там жи- ла ста-



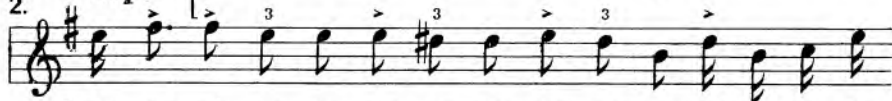
ра же- на. у до- ва, І- мі- да в се- бе три си- ни.

ritard.



Як яс-ні-ї со-ко-ли.

2. *a tempo*



З ма-лих літ до ве-ли-ко-го зро-сту ко-ха-ла, го-ду-

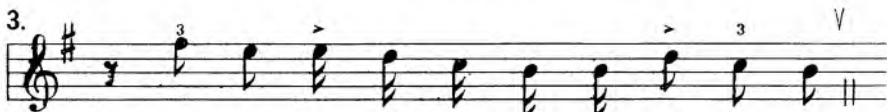


ва-ла, Чу-жим ру-кам на по-ти-ран-ня

rit.



не... не-да-ва-ла.



Сла-ви, па-мя-ті спо-ді-ва-ла ся;



Ско-ро ж ті три си-ни по-ро-сли, До ра-зу-ма дій-



шля, Ко-ней по-сід-ла-ли, На ри-нок кри-лів-ський



Гу-ля-ти по-їж-джа-ли.

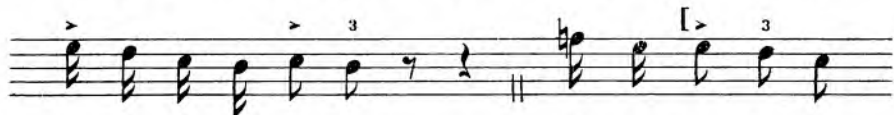
«Про сестру і брата» (початок)

Варіант а

(♩ = приблизно 72 М. М.)



Ой, у не-ді-лю ра-но, по-ра-нень-ко, Ой то



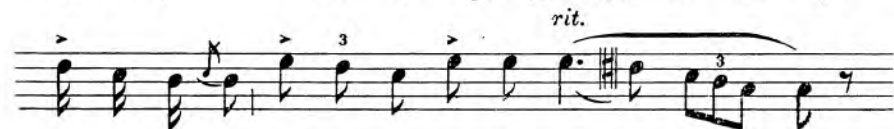
рає-ні-ми зо-ря-ми, То не си-ва зо-



зу-лень-ка за-ку-ва-ла, Не дріб-на-я пташ-ка за ще-бе-



та-ла, Як се-стра до бра-та на чу-



жу чу-жи-ну До-брим здо-ро-в'ям по...



по-кла-ня-ла.

2. *a tempo*



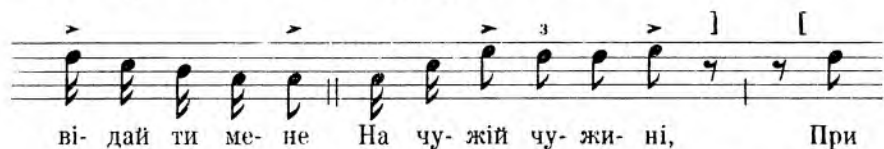
Ой, ква-ти-роч-ку од-чи-ня-ла Сло-ва-ми про-мов-



ля- ла: „Брат-чи- ку мій рід- ний, Як го- лу-



бонь- ку си- зий! При-будь же ти до ме- не й од-



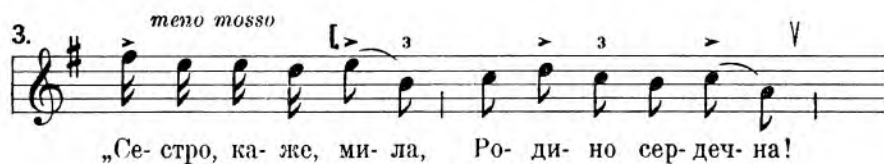
ві- дай ти ме- не На чу- жій чу- жи- ні, При



злий хур- то- ви- ні, При не- ща- сли- вой...



ой го- ди- ні!“



„Се- стро, ка- же, ми- ла, Ро- ди- но сер- деч- на!



Ой не мо- жу я до те- бе при- бу- ва- ти...



Я про- жи- ва- ю за тем- ни- ми лу- га- ми, За ши-

ро-ки-ми по-ля-ми, За би-стри-ми



рі-ка-ми."

4. *al tempo* (rit.)

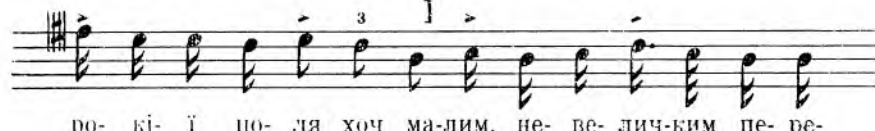

„Брат-чи-ку мій рід-ний, Як го-ду-бонь-ку си-зій!



При-будь же ти до ме-не! Тем-ні лу-жень-ки



яс-ним со-ко-лонь-ком пе-ре-ле-ти. Ши-



ро-кі-ї по-ля хоч ма-лим, не-ве-лич-ким пе-ре-



пе-лонь-ком пе-рей-ди, Би-стрі-ї рі-чень-ки і о-



зе-ра Хоч бі-лим ле-бе-дем пе-ре-пли-ви

(♩ = приблизно 68 М. М.).



Ой, у не-ді-лю ра-но й по-ра-



вень-ко, Ой, то ран-ці-ми зо-ря-ми,



То не си-ва зо-зулень-ка за-ку-ва-ла, Не дріб-



на-я пташ-ка за-ще-бе-та-ла, Як се-стра до



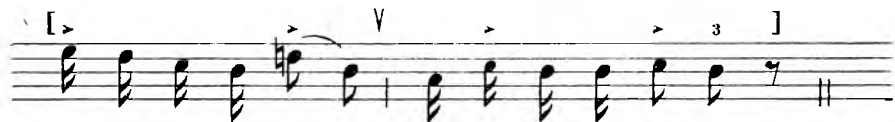
бра-та на чу-жу чу-жи-ну По-брим здо-ро-в'ям



по-кла-ня-ла.



Ой, ква- ти- роч- ку од- чи- ня- ла, Сло-



ва- ми про- мов- ля- ла, Сльо- за- ми ри- да- ла:



„Брат-чи- ку мій рід- ний“...

ТЕКСТИ ДУМ

—

Подаючи окремо тексти дум, групуємо вірші відповідно до укладу фраз в мелодії і визначаємо наголошені мелодією склади. Показується, що тексти дум, записані враз із співом за допомогою фонографа, хоч би й відірвані від мелодії, у високій мірі зберігають такі ознаки музикального складу і незвичайної ритмічності, як: поділ на періоди, їх симетричну, притім дуже різнорідну будову, паралелізм в укладі віршів та їх груп, місцями й складочислення, як звичайний прояв паралелізму, ритмічності а може й впливу народних пісень. Лише в рідких випадках ритмічні наголоси не узгоджуються з граматичними. В паралельних рядках, сполучених однаковою римою, звичайно буває аналогічний уклад слів (за їх значенням) та однакове число наголосів, а часом і складів; кінцеві силабічні групи римованих віршів виявляють майже правильно однакове число складів (у М. Кравченка найчастіше римуються 3—4-складові групи). Коли складочислові схеми виразно виступають та ще повторюються в аналогічних місцях, зазначаємо це цифрами з правого боку відповідних віршів. Такі ознаки пісенного укладу віршів найбільше помітні в «Удові», що є найпопулярнішою і найчастіше співаною думою. Оця транскрипція текстів наглядним способом підтверджує деякі наші помічення про музичну форму дум; через те віршова будова дум стає зрозумілою також для тих, що не можуть користуватися музичним текстом.

Думи, записані від кобзаря Михайла Кравченка

«Про озівських братів» («Про піхотинця»)

(Мелодія на стор. 105—130)

- | | |
|--------------------------------------|-----|
| 1. Гей, у святу неділеньку | 4+4 |
| То рано-пораненько, | 3+4 |
| 2. Гей, то не чорні хмари наступали, | |
| Не дробні дощі накрпали, | |
| Гей, то не сиві тумани й уставали,— | |

- Як три брати з турецької,
Бусурмєнської, тяжкої неволі,
Із гóрода Озóва утікáли. 4+3+4
3. Ой то два брати кінних,
А третій брат мєнчий, † пихотинець *,
За кінними братами й уганяє,
За стремена хватáє,
До братів речé, словá промовляє.
4. Ой то речé, словá промовляє,
Братами називáє:
«Ой брати ріднєнькі,
Голубоньки сивєнькі,
Та стáньте ви, хоч мáло подождіте! 4+3+4
5. Гей, хоч мáло подождіте, 4+4
Менé мiждо сéбе 6
На коні возьміте, 6
А хоч мáло верст пiдвезіте». 5+4
6. Ёй, середущий брат
А ще дóбре дбáє,
До старшого коня повертáє, 4+6
Ласкáве слóво промовляє:
«Ой брате ріднєнький,
Голубочку сивєнький!
Ой стáньмо ми, хоч мáло подождімо. 4+3+4
7. Гей, хоч мáло подождімо, 4+4
Мiждо сéбе на коні возьмімо, 4+6
А хоч мáло верст свого брата пiдвезімо».
8. Ой то старший хóдо дбáє, 4+4
До середущого коня повертáє 6+6
І хóдо слóво промовляє:
«Чи маєм ми ожитáти,
То бóде за нáми † турецька, †
бусурмєнська,
А тяжкá неволя вганяти,
Нáше тiло сiкти та рубáти. 4+6
9. Ой то нáше тiло сiкти та рубáти, 6+6
Або бóдуть у тяжку неволю 4+6
Конєм завертáти, 6
То лóжше нам брата свого мєнчого 4+7
Та повiк у вiчi не забачáти. 6+5

* В рецитації М. Кравченка часом кінцевому 3—4—5-складовому слову відпо-
відає окрема, дрібна фаза, додана до попередньої; таким чином з'являється в сере-
дині вірша цезура, яку й позначаємо вертикальною рисочкою над текстом!.

10. Гей, то вже нам брата свого мэнчого
 Повик у вічі не вбачати.
 Чи маєм ми те хазяйство 4 + 4
 На три часті розділяти,— 4 + 4
 Будем на двох розділяти,
 Удвох паювати, 4 + 4
 А батькові-матері неправду виявляти. 6
11. Гей, то будем батькові й матері
 Неправду виявляти,
 Гей, то будем ми казати:
 Хотя ми вмісті пробували, 5 + 4
 Одному цареві присягали, 6 + 4
 Ми ж свого мэнчого брата
 А за дев'ять років не забачали». 6 + 5
12. Ой то середущий брат
 А ще добре дбає,
 До старшого словами промовляє,
 Ласкаве слово промовляє,
 Сльозами проливає:
 «Ой брате рідненький,
 Голубочку сивенький!
 Як то нам батькові неправду виявляти?!
13. Ой то дарую тобі, брате, 5 + 4
 І мою часті поживати,— 4 + 4
 А я не буду свого брата і найменшого
 А в чужій чужині покидати». 6 + 4
14. Ой то бігли вни день не два,
 Не три, не чотири;
 Як стали до лісів добігати —
 Гей, то став середущий брат
 Словами промовляти, 3 + 4
 Сльозами проливати: 3 + 4
 «Ой брате рідненький,
 Голубоньку сивенький!
 Тут луки великі 6
 І трави зелені, 6
 Станьмо ми, коні попасімо! 3 + 6
15. Гей, то станьмо ми, коні і попасімо! 5 + 6
 Свого мэнчого брата,
 Пішого піхотінця і подождімо!»
 Гей, то старший брат худо дбає,
 До середущого словами промовляє,
 Та із-за плеча нагайкою крає.

16. «Гей, чи маєм ми егò ожидати,
То будем ми время теряти,—
Лүчше будем поскорійше
А з сих градов й утікати».
17. Ой то мѣнчий брат, піший піхотїнець,
За кінними братами вганяє,
Гей, на сирое корінне,
На біле камінне
Та нòги пробиває,
Кров слідї заливає,
Пісок рани засипає,
А все братів кінних доганяє.
18. Гей, міждо кінних братів й убигає,
За стремена хватає,
До братів рече, слова промовляє:
19. «Гей, браті рідненькі,
Голубоньки сивенькі!
Чи маєте мене покидати,—
То лүчше мені з плеч голову здійміте,
Гей, мое тіло християнське
В сиру зємлю поховайте,
І птиці на поталу не подайте!»
20. Ей, став брата ставати | на Самарці,
До брата словами промовляє:
«Ой брата рідненький,
Голубоньку сивенький!
Тó ж моя рука не здійметься,
І меч мій не осмліться!
Як то братові мѣнчому
А з пліч голову здіймати,
А в сирү землю тіло ховати
І птиці на поталу не дати —
То лүчше нам умісті всім трьом помірати!»
21. Гей, то середущий брат усе добре дбає,
Верхове древо ламає,
А наймѣнчому брату,
Пішому піхотїнцю,
На прикмѣту покидає.
22. Гей, як стали за лісі вибігати,
Не стало верхового древа ламати;
Гей, то з тернів віги стинає,
А наймѣнчому брату,
А пішому піхотїнцеві,
На прикмѣту покидає.

5 + 6

4 + 4

4 + 4

5 + 6

3 + 4

3 + 4

4 + 4

6 + 4

4 + 4

6 + 4

6 + 4

4 + 4

4 + 4

23. Як не ста́ло дэ́рева лама́ти 4 + 6
 А́ні терні́в нахожда́ти 4 + 4
 То ста́в на со́бі ! бі́лий капта́н
 обрива́ти,
 А найме́нчому бра́ту,
 Пішому піхоти́нцеві,
 На́ прикме́ту покида́ти. 4 + 4
24. Ё́й, то китае́ві штана́ ! на собі ма́е,
 Так то́ обрива́е,
 А ме́нчому бра́ту
 Пішому піхоти́нцеві,
 На́ прикме́ту покида́е. 4 + 4
25. Як ста́ли до Саву́р-моги́ли ! добіга́ти,
 На Саву́р-моги́лу ісходжа́ти,
 Ге́й, то ста́в середу́щий бра́т
 Слова́ми промовля́ти,
 Сльоза́ми пролива́ти:
 «Ё́й, то ту́т то степі́ вели́кі
 І тра́ви зелє́ні —
 Ста́ньмо ми, коза́цькі ко́ні ! попаса́ймо,
 Сама́й отды́хнімо,
 А сво́го ме́нчого бра́та
 На послі́дній дорозі́ підожда́ймо!» 4 + 3 + 4
26. О́й то ста́в ста́рший * бра́т
 Слова́ми промовля́ти:
 «Чи ма́ем ми́ ожида́ти, 4 + 4
 То бу́дем уре́мя теря́ти;
 А бу́дем до до́му приї́жджати— 6 + 4
 Ба́тькові-ма́тері бу́дем непра́вду виявля́ти».
27. Ге́й, то ме́нчий бра́т, піший піхоти́нець, 5 + 6
 За кінни́ми бра́та́ми вганя́е, 4 + 6
 Як ста́в на Саву́р-моги́лу ! добіга́ти,
 На Саву́р-моги́лу ісходжа́е,
 На со́нце погляда́е:
 Ге́й і со́нце висо́ко
 І до́м далє́ко,
 Та ві́тер повіва́е,—
 Мене́, бі́дного козака́,
 А з бі́лих ні́г валя́е.
28. Ге́й, то ма́буть в оста́ннє отды́хаю,
 Та бу́ду спочива́ти,

* Помилково кобзар співав «середуший брат».

- Бо вже перше безхліб'є,
 Друге безвіде,
 А трєте бездорóжжя.
29. То вже дев'яти сўтки,
 Як я хліб поїдав,
 Гей, то дев'яти сўтки,
 Як я воду пивав;
 Ой мабуť уже не буду | оддыхати,
 На могилі помірати...» 4 + 4
30. Ой як став спочивати,
 Та стали з чужої стороні
 Орлі налітати,
 Ёй, то на кўчері сїдають,
 А з-під лóба очі винімають... 6 + 4
31. Ёй, вовкї-сіроманці набігають,
 У вічі заглядають...
 Ёй, то став слова́ми промовляти,
 Сльоза́ми пролива́ти,
 Вовкїв-сіроманці́в брата́ми назива́ти:
32. «Ой, орлі сизокрілі,
 Браті́ рідне́нки — 6 + 4
 Вовкї-сіроманці́, подожді́те,
 Поки́ моя ду́ша з тіло́м розлучи́ться!» 4 + 4 + 4
33. Як став господа́ милосер́дного умоля́ти,
 Та став моли́тви сотворя́ти:
 «Гей, та при́йми́ мою, го́споди, ду́шу!
 А ва́м, вовкї-сіроманці́, 4 + 4
 Моє ті́ло пожира́ти 4 + 4
 І ко́сти в ку́щах розно́сити, 5 + 4
 В си́ру зе́млю загри́бати... 4 + 4
34. А ва́м, орлі́ сизокрілі́, 4 + 4
 Моєю́ кро́в'ю запива́ти... 5 + 4
 Та не бу́ло тут ні лю́дини, 5 + 4
 Ні близько́ї сусі́дини, 4 + 4
 Та ні бра́та, ні сестри́,
 Ні отця́, ні не́нки,
 Ні ві́рної дру́жини,
 Щоб моє ті́ло прибра́ти, 5 + 3
 А в си́ру зе́млю похова́ти...» 5 + 4
35. Гей, то тільки зозу́ля сива́ сїдала,
 Та та́ кувала́, | общебета́ла, 5 + 5
 Отце́ві й ма́тері [все́го не наказала́] *.

* А може: «в саду на... наказала». Дужками зазначаємо слова, які не досить виразно виходять з фонографа.

44. Ой, то став старший син
 Словами промовляти, 3 + 4
 Сльозами пролива́ти: 3 + 4
 «Ей, то лу́чше було, бра́те і найме́нчий,
 А з тобою вмі́сті поміра́ти...» * 6 + 4

«Про Марусю Богуславку»

(Мелодія на стор. 131—139)

1. Ге́й, що на Чорному морі
 Та на тому білому ка́мені,
 Та́м стоя́ла темни́ця кам'яна́я.
2. Ге́й, там стоя́ла темни́ця кам'яна́я,
 А в тій темни́ці пробува́ло
 Сімсот бідних коза́ків,
 А в нево́лі пробува́ли, 4 + 4
 Та бо́жого світу
 І со́нця пра́ведного не забача́ли.
3. Ге́й, то дівка-бра́нка
 Мару́ся, попівна, Богусла́вка, 6 + 4
 А все до́бре дба́є,
 До кам'яно́ї темни́ці прибува́є, 5 + 3 + 4
 Ге́й, до коза́ків слова́ми промовля́є:
 «Коза́кі, ви бідні нево́льники!
 Чи ви зна́єте,
 Що в на́шій землі
 Та й де́нь зате́пера?»
4. Ге́й, то коза́кі, бідні нево́льники
 А все́ зачува́ли,
 Та й до дівки-бра́нки,
 Мару́сі, попівни, Богусла́вки,
 Слова́ми промовля́ли, 3 + 4
 Сльоза́ми пролива́ли, 3 + 4
 Дівку-бра́нку, Мару́сю, і попівну,
 Богусла́вку назива́ли:
 «Ге́й, ти дівко-бра́нко, 6
 Мару́сю, попівно, Богусла́вко,
 А все до́бре дба́єш. 6
 Хо́тя й ми тебе дівкою-бра́нкою назива́єм,
 Почому́ ми зна́єм, 6
 Що в на́шій землі хри́стия́нській
 Ой де́нь зате́пера?» 6

* Цей варіант формою і висловом підходить подекуди до записаного від Ост. Ве-
 ресая: Записки Юго-Западного отдела Русского Географического общества, I, Київ
 1873. Матеріали.

5. «Гей, козаки, ви бідні невольники!
Ще й у на́шій землі ! та тепе́ра
Велико́дня субо́та,
А за́втра дасть бо́г ! свя́тій день,
Сороко́вий день, ой вели́кдень». 5 + 4
6. Гей, то козаки тее зачува́ли,
До дівки-бра́нки,
Мару́сі, попі́вни, Богусла́вки
Слова́ми промовля́ли, 3 + 4
Сльоза́ми пролива́ли, 3 + 4
Гей, та дівку-бра́нку, 6
Мару́сю, попі́вну, Богусла́вку
Клялі́-проклина́ли: 6
7. «Бода́й ти, дівко-бра́нко,
Мару́сю, попі́вно, Богусла́вко,
Ща́стя-до́лі не ма́ла,
Як ти́ нам свя́тій вели́кдень ісказа́ла!»
8. «Як ми́ вже в нево́лі пробува́ли
А ще в те́мній темни́ці ! прожива́ли,
Аж за трийця́ть три го́д
Сві́та бо́жого не забача́ли...»
9. То дівка-бра́нка,
Мару́ся, попі́вна, Богусла́вка
А ще до́бре дба́ла, 6
Козакáм сказа́ла: 6
«Е́й, козаки́, ви бідні невольники!
Не ла́йте мене́,
Не закли́найте мене́!
Гей, як ди́ждемо свято́го вели́кодняя,
То бу́де наш па́н ! туре́цький
До мече́ті од'їжджа́ти, 4 + 4
То бу́де мені́, дівці-бра́нці,
Мару́сі, попі́вні, Богусла́вці,
Ключі́ на ру́ки віддава́ти,— 5 + 4
Бу́ду на ру́ки прийма́ти,
До кам'яно́ї темни́ці прибува́ти.
10. «Ой то бу́ду до кам'яно́ї темни́ці
Прибува́ти, ! отвира́ти, 4 + 4
Вас, бідних невольникі́в,
А з кам'яно́ї темни́ці випуска́ти.
11. Гей, ви козаки́, ви бідні невольники!
А ще до́бре дба́йте, 6
В горо́да христия́нські́ утіка́йте,
Ті́льки горо́да Богусла́ва не мина́йте!

12. І гóрода Богусла́ва не мина́йте,
 До ба́тька до мого́ й ма́тері прибува́йте,
 І ба́тьку мо́єму та ма́тері
 То зна́ть дава́йте:
 Нехай бу́де ба́тько і ма́ти
 Та ще до́бре дба́ти, 6
 То ста́тків-маєтків не збува́ють, 6 + 4
 Вели́ких ска́рбів не збира́ють, 5 + 4
 Мо́єї го́лови
13. А з тя́жкої нево́лі не визволя́ють.
 Бо вже́ я потурчи́лась,
 Побусурмени́лась
 Для ро́скоші туре́цької, 4 + 4
 Для ла́комства неща́сного». 4 + 4
 То ви́зволь нас, го́споди, 4 + 3
 Із тя́жкої нево́лі, 4 + 3
 Ге́й, на тихі́ води, 6
 На ясні́ зорі́, 5
 На край ве́селий, 5
 Мі́ждо мир хреще́ний! 6
14. Даруй бо́же, милос́ті ваші́й
 І всі́м війська́м запоро́зьким.
 І всі́м слуха́ющим го́ловам,
 І всьо́му товари́ству і кривно́му і сердеся́ному
 Пошли́, бо́же, на мно́гая лі́та
 І до ко́нця ві́ка! * 6

«Плач невольників»

(Мелодія на стор. 178—186)

1. Ге́й, що на Чо́рному мо́рі
 Та на то́му бі́лому ка́мені,
 А в по́трібі ца́рській, 6
 В гро́маді коза́цькій, 6
 Та́м ба́гато війська́ пона́жено. 6 + 4
2. Та́м ба́гато війська́ пона́жено,
 По т́рій, по два́ укúпу поско́вано,
 По два́ канда́ли на ру́ки, на но́ги і
 покла́джено,
 А сиріо́у сирі́цею 4 + 4
 Назад ру́ки пов'язáли. 4 + 4

* Варіант дуже близький по формі і вислову див. Антонович - Драгоманов, Исторические песни малорусского народа, т. I, стор. 230.

3. Як ста́ли бідні нево́льники
 Ой на ко́ліна й упада́ти 5 + 4
 Та ру́ки вгору́ підйма́ти, 5 + 4
 Кайдана́ми забря́жчали, 4 + 4
 А го́спода ми́лосе́рдного проха́ли, блага́ли:
 «По́дай то́ нам, го́споди,
 А з не́ба дробе́н до́щик, 3 + 4
 А з Ні́зу буйни́й віте́р! 3 + 4
4. Ге́й, чи не ста́ла б то́ 6
 На Чо́рному мо́рі 6
 А бі́страя хви́ля, 6
 Чи не пови́рива́ла б то́ якорі́в
 З ту́рецької, бусу́рме́нської,
 А з тя́жкої нево́лі».
5. Ге́й, то па́ша ту́рецький, і бусу́рме́нський,
 Са́м по чердаку́ прохо́ждає,
 На слуг сво́їх, ту́рків-янича́рів, 4 + 6
 Ге́й, і зо́ зла гука́є:
 «Ой кажу́ я ва́м, ту́рки-янича́ри, 5 + 6
 Ви все́ до́бре то́ дба́йте,
 По́ три пучки́ терно́вих,
 Черво́ної та́волги на́бира́йте,
 А в ру́ку за́бира́йте,
 Од ря́ду до ря́ду захо́жда́йте,
 По́ тричі́ бідни́х нево́льників
 А в одно́ мі́сто за́тина́йте!» 5 + 4
6. Ге́й, то ту́рки-янича́ри
 Усе́ до́бре то́ дба́ли,
 Ге́й, усе́ зачува́ли:
 По́ три пучки́ терни́ни
 Та черво́ної та́волги
 У ру́ку на́бира́ли,
 А з ря́ду до ря́ду захо́жда́ли,
 По́ тричі́ бідни́х нево́льників
 А в одно́ мі́сто за́тина́ли, 5 + 4
7. А кро́в безневі́нно пролива́ли.
 Як ста́ли бідні нево́льники
 На собі́ кро́в хри́стия́нську і забача́ти,
 То ста́ли про ві́ру хри́стия́нську ка́зати,
 А зе́млю ту́рецьку, 6
 Ві́ру бусу́рме́нську, 6
 Кля́сти-про́клина́ти. 6
8. «Е́й, ти зе́мле ту́рецька,
 Ти ві́ро бусу́рме́нська!
 Ти є́сть усі́м наповне́на:

- І срібром, і златом,
 І дорогими напійтками,—
 Тільки бідним тобі невольникам
 На світі...
9. Гей, то тільки бідні невольники
 В тобі пробувають,
 Що празника різдв'я
 І тог'о святого великодня то й не знають.
10. А все в неволі, 5
 А все в турецькій, 5
 Усе в бусурманській, 6
 Ой то все пробувають, 1 + 6
 А землю турецьку, 6
 Віру бусурманську, 6
 Кленуть-проклинають: 6
11. «Ой ти земле турецька, 4 + 3
 Ти віро бусурманська, 3 + 4
 Ті розлуко християнська! 4 + 4
 Бо вже ти нас не одного розлучила:
 А мужа з жонкою,
 Брата з сестрою,
 Маліх дітей з отцем і з ненькою. 4 + 6
12. Ой то визволь нас, г'осподи,
 Та визволь, г'осподи,
 Із тяжкої неволі
 На тихі води, 5
 На ясні зорі, 5
 На край веселий, 5
 Міждо м'ір хрещенний!» 6
13. Даруй, б'оже, милости вашій,
 І всім мостям нашим запорозьким,
 І всім слухаючим головам,
 Пошли, ім, б'оже,
 На многая літа!
 На многая літа, 6
 Аж до кінця віка *. 6

«Плач невольника»

(Мелодія на стор. 149—151)

1. Гей, то не сокіл ясний квілить-проквіляє,
 Як син до батька, до матері
 З свої тяжкої неволі

* Дуже близький варіант у записі Максимовича: А п т о в и ч - Д р а г о м а н о в, Исторические песни малорусского народа, т. I, стор. 88.

- В городá християнськії
 Пóклон посилає.
2. Гей, со́кола я́сного рідним б́ратом † назива́є:
 «Гей, ти со́коле я́сний, 1 + 6
 Ти б́рате мій рідний! 6
 Ти висо́ко літа́єш, 4 + 3
 Ти дале́ко вида́єш, 4 + 3
 Ой чо́м же ти в ба́тька або у ма́тері
 А ніко́ли в го́стях не побува́єш? 6 + 5
3. Ой поли́нь, со́коле я́сний,
 Ти б́рате мій рідний,
 Гей, у городá християнськії!
 А й ся́дь, упади́,
 Та в ба́тька та в ма́тері
 Пере́д ворітьми́,
 Гей, жалі́бне́нько прокви́ли́,
 О мо́й приго́ді коза́цькій припом'яни́!
4. Нехай бу́де ба́тько † і ма́ти 6 + 3
 Мо́ю приго́ду коза́цьку 5 + 3
 А ще до́бре зна́ти, 6
 Та ста́тки-мае́тки збува́ти, 6 + 3
 Вели́кі ска́рби зби́рати, 5 + 3
 Мо́ю голо́вку коза́цьку 5 + 3
 А з тя́жкої невóлі визволя́ти» *.

«Про самарських братів»

(Мелодія на стор. 139 148)

1. Гей, усі поля самарські почорніли 8 + 4
 Та ясними пожарами погоріли: 4 + 4 + 4
 Тільки не згоріли 6
 У річці Самарці, 6
 В кири́нці Салтанці 6
 Три́ терні́ дрі́бне́нькі, 6
 Три́ байра́ки зелене́нькі. 4 + 4
2. Ото тільки не згоріли три б́рати
 ріді́сьнькі, 4 + 4 + 6
 ... голу́боньки сиве́нькі,
 Пострі́ляні † та пору́бані, † почива́ють. 4 + 5 + 4
3. Ой то ті́м вони спочива́ють, 5 + 4
 Що на ра́нці пострі́ляні † та й пору́бані 4 + 4 + 5
 Ду́же знемага́ють. 6

* Закінчення не схоплено на фонограф. Подібний варіант в Антоновича-Драгоманова, Исторические песни малорусского народа, т. I, стор. 95.

4. Гей, як обізвѣться старший брат
 До середущого словами,
 Обиллеться дрібніми сльозами: 4 + 6
 «Ой брате мій середущий! 4 + 4
 Та добре ти, брате, учини,
 Хоч з річки Самарки 6
 Або з кирнійці Салтанки
 Холодної воді знайди, 4 + 4
 Рани мої постріляні і та порубані 4 + 4 + 5
 Окропи, охолоди!» 3 + 4
5. «Гей, ти брате мій рідненький,
 Голубочку сивенький! 4 + 4
 Чи ти мені, брате, віри не діймаєш, 4 + 3
 Чи ти мене, брате, і на сміх підіймаєш? 6 + 6
 Чи не одна нас шабля порубала, 5 + 6
 Чи не одна нас куля постріляла? 5 + 6
 Що маю я на собі 4 + 3
 Дев'ять ран рубаних, широкіх, 3 + 3 + 3
 А чотири стріляні то й глибокі...» 4 + 3 + 4
6. «Ой то добре ми, брате, учинімо,
 Хоч свого найменшого брата попросімо,
 Нехай наш менчий брат
 А ще добре дбає, 6
 Хоч на колінка й уставає, 5 + 4
 В військову суремку 6
 Добре грає, програває. 4 + 4
7. Нехай же нас будуть странні козаки і зачувати,
 Гей, та будуть до нас приїжджати, 4 + 6
 Будуть нашої смерті доглядати,
 І тіло наше козацьке, і молодецьке
 А в чистому полі поховати». 6 + 4
8. Гей, то менчий брат тебе зачуває,
 До старших братів словами промовляє:
 «Ой браті рідненькі,
 Голубочки сивенькі!
 Не єсть то нас куля яничарська і
 постріляла, 4 + 6 + 4
 А єсть то нас та й отцева молитва
 покарала. 4 + 7 + 4
9. Гей, бо як ми в охогне військо
 Од отця од матері і од'їжджали,
 То мій з отцем і з матір'ю і з родом
 Опрощення та й не брали. 5 + 4

3. Ой та ручка́ми-пучка́ми
 А хлі́б-сі́ль роздро́бля́ла,
 Та всі́ сині́в годувáла, 4 + 4
 А й у на́йми не пуска́ла, 4 + 4
 Чужим лю́дям на потáлу не подава́ла. 4 + 4 + 5
4. Ой чужим лю́дям на потáлу не дава́ла 5 + 4 + 4
 Та всі́ всеви́шнього го́спода, твóрця, † проха́ла:
 «Ой, помо́жй ж ти мені́, го́споди,
 Сині́в погодува́ти,
 До ра́зума подовóдити
 І домá їм пострóити, 4 + 4
 І їх подру́жити». 6
5. Ой то бідна вдова́ 6
 А скóро їх возрості́ла 4 + 4
 І гра́моти повчы́ла 4 + 3
 До ра́зума подовóдила,
 Домá їм пострóила
 І їх подру́жи́ла.
6. Як ста́ли сини́ жи́ти-прожи́вати,
 То ста́ли в себе́ ра́зні (?) ма́єтки то ма́ти,
 Та ста́ли молоді́х княги́нь
 За себе́ заруча́ти,
 То ста́ли бідну вдову́
 А з свогó подві́р'я ізсила́ти: 6 + 4
7. «Ой то іди́ ж ти, ма́ти, куда́-небу́дь
 Собі́ прожива́ти!
 Бо бу́дуть до на́с
 Го́сті-панóве наїжджа́ти,
 Та бу́дуть піти́-гуля́ти,
 А ту́т тобі́ споко́ю то й не бу́де. 4 + 3 + 4
8. Бо бу́дуть у на́с
 У сині́х капта́нах, 6
 В кита́євих шта́нах,— 6
 А ти бу́деш у сі́рій сімря́жні
 Мі́ждо на́ми прохо́жда́ти. 4 + 4
 Та бу́деш на́ших ді́тей оскорбля́ти,
 Жи́нок зневажа́ти, 6
 Як то нам на те́бе свої́ми очі́ма 6 + 6
 Хоч тя́жко та ва́жко й оскорбля́ти». 6 + 4
9. Ге́й, то бідна й удова́
 А се́ зачува́є,
 Слова́ми промовля́є, 3 + 4
 Сльоза́ми пролива́є... 3 + 4
 Ой що мо́вить слова́ми, 4 + 3
 Обі́ллється дрі́бніми то й слеза́ми: 4 + 3 + 4

10. «Як то я вас, сині, годувала,
Як ка́мінь глода́ла,
А чо́г те́пер собі од ва́с ди́ждала,
Що йти́ на чу́жé подві́р'я прожи́вати...»
11. Ге́й, то в святи́ неділе́нку, 4 + 4
То ра́но-поране́нко, 3 + 4
То не в усі́ то дзвони́ дзвоня́ть, 5 + 4
А то́ сини́ свою́ не́нку, 4 + 4
Удо́ву старе́нку,
А з сво́го подві́р'я то ізго́нять. 6 + 4
12. Що ста́рший за ру́ку веде́,
Середу́щий у плече́ випиха́є, 4 + 3 + 4
А найме́нчий воро́та одчиня́є, 4 + 3 + 4
Є́ї бі́дну кле́не́ й прокли́нає: 4 + 6
13. «Ой іди́ ж ти, ма́ти,
Куда́-небу́дь собі́ прожи́вати,
Бо ти́ нам не вдо́бна,
Проти́ діла́ не спосо́бна. 4 + 4
Оце́ ж тобі́ шля́х-дорба́ 4 + 4
Широ́ка й до́бга!» 6
14. Ой то пішла́ то бі́дна вдо́ва,
А пла́че — сте́жечки не ба́чить,
Потика́ється, 5
А то ще́ ж то найме́нчий си́н
Кра́й віко́нечка 5
Насміха́ється: 5
15. «Ге́й, то диві́ться, хло́пці-панове́, і мо́лодці,
Як то на́ша ма́ти і [потикае́ть]ся,
Чи ви́на напива́ється,
Чи ума́ лиша́ється,
Що́ попи́д ти́ном хиля́ється». 5 + 4
16. Ой середу́щий си́н обізва́вся:
«Ой бра́ті ж то рідне́нкі 4 + 3
Голу́боньки сиве́нкі! 4 + 3
Ге́й, тож на́ша ма́ти ні ви́на не напива́ла,
Ні ума́ не лиша́ла,
А то́ вна в [ро́скоші та в ща́сті]
Слізьми́ запива́ється,
Що́ попи́д ти́ном хиля́ється».
17. Ой то пішла́ то бі́дна вдо́ва,
А пла́че — сте́жечки не ба́чить
Потика́ється... 5
А й ще́ чу́жа́ чу́жені́на, 4 + 4
Мо́лода че́ляді́на, 3 + 4
А з бо́жого до́му пита́ється. 6 + 4

18. «Ей, чужа́ чужени́но, 3 + 4
 Молода́ челяди́но! 3 + 4
 Та нащо ти менé пита́еш?
 Возьми́ ж ти менé
 На свое подві́р'я!
 Бúду тобі сіни-ха́ту виміта́ти, 4 + 4 + 4
 Та бúду діто́к догляда́ти,
 Тобі, молодóму челяди́ну 6 + 4
 Поря́док то й дава́ти». 3 + 4
19. Ей, то чужа́ чужени́на, 4 + 4
 Молода́ челяди́на, 3 + 4
 Воро́та одчиня́є, 3 + 4
 Бідну вдову́ до себе зазива́є:
 «Ой іди́ ж ти, вдо́во, 6
 До мене́ прожива́ти, 3 + 4
 Не бúдеш ти мені, 6
 Сіни й [ані] ха́ти заміта́ти: 6 + 4
 Та й ти́м ти бúдеш 5
 Діто́к догляда́ти, 6
 Мені, молодóму челяди́ну, 6 + 4
 Поря́док то й дава́ти. 3 + 4
20. Ой то бúду тебе́ за рідну не́ньку | почита́ти,
 Бúду тебе́ до сме́рті годува́ти,
 Ти́м ти бúдеш у мене́ 4 + 3
 По свою́ жизньн прожива́ти. 4 + 4
21. То бідна вдова́
 А в чужо́ї чужени́ни, 4 + 4
 Молодо́ї челяди́ни, | прожива́ла 4 + 4 + 4
 Аж трина́дцять а три ро́ки. 4 + 4
22. На чотирна́дцятóму ро́ці
 Та ста́ли хуртові́ни наступа́ти, 3 + 4 + 4
 Та стали вдовиче́нків побива́ти: 3 + 4 + 4
 Що пер́ва хуртові́на 3 + 4
 Дома́ попала́ла, 6
 А друга́ хуртові́на 3 + 4
 Скоті́ну поморі́ла, 3 + 4
 А тре́тя хуртові́на 3 + 4
 У полі́ й у до́мі 6
 Та хлі́б побі́ла,
 А нічо́го в полі́ й у до́мі
 Не й остано́вила. 6
23. Як ста́ли вдовиче́нки жи́ти-прожива́ти,
 Не ста́ли в себе́ нічо́го ма́ти,
 То ста́ли двори́ бур'я́нами зароста́ти

- Не стали люди подажати,
 Не стали гóсті-панóве
 До їх заїжджати,
 До себе зазивати;
 Не стали куми́-побратими [навщати],
 Хоч стало тяжко та ва́жко
 На світі проживати. 3 + 4
24. Ге́й, то в святу́ неділе́нку,
 То ра́но-поране́нко, 4 + 4
 То́ не в усі то дзвони́ дзвоня́ть, 3 + 4
 А то́ про вдовиче́нків 5 + 4
 Все люди́ то й говоря́ть. 3 + 4
25. А в святу́ то неділе́нку, 4 + 4
 То ра́но-поране́нко, 3 + 4
 То не сізи́ орли́ засвиста́ли, 6 + 4
 Як ті бі́дні вдовиче́нки 4 + 4
 Од сна́ вставали́,
 Бі́ле лице́ промива́ли, 4 + 4
 Та бо́жі моли́тви сотворя́ли: 6 + 4
 Ой що мо́влять слова́ми — 4 + 3
 Обі́лються дрі́бними́ то й слю́зами. 4 + 3 + 4
26. Ой що ста́рший си́н то мо́вить слова́ми,
 Обі́леться дрі́бними́ слю́зами: 4 + 6
 «Ой бра́те середу́щий
 І бра́те мій найме́нчий!
 Не га́рно ми всі втрьо́х то й зроби́ли... 6 + 4
27. Що ми́ свою́ не́нку, 6
 Удо́ву старе́нку, 6
 А з сво́го подві́р'я зосла́ли... 6 + 3
 Ходи́м тепе́р, перед бо́гом, † перед людьми́, 4 + 4 + 4
 А грі́х-стра́м потерпи́мо,
 Сво́ю не́нку,
 Вдо́ву старе́нку,
 На сво́є подві́р'я й упро́сімо! 6 + 4
28. Ой чи не прійде́ то на́ша ма́ти 6 + 4
 До на́с прожи́вати. 6
 Бо вже́ нам тяжко́ та ва́жко
 На світі́ пробу́вати. 3 + 4
29. Ой то ско́ро ша́пки в ру́ки забра́ли,
 На ко́ліна й упáли,
 Сво́ю не́нку,
 Вдо́ву старе́нку,
 До себе́ [жи́ть закли́кали].
30. «Ой іди́ ж ти, не́нку, 6
 До на́с прожи́вати! 6

- 4 + 6
- Будем тепер дітей научати,
Жінók спиняти,
Тебé за рідну неньку почитати».
31. Ой то бідна вдóва 6
 А тé зачувáє, 6
 Словами промовляє, 3 + 4
 Сльозáми проливає. 3 + 4
 Що мовить словами, 6
 Обиллеться дрібніми то й сльозáми: 4 + 3 + 4
32. «Як то я вас, синій, годувала, 6 + 4
 Як кáмiнь глoдáла, 6
 А чогó тепер собі од вас дiждáла,
 Що на чужóму подвiр'ї проживáю.
33. Ой не пiдú я до вас, синiй, проживáти,
 Щоб вáших дiтeй не оскорбляти,
 Жiнoк не зневажáти,
 Щоб вáм не тiяжко та не вáжко | булo на мeнe
 Своiми очiма й оскорбляти». 6 + 4
34. Ой то бiдна вдова дoбрe знáла, | бо вже] видiла;
 Ой на колiна й упадáла, 5 + 4
 Рúки вгóру пiдiймáла, 4 + 4
 Молитви сотворяла, 3 + 4
 А своїх синiв то прощáла. 5 + 4
35. Як стáла синiв прощáти, 5 + 3
 То стáв iх гoспoдь милувáти: 5 + 4
 Стали люди поважáти, 4 + 4
 Та стали кумi-побратiми [навiщáти];
 А бiдна вдова на чужóму подвiр'ї проживáла.
36. На чужóму подвiр'ї проживáла 4 + 3 + 4
 I на чужóму подвiр'ї помiрáла. 5 + 3 + 4
 Ой то тiльки бiдноi вдови
 А прийшлá то слáва, | iй пáм'ять,
 Мiждo царями, 5
 Мiждo князями, 5
 Мiждo православними християнами.
37. Ой то iй слáва! —
 Ой сотвори то, гoспoди, iй вiчну пáм'ять,
 А всiм слúхающим гoловам,
 Пошли iм, бoже,
 На мнoгая лiта! *

* Варіант записаний від Вересая, хоч близький висловом, наполовину коротший (Записки Юго-Западного отдела Русского Географического общества, т. 1. Материалы, стор. 11).

«Про удову»

(Мелодія на стор. 226—242)

- | | | |
|----|--|---------------------|
| 1. | Ой у неділю рано-пораненько, | 5 + 6 |
| | То не темніі тумани налягали, | 5 + 3 + 4 |
| | Та не дробніі дощики накрáпали, | 5 + 3 + 4 |
| | То не сізая зозуля кувала — | 5 + 3 + 3 |
| | А то бідная, нещасная вдова, † ма́ти старенька,
Всеви́шнього творця умоляла: | 4 + 6 |
| 2. | «А помо́ж мені, го́споди, | |
| | Сино́в воскорми́ти, | 6 |
| | Та й [у друзі] подру́жити! | 4 + 4 |
| | Та й [у друзі] подру́жити, | 4 + 4 |
| | Хліба-со́лі дожда́ти! | 4 + 3 |
| | То сино́в у найми не пуска́ти, | 6 + 4 |
| | На сти́раніє ру́чок
Лю́дім не пода́ти!» | 6 |
| 3. | А живу́ть же ті удови́ченки, † прожива́ють,
Добри́і мислі ма́ють,
Свою́ мату́сю, нещасну́ю вдо́ву
А преч з до́му прогана́ють. | 5 + 6
4 + 4 |
| 4. | «Ой іди́ ж ти, стара́я ма́ти,
Преч з на́шої бага́тої ха́ти!
Ті бо нам не вго́дна,
На́шим же́нам † діла робі́ти не спосо́бна! | 4 + 5
4 + 6
6 |
| | | 4 + 5 + 4 |
| 5. | А годі́ нам, ма́ти,
Твою́ ста́рость чті́ти-поважа́ти,
І своїх же́нів страха́ти,
Діток мале́ньких сопиня́ти!»
Ой то найста́рший си́н мату́сю під бо́к веде́,
Середу́щий у плечі́ сува́є, | 6
4 + 6 |
| | А са́мий то найме́нчий в спі́ну,
Двері́-воро́та одчиня́є,
За пра́ву ру́ку
З дво́ра й вивожда́є... | 6 |
| 6. | «Ой оце́ тобі, ма́ти, дорога́,
Широ́кая, довга́!» | 6 |
| | А три си́на, са́ме вони поверта́лися,
Кра́й віконе́ць ста́ли,
Свою́ мату́сю, нещасну́ю вдо́ву,
Вони́ й осужда́ли: | 6
5 + 6
6 |

7. «О, дивіться ж ви, бр'ятця-панове,
 Як рано-пораненько, 3 + 4
 А в святую неділеньку, 4 + 4
 Мати вина напивається,
 Та ума лишається,
 Понад сусідськими дворами ! валяється!»
8. О, пішла нещасная вдова вздóвж вуличками,
 Вмивається горькими сльозами... 4 + 6
 О, сльоза сльозу побиває, 5 + 4
 А вона близькую сусідину, 6 + 4
 Та чужую чуженину, 4 + 4
 Просить і благає: 6
9. «Ой, чужая чуженіно, 4 + 4
 А молодая челядіно: 5 + 4
 Прийми мене в свій дім 6
 Віку доживати! 6
10. Буду хліба-солі в тебе заробляти, 6 + 6
 І дітей тобі доглядати,
 Тебе, молодую челядіну, 6 + 4
 А на добрий разум научати». 6 + 4
11. А не мало время проходило, ! тринадцять гóд, 6+4+4
 Нещасная вдова в сусідському домі 6 + 6
 А вона проживала. 3 + 4
12. О, жила вона, проживала,— 5 + 4
 На чотирнадцятому году
 Ой господь удивиченків карає:
 Стали громи погримати, 4 + 4
 Став господь великі тучі насилати,
 І в видимо, то не в видимо.
 Удивиченків карати. 5 + 3
13. Ой у неділю ж то рано-пораненько
 А люде до церкви йдуть,
 Як бджілки гудуть.
 Про вдовиченків говорять: 5 + 3
14. «Ой хіба то в їх домі хліба-солі то не стало,
 Що вони свою матусю, то нещасную вдову,
 О преч з дому прогналі!»
15. А найстарший же син своїх братів просить і благає:
 А гіркії сльози проливає, 6 + 4
 Та братів своїх просить і благає, 5 + 6
 «Ой брати мої рідненькі,
 Голубчики сизенькі!
 Ой ходімо, свою матусю будём просіти-благати,
 В свій дім жить прийняти, 6

- Чи не перестане нас господь
Хоч мало карати». 6
16. До сусідського дому доходяє, 5 + 4
До сиріи землі припадає, 5 + 4
А свою матусю, то нещасную вдову, 6 + 7
Просьте і благает: 6
- «Ой іди ж ти, старая мати,
В наші дома, будеш віку доживати!
А ми будемо, мати,
Жен своїх страхати, 6
Та діток маленьких сопиняти, 6 + 4
А діток маленьких сопиняти. 6 + 4»
17. А діток маленьких сопиняти,
Чи не перестане нас господь
Хоч мало карати». 6
18. Ой нещасная вдова,
Мати старенькая,
Милосердіе над синями мае:
До синів у дим уступає,
Бога милосердного
Просьте умоляе: 6
19. «Хіба я трійцу святую не вмолила,
Що нещасная фортуна
Моім синям послідила: 4 + 4
Ані в полі, ні у домі, 4 + 4
Ні хліба, ні солі,— 3 + 3
Нічого не вздріли. 3 + 3»
20. То найстаршому сину
Дом багатий воспалила, 4 + 4
Середущому сину
Нещасная фортуна послідила:
Ані в полі, ні у домі, 4 + 4
Ні хліба, ні солі,— 3 + 3
Нічого не вздріли». 3 + 3
21. Хто буде на світі проживати,
Та отця-неньку поважати, 6 + 4
Ай отцеву-матусину молитву 5 + 4
Буде умоляти, 6
Отцева-матусина молитва
Буде помагати. 6
І народу всему царському,
Мірові християнському
На многая літа! 6

«Про піхотинця»

(Мелодія на стор. 242—250)

1. Ой не темнії тумани то налягали, 5 + 3 + 5
Та не дробнії дощики ! ой накрáпали,— 5 + 3 + 5
То три брати з турецької землі,
З бусурмèнської невіри
Утікали, й утікали. 4 + 4
2. О, два брати то на коніх, 4 + 4
Третьій піший-піхотинець; 4 + 4
Своїх братів він доганяє, 5 + 4
Міждо коні й убігає, 4 + 4
За стремéна їх хватáє, 4 + 4
Сизими голубами називáє: 3 + 4 + 4
3. «О, браті мої ріднєнки,
Голубочкї сизєнкі!
Стáньте ви, коні попáсите,
Менé, менчого брáта,
Пішого піхотинця, обождіте!
О, хоч на свої коні молодєцькїї,
Добрїї, козáцькїї возьміте,
Та одну мїлю вєрст подвезіте!
4. А хоч моє козáцькоє-молодєцькоє тіло
Врагáм на потáлу не пустіть!»
5. О, два брати скóро з невóлі й утікали,
З гóрода й Азóва, 7
Із турецької віри, 7
З бусурмèнської віри 7
Утікали, й утікали. 4 + 4

Фрагмент думи, записаний від Платона Кравченка

«Про піхотинця»

(Мелодія на стор. 195—198)

1. Ой! Ой, то не піли пи́лили,
О, то не тумани й уставáли,— 6 + 4
Ой, то три брати з землі турецької,
З віри бусурмèнської,
З тяжкої невóлі утікали. 6 + 4
2. Ой два кóнних, трєтій піший пішенїця, 4 + 4 + 4
Як чужáя чуженїця: 4 + 4

- | | | |
|----|---|-------|
| | Ого за кónними й уганяє, | 6 + 4 |
| | [За стремéна хватáє, | |
| | Та до їх слóвáми промовляє: | 6 + 4 |
| 3. | «Ой! брáтчики мої рóдні,
Голубóньки ж сáві! | |
| | Стáньте собí, конí попáсите,
Наймéнчого брáта,
Пíшого пíхотíнчика, обoждíте, | 4 + 6 |
| | Хоч на кóні та возьмíте,
В християнськíй городá подвезíте! | 4 + 4 |
| 4. | Ото, брáти, то я бóду знáти,
Кудí то з землi турецькóй,
З вiри бусурмéнськóй,
З тяжкóй невóли
В християнськíй городá
До отцá, до нéньки прибувáти. | 4 + 6 |
| | 6 + 4 | |
| 5. | А не хочете на кóні й узáти,—
З плiч голóвóньку iзнiмáйте!» | 5 + 6 |
| | | 5 + 4 |

ДОДАТОК

Строфові пісні, записані від співців дум



«Про дівку-бранку»

Записано від кобзаря Мих. Кравченка з Сорочинців

(♩ = приблизно 70 М. М.)



1. В Ца-рі-гра-ді на ба-за-рі,



В Ца-рі-гра-ді на ба-за-рі.

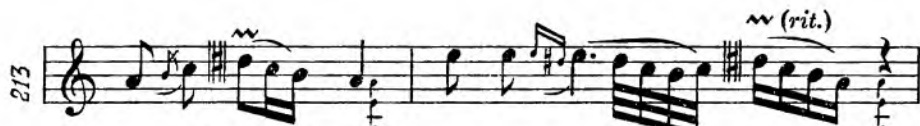


2. Де брат се-стру за-про-да-в,



Де брат се-стру за-про-да-в.

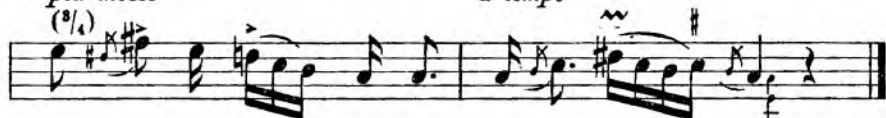
* Такт мелодії, правильність якого порушена подекуди супроводом кобзи і довгими віддыхами співця, позначаємо над лінійною системою і то лише для першої строфи; дальше відмічаємо лише відміни. Супровід кобзи, лише місцями чутний, відзначено дрібними нотками, а для докладності подекуди ще й буквою к. Коли тони кобзи вчуваються одночасно або майже одночасно з тонами співу, тоді ставимо дрібні нотки тісно при нотах мелодії. Паузи, виповнені акордами кобзи, позначаємо на верхніх або нижніх лініях.



3. Та не зна- в, Що взять ма- в;

rit. mosso

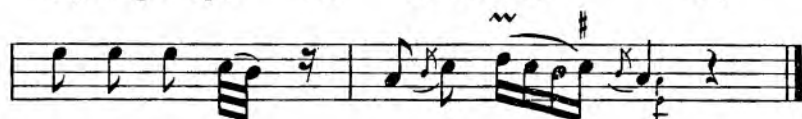
a tempo



Во- на са- ма со- бі ці- ну зна- в:



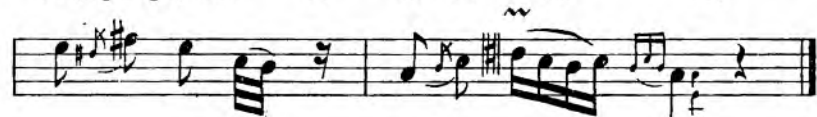
4. „Бе- ри гро- ші не лі- ча- чи,



Сре-бро, зла- то не ва- жа- чи.“



5. „Сре-бро, зла- то не ва- жа- чи,



Ки- та- ..еч- ку не мі- ря- чи.“



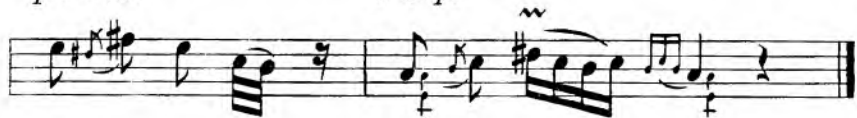
6. Десь у- зяв- ся злий та- та- рин,



Десь у-зяв-ся пре-злий па-нич.



7. Да-є гро-ші не лі-ча-чи,
pīū mosso *a tempo*



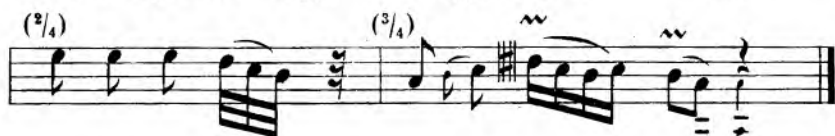
Ки-та-вч-ку не мі-ря-чи.

В а р і а н т.*

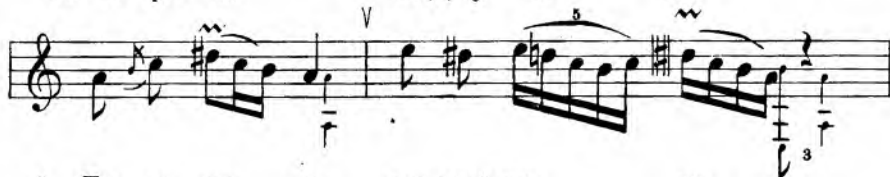
(♩ = приблизно 60 М. М.)



8. Став брат се-стру, з рук зда-ва-ти,



Та-та-ри-на па(й)-у-ча-ти:

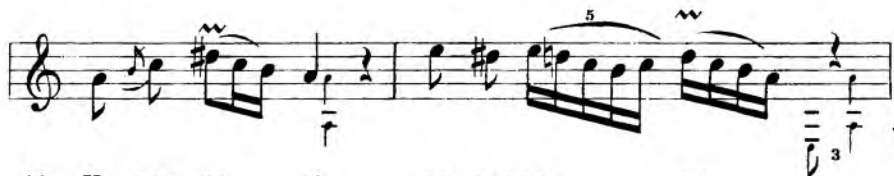


9. „Та-та-ри-не, пре-злий па-не,

* На фонограф схопив Опанас Гр. Сластїон восени 1909 р.



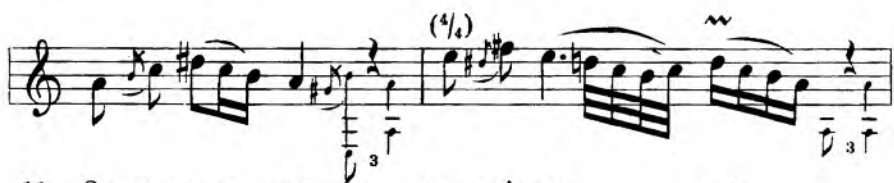
Не дай дів-ці за-пла-ка-ти!"



10. „Не дай дів-ці за-пла-ка-ти,



От-ця, нень-ку спо-мя-ну-ти!"



11. „От-ця, нень-ку спо-мя-ну-ти,



В сво-ю зе-млю по-гля-ну-ти."

12. Дівка-бранка не втерпіла,
В свою землю поглянула.
13. В свою землю поглянула,
Отця й неньку спом'янула.
14. Як угледів злий татарин,
Як угледів презлий панич,
15. Да вдарився об білу грудь. (2 рази).
16. Десь узялась на морі хвиля,
Всі кораблики побила.

17. Всі кораблики побила,
Татарина затопила.
18. Татарина затопила,
Невольничку залишила,
19. Невольничку залишила.
В свою землю викинула.
.....*
20. Отця-неньку спом'янула,
В свою землю жить попала.

«Про Саву Чалого»

Записано від кобзаря Мих. Кравченка з Сорочинців

Rubato.

1. Ой, був со-бі ста-рий ко-зак, На при- зви-ще
Ча-лий, Та зго-ду-вав си-на Са-ву
Ко-за-кам на сла-ву, Та зго-ду-вав
си-на Са-ву Ко-за-кам на сла-ву.

* Тут кобзар, мабуть, призабув одну строфу.

(J) = приблизно 60 М. М.)



2. А той Са- ва не за- хо- тів ко- за- кам слу-



жи- ти Від- кло- нив- ся до ля- шеньків



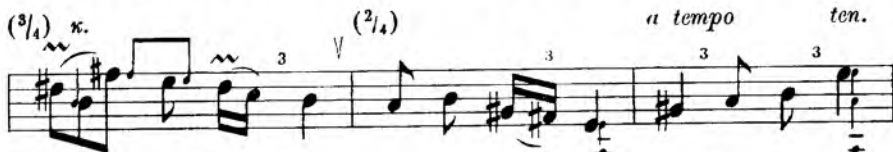
Па- ном в Поль- щі жи- ти Від- кло- нив- ся



до ля- шеньків Па- ном в Поль- щі жи- ти.



3. Та й за- хо- тів я пан Са- ва Сла- ви за- лу-



чи- ти Взяв ко- за- ків за- по- рож- ців



По сте-пах во-ди-ти Взяв ко-за-ків



за-по-рож-ців По сте-пах во-ди-ти.



4. А наш бать-ко, пан о-та-ман, По ко-за-ках



ту-жить .. „Гей, хто із нас.



Са-ву пій-ма, Він то нам по-слу-жить ..



Гей, хто із нас Са-ву пій-ма, Він то нам по-



слу-жить. “*

* Дальше кобзар призабув.

Варіант *

Grave.

($\frac{2}{4}$)



1. Гей, був со-бі ста-рий ко-зак,

meno mosso



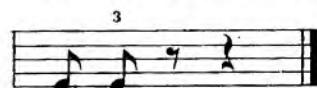
На при-зви-ще Ча-лий, Та зго-ду-вав



си-на Са-ву Ко-за-кам на сла-ву,



Та зго-ду-вав си-на Са-ву Ко-за-кам на



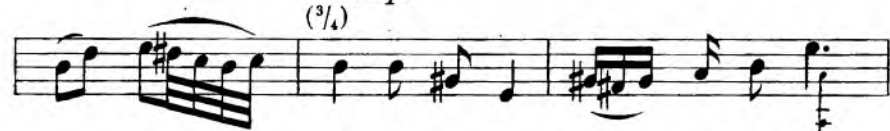
сла-ву.

più mosso



2. А той ко-зак не за-хо-тів Ко-за-кам слу-

a tempo



жи-ти, Від-кло-нив-ся до ля-шень-ків

* На фонограф скопив Опанас Гр. Сластїон восени 1909 р.

p *più mosso* $(\frac{2}{4})$ *a tempo* $(\frac{3}{4})$

Па- ном в Поль-щі жи- ти, Від- кло-нив- ся

$(\frac{2}{4})$

до ля-шень-ків Па- ном в Польщі жи- ти.**

«Про дівку-бранку»

Співав Остап Калний з Великих Сорочинець,
Миргородського пов., Полтавської губ.***

(♩ = приблизно 70 М. М.)

Recitando.

$(\frac{2}{4} + \frac{4}{4})$ *rit.*

В Ца- рі- гра- ді на ба- за- рі

a tempo

Збі- ра- ла- ся тор- го- ви- на.

rit.

Збі- ра- ла- ся тор- го- ви- на,

* Рисочка від нотки до пригосного в тексті означає, що при вимові цього пригосного звука у співі вчувається якийсь неозначений голосний, а через те цей пригосний сполучається з осібним тоном мелодії.

** Варіанти мелодії в записі М. Л и с е н к а: Збірник українських народних пісень, II, стор. 8, «Зоря», 1894, стор. 136.

*** На фонограф скопив Опанас Гр. Сластїон.

a t.



Де брат се-стру за-про-да-є.

rit.



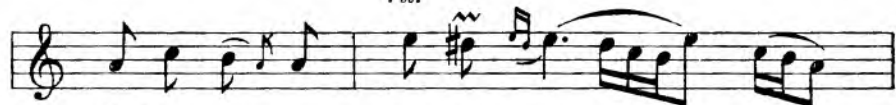
Де брат се-стру за-про-да-є,

a t.



Та й не зна-є, що взять ма-є.

rit.



Та й не зна-є, що взять ма-є,

a t.



Во-на са-ма со-бі ці-ну зна-є.

«Про дівку-бранку»

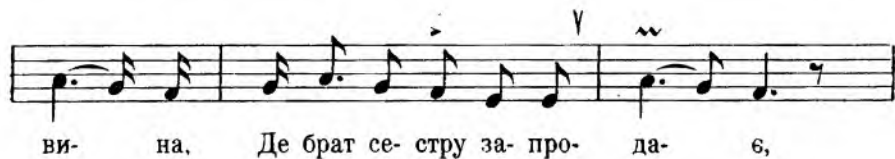
Співала Явдоха Пилипенко з хут. Орликівщини,
Хорольського пов., Полтавської губ.*

(J = приблизно 70 М. М.)

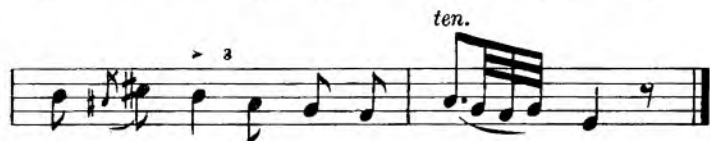


В Ца-ре-граді на ба-за-рі, Де збіралась торго-

* На фонограф схопив Опанас Гр. Сластіон.



ви- на, Де брат се- стру за- про- да- ь,



Та не зна- ь, що взять ма- ь.



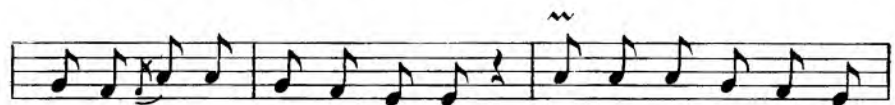
Са- ма во- на ці- ну зна- ь: „Бе- ри гро- ші



не лі- ча- чи, Сре- бро зла- то не ва- жу- чи,



Ки- та- єч- ку не мі- ря- чи."



Десь у- зяв- ся злий та- та- рин, Десь у- зяв- ся пре- злий



па- нич.

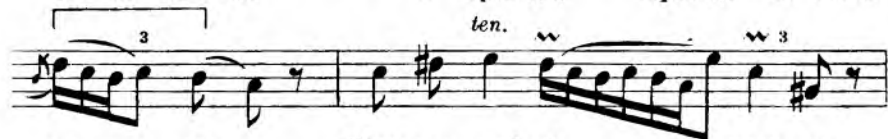
«Нема в світі правди»

Співав лірник Антон Скоба з Богачки,
Хорольського пов., Полтавської губ.

Rubato.



А не-ма в сві-ті прав-ди, Прав-ди не взись-



ка-ти, Тіль-ки в сві-ті прав-ди,



Як о-тець та ма-ти.



У-же ту-ю свя-ту прав-ду Під но-зі топ-



та-ють, А злу-ю то не-прав-ду



Ме-дом, ви-ном на-пу-ва-ють.*

* Варіант мелодії записаний М. Лисенком від О. Вересая: Записки Юго-Западного отдела Русского Географического общества, I, 1873. Ноты к думам и песням, стор. 11.

«Горе мені, горе»

Співав лірник Антон Скоба з Богачки,
Хорольського пов., Полтавської губ.

rit. mosso

л. *3* *3* *3* Го-ре ме-
ні, го-ре На сім сві-ті жи-ти,
Бо-ронь бо-же смер-ти,
Бу-де бог су-ди-ти.
А як чо-ло-вік здо-ров, Всяк йо-го
3 *ten.* ко-ха-є, При не-щас-ній го-

* Ця фраза дуже невиразно виходить у відтворенні фонографа.



ди- ні То йо- го й рід цу- ра- 6.*

The image shows a single line of musical notation on a five-line staff. The melody begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are: D4 (quarter), E4 (quarter), F#4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (half). There are slurs over the first five notes and the last five notes. A fermata is placed over the final note, C4. The lyrics 'ди- ні То йо- го й рід цу- ра- 6.*' are written below the staff, with the number '6' positioned above the final note.

* Варіант мелодії записаний М. Лисенком від О. Вересая, цит. праця, стор. 12



МЕЛОДІЇ
УКРАЇНСЬКИХ
НАРОДНИХ
ДУМ

ДРУГА СЕРІЯ

СПИСА В
ПО ФОНОГРАФУ
І ЗРЕДАГУВА В
ФІЛАРЕТ КОЛЕССА

ПЕРЕДМОВА

до другої серії «Мелодій українських народних дум»

Цінні останки давньої епічної поезії, що й досі збереглися у великоросів (билини), українців (думи), сербів (юнацькі пісні) і фіннів (руни), хоч які різноманітні за своїм характером, та хоч не в однаковій мірі задержали старовинний речитативний склад, все-таки безперечно свідчать про незвичайну живучість народної поезії в згаданих народів. Разом з старовинними рецитаціями збереглися також зразки давньої народної музики, на які аж в другій половині XIX ст. звернено пильнішу увагу.

Мелодії билин, записані Киршею Даниловичем не пізніше 1768 р., що появилися спершу з похибками у виданні Калайдовича 1818 р., вийшли у виправленій формі аж в 1894 р. Найновіші записи билинних мелодій, виготовлені за фонографом А. С. Аренським * 1894 р. та І. С. Тезавровським ** в 1904, 1910 рр., дають уже зовсім певний матеріал для наукового дослідження. Мелодії сербських юнацьких пісень вперше видав Фр. Кугач ще в 1881 р. *** та здалася б тепер перевірка тих записів при допомозі фонографа. Найновіша праця про музичну форму фінських рун Армаса Лауніса **** спирається на імпонуючій збірці 2800 рунічних мелодій, з яких близько 900 видало фінське Літературне товариство 1910 р. ***** Хоч на мелодії дум звернено увагу ще в 1870-х роках, то їх систематичне записування за допомогою фонографа почалося ледве перед кількома роками, коли кобзарські рецитації стали вже зовсім переводитися і забуватися, коли репертуар кобзарів зuboжив, та й сам тип народного кобзаря став доволі рідкісним, уступаючи

* «Древности», Труды славянской комиссии Московского археологического общества, т. I, Москва, 1895. Протоколы, стор. 27—28. А. С. А р е н с к и й, Музыкальная заметка.

** А. Д. Григорьев, Архангельские былины и исторические песни с напевами, записанные посредством фонографа, т. I, М., 1904, т. III; СПб., 1910.

*** F. r. K u h a c, Južnoslovenske narodne popijevke, т. IV, Загреб, 1881.

**** A r m a s L a u n i s, Über Art, Entstehung und Verbreitung der estnischfinnischen Runenmelodien. Eine Studie aus dem Gebiet der vergleichenden Volksmelodienforschung. Helsingfors, 1910.

***** Suomen Kansan sävelmiä Neljäs jakso: Runosevelmiä, Helsinki, 1910.

місце «концертному» кобзареві або передаючи останки свого репертуару лірникові.

Однак причини цього запізнення не можна пояснювати байдужістю українських етнографів до музичної форми дум; не треба забувати, що мелодії великоруських билин, сербських юнацьких пісень та фінських рун мають переважно пісенний характер і доволі легко укладаються в музичні такти: через те і записування їх було без порівняння легше, як записування змінливих, строго речитативних мелодій дум з мелізматичними прикрасами та ще й дуже складним, подекуди, акомпанементом кобзи. Лисенко * перший зважився поконати незвичайні труднощі в записах дум, однак дав зовсім не повні, хоч які цінні нариси кобзарського співу; відтак майже 40 літ ніхто не брався за цю справу. Тепер ясно показується, що вірне записування кобзарських реcitaцій та бандурної гри єдино можливе лише при допомозі фонографа, що аж в найновіших часах знайшов застосування в музичній етнографії, віддаючи неоціненні прислуги для науки.

Однак передача нотним письмом імпровізованих мелодій дум разом з бандурною грою зустрічається з великими, часом непереможними, труднощами. Хто пробував розслухувати з фонографа тони, що разом звучать у гармонічному сполученні, та ще до того тони не однакової сили і не однакової барви, одні з інструмента, а другі з людського голосу, той зрозуміє, як легко тут помилитись. Не дуже то сильні звуки бандури доволі слабо виходять в репродукції фонографа, особливо, коли приглушує їх голос кобзаря. Найвиразніше виходять крайні тони акордів: високі і низькі, зате середніх тонів часто-густо не можна було гаразд розібрати. Супроти того ми заводили в ноти лише ті тони, що їх зовсім певно можна було дослухатися з фонографа, не пускаючися на здогади. Через те наші записи бандурної гри вийшли місцями неповні, неначе нариси, що не дають викінченого малюнка, хоч до репродукції вживали ми найкращого фонографа, який можна було тут роздобути і хоч доклали ми усякого старання, щоб записи вийшли якнайвірніші **. Зрештою списані валки складено в Музеї Наукового товариства ім. Шевченка у Львові, в архіві фонограм, де вони доступні для дальших дослідів та евентуальної перевірки.

* Записки Юго-Западного отдела Русского Географического общества, 1873. «Ноты к думам и песням, исполняемым О. Вересаев», стор. 1—10.

О. Рубець вмістив у своєму виданні «216 народных украинских напевов» (Москва, 1872, стор. 55) також уривок думи «Про удову», не зазначивши, де і від кого її записано. Мелодія цього незначного фрагмента не має речитативного характеру і вигідно укладається в музичні такти; до того ж вона оснований на тональності *d* — *mol* із зворотами у верхню субдомінанту *g* — *mol* і паралельну дурову тональність *F* — *dur*, чого в народних мелодіях ніколи не буває. Все те вказує на невірність запису або фальшиве джерело.

** Для контролю просили ми знавців української народної музики перевірити трудніші партії наших записів. Списані валки переграно по кілька сот разів в різних відступах часу, так що тепер вони через зужиття не передають так голосно і докладно всього того, що спершу передавали.

З більшою основою можемо запевняти про вірність записів самого співу кобзарів і співців дум, бо мелодія рецитації виступає в репродукції фонографа в більшості випадків дуже виразно; великі труднощі справляє лише передавання ритму кобзарських рецитацій, тієї розкішної декламації і свобідного *parlando*. Відношення між окремими тонами кобзарської рецитації щодо протяжності буває таке різнорідне, що звичайними нотними вартостями зовсім докладно не можна його передати: поділ нот на половини, чвертки, вісімки і т. д. не вистачає там, де заходять ірраціональні відношення одиниць часу 3 : 2, 5 : 3 та інші, так як і ритм декламації без співу трудно було б зовсім вірно передати нотним письмом. Великою допомогою в записах став тут метроном. Все-таки годиться зазначити, що наш запис передає ритм кобзарських рецитацій лише з приблизною вірністю, за винятком зазначених дужками [] місць, що повністю згоджуються з тактуванням метронома.

Перевіривши факт, що кожний кобзар чи лірник співає всі думи свого репертуару на один зразок, обертаючи на різні лади основну тему мелодії, зазначаємо, що в більшості випадків не було потреби, ба навіть змоги повністю схоплювати і списувати всі думи в цілості. Отже, в обох серіях надруковано лише 10 дум повністю, інші видано в значних фрагментах (деякі доходять до половини думи). Ті фрагменти, записані переважно Опанасом Гр. Сластіоном, дають доволі докладне поняття про мелодії дум у різних варіантах. Ми старалися записати якнайбільше варіантів, та хоч видано їх у більшій мірі лише у фрагментах, вони зайняли два великих томи, а на їх списування треба було присвятити трохи чи не 5 років. Якщо б ми хотіли видати всі думи повністю, то й об'єм видання і час, потрібний на списання цього матеріалу, зріс би щонайменше вдвоє*.

В обох томах цього видання зібрано загалом 15 варіантів рецитаційних мелодій, в тім 11 з Полтавщини і 4 з Харківщини. Очевидно це зовсім не багато, як на велике число живих співців дум, яких десятки налічують у своїх статтях Сластіон, Доманицький і Сперанський; в дійсності набереться їх значно більше. Та вичерпання такого багатого матеріалу вимагає довгої й систематичної праці більшого гурту робітників.

На жаль, і досі не вдалося нам роздобути фонограм, наспіваних кобзарями з Чернігівщини, хоч там кобзарство ще доволі сильно держиться, як показує студія Сперанського (Южнорусская песня и современные ее носители, Київ, 1904).

Шістьох із співців, рецитації яких поміщено в обох серіях дум, а саме: М. Кравченка, Скобу, Дубину, Кучеренка, Явдоху Пилипенко і О. Г. Сластіона пізнали ми особисто, під час експедиції до Миргорода

* Зазначаємо, що ми списали для нашого видання всі валики, прислані Оп. Сластіоном та Лесею Українкою, отже, в більшості випадків фрагментарність записів вийшла незалежно від редакції.

1908 р. слухали і схопили на фонограф їхній спів. Опісля доповнив ще О. Г. Сластіон наші знімки новими фонограмами із співом М. Кравченка, Кучеренка, Я. Пилипенко і своїм. Схопленням співу і гри Гната Гончаренка на валики фонографа та записом текстів дум зайнялася була покійна Лариса Квітка (Леся Українка) з своїм чоловіком Климентом Квіткою. Решту фонографічних знімків передав Опанас Георгійович Сластіон на валиках, наспіваних Барем, Платоном Кравченком, Калним, Гришком, Скубієм, Говтванем, Пасогою і Дривченком, яких співу не довелося нам чути безпосередньо.

Так, отже, Високоповажаним любителям української народної музики Опанасові Сластіонові, Климентові Квітці та покійній Лесі Українці (що ще в останніх тижнях свого життя вела поживавлену переписку в справах нашого видання, вичікуючи нетерпляче його появи) передусім належить щире признання за зібрання цінного матеріалу, що заповнює цей том. Тут годиться зазначити, що всі думи, пісні й танки, вміщені в обох томах нашого видання, схоплено на валики з допомогою фонографів, закуплених у свій час **Ол. Ів. Бородаєм**, що в такий спосіб дуже прислужився для справи збереження останків давньої музичної культури на Україні з допомогою найновіших технічних засобів та й сам почав ще в 1904 р. схоплювати на валики фонографа кобзарську музику *. О. Бородай також виділив із своєї збірки фотографії співців дум, що прикрашають наше видання.

Коли ж до цього тому ввійшли, між іншим, матеріали, зібрані під час нашої етнографічної екскурсії в Полтавщину в 1908 р., то годиться тут ще раз згадати з належною пошаною і подякою невідомого нам з імені Жертвувателя, який покрив кошти цієї експедиції і таким чином дав почин до систематичного збирання кобзарських рецитацій.

У Львові, д. 20 вересня 1913 р.

Філарет Колесса

* Козачок «Полянка» на стор. 539.

Співці дум

Коли до першої серії «Мелодій українських народних дум» увійшли близько споріднені між собою рецитації з Миргородщини і суміжних повітів, неначе варіанти одного типу, якого найкращим представником є Михайло Кравченко, то друга серія дум виявляє в своєму складі значну різноманітність: **Іван Скубій**, **Семен Говтвань**, **Микола Дубина** і **Опанас Сластіон**, хоч всі з Полтавщини, не стоять вже так близько супроти себе, як співці миргородської групи, і виявляють в рецитаціях значні відміни. Зовсім іншу школу виявляють харківські кобзарі, між якими особливо **Гнат Гончаренко** відзначається типовістю й оригінальністю своєї рецитації. **Степан Пасюга**, **Іван Кучеренко**, **Петро Дривченко** виявляють у своїх варіантах близьке споріднення, а може й деяку залежність; Кучеренко і Дривченко — це вже кобзарі новішого типу, хоч і вони зберегли ще в своїх рецитаціях стародавню основу. Щодо такого близького споріднення всі три кобзарі не відносяться до Гончаренка так, як більша частина полтавських співців до Мих. Кравченка; так що Гончаренко займає серед харківських співців більш відокремлене становище.

В Додатку, на кінці цієї серії, вміщено характерні мелодії історичних, сатиричних і інших пісень з репертуару співців дум, та ще й зразки їх бандурної гри, що можуть придатися для пізнання техніки та засобів бандурного акомпанементу. Коли ж від полтавських рапсодів якимось не вдалося схопити кращих зразків бандурної гри, і сам Мих. Кравченко, рецитуючи думи, обмежував супровід кобзи до одноманітного побренькування на одному-двох акордах, то харківські кобзарі — це справжні митці в бандурній грі; та і в цьому напрямі Гончаренко перевищує своїх товаришів, як про це найкраще свідчить його супровід до думи про Олексія Поповича та його танки, вміщені в Додатку: це переважно стародавні зразки інструментальної народної музики, що не підлягли ще нівелиючим впливам «катаринкових і салдатських» касарняних мотивів, зберігши типові ознаки української мелодики і ритміки.

Щоби ж кинути бодай слабе світло на середовище, в якому доживають свого віку українські народні думи, наводимо оце біографічні

відомості про співців дум, що, на жаль, і цей раз вийшли доволі скупі*.

1. **Іван Миколайович Скубій**, лірник з с. Лелюхівки (біля Нових Санжар) Кобеляцького повіту, Полтавської губернії, 50-літній дід, жонатий, що має чотири дочки, з них дві замужні. Осліп на 10-у році життя з простуди. Вчився грати на лірі в Гаврила Івановича Камуза із Старих Санжар, а той вчився в селі Мачухах у Бурмота. Скубій перебував у науці три роки і знає більше дум від свого вчителя («панотця»). Думи називає він «козацькими притчами» або «козацькими піснями». У Скубія було чотири учні: перший — якийсь Антін, другий — з села Піщаної, Кобеляцького повіту, — «так собі», третій — Шаповал Михайло — «нічого собі», четвертий — Остап Довгополий з Шидієва — «цей і думи співає, таки вивчився, а ті — байдуже».

Крім шести дум, фрагменти яких вміщено в цьому томі на стор. 321 — 340 (1. «Самійло Кішка», 2. «Плач невольника», 3. «Маруся Богуславка», 4. «Олексій Попович», 5. «Самарські брати», 6. «Сестра і брат»), співає Скубій, за свідченням О. Сластіона, ще ось які думи: «Плач невольників», «Озівські брати», «Удова», «Івась Удовиченко»; він також співає історичні й інші пісні: «Ой летить орел» (про смерть козака), «Ой їхав козак та й через байрак», «Про Лебеденка і гайдамаків», «Про Саву Чалого», «Про сестру отруйницю» («Ой сербине»), «Ой ти дячку» (Додаток, стор. 507—517), «Явір зелененький на ліс похилився» (Козак і кінь), «Шумить, гуде дібровонька» (смерть козака).

Скубій вправно володіє технікою кобзарської рецитації; його варіант відзначається багатством і красою мелодичних мотивів, подекуди нагадуючи ритмікою українські народні пісні, одначе не виявляє такої суцільності, як у справжніх кобзарів. Хоч Скубій — лірник, та в його рецитаціях якість не дуже вражає ліричність манера. Це безперечно один з найвизначніших співців дум, і не багато набереться й справжніх кобзарів, що мали б таке значне число дум та історичних пісень у своєму репертуарі.

2. **Микола Захарович Дубина** з Решетилівки, Полтавського повіту. Це худощавий високий дід 56 літ, вже посивів, але держиться бадьоро; співає дуже гарно м'яким високим тенором. Втратив зір від віспи в 16-м році життя; вчився один рік у відомого кобзаря Крюковського з Лохвиці. Ходить по Полтавщині, буває у Кременчузі. Співав без акомпанементу думи «Про озівських братів» і «Про удову» (стор. 341—360). В розмові часом мішає українські і російські слова й вимову.

* Ці відомості про співців одержали ми переважно від Опанаса Григоровича Сластіона; цінні замітки для характеристики Гната Гончаренка подано на основі листів покійної Лесі Українки; в нашій замітці про Гончаренка використано також статті Е. Кр і с т а (Кобзари и лирники Харьковской губернии; див. «Сборник Харьковского историко-филологического общества, т. XIII, часть II, стор. 121—133; Ю. Т и х о в с ь к о г о (Кобзари Харьковской губернии, там же, стор. 135—138).

Рецитації Дубини відзначаються багатою мелодією, колоратурними прикрасами і дуже довго витриманими, протяжними тонами в закінченнях фраз і періодів: це справжні «плачі», що за словами О. Г. Сластіона живо нагадують спів самого ж Крюковського та належать до найкращих взірців кобзарських рецитацій з архаїчними ознаками в ритмі і мелодії.

3. **Опанас Григорович Сластіон** (ур. 1855 р. в городі Бердянську, Тавридської губернії), закінчивши науку в петербурзькій Академії мистецтв в роках 1875—1882, здобув собі заслужену славу як ілюстратор Шевченкових «Гайдамаків»; тепер учителює в художньо-промисловій школі ім. М. Гоголя в Миргороді. Більшу частину матеріалів, вміщених в нашому виданні, придбав власне О. Г. Сластіон, що й сам співає басовим голосом в бистрому речитативі дві думи («Плач невольників» і «Про удову»), які вивчив ще в 1875 р. в якогось кобзаря з с. Ковалів Лохвицького повіту, Полтавської губернії; О. Г. Сластіон майстерно передає всі типові ознаки кобзарських рецитацій, даючи дуже цінний варіант, що повні заслугує на вміщення в цьому виданні. Ще з 1880-х років інтересується О. Г. Сластіон українською етнографією, особливо ж народними думами, і збирає відомості про кобзарів (оголошені то в «Киевской старине», то в «Ріднім краю»). О. Г. Сластіон перший почав збирати українські народні думи за допомогою фонографа; він славиться знавцем кобзарської справи на Україні та придбав собі таку звісність і поважання серед кобзарів, що вони здалека навідуються до нього, зовучи його «панотцем» — цебто вчителем.

4. **Семен Павлович Говтвань**, молодий 25-літній лірник з с. Зінкова, Полтавської губернії, рецитую думу «Про вдову» протяжним лірницьким способом (подібно як Калний, Гришко і Явдоха Пилипенко) без характерних, кучерявих фраз в закінченнях періодів. За свідченнями О. Г. Сластіона, співає він ладом думи якусь пісню «Сирота» дуже інтересного змісту.

5. **Гнат Тихонович Гончаренко**, тепер 77-літній старець, народився в слободі Ріпки, Харківського повіту, де його родичі жили ще кріпаками. Осліпнув замолоду (мабуть у 12-у році життя) після довгої хвороби очей, потім в 20-у чи 22-у році життя пробув 4 місяці на науці в кобзаря Кулибаба (в Харківщині). Ставши самостійним співцем, опісля збільшив свій репертуар і чимало заробляв на ярмарках (найбільше в Харкові й Куряжі), поки ще поліція так не ганяла кобзарів. Жив в Губаєнковому хуторі, недалеко Харкова; опісля ж, повдовівши, перебрався до Севастополя, де живе в свого сина, залізничного робітника, виїжджаючи літом до родини на хутір біля Харкова (по дорозі в Куряж).

Гончаренко співає всього три думи: «Про Олексія Поповича», «Про вдову» та «Про сестру і брата»; крім того в репертуар Гончаренка входять псалми (перелічені в статті Кріста) і сатиричні пісні: «Дво-

рянка», «Чечотка», «Попада». Однак незважаючи на невеликий репертуар дум, Гончаренко архаїчним способом рецитації і бандурною грою вибивається на найчілніше місце з-поміж живих кобзарів. Він співає думи бистрим речитативом *, дуже виразно визначаючи чергові наголоси; взагалі в його співі музична декламація бере перевагу над мелодичним елементом; середньовічний дорійський лад, два центри мелодії, квартове й квінтове групування тонів мелодії, закінчення періодів на другому ступені гама — це архаїчні ознаки, що виявляють в Гончаренкові співця давньої школи, спадкоємця найкращих кобзарських традицій. Тут годиться зазначити, що й тексти дум, записаних від Гончаренка, відзначаються повнотою і викінченням.

Учнем Гончаренка є **Петро Семенович Древченко**; обидва вони, за словами Кріста, нагадують тип бандуриста давніх часів; та їх рецитації не виявляють ближчого споріднення.

Для характеристики Гончаренка покористуємося виписками з листів Лариси Квітки (Лесі Українки), що, перебуваючи восени 1908 р. в Ялті в Криму, запросила сюди Гончаренка з Севастополя та разом з Климентом Васильовичем Квіткою схопила рецитації, пісні й бандурну гру цього кобзаря на валики фонографа, які разом з текстами опісля переслала до Етнографічної комісії Наукового товариства ім. Шевченка у Львові.

«У мене, — пише Леся Українка в листі від 5. III 1913, — спогад про Гончаренка лишився дуже ясно, але, так мовити, «белетристично», себто більше вражіння від його природно інтелігентної особи, від його тонко артистичної вдачі, ніж якісь спогади про факти... Ми послали до нього нашу наймичку (до пристані в Ялті), бо він не міг би приїхати сам, тому що не держав поводаря (в Севастополі, добре знаючи місцевість, він ходить сам, тільки без бандури, бо інакше поліція чіпляється). На пристані в Ялті поліція таки вчепилися до нього, як до жебрака з недозволеним способом прошення (з бандурою), і тільки запевнення наймички, що Гончаренко не жебрак, що він їде в гості до відомих людей, на відому адресу, врятувало бідного артиста від неприємності. В ньому справді нічого жебрацького немає, починаючи з одержі, пристойної «чумарки», як носять пригородні селяне в Харківщині, і смушевої шапки і кінчаючи поведінням, повним гідності без запобігання але й без арrogанції (пихи. — *Ред.*), (яка часом помічається у знаменитостів «з народа»), — все в ньому повне благородної простоти, особливо кидаються в вічі його руки з тонкими, артистичними пальцями і велична поза високої, стрункої, зовсім не згорбленої постаті. Не тільки грошей, але й найменшої послуги він не вважає за можливе приймати дармо; так, наприклад, коли на пароході йому траплялось просити матросів провести його, то він потім грав їм за те на бандурі і не приймав ніякої плати. Він, очевидно, любить свій

* На це звертає увагу також Ю. Тиховський у згаданій статті.

хист не тільки через те, що він дає йому зарібок, бо дуже часто у вільний час грає «сам собі» свої музикальні п'єси, без співу. Коли раз трапилось, що фонограф чомусь віддав у карикатурному тоні (з поганим, якимсь козиним тембром) його псалму «Про Правду», він, думаючи, що то якийсь навмисний жарт з нашого боку, так образився, що ледве ми могли його перекопати в нашій невинності, — так може ображати тільки артист, що поважає свій хист. Він знає і любить тільки старосвітський репертуар, а до нових і «модних» тепер співів (як, наприклад, пісні про Морозенка з новочасними додатками) ставиться скептично і холодно. До етнографів відноситься з повагою і без упередження, як до людей, що роблять якесь потрібне і серйозне діло. Мене дивувало, як він терпляче і принатурюючись до незносних часом капризів нашого фонографа готовий був годинами співати, по скільки раз проказувати слова, стараючись при тому виразною, повільною рецитацією улегшати мені роботу записувача...

«Посилаючи чисто музикальні (без слів) продукції*, ми і самі не сподівалися, щоб їх можна було списати на ноти, бо музику бандури наш фонограф брав взагалі невизначно; ми думали тільки, що воно матиме для Вас інтерес тільки як зразок (хоч і слабо уданий) віртуозної гри Гончаренка, якою, здається, він переважає всіх інших теперішніх кобзарів».

«Гончаренко, — читаємо в листі Лесі Українки від 4. XII 1908 р., — грає ліпше, ніж співає: в музиці він віртуоз межі простими бандуристами; співати ж у 70 літ ніхто не може добре».

6. **Степан Артемович Пасюга**, 45-літній кобзар з Богодухівського повіту, Харківської губернії. Учився грати на кобзі у Дмитра Петровича Троченка, що має тепер 60 літ і співає всі ті думи, яких навчив у свій час Пасюгу. За свідощтвами О. Г. Сластіона, кобзар Пасюга співає крім цих трьох дум, фрагменти яких вміщено у цьому томі («Маруся Богуславка», «Удова», «Брат і сестра»), ще й думу «Про Олексія Поповича» та «Плач невольників»; він також співає деякі козацькі пісні. В його рецитаціях, співаних гарним, баритоновим голосом, помічаємо перевагу речитатива над мелодією. Спів і гра Пасюги складається на гарну артистичну цілість.

7. **Іван Кучеренко**, 33-літній кобзар з с. Мурафи, Богодухівського повіту Харківської губернії. Співає ось які думи: 1. «Про Олексія Поповича», 2. «Про вдову», 3. «Плач невольників», 4. «Про Богдана Хмельницького і Барабаша», 5. «Про смерть Богдана Хмельницького», 6. «Про смерть козака-бандурника»; співає також історичну пісню «Про Морозенка»**, мелодія якої майже нічим не відрізняється від того варіанту тієї пісні, що його записано від Пархоменка***. Куче-

* Мова тут про танки, які грав Гончаренко до фонографа.

** Видав її з нотами, але без повного тексту, С. П. Дрімченко в Харкові 1908 р., назвавши хибно «думою».

*** М. Сперанський, цит. праця, ч. II, стор. 3.


ренко дуже вправно грає на бандурі так, що в 1908 р. заходами Бородає його спроваджено до Києва, щоб там учив охочих до бандурної гри при Музичній школі М. Лисенка. Співає гарним, м'яким баритоном, подекуди надолужуючи концертною манерою; має в своєму репертуарі також пісні книжного походження, перейняті від інтелігентів (наприклад пісня І. Франка «Ми гайдамаки»). Думи про Хмельницького вивчив Кучеренко, мабуть, з книжок (як це робив Пархоменко). Все те, як і значний ступінь інтелігентності, придбані через зносини з освіченими людьми, каже нам вбачати в Кучеренку новіший тип кобзаря, в якого народна традиція, змішана з найсвіжішими культурними впливами, вже не виявляє бажаної чистоти. Співаючи думи, Кучеренко подекуди розвиває протяжну мелодію на шкоду речитативу; співає справді концертно і часто виступає на концертах по більших містах, але власне через те для етнографа він менш інтересний.

8. **Петро Семенович Дрєвченко** — кобзар, родом з Полтавщини, але перейшов харківську школу (в Гончаренка) і тепер живе біля самого ж Харкова у Каменному *. Це чоловік 41 літ, жонатий, має сім'ю; на кобзі грає дуже гарно: його грою захоплювався покійний Лисенко і хотів його в 1907 р. настановити вчителем бандурної гри при своїй школі, та справа чомусь розбилася. Співає він гарним баритоновим голосом думи «Про Олексія Поповича» і «Про вдову». Хоч Дрєвченкові доводиться бути учнем Гончаренка, то в його співі і бандурній грі якимось не видно цієї залежності. Це тип «концертного» кобзаря, подібний до Кучеренка, до якого Дрєвченко найбільше підходить способом і мелодією своєї рецитації.

Кожен з перелічених співців дум дає окремий варіант рецитаційної мелодії, в якому співає всі думи свого репертуару. Свобідною і мінливою формою думи яскраво відрізняються від строфічних пісень. Кобзарські рецитації не дають ритмічно впорядкованої мелодії, вони не укладаються в музичні такти і не виявляють сталих ритмічних мотивів ані сталої схеми в укладі фраз. Основна тема кобзарської рецитації складається з декількох характерних мотивів, які кобзар пристосовує до довших і коротших віршів та групує в різних комбінаціях, імпровізуючи мелодію в хвилину виконання. Тому-то народний співак не може вивчити думу зовсім буквально; він переймає від свого вчителя лише основну тему рецитаційної мелодії, формує її відповідно до свого розуміння та сторонніх впливів і витворює окремий варіант, може й схожий на свій твір, та вже не ідентичний.

Однак кожний візрєць кобзарської рецитації виявляє чимало ознак, що, при мінливості форми та строкатій різновидності в будові фраз і періодів, приводять до єдності і творять основи рецитаційного стилю.

* За найновішими інформаціями О. Г. Сластиона від 20.III 1913.

Три пари вісімок, визначені як дуоль  = *d*, тобто мають

вартість півноти.


Для ощадності місця визначено дрібними нотками супровід ліри (в рецитаціях Скубія і Говтваня) та бандури (в тих рецитаціях Гончаренка, в яких тони бандури слабо виходять, і то лише в перервах між фразами співу), причім низькі, басові тони бандури і ліри передаємо октавою вище; в більшості випадків зазначено це допискою: *8-va bassa*.

Арабська цифра над ключем визначає початок і число періоду.

Одна рисочка ¹ на долішніх лініях переділює фрази, подвійна рисочка || — групи фраз.

Знак / над лініями вказує на малу, неозначену віддихову паузу.

Уступи мелодії, в яких наголоси зовсім докладно сходяться з тактуванням метронома, визначаємо дужками [] вгорі над нотами.

Нота чи пауза, над якою вміщено значок , витримана трохи

коротше, як показує її вартість.

Знаком запитання відмічено тони, а дужками — слова тексту, що не досить виразно виходять з фонографа.



МЕЛОДІЇ ДУМ



РЕЦИТАЦІЇ

ЛІРНИКА

ІВАНА МИКОЛАЙОВИЧА СКУБІЯ

з Лелюхівки, Кобеляцького пов., Полтавської губ.*

«Про Кішку Самійла»

(♩ = приблизно 0,5 м. м.)

1. *ліра***

Що з го-ро- да

Тре-пе-зо- на Ви-сту-па-є га-ль-ра Трьо-ма цві-

та- ми у-квіт-ча-на й ма-льо-ва-на.

2. *річ mosso*

Що пер-вим

* На фонограф схопив Опанас Гр. Сластіон у 1909 р.

** «Перегри» і супровід ліри визначено дрібними нотками, подекуди ще й буквою л. Бемоль при ключі відноситься до третього ступеня звукоряду: g, a, b, c, d, e, f. Акцидентальні знаки підвищення і зниження мають значення аж до кінця фрази, в якій з'являються. Мелодії, списані у скрипичному ключі, треба читати октавою нижче. Дрібним друком над текстом зазначено деякі діалектні ознаки у вимові звуків.



цві- том у- квіт- ча- на, - Зла- то си- ні- ми



стьож- ка- ми за- квіт- ча- на,



А дру- гим цві- том про- цві- та- на, - Гар-



ма- та- ми у- квіт- ча- на.



А тре- тім



цві- том у- квіт- ча- на, Ту- рець- ко- ю,



бі- ло- ю га- бо- ю по- кри- ва- на.





То в тій га-ле-рі Ал-кан па-ша, па-



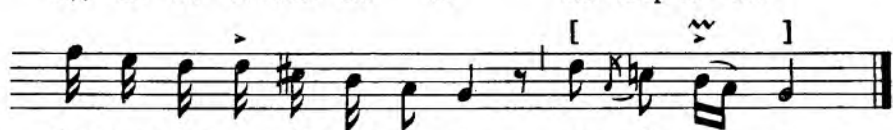
ша гу-ля-є.



Сім-сот тур-ків, ян-чар чо-ти-ри-ста, А



бід-но-го не-воль-ни-ка пів-чвер-та-ста



Без стар-ши-ни вій-сько-во-ї со-бі ма-є.



То між-до і-ми був стар-ший Кіш-ка Са-мій-ло, геть-



ман за-по-розь-кий А дру-гий Мар-ко Ру-дий...

«Плач невольника»

(Місцями ♩ = 60. М. М.)

1. * *Alra:* *ten.*

Та не яс-ний со-кол

rall.

Та й кви-лить, про-кви-ля-

a tempo *ten.*

Як то син до от-ця, до ма-ту-

rall. *ten.* *a tempo*

сі

rall.

З тяж-ко-ї не-во-лі В го-ро-ди
хри-сти-ян-ські-ї По-клон по-си-ла-

2.

Та со-ко-ла яс-но-го Рід-ним бра-том на-зи-

rall.

ва-є: „Со-ко-ле яс-ний, Та бра-те мій

* Постійний діз при ключі відноситься до шостого ступеня звукоряду *a, h, c, d, e, fis, g.*

a tempo [з 3 3 3

рід- ний! Ти ви- со- ко лі- та- єш, Да-

л. [з 3 3 3]

ле- ко бу- ва- єш, А чо- го ж ти в от- ця та в ма-

rall. 3 6

ту- сі В го- стях не бу- ва- єш?"

3. *a tempo* 3 *rall.*

„По- ле- ти, со- ко- ле яс- ний,

[3]

Бра- те мій рід- ний, В го- ро- ди хри- сти-

rit. *a tempo* [3 л.]

ян- ські! А сядь, у- па- ди

3 3 3 л.

В мо- го от- ця, в ма- ту- сі - -, Жа- ліб-

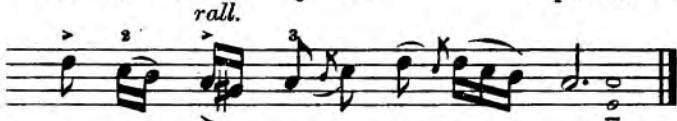
* Дві вісімки, видержані коротше, так, що дорівнюють двом вісімкам тріолі, означуємо як дуоль.



нень-ко за-кви-ли, Та мо-б-му от-



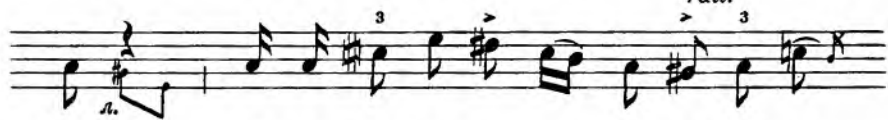
це-ві та ма-ту-сі Про ко-заць-ку мо-



ю не-взго-днь-ку ро-зка-жи! "...



„Та й не-хай бу-де о-тець і ма-ту-



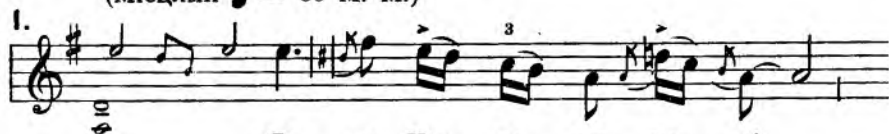
ся Та мо-ю ко-заць-ку не-взго-днь-ку



до-бре зна-ти..."

«Про Марусю Богуславку»

(Місцями $\text{♩} = 66 \text{ М. М.}$)



Та на Чор-но-му мо-рі,



Та на ка-ме-ні бі-ло-му, Та там сто-



я-ла тем-ни-ця тем-нень-ка.

a tempo



Та й у тій же тем-ни-ці Бу-ло сім-сот ко-за-ків,



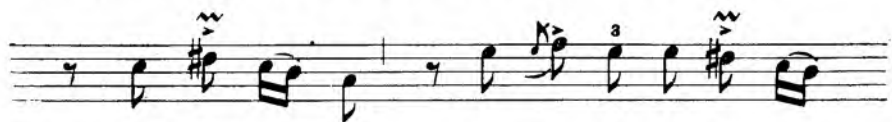
Бід-них не-воль-ни-ків, Що во-ни



трид-цять літ у не-во-лі про-бу-ва-ли, Та бі-ло-го



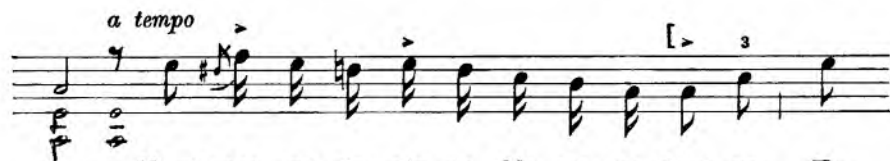
сві-та і пра-вед-но-го со-неч-ка не ви-да-ли,



Та й праз-ни-ка свя-то-го різд-ва й ве-



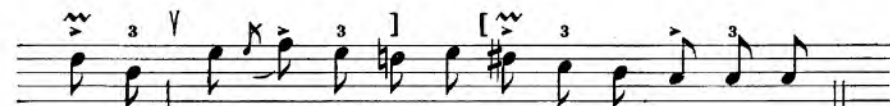
ли- ко- дня не зна- ли.



Прий-шла до їх дів-ка Ма-ру-ся, бран-ка, По-



пів-на Бо-гу-слав-ка, Ста-ла ти-хо сло-ва-ми про-мов-



ля-ти: „То ви ко-за-ки, бід-ні не-воль-ни-ки!



Ска-жіть же ме-ні, Що в вас те-пер в хри-сти-

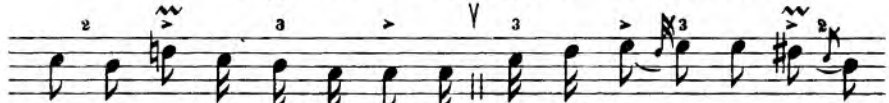


ян-ських го-ро-дах за день?«

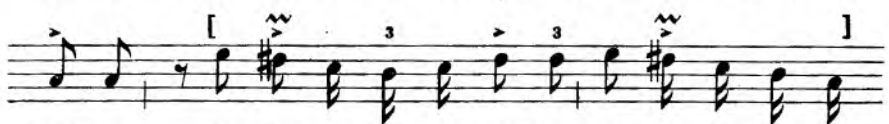
4. *p* *più mosso*



А то ді ко за ки, Бід ні не воль ни ки,



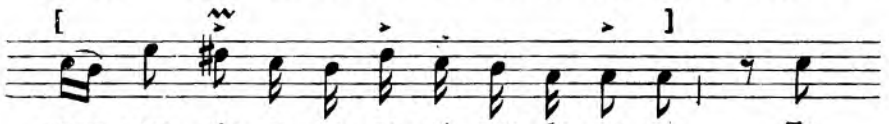
Ста ли пла ка ти, ри да ти, Та до дів ки Ма ру сі,



бран ки, По пів ни Бо гу слав ки Сло ва ми про мов



ля ти: „По чім то ми мо жем сей день зна ти? Як ми



трид цять літ у не волі про бу ва ем, Та



бі ло го сві та і пра вед но го со неч ка не ви



да ем, Та й і праз ни ка, свя то го різд ва й ве

rit. *più mosso*

ли-ко-дня не зна-ем!

«Про Олексія Поповича»

(♩ = приблизно 60 М. М.)

1.

Та й на Чор-но-му мо-рі, Та й на

$\frac{2}{4}$ [♩ = 72 М. М.]

ка-ме-ні бі-ло-му, А там си-дів

я-с-ний со-кіл, бі-ло-зо-рець.

2. *Тетро I-то*

Ах, смут-но він се-бе ма-є,



Та на Чор-но- є мо-ре Пильно по-гля- да- в,



Що на Чор-но- му мо- рі Та все не



до- бре на- чи- на- в.

3. *a tempo*



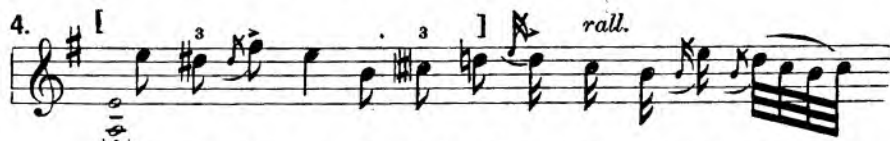
Що на не- бі всі зві- зди по-



тьма-ри- ло, А по- ло- ви- на мі- ся- ця



У чор- ну- ю хма- ру за- сту- пи- ла.



Та із Ни- зу та буй-ний ві- тер по- ві- ва-

a tempo

6, А на Чор-но-му мо-рі Зла-я хур-то-
 ви-на Та й би-стра-я хви-ля
 на-сту-па-є.

rall.

5. *più mosso*

Я-ко-рі зри-ва-є,
 А суд-на ко-заць-кі за-по-розь-кі...

a tempo

«Про самарських братів»

(Місцями ♩ = 63 М. М.)

1.

Гей, у-сі по-ля са-мар-ські по-чор-

rall.

a tempo



ні- ли, Та яс-ни- ми по-жа-ра- ми по-го-



рі-ли, А тіль-ки не зго-рі-ло у річ-ці Са-



мар-ці, Та в кри-ни-ці Сал-тан-ці, А три



тер-ни дріб-нень-кі, Три бай-ра-ки зе-ле-

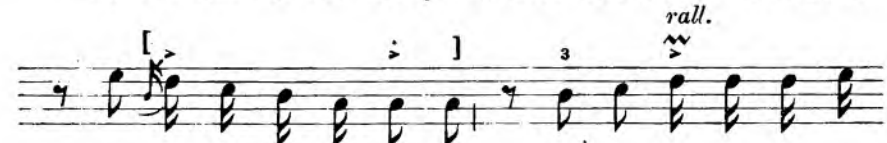


нень-кі.

a tempo



2. [2/8] Чо-го во-ни не зго-рі-ли? Бо там же-то ле-жа-ло



Три бра-ті-ки рід-нень-кі, Як го-луб-чи-ки си

a tempo

вень-кі, По-стрі-ля-ні, по-ру-ба-ні

ду-же.

3.

О-зо-веть-ся стар-ший брат до се-ред-ньо-го сло-

ва-ми, Та й о-біл-леть-ся га-ря-чи-ми сльо-

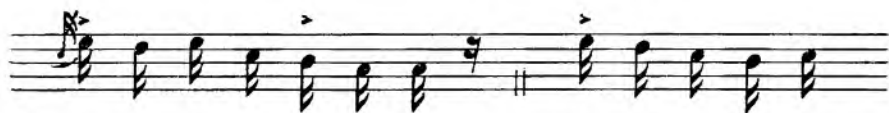
за-ми:

a tempo

4.

„До-бре ти, бра-те, й у-ча-ни, А з річ-ки Са-

мар-ки, А-бо з кри-ни-ці Сал-тан-ки Хо



лод-но-ї во-ди най-ди, Ра-ни мо-ї смер-



тель-ні-ї О-хо-ло-ди й о-кро-пи.



О-зо-вень-ся се-ре-душ-ий брат до стар-шо-го



сло-ва-ми, Та й о-біл-леть-ся га-ря-чи-ми сльо-за-ми:

più mosso



Чи ти ме-ні, бра-те, ві-ри не до-ї-



ма-єш, Чи ти ме-не на сміх пі-дій-



ма-єш? Чи нас не од-на ту-рець-ка-я

ша-бля по-ру-ба-ла? Чи не од-на нас ян-
riten.
чар-ська-я ку-ля по-стрі-ля-ла?"

6. *a t.*

„Що ма-ю на со-бі де-в'ять ран гли-бо-ких,
sostenuto
Ши-ро-ких, по-ру-ба-них, А чо-ти-ри
по-стрі-ля-них, гли-бо-ких.

«Про сестру і брата»

(Місцями $\text{♩} = 62 \text{ M. M.}$)

1.

Ой, у не-ді-лень-ку Та ра-но по-ра-
вень-ко, Та ран-ні-ми зо-ря-ми.

più mosso $\text{♩} = 72 \text{ M. M.}$



То й не си- ва зо- зу- ли- на ку- ва- ла,

Tempo I.



Та й не дроб- на- я пта- шеч- ка ще- бе- та- ла,

più mosso



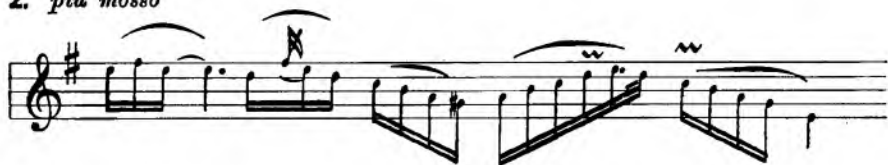
Так то се- стра до бра- та До- брим здо- ро- в'ям

sostenuto

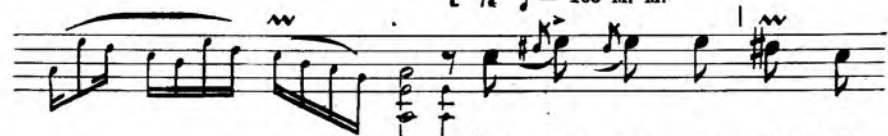


Та по- клон по- си- ла- ла.

2. *più mosso*



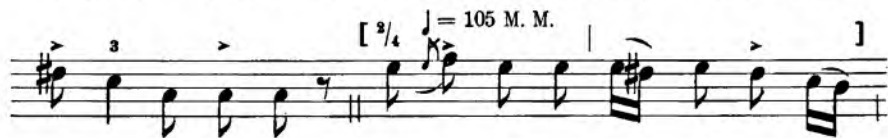
$\text{♩} = 105 \text{ M. M.}$



Ква- ти- реч- ку від- чи-



ня-ла, Та сло-ва-ми про-мов-ля-ла, А й сльо-



за-ми ри-да-ла: „Ах, бра-ті-ку мій рід-нень-кий,



Го-луб-чи-ку си-вень-кий!“



Темпо 1.



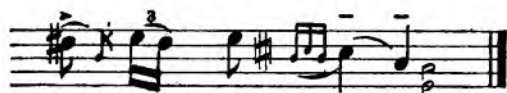
„При-будь же до ме-не, Та від-



ві-дай же ме-не При чу-жій чу-жи-ні,



Та й при злій же хур-то-ви-ні, Та при не-



щас- ній го- ди- ні!...⁴

rit. тощо



a tempo



То- ді брат се- стрі од- ві- ча- є.



„Се- стро мо- я, ка- же, рід- на, Ро- ди- но сер-деш-на!



Не мо- жу до те- бе при- бу- ва- ти, Не мо- жу те-



бе від- ві- да- ти, Що я жи- ву за тем- ни- ми ду-



га- ми, Та за ши- ро- ки- ми по- ля- ми, За

più mosso



би-стри-ми рі-ка ми. "



РЕЦИТАЦІЇ
МИКОЛИ ДУБИНИ
з Решетилівки, Полтавської губ.

«Про озівських братів» («Про піхотинця»)
Варіант а

♩ = приблизно 60 М. М.)



А не си-ві-ї ту-ма-ни

riten.



на-сту-па-ли.



А не си-ві-ї ту-ма-ни на-сту-па-ли, —



То три бра-ти з го-ро-да з А-зо-ва,

p *più mosso*



Із ту-рець-ко-ї, з бу- сур-мен-сько-ї не-во-лі

riten.



а вті-ка- ли...



А два бра-ти кін-них,

А най-

a tempo



мен-ший, пі-ший пі-хо-ти- нець,

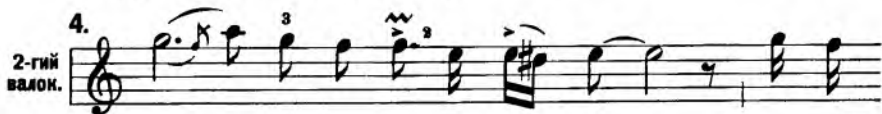
За



кін-ни-ми бра-та-ми й у-га-ня-

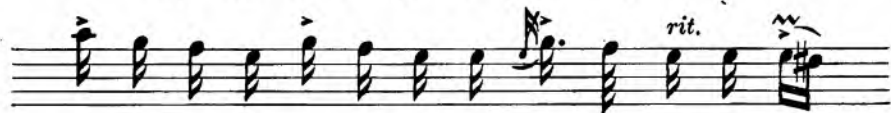
6...

$\text{♩} = \text{приблизно } 60 \text{ М. М.}$



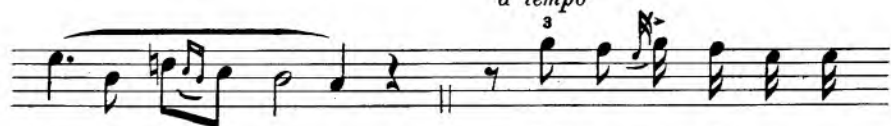
А, ой об си-ре ко-рін-ня,

А й о



бі-ле-є ка-мін-ня сво-ї нож-ки по-би-ва-

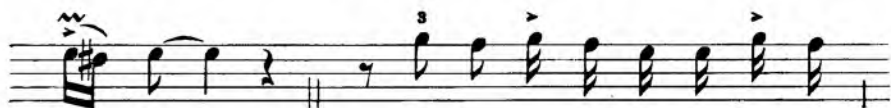
a tempo



є, Слі- ди кро- вю за- ли-



ва- є, Піс- ком ра- ни за- си-



па- є, Між- до^у ко- ні й у- бі- га- є,



За стре- ме- на хва- та- є, А до бра- тів сло- ва-



ми про- мов- ля- є:



„Ой, бра- ти мо- ї рід- нень- кі,



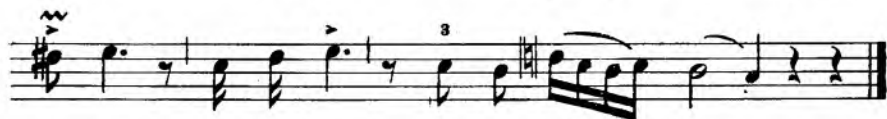
Со- ко- ли яс- нень- кі, Хоч ма- ло не мно- го... ва- до-



жді- те, Між-до се-бе на



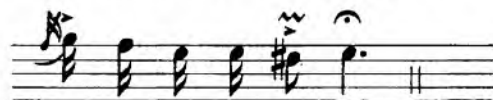
ко-ні возь-мі-те, Хоч вер-сту ме-ста в хри-сти-



ян-ські го-ро-да под-ве-зі-те!“

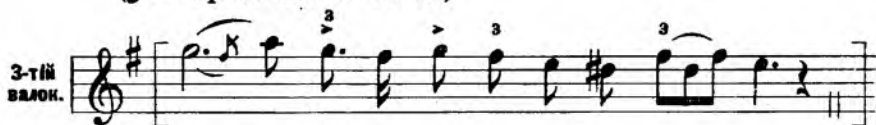


„А-лі й у чи-сто-му по-лі Ей, з плеч го-



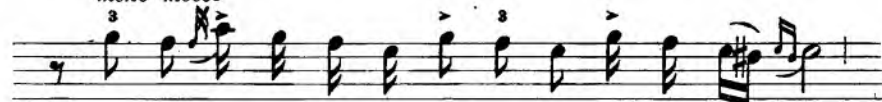
ло-вонь-ку. здій-мі-те, —

(♩ = приблизно 56 М. М.)



Ой, з плеч го-ло-вонь-ку здій-мі-те

tempo mosso



А ко-заць-ке, мо-ло-дець-ке-є ті-ло мо-є



по-хо-ро- ні- те!..⁴



„А ой, ко-заць-ке, мо-ло-дець-ке мо-є ті-ло



по-хо-вай-те, — Та пти-цям ті-ла,



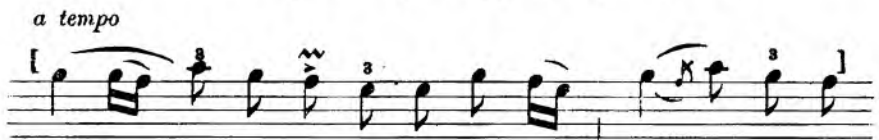
а, та мо-є-го ті-ла, А на по-



та-лу не дай-те!⁴



А най-стар-ший брат се(?) за-чу-ва-є.



До най-мен-чо-го бра-та, Пі-шо-го

пі-хо-тин-ця, А сло-ва-ми

про-мов-ля-є:

(♩ = приблизно 56 М. М.)

4-ТИЙ
ШАЛОК.

„А, сер-це мо-є не о-смі-лить-ся,

Ру-ка мо-я не здій-меть-ся,

А бу-лат-на-я ша-бля не йме

Те-бе сік-ти, ру-ба-ти...

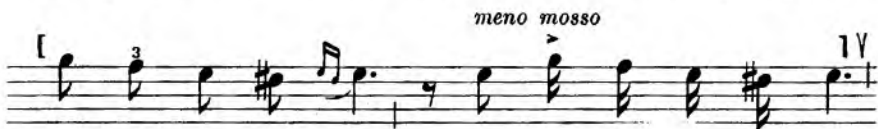
А ой, та бу-де-мо без-печ-но По лі-



сам і по бай-ра-кам у-їж-джа-ти, З дре-ва вер-хі-



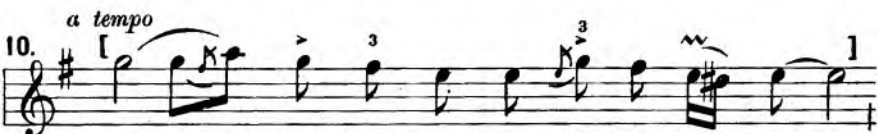
в'я зри-ва-ти, А ой, на путь, на до-ро-гу



А на при-кме-ту А бу-де-мо то-бі



по-ки-да-ти."



А ой, ї-ха-ли два бра-ти кін-них,



А ї-ха-ли во-ни не день, не два й не три,



не чо-ти-ри...



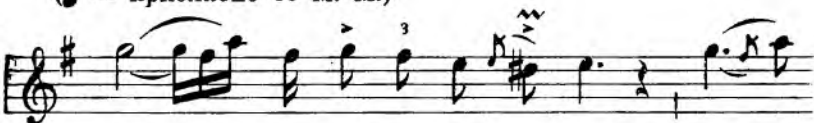
А ой, ста-ли во-ни а й у чи-сте-в



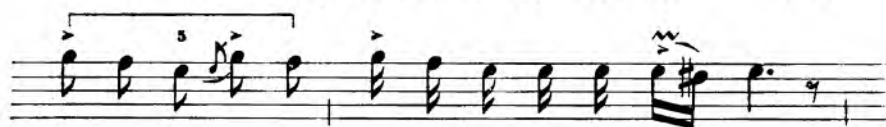
по-ле ви-їж-джа-ти, —

(♩ = приблизно 60 М. М.)

5-ТИЙ
ВАЛОК



А ой, як ні-чо-го ста-ло Та й



мен-чо-му бра-ту, Пі-шо-му пі-хо-тин-цю,

riten.



А на при-кме-ту

по-ки-да-

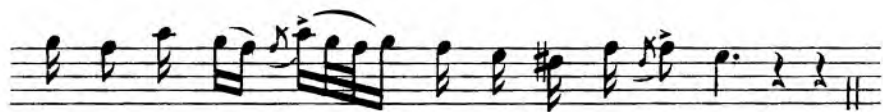


ти...

a tempo



А ой, а се-ре-ду-щіґ брат



А все .. най- мен- чо- го до- бре дба- є,



Та до най-стар-шо-го бра-та сло-ва-ми про-мов-



ля- 6:

meno mosso



„Ай, бра-те мій рід-нень-кий! Тут у



чи-сто-му по-лі тра-ви зе-ле-ні,



А во-ди хо-лод-ні-ї, о-бі-жді-мо,



А сво-ї ко-заць-кі, мо-ло-дець-кі ко-ні по-па-



сі-мо, А сво-го бра-та най-мен-чо-го,



Пі-шо-го пі-хо-тин-ця, Хоч ма-ло, не мно-го



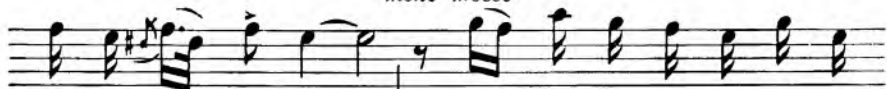
о-бо-жді-мо!"

(♩ = приблизно 56 М. М.)



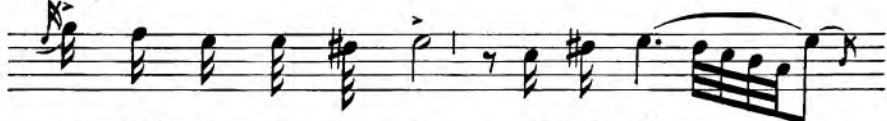
„А ой, та між-до се-бе та й на

тепо тозво



ко-ні возь-мі-мо, Хоч вер-сту мє-ста в хриси-

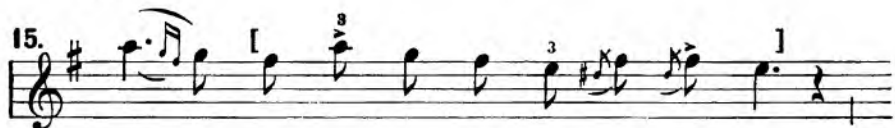
и tempo



ян-ські-ї го-ро-да под-ве-зі-



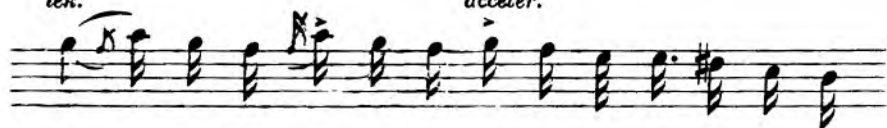
мо!"



А ой, най-стар-ший брат за-чу-ва-є,

ten.

acceler.

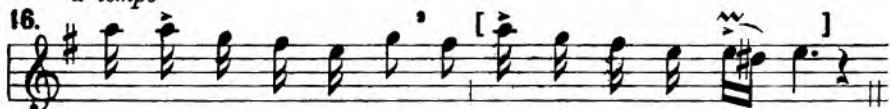


До се-ре-ду-що-го бра-та сло-ва-ми про-мов-



ля-є:

a tempo

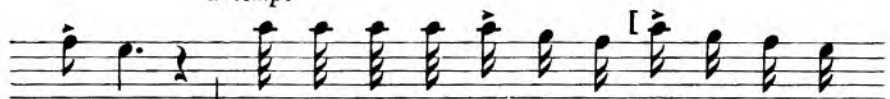


„А бра-те мій рід-нень-кий, Со-ко-ле яс-нень-кий!



А як ма-єм ми най-мен-чо-го бра-та й о-жи-

a tempo



да-ти, Та бу-де за на-ми пре-силь-на-я, пре-



страш-на-я А ту-ре-ц-ка-я по-го-ня й у-га-



ня-ти,

А ой, бу-дуть нас

на три

riten.

a tempo

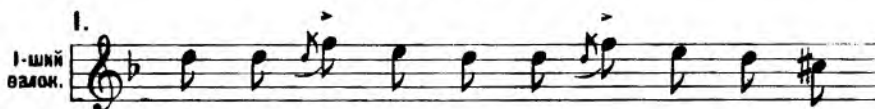


ча-сті сік-ти, ру-ба-ти, А ще в гор-шу-ю



не-во-лень-ку за-вер-та-ти...⁴

Варіант б



А не си-ві-ї ту-ма-ни на-сту-

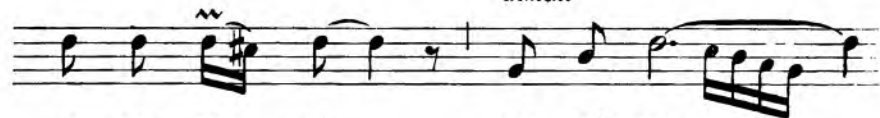


па-ли, То три бра-ти з го-ро-да з А-



во-ва, З ту-рець-ко-ї, з бу-сур-мен-сько-ї

dimin.



а не-во-лі та вті-ка-



ли...

2. *a tempo*

Ой, два бра-ти кон-них,

А най-мен-чий брат пі-ший, пі-хо-тин... пі-хо-

ти-нець.

3. *riten.*

А за кін-ни-ми бра-та-ми й у-га-ня-

a tempo

є, А на си-ре ко-рін-ня,

На бі-ле-є ка-мін-ня А сво-ї ко-заць-

кі, а мо-ло-дець-кі пож-ки по-би-ва-є,

Слі-ди він кро-вю за-ли-ва-є, А пі-

ском ра-ни за-си-па-є, *riten.*

Та між-до ко-ні й у-бі-га-є, *a tempo*

За стре-ме-на хва-та-є, *y.*

А до бра-тів сло-ва-ми, 2-гий валок.

-про-мов-ля-є: *rit.*

А бра-ти мо-ї рід-нень-кі, *a tempo*



Со-ко-ли яс-нень-кі, Хоч ма-ло, не



мно-го о-бо-жді-те! А між-до



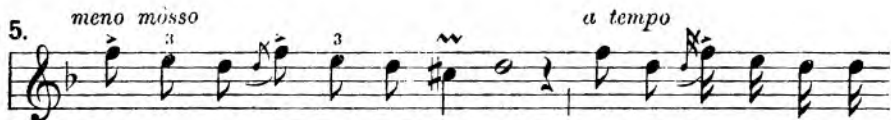
ко-ні з со-бо-ю воз-мі-те, В хри-сти-



ян-ські-ї го-ро-да а под-ве-



зі-те!"



„А-ли у чи-сто-му по-лі З плеч го-ло-вонь-ку зні-



мі-те, Та ко-заць-ке, мо-ло-дець-ке мо-є ті-ло



по-хо-ро-ні-те!"

6. *a tempo*

„А ко-заць-ке, мо-ло-дець-ке мо-є ті-ло
 по-хо-вай-те, А ПТИ-ЦЯМ ті-ла,
meno mosso
 мо-го ті-ла, На по-та-лу
 ще не дай-те!...”

«Про удову»

(♩ = приблизно 58 М. М.)

1. 1-ШИЙ ВАЛК.

А не си-ва-я зо-зу-ля
riten. *meno mosso*
 ку-ва-ла, А не дроб-

* Закінчення, що не вмістилося на валку, дороблено за попередніми взірцями.



ря-ла, Зе-мля-ні по-кло-ни й у-би-



ва-ла..



А гос-по-да про-ха-ла: „По-мо-жи ме-ні,



бо-же мій, Сво-їх си-нів по-го-ду-

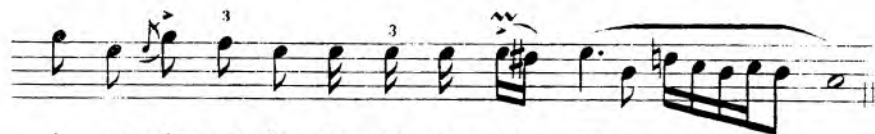


ва-ти!“

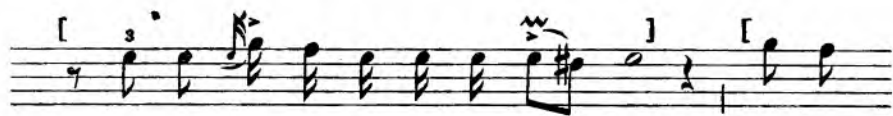
(♩ = приблизно 56 М. М.)



„А ой, по-мо-жи ме-ні, бо-же мій,



А си-нів сво-їх по-го-ду-ва-ти,



А до ра-зу-ма до-вож-да-ти; А по-



дру-ги по-дру-жа-ти, Хлі-ба со-



ли а з їх до-жда-ти!"



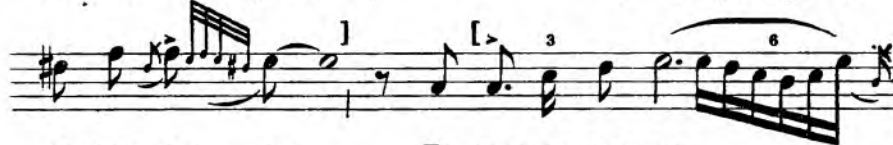
А ой, ста-рій у-до-ви-ці гос-подь до



по-мо-чі став, Що во-на сво-їх ді-



ток по-го-ду-ва-ла, А до ра-зу-ма



до-вож-да-ла, По-друг по-дру-жа-



ла.

А — и по- друг по- дру- жа- ла,



Хлі- ба со- ли во- на з їх не до-



жда- ла.

РЕЦИТАЦІЇ ОПАНАСА ГЕОРГІЙОВИЧА СЛАСТІОНА

вивчені в 1870-х рр. від кобзаря з Білоцерківців,
Лохвицького пов., Полтавської губ.

«Плач невольників»

(♩ = приблизно 72 М. М.)

1.
I-ШИЙ
ВЯЛОК.

Ге- гей, ге-гей, ге-гей, ге-гей гей!

meno mosso

a tempo

Ой, та у свя- ту- ю не- ді- лень- ку, Бар- зе ра- но, по- ра-

нень-ко, Ой, до то ж то- то не си- зі- і ор-

rall.

più mosso

ли за- кле- ко- та- ли, — Як то бід- ні- і не-

a tempo

воль-ни-ки У тяж-кій, ту-рець-кій не-во-лі за-

пла-ка-ли, гей!...

2.

У го-ру ру-ки пі-дій-ма-ли, Кай-

meno mosso

да-на-ми за-бряж-ча-ли, го-спо-да ми-ло-

a tempo

серд-но-го про-ха-ли та бла-га-ли, гей!

3. *ten.* *rall.*

„Гей, по-дай, по-дай нам, гос-по-ди, з не-ба дрі-бен

a tempo

до-щик, А з Ни-зу то буй-ний ві-тер,



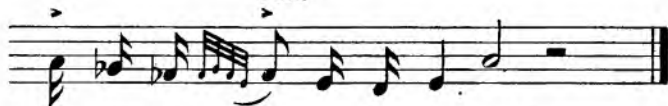
Ой, чи не вста-ла би то на Чор-но-му мо-рі би-стра-я

più mosso



хви-ля, Та чи не по-зри-ва-ла б я-ко-рі з ту-

rall.



рець-ко-ї ка-тор-ги, ге-гей!"



meno mosso

a tempo

„Бо вже жнам ся-я ту-рець-ка-я ка-тор-га на-до-



ї-ла, Кай-да-ни, за-лі-зо но-ги по-ври-



ва-ло, Бі-ле-є ті-ло ко-



заць-ке, па-ні-мо-лод-ське, Ко-ло жов-то-ї ко-



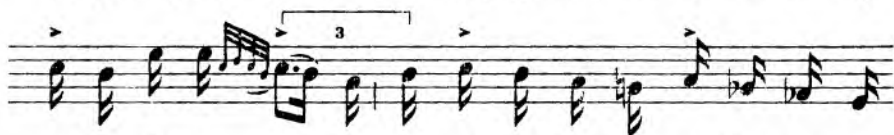
сти пош-му-гля-ло, ге-гей гей..."



О, то ж то ба-ша ту-рець-кий, бу-сур-манський, Не до-



ві-рок хри-сти-ян-ський, Ой, до то ж то-то він на чер-



да-ки іс-хо-жа-є, Да сам то те-є до-бре за-чу-

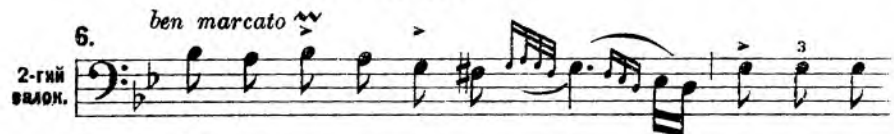


ва-є, А на сво-ї слу-ги, тур-ки я-ни-чень-ки,



зо зла гу-ка-є, гей!

(♩ = приблизно 75 М. М.)



"Ой, ка-жу, ка-жу я вам, тур-ки я-

* Закінчення дороблено за попередніми візрцями.



ни-чень-ки, гей! А до-бре ви дбай-те, Бар-зе га-

poco acceler.



дай-те, По три пуч-ки тер-ни-ни, По чо-

a tempo



ти-ри чер-во-но-ї та-вол-ги В ру-ку на-бі-рай-те,



З ря-ду до ря-ду за-ходжай-те, По три-чі в од-нім



мі-сці бід-но-го не-воль-ни-ка за-ти-



най-те!⁴

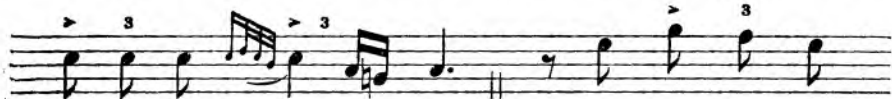


Ой, до то ж то-то ті-ї слу-ги, тур-ки я-

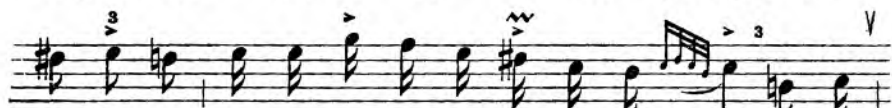
a tempo



ни-чень-ки, О-то ж то-то во-ни до-бре дба-ли,



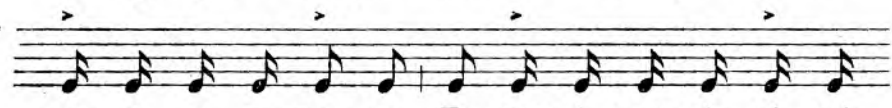
Бар-зе га-да-ли, По три пуч-ки



тер-ни-ни, По чо-ти-ри чер-во-но-ї та-вол-ги



У ру-ку на-бі-ра-ли, Із ря-ду до



ря-ду за-хо-жда-ли, По три-чі в од-нім мі-сці



бід-но-го не-воль-ни-ка за-ти-на-ли,



Кров хри-сти-ян-ську-ю не-по-вин-но про-ли-



ва-ли, гей!



Ой, як ста-ли то ті-ї ко-за-ки, па-ні-мо-



лод-ці, Ой, як ста-ли то на со-бі



кров хри-сти-ян-ську за-ба-ча-ти, То ста-ли



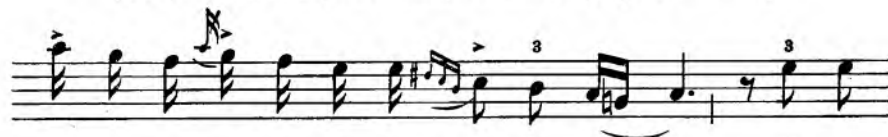
зе-млю ту-рець-ку-ю, Ві-ру бу-сур-мен-ську-ю,



Кля-сти про-кли-на-ти, гей!



„Гей, ка-же, зе-мле, зе-мле, ту-рець-ка-я,

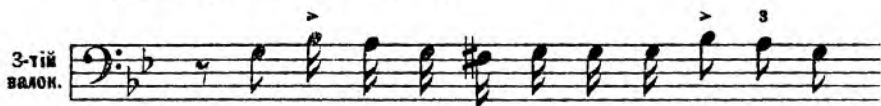


Ві-ро про-кля-та, бу-сур-мен-ська-я! О, роз-

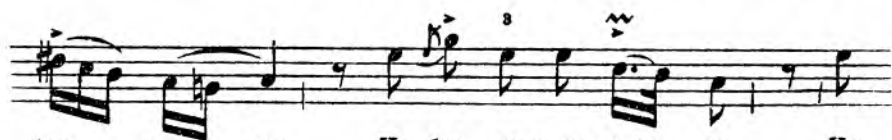


лу- ко ти хри- сти- ян- ська- я!

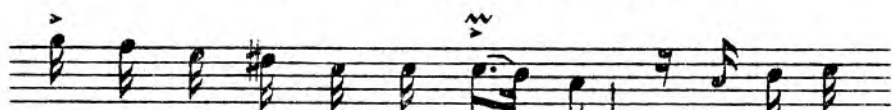
(♩ = приблизно 72 М. М.)



Ой, да же то ти не од- но- го роз- лу-



чи- ла: Чи бра- та з се- стро- ю, Чи



му- жа з вір- но- ю жо- но- ю, А чи вір-



нень- ко- го то- ва- ри- ша з то- ва- ри- шем, ге- гей гей!

meno mosso



„Гей, ви- зволь нас, ви- зволь нас, гос- по- ди,



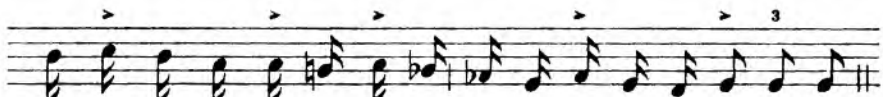
У- сіх бід- них не- воль- ни- ків, Із тяж-



ко-ї, ту-рець-ко-ї не-во-лі! На ти-хі



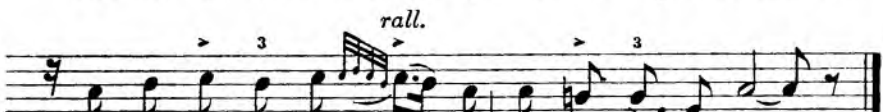
во-ди, На яс-ні зо-рі, У край ве-се-лий,



Про-між-до на-род хре-ще-ний, В го-ро-ди хри-сти-ян-ські-ї.



До от-ця, до нень-ки, До ро-ди-ни сер-деч-но-ї



І на мно-гі-ї лі-та Ї до кон-ця ві-ка!"



Гей!

meno mosso



Ой, у-кло-ня-ю-ся на-пе-ред гос-по-ду бо-гу,

a tempo

І о- та- ма- ну, бать-ко- ві ко- шо- во- му,

І всьо- му то- ва- ри-ству крив-но- му й сер- деч- но- му

І всім го- ло- вам слу- ха- ю- щим, І на

мно- гі- ї лі- та, До кон- ця ві- ка!

«Про удову»*

Варіант а

(♩ = приблизно 60 М. М.)

1. [3 ~]

І-ШИЙ
ВІЛОК.

Гей, ге- гей, ге- гей, ге- гей, ге- гей!

Ой, у свя- ту- ю не- ді- лень-ку, Та бар- зе

* На фонограф схопив Опанас Гр. Сластюн у 1910 р.



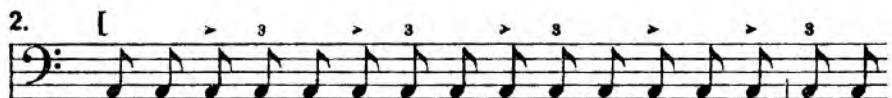
ра-но, по-ра-вень-ко, Ой, до то ж то-то не



си-ва-я зо-зу-ля за-ку-ва-ла, Як у-до-ва ста-



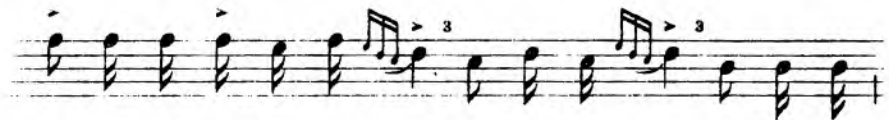
ра-я з сво-ї-ми діть-ми роз-мов-ля-ла.



Ой, то ма-ла ж то та-я вдо-ва со-бі три си-ни, Мов ті



яс-ні-ї со-ко-ли, А во-на ж то їх з ма-лих



літ до ве-ли-ко-го зро-сту при со-бі дер-жа-ла,



На чу-жі ру-ки на по-та-лу не да-ва-ла, ге-гей!

meno mosso



А ще ми-ло-серд-но-го твор-ця про-ха-ла, бла-



га-ла, гей!



„Гей, ка-же, ми-ло-серд-ний творче, гос-по-ди!



Ой, до-по-мо-жи ж то ти ме-ні тих ма-лень-ких ді-то-



чок зго-ду-ва-ти, А чи не мо-гла би я



хо-ча при ста-ро-сти лі-тах З у-по-ко-ем хлі-ба-



со-ли у-жи-ва-ти, ге-гей!“

4. *pìu mosso*

Гей, ге- гей, ге- гей, ге- гей, ге- гей!

a tempo

Ой, як ста-ли ж то ті- і си- ни, вдо- ви- чен- ки,



А як ста- ли до до- бро- го ро- зу- му до- хож-



да- ти, То ста- ли сво- їй ста- рій нен- ці до- рі-



ка- ти:

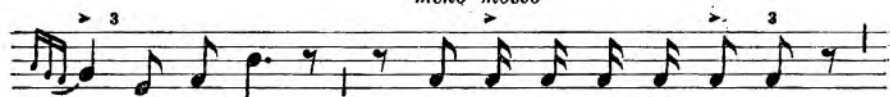


„Гей, і- ди ти, йди, ка- же, ста- ра- я не- не, десь



ін- де між лю- де, Та чи не луч- ше то там то- бі

meno mosso



бу- де, ге- гей!

Бо го- ді то- бі на- ших

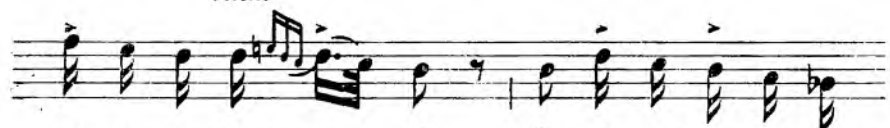
piu mosso



ді- то- чок ля- ка- ти...

А бу- дуть у нас же

riten.



ку- ми, по- бра- ти- ми,

Та все то- ва- ри- ші

meno mosso



ві- рні- ї,

А все ж то в кап- та- нах та в лу- да- нах, —

(♩ = приблизно 60 М. М.)

2-ГНЙ
БАЛОК.



А ти, ста- ра- я не- не, в сі- ря- чи- ні, В по-

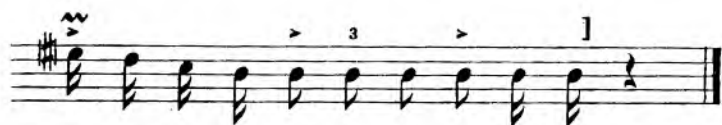


ла- та- ній за- па- щи- ні,

А то бу- дуть з нас



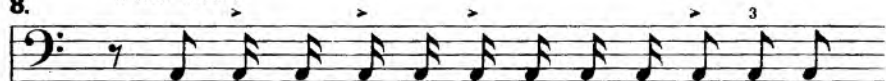
ку- ми, по- бра- ти- ми смі- я- ти- ся, ге- гей!"



цев-сько-го по-дві-ря зго-ня-б-те“...

8.

meno mosso

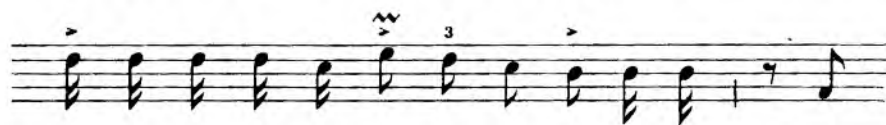


Ой, ще ж то та-я бід-на-я вдо-ва за сльо-

a tempo



за-ми сві-ту бо-жо-го не ви-да-є, О-



то ж то во-на в во-ро-тях спот-кну-ла-ся, А



з не-ї си-ни, вдо-ви-чен-ки на-сміх-пу-ли-ся.

9.

più mosso



„Гей, ка-же, ди-вить-ся брат-ця, Десь на-ша

riten.



ма-ти ста-ра-я грі-ха не зна-є, ге-гей!

meno mosso



Що в не-ді-лю бар-зе ра-но пя-на на-пи-ла ся,
У во-ро-тях на сміх лю-дям спот-кну-ла-ся...⁴

Варіант б

(♩ = приблизно 63 М. М.)



Гей ге-гей, ге-гей, ге-гей, ге-гей!
Ой, у свя-ту-ю не-ді-лень-ку, Та бар-зе
ра-но по-ра-нень-ко, Ой до то ж то-то
не сос-на в бо-ру шу-мі-ла, Як у-до-ва ста-
ра-я з сво-ї-ми діть-ми го-мо-ні-ла.



Ой, ма-ла ж то та- я со- бі вдо- ва три си-



ни, Мов ті яс-ні-ї со-ко-ли. А во-



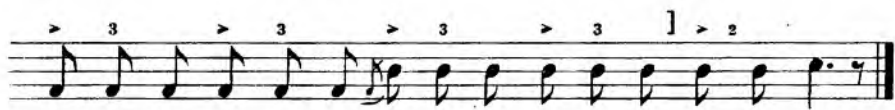
на ж їх з ма-лих літ до ве-ли-ко-го зро-сту при со-



бі дер-жа-ла, В най-ми не пу-ска-ла, На чу-жі



ру-ки на по-ти-ра-ні-є не да-ва-ла, гей! Та



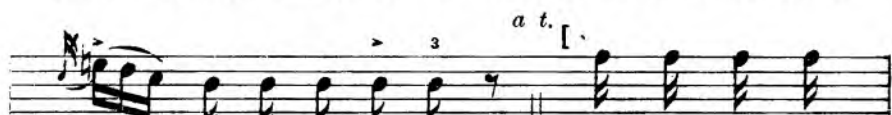
ще ми-ло-серд-но-го твор-ця про-ха-ла, бла-га-ла, гей!



„Гей, ка-же, ми-ло-сердний твор-че, гос-по-ди!



Ой, до- по- мо- жи ж то ти ме- ні тих ма-лень-ких ді- то-



чок по- го- ду- ва- ти, А чи не мог-



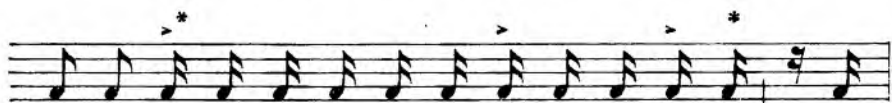
ла би я хо- тя при ста- ро- сти лі- тах З у- по-



ко- ем хлі- ба, со- ли вжи- ва- ти, ге- гей!"



Гей ге- гей, ге- гей, ге- гей, ге- гей!



Ой, як ста- ли ж то ті- ї си- ни, вдо- ви- чен- ки, До



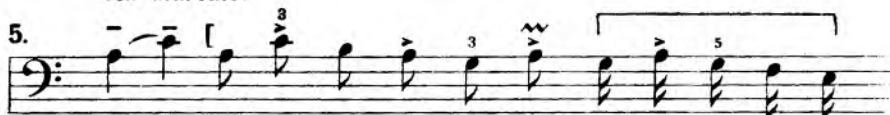
до- бро- го ро- зу- му до- хож- да- ти, То

* Група нот між зірочками відтворена з фонографа дуже невиразно.

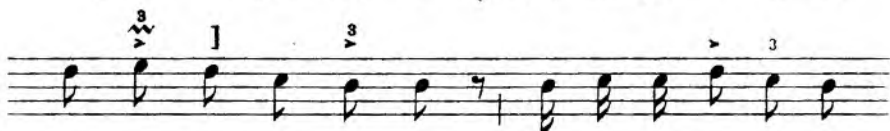


ста-ли сво-їй ста-рїй нен-ці до-рі-ка-ти:

ben marcato



„Гей! і-ди ж ти, ка-же, йди, ста-ра-я не-не,



десь ін-де між лю-ди, А чи не луч-ше то

rit.

meno mosso

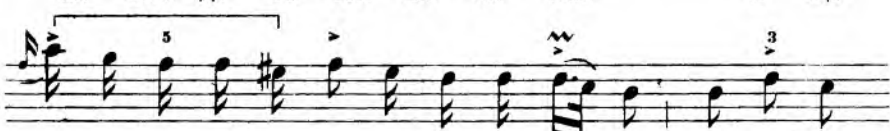


там то-бі бу-де, ге-гей. Бо го-ді то-бі

a tempo



на-ших ді-то-чок ля-ка-ти... А що



бу-дуть у нас же ку-ми, по-бра-ти-ми, Та все ж то

ben marcato



то-ва-ри-ші вір-ні-ї, А все в кап-та-нах, та в лу-

да- нах, — А ти, ста- ра- я не- не, в сі- ря- чи- ні, В по-
meno mosso

ла- та- ній за- па- щи- ні, То ще ж то бу- дуть

ку- ми, по- бра- ти- ми смі- я- ти- ся, гей!...“

РЕЦИТАЦІЯ
ЛІРНИКА
СЕМЕНА ПАВЛОВИЧА
ГОВТВАНЯ

з Зінькова, Полтавської губ.

„Про удову“

(♩ = приблизно 64 М. М.)

1.

В свя-ту-ю не-ді-лю ра-но, То бід-на вдо-ва в сво-
6-му до-му Жи-ла, про-жи-ва-ла, Трьох си-
нів і-мі-ла, бо-га не-бес-но-го про-ха-ла:

2.

„Ой, по-мо-жи ме-ні, гос-по-ди, си-нів зго-ду-

* Оці два тони ліри скрізь треба читати октавою нижче, як А—є.



ва-ти, В най-ми не пу-сти-ти, Лю-дім на по-



та-лу не да-ти!"



Вдо-ва бід-на пуч-ка-ми, руч-ка-ми свя-тий хліб



од-ро-бля-ла, Та ді-тей сво-їх го-ду-ва-ла,



Ой, по-ви- - - - , До ра-зу-ма



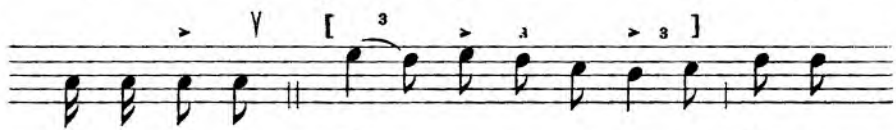
по-до-во-ди-ла, До-ма по-ви-стро-ю-ва-ла,



По-друж-жя по-да-ва-ла.



Ста-ли си-ни жи-ти, про-жи-ва-ти, То-ва-ри-шів



за-зи-ва-ти, Ой, пи-ти, гу-ля-ти, Ма-тір



рід-ну з ха-ти ви-га-ня-ти, Хліб і сіль на гла-



за ви-ки-да-ти: „Йди, йди, ста-ра ма-ти, з на-шо-ї



ха-ти!“



„Бу-дуть до нас ку-ми, по-бра-ти-ми



за-їж-джа-ти, Бу-дем пи-ти гу-ля-ти, А

ти, ста-ра ма-ти, бу-деш у по-ро-гах сто-

я-ти"...

6. *ten.*

Впе-ред стар-ший син рід-ну ма-тір ве-де під

ру-ки, Се-ре-ду-щий в спи-ну ви-пи-ха-є,

Най-мен-чий во-ро-та од-чи-ня-є...

7. *

Ста-ла то-ді вдо-ва пла-ка-ти.

* Цю думу схопив на фонограф Опанас Гр. Слассіон у 1909 р

2.

Ма-ла со-бі вдо-ва Три си-ни, як яс-ни-ї,
 * 8-ва б.
 глас-ни-ї со-ко-ли;
 Во-на зго-ду-ва-ла, До зро-сту у
 най-ми не пу-ска-ла, Ой, во-на ж сво-їй го-
 ло-вон-ці при ста-ро-сти літ При їх
 з *rit.*
 жи-ті-я спо-ді-ва-ла.

3. *a t.*

А ско-ро ста-ли си-ни до ра-зу-ма до хо-
 жа-ти, Ста-ли мо-ло-де по-дру-жжя при-ні-

* Супровід кобзи, який лише в перервах між фразами співу виступає виразніше, для ощадності місця нотуємо скрізь у скрипичному ключі дрібними нотами, дописуючи 8-ва bassa при нотах і групах нот, які треба читати октавою нижче.



ма-ти, За-раз ста-ли ма-тір, ста-ру вдо-ву,



На сміх пі-дій-ма-ти.



За-раз ста-ли ма-те-рі, ста-рій вдо-ві,



Хлі-бом сіл-лю до-рі-ка-ти, Із до-



мів-ки із-си-ла-ти.



„І-ди ж ти, не-не, Пріч від ме-не



І бу-дуть, не-не, Го-сті в ме-не,

Ца-рі та кня-зі, Бу-дуть пи-ти, гу-

ля-ти, *rit.* Бу-деш ти, ма-ти ста-ра-я,

У по-ро-га геть сто-я-ти."

6. *a t.*

„Ой, то я ж те-бе не зна-ти-му За сво-є-ю

гор-до-ще-ю. Як те-бе на-зва-ти, ти ма-ти."

7. *8-va b.*

А та вдо-ва се за-чу-ва-є,

З дво-ра схо-жа-є, По ву-ли-ці скло-

ня-є, ва-ля-є, За сво-ї-ми
 дроб-ни-ми сльо-за-ми Сві-та бо-жо-го
 не ви-да-є.

rit. *8-va b.*

(♩ = приблизно 63 М. М.)

2-гий валон. „Що ве-ли-ка-я ту-га ко-ло мо-го
 сер-ця, Мов хто но-жем про-би-ва-є.“

8. Близь-кі су-сі-ди по-гля-да-ли,
 „[Ей удово]* ма-ти ста-ра-я, І-ди в чу-

* Ця фраза не виходить у фонографі.

rit.

a t. []



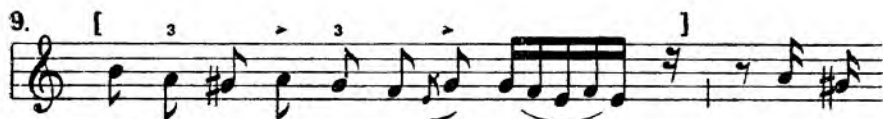
жйй дом про- жи- ва- ти! Будем те- бе хлі- бом,



сіл- лю го- ду- ва- ти, Будеш ти на- ших ма-лень-ких



ді- ток до- гля- да- ти.“



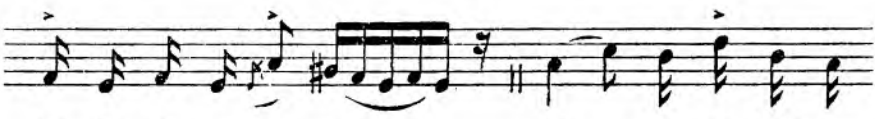
А вдо- ва те за- чу- ва- є, У чу-



жйй дом у- хож- да- є, Жи- ве, про- жи-



ва- є, Хат- ку по- мі- та- є,



Лав- ки по- ми- ва- є. Ой, на ран-ній зо-

рі, на ве-чір-ній Спо-чи-ван-ня со-

бі Ні-ко-ли во-на вже не ма-є;

Ой, сво-їх си-нів збар-ає зне-ва-жа-є,

Кле-не, про-кли-на-є:

„Ой, си-ни мо-ї, си-ни, Три, як

яс-ни-ї глас-ни-ї со-ко-ли!

со-ко-ли!

3

Ой, бо- дай ви от ни- ні до ві- ку ша- стя-

до- лі не ма- ли, Як ви ме- не при ста- ро- сти

riten.

літ З до- мів- ки зі- сла- ли!..“

II. *meno mosso*

„Що як я руч- ка- ми та пуч- ка- ми Хлі- ба

со- ли за- ро- бля- ла, Та вас го- ду-

ва- ла, А те- пер хо- тя б ні пи- ла, ні

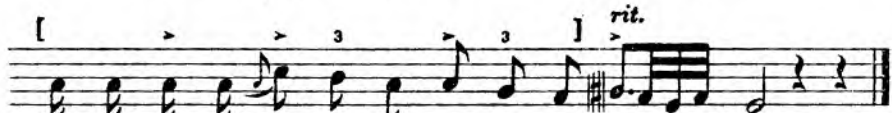
ї- ла, Хо- тя б у вас в ти- хо- мирстві ще по-

си- ді- ла.“

12.



Та ко-то-рі в них пи-ли та гу-ля-ли,



За во-ро-та вий-шов-ши їх о-суж-да-ли.

13.



„Бра-ті-ки ми-лі, Го-лу-бонь-ки



си-ві! Скіль-ки ми в вас пѣ-мо та гу-



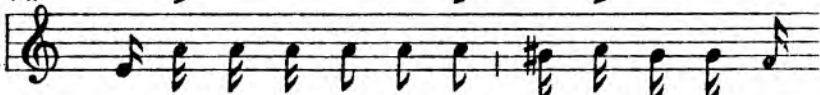
ля-є-мо, Ой, чо-му ми ста-ро-ї



ма-те-рі Ой, у ві-чі ви-дом не ви-да-є-мо?*

$\text{♩} = \text{приблизно } 69 \text{ М. М.}$

14.

3-тій
валок.

„Чи ви ї-ї за-вда-ли. Чи ви ї-ї за-

* На закінчення цієї фрази не стало валка.

про- да- ли? Чи во- на в вас хліб, сіль пе- ре-

ї- ла, Що во- на при ста- ро- сти літ,

Де во- на вас о- су- ди- ла."

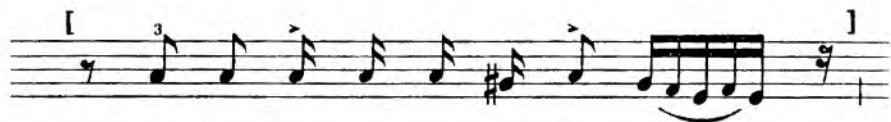
15.

А стар- ший брат те за- чу- ва- є,

До у- тре- ні бо- же- ствен- но- ї

од- хо- жа- є, У- тре- ню бо- же-

стен- ну ви- слу- ха- є,



До го- спо- ди при- бу- ва- є,



До бра- тів сло- ва- ми про- мо- вля- є:



„Бра- ті- ки рід- нень- кі, Го- лу- бонь- ки си-



вень- кі! Ну- те ж ду- ма- ти, га- да- ти,



Як би нам ста- ру ма- тір У свій дом о- бі-



ська- ти.“



„Став нас го- сподь ви- ди- мо ка- ра- ти, Став у

по-лі і в до-мі Хлі-ба со-ли вмен-

ча-ти, — Чи не ста-ло без ста-

ро-ї ма-те-рі По-ряд-ків у нас до-ста-

ва-ти?"

18. *a t.*

І то не ор-ли за-кле-ко-та-ли,

Як три вдо-ви-чен-ки ста-ро-ї ма-те-рі

Шу-ка-ли та пи-та-ли.

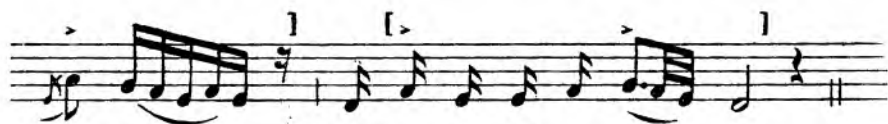
19. *a t.*

А ско-ро в тре-тім дво-рі на-пи-та-ли, У



ха-ту вхо-жа-ли,

Сло-ва-ми про-мов-



ля-ли,

Сльо-за-ми об-ли-ва-ли, —



Нень-ку ста-рень-ку

про-ха-ли та бла-



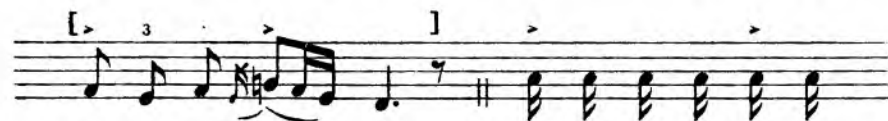
га-ли:

20.



„Ей, ма-ти ста-ра-я,

І-ди в свій



дом про-жи-ва-ти!

Бу-дем те-бе хлі-бом,



сіл-лю го-ду-ва-ти, Будем сво-ї маленькі



діт-ки спи-ня-ти, Будем те-бе шти-ти,



ша-ну-ва-ти й по-ва-жа-ти."

21.



А та вдо-ва те за-чу-ва-є, Сло-ва-ми



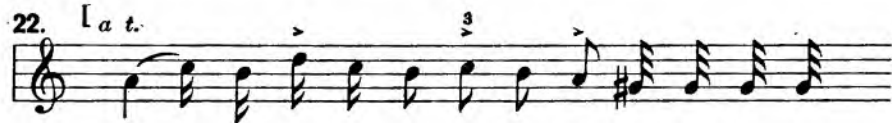
про-мов-ля-є, Сльо-за-ми об-ли-ва-є:



„Ой, си-ни ж мо-ї си-ни, Три, як яс-ни-ї,



глас-ни-ї со-ко-ли!"

22. [*a t.*

„Ой, не так то от-цев-ську, ма-те-ри-ну мо-



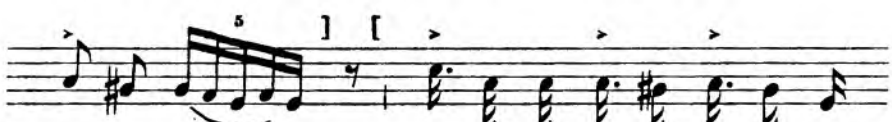
ли-тву у-про-си-ти,



Як і-ї роз-гні-ви-ти; Ва-ша ду-ша



от ни-ні і до ві-ку Грі-хов не от-



ку-пить-ся, О-чі мо-ї на вас не зо-



гля-нуть-ся!“ Як то вдо-ва кля-ла, про-кли-



на-ла, І ще ж по-ду-ма-ла й по-га-да-ла...

Лавг. неволний
Три бражки оздобені
Здоба і три сини
Кобзаренка.



Кобзар Степан Пасюга.



Кобзар Іван Кучеренко.

(♩ = приблизно 69 М. М.)

23.

4 ТИМ
ВАЛОН.

[Зо дна моря]* ви-ні-ма-ла, Від ве-
ли-ких грі-хів од-ку-пля-ла, До цар-стві-я не-
бес-но-го при-вож-да-ла.

24. *a t.* [

Ой, ко-то-рий чо-ло-вік от-ців-ську,
ма-те-ри-ну мо-ли-тву Штить, ша-
ну-є, по-ва-жа-є, То от-ців-ська
ма-те-ри-на мо-ли-тва Зо дна мо-ря ви-ні-

* На початку цього уступу мабуть пропущено один або й більше «стихів». Ця фраза зовсім не виходить на фонографі; слова подаємо за записами Лесі Українки.

ма-є, Від ве-ли-ких грі-хів од-ку-

пля-є, До цар-стві-я не-бес-но-го при-вож-

да-є.

25. *a. t.* [³]

Нам го-дить-ся те-є спо-мя-та-ти, За ко-

то-ри-ми мо-лит-ва-ми Ста-ли ми

хлі-ба, со-ли по-жи-ва-ти.

26. [³]

Дай же, бо-же, ми-ру цар-сько-му, На-ро-ду хри-сти-

ян- сько- му Од сьо- го- дні всім на
 здра- ві- є На мно- га- я лі- та,
 Мно- га- я ле- та!

„Про сестру і брата

(♩ = приблизно 69 М. М.).*

1. Ой, у свя- ту не- ді- лю,
 То не си- ва зо- зу- ля за- ку- ва- ла, Ні дроб- на- я
 пташ- ка в са- ду ще- бе- та- ла, 8-ва б.
 Як се- стра до бра- та З чу- жо- ї сто- ро-

* Цю думу списувано при тональності *d*, так як співав кобзар.



ни У да ле ки- і го ро- ди



Ли-сти пи-са- ла, Поклон по-си- ла- ла,



Бра-ті- ка рід-нень-ко- го, Го- лу- бонь-ка си-



вень-ко- го, У го- сті про- ха- ла.



„Бра-ті- ку рід-нень-кий, Го- лу- бонь- ку си-



вень-кий! При-будь до ме- не,



Од- ві- дай ме- не Без- доль-ну- ю,



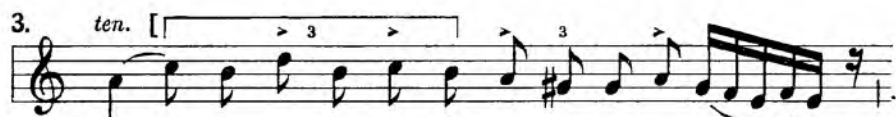
8-va б. Й безрод-ну-ю Й без-пле-мен-ну-ю,



На чу-жій чу-жи-ні, При не-щас-ній мо-їй



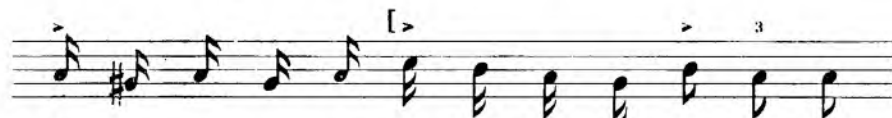
хур-то-ви-ні.“ 8-va б.



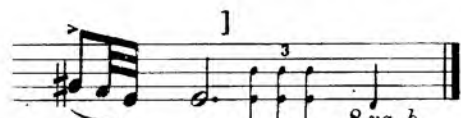
„Ой, чи я жи-ву, чи я про-жи-ва-ю,



Я на чу-жій чу-жи-ні



Біль-ше-є го-рю-ва-ни-я со-бі при-ні-



ма-ю.“ 8-va б.

4. 

„Що я на чу- жій чу- жи- ні за- вдо- ві- ла,

8-va b. 

З ма-лень-ки-ми діт-ка-ми о-си-ро-

rit. *a t.* 

ті- ла." *8-va b.*

5. 

„І як то, бра- ті- ку, тяж- ко та важ- ко



Без- доль- ній, без- род- ній, Без- пле- мен- ній



8-va b. На чу- жій чу- жи- ні Жи- ти, про- жи-

a t. 

ва- ти, *8-va b.* То так то, бра- ті- ку,

тяж-ко та важ-ко, Не по си-лі чо-ло-

ві-ко-ві Із си-ро-ї зе-млі

Важ-кий ка-мінь під-ня-ти.

„Се-стро мо-я рід-нень-ка, Го-

лу-бонь-ко си-вень-ка! Рад би я до

те-бе у го-сті при-бу-ва-ти,

То не зна-ю, де те-бе шу-ка-ти, вже й



ма-ти.



8-ва б. „Ой, що ти живеш за високими лі-



са-ми, 8-ва б. За блискучими річками,



8-ва б. За великими горами.

(♩ = приблизно 69 М. М.)



„Добре, братіку учини,



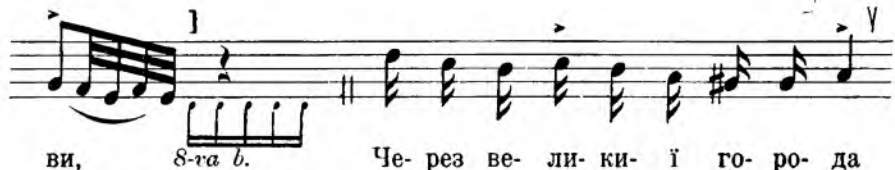
Через високі і ліси Ясним сонцем



переліни, 8-ва б. Через



би-стри-ї рі-ки Бі-лим ле-бе-доть-ком пе-ре-пли-



ви, 8-ва б. Че-рез ве-ли-ки-ї го-ро-да



Си-вим го-лу-бо-нь-ком пе-ре-ле-ти, 8-ва б.



Мов мо-є сер-це ту-гу роз-ва-жа-є. 8-ва б.



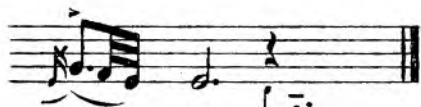
І як то, бра-ті-ку, тяж-ко та важ-ко



На свя-тий день, на ве-лик-день 8-ва б.



Аль-бо на ко-то-рий праз-ник ро-ко-вий, мо-



леб- ний:“ 8-ва b.

10. *a t.* [



„Що лю-де до цер-кви йдуть, Як бджо-ли гу-
rit.



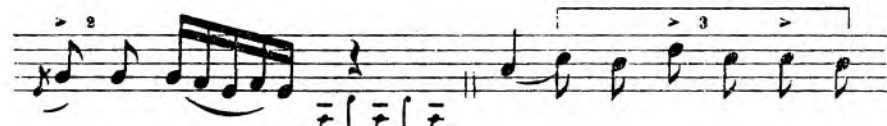
дуть, 8-ва b. А з цер-кви йдуть, як мак про-цві-



та- в; 8-ва b. *a t.* [По-ла з по-



ло-ю чер-ка-щ-ця, Брат з се-стро-ю не про-



ща-щ-ця, 8-ва b. Ой, пле-че з пле-чем тор-



ка- в, О-дня од-но-го з праз-ни-ком




по здо-ро-вля-є; *8-ва б.* Пле-че з пле-чем тор-



ка-є, О-дин од-но-го На хліб, на сіль, на



бен-кет за-зи-ва-є, — *8-ва б.* Я ж сто-ю, пре-




бід-на си-ро-ти-на, О, ні-хто ме-не не при-ві-



та-є...“



rit. 3 *~*
8-ва б. „Аль-бо по от-це-ві, лі-бо по ма-те-рі,



a t. >
На-че во-но ме-не вже й не зна-є.“ *8-ва б.*



„Ти ж і сам, бра- те, до- бре зна- вш, Як у



на- шо- го от- ца, лі- бо у ма- те- рі,



Бу- ло що пи- ти, аль- бо зі- сти — 8-va b.



І тог- да ні світ, ні тьма, — В ха- ту всту- па- ли, 8-va b.



Ку- ма- ми, сва- та- ми, 8-va b. Род- ни- ми бра-



та- ми на- зи- ва- ли. a t.



12. 8-va b. Як при- ши- бла ху- да, не- ща- сли- ва хур- то-

Sostenuto

ви-на, 8-ва б. Від-ре-кла-ся у-ся

на-зва-на-я ро-ди-на. 8-ва б.

13. *Темпо I.*

І тог-да не-ма ні ку-ма, ні по-бра-ти-ма,

Ні-ко-му в ха-ту всту-пи-ти, 8-ва б.

До-брим здо-ро-в'ям на-ві-сти-ти, 8-ва б.

Ні з ким ста-ти, За здо-ро-в'я і-спи-та-ти.

14. *a t.*

8-ва б. „Тіль-ки пі-ду я до свя-то-ї

цер-кви, До бо-жо-го до-му, 8-ва б.

Бо-гу по-мо-лю-ся, На свя-то-сти по-див-

лю-ся, Не раз, не два

дроб-ни-ми слю-за-ми о-біл-лю-ся...

О, то ж у ме-не рід-ний о-тець і ма-

ту-ся."

15. 8-ва б. „Що вий-ду я з цер-кви, Гля-ну, — в го-ру ви-

со- ко, І в зе-млю гли- бо- ко

І в чу-жу сто-ро-ну, — До ро-ди-ни вже й да-

ле- ко.

16.

„Дай же, бо-же, ми-ру цар-сько-му,

На, ро-ду хри-сти-ян-сько-му

Од сьо-го-дні всім на здра-ві-я, На мно-га-я

ле-та, Мно-га-я ле-та.

„Про Олексія Поповича“

♩ = приблизно 72 М. М.)



Ой, по Чор-но-му мо-рю, Ой, на



ка-мі-ні бі-лень-ко-му, Там си-дів со-від яе-



нень-кий, Жа-ліб-нень-ко кви-лить, про-кви-



ля-є, І на Чор-но-є мо-респиль-на по-гля-



да-є, Що на Чор-но-му мо-рі



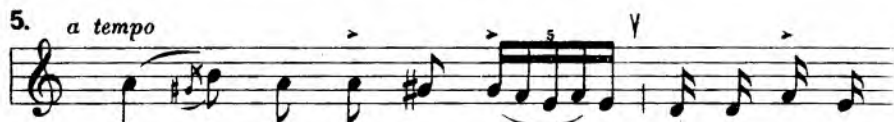
все не до-бре по-чи-на-є.



Зла, су-про-тив-на, хви-леш-на хви-ля у-ста-



хій хур-то-ви-ні по-то-па- в...



Ой, при той ча-сти Бу-ло ві(ї)-ська



мно-го; Хто був стар-ши-но-ю?



Гриць-ко Ко-ло-мий-чин, По всьо-му



ві(ї)ську із-бар-зе й о-кли-чен.



То до ко-за-ків сло-ва-ми про-мов-ля-є, Сльо-



за-ми вбли-ва-є: „Ой, ко-за-ки,



па-но-ве мо-лод-ці! До-бре ви дбай-те,



Гри-хов не гай-те, Спо-ві-дай-тесь ви



На-пе-ред ми-ло-серд-но-му бо-гу



І Чор-но-му мо-рю, Ой, о-



та-ма-ну ко-шо-во-му."



Ті ж ко-за-ки те за-чу-ва-ли, Та



всі за-мов-ча-ли. Тіль-ко о-бі-зветь-ся



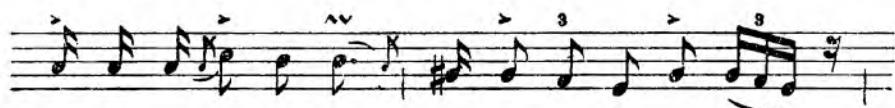
О-лек-сій По-по-вич, Геть-ман за-по-ро-жець:



„Ей, ко-за-ки, па-но-ве мо-лод-ці!



До-бре ви вчи-ні-те, Ме-не ж, О-лек-



сі-я По-по-ви-ча, Са-мо-го возь-мі-те,



До мо-є-ї ши-ї бі-лень-кий ка-мінь при-в'я-



жі-те, О-чі мо-ї ко-заць-ки-ї,



мо-ло-дець-ки-ї, Чер-во-ной ки-тай-кой за-



пні- те, Ой, са- мо- го ме- не в Чор- не



мо- ре іс- пу- сті- те!"

9. *a t.*



„Не- хай же я бу- ду сам сво- є- ю го- ло-



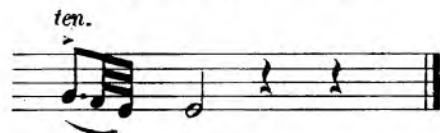
во- ю Чор- не мо- ре да- ру- ва- ти,



Ніж- ли я ма- ю мно- го душ, вір хри- сти- ян-ських,



По Чор- но- му мо- рю Без- не- вин- но по- губ-



ля- ти."

a tempo

10.



Ті ко-за-ки те за-чу-ва-ли, До О-лек-



сі-я По-по-ви-ча Сло-ва-ми про-мов-



ля-ли, Сльо-за-ми об-ли-ва-ли:



„Вй, О-лек-сі-ю По-по-ви-чу, Слав-ний



ли-ца-рю, пи-са-рю! Ти ж свя-те пись-мо



По три-чі на день чи-та-єш І



нас, про-стих ко-за-ків, На все до-бре на-у-

ча- єш, По чо- муж ти від нас

(♩ = приблизно 66 М. М.)

rit.

2-гий валон.

грі- хів біль-ше ма- єш?*

11. *ten. a tempo*

Ой, О- лек- сій По- по- вич те за- чу-

ва- є, Сло- ва- ми про-мов- ля- є, Сльо-

за- ми об- ли- ва- є:

12. *a tempo*

„Ой, ко- за- ки, па- но- ве мо- лод- ці!

Я ж свя- те пись- мо по три- чі на день чи- та- ю,

* Дві останні ноти здогадні, бо відтворені на фонографі невизразно.

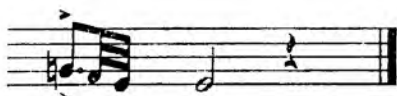


І вас, про-стих ко-за-ків, На все до-бре на-у-



ча-ю,

Від вас та-ки грі-хів біль-ше



ма-ю."



„Що я в о-хот-не вій-сько од' їж-джав, Не



до-бре по-чи-нав,

З от-цем і з ма-ті-ре-ю



Про-ще-ні-я не мав,

Стар-шо-го бра-та



За бра-та не мав,

Стар-шу-ю се-стру



ten.
Збар- зе по- ва- жав, Ой, у гру- ди



rit. *a tempo*
стре- ме- ном од- пи- хав... Ли- бонь ме- не, ко- за- ки,



ten. [> з]
па- но- ве мо- лод- ці, Най- біль- ше тут



[> з]
гріх спіт- кав."



14. [> з] [> з]
„Ой, і- ще з го- ро- да ви- бі- гав,



[> з] [> з]
Са- мих ма- лень-ких ді-тей Ко-нем роз- би- вав,



[> з] [> з] *rit.*
Кров хри- сти-ян-ьку Без- не- вин- но я про-ли- вав"



15. *a tempo* [>]
„Ой, мо- ло- ді- ї же- ни за во- ро- та ви- бі-



га-ли,

Ма-лень-кі діт-ки на ру-ки хва-



та-ли,

Ме-не ж, О-лек-сі-я По-по-ви-ча,

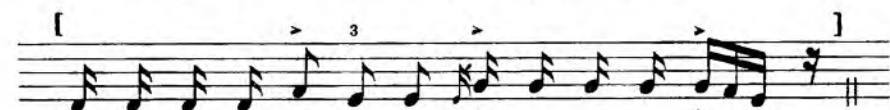


Кля-ли, про-кли-на-ли..."

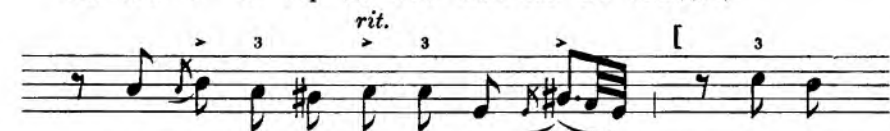
16.



„Ой, і-ще ж я повз со-рок цер-ков про-бі-гав,



За сво-єю гор-до-стю шап-ки не ски-дав,



На се-бе хре-ста не скла-дав і от-



ців-сько-ї й ма-те-ри-но-ї мо-ли-тви не спо-ми-



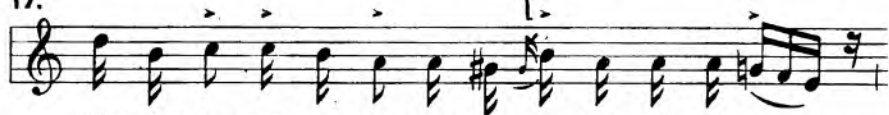
нав...

Ли-бонь ме-не, ко-за-ки, па-но-ве мо-



лод-ці, Най-біль-ший тут гріх спіт-кав“.

17.



„Ой і-ще ж ми-мо цар-ську гро-ма-ду про-бі-гав,

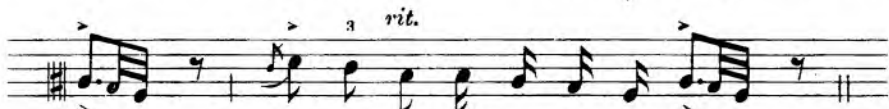


За сво-єю гор-до-стю шап-ки не ски-дав,

meno mosso



Му-жи-кам, ко-за-кам На день до-брий не да-



вав, З праз-ни-ком не по-здо-ров-ляв...

Tempo 1-mo



Ли-бонь ме-не, ко-за-ки,“ па-но-ве мо-лод-ці,

rit.



Най-біль-ше тут гріх спіт-кав.“

18. *a tempo*



„Ой, не єсть се ме-не Чор-не мо-ре по-топ-

ля- в, Єсть се ме- не от- ців-ська, ма- те- ри- на мо-
rit.
 ли- тва ка- ра- в."

19. *a tempo*

„Ой, як- би ме- не от- ців-ська, ма- те- ри- на мо-
 ли- тва Од смер-ти вбо- ро- ни- ла,
 На Чор- но- му мо- рі не вто- пи- ла,

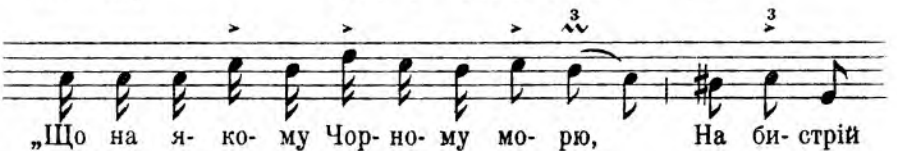
Як бу- ду я до от- ця, до ма- те- рі, До ро- ду при-бу-
 ва- ти, І бу- ду от- ця та й ма- тір
rit.
 Шти-ти, ша- ну- ва- ти й по- ва- жа- ти."

20.

a tempo

(♩ = приблизно 66 М. М.).

21. *a t.*

22. *a t.*23. *a tempo*

ritenuto

хви- лі, На ли- хій хур- то- ви- ні по- то-

a tempo

па- ли, — А- ні од- но- го, че- рез О- лек-

сі- я По- по- ви- ча, ко- за- ка

riten.

З між- до вій- ська- ми не вте- ря- ли."

24. *a tempo*

О- лек- сій По- по- вич На чу- да* ви- хож-

да- є Бе- ре в ру- ки свя- те пись-мо,

По три- чі на день чи- та- є, Ой, у- сіх

* Чердак.

3 > *riten.*



і на мо-рі, Ой, на по-моц по-ма-га-є."

26. *a tempo*



„То от-ців-ська, ма-те-ри-на мо-ли-тва



Зо дна мо-ря ви-ні-ма-є, Од ве-



ли-ких грі-хів ду-шу від-ку-пля-є, До



цар-стві-я не-бес-но-го при-вож-да-є."

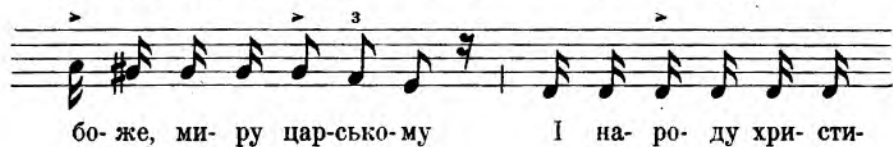
meno mosso 27. *a t.*



„Нам го-дить-ся те-є спо-мя-та-ти,'"



За ко-то-ри-ми мо-ли-тва-ми Ста-ли ми



«Про Олексія Половича»

Музика — приділено 63 М. М.).

Ой по Чорно-му морю,
 Ой на каміні біленькому,
 Там сидів

со-кіл ясенський,
 Жва-ліб-лень-ко
 І на Чорно-во
 кви-лить, про-кви-ля-є,

мо-ре спиль-на по-гля-да-є,
 Що на Чорно-му мо-рі
 Все не до-оре по-чи-на-є.

rit. *rit.*

2. *riten.* *a tempo*

Зла, су-про-тив-на, хви-леш-на хви-ля у-ста-ва-ва, 6,

riten. *p* *a tempo*

Су-дна ко-за-цьки-ї, 3

На три ча-сти роз-бі-

3. *riten.* *av.* *av.*

Пер-ву часть у-хо-пи-ло, 6.

В ту-рець-ку зе-млю за-не-

сло,

Дру-гу часть у-хо-пи-ло, В ду-най-ське гир-ло за-би-ло.

4.

А тре-тя часть тут ма-є, По се-ре-ди-ні Чор-но-го мо-

ра,

На би-стрія хви-лі, На ли-хп хур-то-ви-ні по-то-па-єн.

allegro 5.

6.

Ой, при тої ча-сти

3

Бу-ло вів-ська мно-го;

Хто був стар-ши-но-ю?

Гриць-ко Ко-ло-

ritenuto 6.

ми(п)-чин,

По всьо-му ві(в)-сьму вік бар-зе о-кли-чен.

Гей, ко-за-ки, па-но-ве мо-лог-ці!
До-бре ви

Гри-хов не тай-те!
Спо-ві-дай-те-ся ви На-пе-ред ми-ло-

дбай-те,
Чор-но-му бо-гу Чор-но-му мо-рю,
Ой о-та-ма-ну ко-шо-во-му.

7.

Ті ко за ки те аз чу ва ли.

rit.

al.

Та всі за-мов-ча-ли.

Тад(ь)ко о бі-звєть-ся

О-лек сів По-по-вчу,

8.

Гетьман, за по-ро-жєць:

«Он ко-за-ки, па-но-ве мо-лод-ці!»

pp

Добре ви любя-те,
Мене ж, О-лек-ст-я По-по-ви-ча, са-мо-то возьмі-те,

До-мо-в-і шк-і біленький камінь привя-жі-те,
О-чі мо-ї ко-зціки-ї, мо-ло-

дещь-чи-ї Черво-но-ю ки-тай-ко-ю за-ші-те,
Ой са-мо-го ме-не в Чор-не

9.

мо-ре іс-пу-сті-те!
 Не-хай же я бу-ду сам сво-є-ю го-ло-

во-ю Чор-не мо-ре да-ру-ва-ти,
 Ніж-ли я ма-ю мно-го душ,

вір хри-сті-ян-ських, По Чор-но-му мо-рю
 Без-не-вип-но по-гу-бля-

442

10.

ти." Оя ті ко-за-ни те за-чу-ва-ли,

ти."

Оя ті ко-за-ни те за-чу-ва-ли,

allegro

До О-лек-сі-я [По-по-ви-ча Сло-ва-ми про-мов-ля-ли, Сльо-за-ми

До О-лек-сі-я [По-по-ви-ча

Сло-ва-ми про-мов-ля-ли,

Сльо-за-ми

об-ли-ва-ли: „Ея, О-лек-сі-ю По-по-ви-чу, Славний ли-царю,

об-ли-ва-ли:

„Ея, О-лек-сі-ю По-по-ви-чу,

Славний ли-царю,

пі- са- рю! Ти ж свя-те пісь- мо по три- ці на день чи- та- єш, І нас, про-стих

ко- за- ків, На все до- бре на- у- ча- єш, По чо- му ж ти від нас гри- хів біль-ше на-

єш? Ой о- лек-сій По-по-вич

се за-чу-ва-є,
Сло-ва-ми про-мов-ля-є,
Сло-ва-ми об-ли-

ва-є:
„Ой, ко-за-ки,
па-но-ве мо-лод-ці!“

Я ж свате письмо
по три-чі на день чи-та-ю
І вас, про-стих ко-за-

хів, на все до-бре на-у-ча-ю. Ой від вас та-ки-грі-хів більше ма-ю...

rit. *fem.*

12. *a tempo*

Що я в о-хот-не вій-сько о-дїж-дав, Не до-бре по-чи-нав, З от-цем і з ма-ті-ре-

ю Про-ще-ні-я не ма-в; Стар-шо-го бра-та За бра-та не ма-в,

fem.

Стар-шу-ю се-стру Збар-зе по-ва-жав, Оя, у гру-ди стре-ме-ном од-пк-

Лї-бонь ме-не, ко-за-ки, па-но-ве мо-лод-ці, Най-бїль-ший тут грїх єстї-

Від цього жїсця до кїнця 13. і-ще з го-ро-да ви-їх-дав, Три-ста душ ма-лень-ких кав...

ді-тя ко-ж роз-бі-вав,
Кров хри-сти-ян-ську [Безвинно] я про-ли-ти.

rit.

ritando

14. *al tempo*
вав... „Ой то мо-ло-ді-ї же-ни за во-ро-га ви-бі-га-ли,
Ма-лень-кі ді-ти на ру-ки хва-

1 *ritem.* *ten.* *al tempo*
та-ли, Мене ж, о-лек-сі-я По-пя-ча, вля-ли, про-кли-на-ли..."

* Не виходить на фонографі.

15.

Оги і ще ж я пова со-рок цер-ков про-бі-гав,

На се-бе гре-ста не скла-дав,
шми-ки не схи-дав,

Я ма-ге-ри-но-ї мо-ли-тви не спо-ми-нав...

За сво-є-ю гор-до-стю

РЕЦИТАЦІЇ
КОБЗАРЯ
СТЕПАНА АРТЕМОВИЧА
ПАСЮГИ

з Богодухівського пов., Харківської губ.

„Про Марусю Богуславку

(♩ = приблизно 69 М. М.)

The musical score consists of two systems. Each system has a bass line and a treble line. The first system features a bass line with a series of eighth notes and a treble line with chords and eighth notes. The second system includes vocal lyrics: "Гей!" and "На". The bass line in the second system has a "ten." marking and a fermata over a note. The treble line in the second system has a triplet of eighth notes marked with a "3".

* Тон gis^1 , що лежить у строю кобзи, зазначаємо постійним дізмом при ключі

Чор-нім мо-рі І на бі-ло-му
ка-ме-ні, Там сто-я-ла тем-
ни-ця І в тій тем-ни-ці
Сім-сот бід-них не-воль-ни-ків стра-да-є.

3

2.

То до їх дів-ка бран-ка, Ма-ру-ся, по-

1 3

3 3 1 *rit.*

пів-на Бо-гу-слав-ка, при-хо-жа-є,

a tempo

До їх сло-ва про-мов-ля-є

3 3 3

Гей, ко-за-ки, ви бід-ні не-воль-ни-ки!

Вга-дай-те, що

в нас сьо-го-дні за десь те-пер.

rit.

То ко-за-ки, бід-ні не-воль-ни-ки,

3.



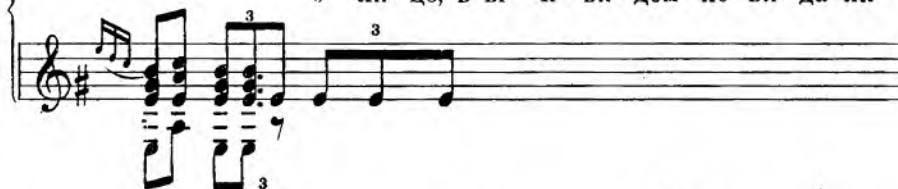
Те- є за- чу- ва- ми,



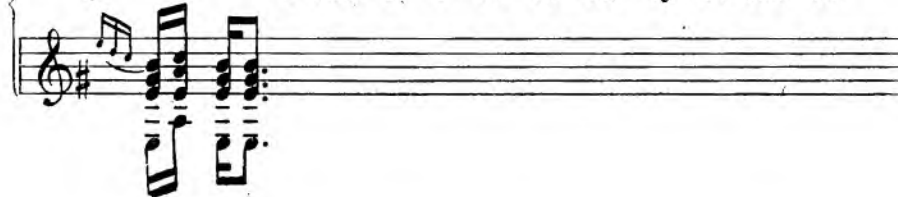
Дів-ки бран-ки, Ма-ру-сі, по-пів-ни, Бо-гу-слав-ки



У ли-це, в ві-чі ви-дом не ви-да-ли



І вни ї-ї по го-ло-су пі-зна-ва-



ли. *a tempo*

4.

„Гей, дів-ко бра-ка, Ма-ру-сю, по-пів-на Бо-гу-

слав-ка! Як же ми мо-жем то-бі

Сей день у-зна-ва-ти?

poco

I.

Гей!

ten.

ten. Ей, в по-лю зе-

ле- на ді- бро- ва шу- мі- ла, І як та ста-

ра- я вдо- ва в сво-є- му до- му З сво-ї- ми діт-ка- ми.

го-мо-ні-ла. Ей, во-на

a tempo

2

3

ма-ла со-бі три си-ни, Три, як яс-ни-ї,

3

глас-ни-ї со-ко-ли;

3

5

І во-на їх до зро-сту літ у най-ми не пу-

1

v

ска-ла, Й во-на пуч-ка-ми й руч-ка-ми хлі-ба-со-ли за-роб-

ля-ла, А їх го-ду-ва-ла:

rit. *a tempo*

І во-на сво-їй го-лі-вон-ці при ста-ро-сти

літ Про-жи-ті-я спо-ді-ва-ла.

meno mosso

a tempo

3.

Гей, ста-ли си-ни до ра-зу-ма до-хо-

жа-ти, Ста-ли мо-ло-де подружжя при-ні-ма-ти

І за-раз же ста-ли ста-рій ма-те-рі

Хлі-бом і сіл-лю на-рі-ка-ти І на

сміх під-ні-ма-ти, Із до- мів-ки із-си-

сміх під-ні-ма-ти, Із до- мів-ки із-си-

ла- ти.

ла- ти.

„Гей і- ди ти, не- не, прич від ме- не!...

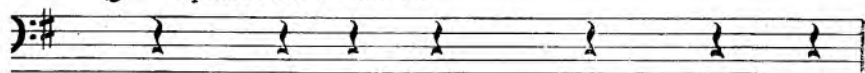
„Гей і- ди ти, не- не, прич від ме- не!...

„Гей і- ди ти, не- не, прич від ме- не!...

* В цьому акорді дуже виразно влучається ел

„Про сестру і брата“

(♩ = приблизно 72 М. М.)



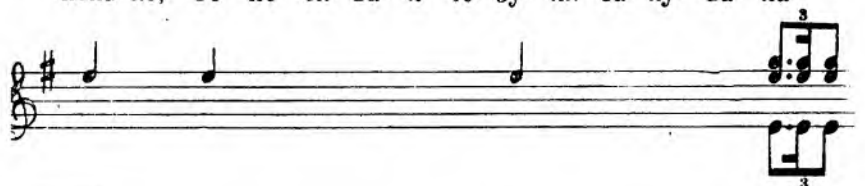
Гей!



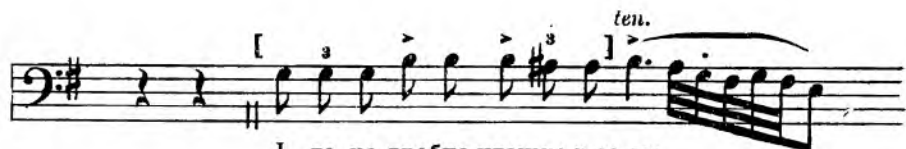
Гей, у свя-ту не-ді-лю, На зо-рі, ра-но, по-ра-



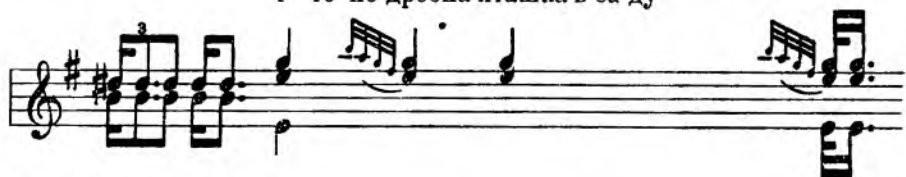
нень-ко, То не си-ва-я зо-зу-ля за-ку-ва-ла



* Ноти, звернені вниз (e¹, h¹), треба читати октавою нижче (як e, h).



І то не дробна пташка в са-ду

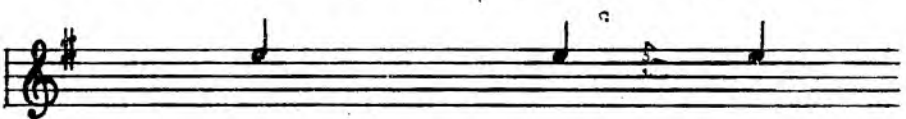


ще-бе-та-ла:

Ей,



як то се-стра до бра-та із чу-жо-ї сто-ро-ни В да-



ле-кі го-ро-ди

Ли-сти пи-



са- ла І так сив со- ко- ли- ком

The first system consists of two staves. The bass staff begins with a triplet of eighth notes, followed by a quarter note and a half note. The treble staff features a series of chords, including a triad and a dyad, with some notes beamed together.

по- си- ла- ла.

The second system continues with two staves. The bass staff has a triplet of eighth notes followed by a quarter note. The treble staff has chords, including a triad and a dyad, with some notes beamed together.

pù mosso

The third system consists of two staves. The bass staff has a triplet of eighth notes followed by a quarter note. The treble staff has chords, including a triad and a dyad, with some notes beamed together.

a tempo

„Гей, бра- ті- ку рід-нень-кий,

The fourth system consists of two staves. The bass staff has a triplet of eighth notes followed by a quarter note. The treble staff has chords, including a triad and a dyad, with some notes beamed together.

più mosso

a tempo

Го-луб-чи-ку си-вень-кий! При-

будь, при-ли-ни до ме- не, Од-

ві-дай ти ме-не, без-доль-ну-ю, без-род-ну-ю

1

І без-пле- мен- ну,

3

Гей, на чу- жій чу- жи- ні,

3

При не- щас- ній мо- ей хур-го-

4.

ви- ні.

„Гей, що я, бра-ті-ку на чу-

жій чу- жи- ні за- у- до- ві- ла, Із ма-

лень-ки-ми діт- ка- ми о- си- ро- ті- ла...“

*

* Рецитації Пасюги сховає на фонограф Опанас Гр. Сластїон у 1910 р.

РЕЦИТАЦІЇ

КОБЗАРЯ

ІВАНА КУЧЕРЕНКА

з с. Мурафи, Богодухівського пов., Харківської губ.*

„Про Олексія Поповича“

$\text{♩} = \text{приблизно } 66 \text{ М. М.}$

1.

Ой, по

Чор-но-му мо-рі, На ка-ме-ні

* На фонограф схопив Опанас Гр. Сластюн у 1910 р.

бі- ло- му, Там си- дів

со- кіл яс- нень-кий Кви- лить, про-кви-

ля- в, Пиль- но на Чор- не мо- ре по-гля-

да- в, *piu mosso*

più mosso

Що на Чор-но-му мо-рі все не до-бре по-чи-на-є:

a tempo

Зла, су-про-тив-на, хви-леш-на хви-ля

rit.

a tempo

вста-ва-є, Суд-на ко-заць-кі, мо-ло-дець-кі,

На три ча-сти-ні роз-би-ва-є.

3.

мо- рі по- то- па- є.

pù mosso

pù mosso

То при тій ча- сти- ні бу- ло вій- ська ба-

rit.

a t. [3]

га- то; То був стар-ши-но- ю Гриць-

pù mosso

ко Пи- ря-тинський, — О то ж то до- бре дба- є,

a tempo 3

До ко- за- ків сти- ха сло- ва- ми про- мої -

ля- 6. *rit.*

pù mosso 3

„Про удову“

(♩ = приблизно 66 М. М.)

I. *ten.*

Гей, як на слав- ні- і

rit. *a tempo* 3

У- кра- ї- ні То не ді- бро- ва

ten. []

за- шу- мі- ла,

più mosso

То як ста-ра* в сво-є- му до- му з ма-лень-ки- ми

rit. 2. *a tempo*

діт- ка- ми го- мо- ні- ла.

rit. *a t.*

Во- на то й ма- ла трьох си-нів, Як трьох гласних,

* На цьому місці кобзар помилково пропустив слово «вдова».

яс-них со- ко- лів; Пуч-ка-ми та руч-ка-ми

The first system consists of a bass staff and a piano staff. The bass staff contains the vocal line with lyrics: "яс-них со- ко- лів; Пуч-ка-ми та руч-ка-ми". The piano staff provides accompaniment with chords and some melodic fragments. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 7/8. There are dynamic markings like *ten.* and *z* (zest) in the bass line.

хлі- ба, со- ли за- ро- бля- ла,

The second system continues the musical piece. The bass staff has the lyrics: "хлі- ба, со- ли за- ро- бля- ла,". The piano accompaniment continues with chords and melodic lines. The key signature and time signature remain the same.

Сво-їх си-нів го-ду-ва-ла, При мла-до-сти літ

The third system features the lyrics: "Сво-їх си-нів го-ду-ва-ла, При мла-до-сти літ". The bass line includes various ornaments and dynamic markings. The piano accompaniment continues to support the vocal line.

у най-ми не пу-ска-ла,

The fourth and final system on the page has the lyrics: "у най-ми не пу-ска-ла,". The bass line concludes with a final note and a fermata. The piano accompaniment ends with a final chord. The key signature and time signature are consistent with the previous systems.

Та при ста-ро-сти літ со-бі по-ко-ю

до- жи- да- ла.

rit. *piu mosso*

Старший син, скоро почав до ро-зу-му до-хож-

a tempo

да- ти, Став до се-бе мо-ло-

ten.

ду дру- жи- ну при й- ма- ти,

ten.

Став ста- ру нень- ку на хліб, на сіль

ten.

на- рі- ка- ти „Ой, ста- ра- я не- не, І-

ten.

ди прич від ме- не! Бу- дуть го- сті пи- ти

в ме- не та гу- ля- ти, А ти бу- деш,
 ста- ра не- не, В по- ро- гах сто- я- ти...“

„Про смерть козака-бандурника“

(♩ = приближно 58 М. М.)

Оя! - - - ко-
 заць- кі- ї От і вов-

pp

ки' сі- ро- ман- ці кви- лять, про... *rit.* про-кви-

ля- ють | ор- ли чор- но-крил- ці по- під

sostenuto

p

не- бе- са- ми лі- та- ють. *2.*

più mosso

a tempo

1- но о-дин старий ко-зак о-став,

3

На коб-зу гра-є, Го-лос-но спі-ва-є.

3. *a tempo*

Кінь(?)бі-ля(?)йо-го по-стрі-ля-ний, та по-

a tempo

ру-ба-ний, Ра-ти-ще по-ла-ма-не,

Піх-ви без ша-блів бу-лат-них, Вла-дів-ни-ці' ні од-

5 *rit.*
 ні-сень-ко-го на-бо-ю не ма-є.

4. *a tempo*

più mosso Тіль-ки зо-

ста-лась бан-ду-ра по-до-рож-ня-я...

РЕЦИТАЦІЇ

КОБЗАРЯ

ПЕТРА СЕМЕНОВИЧА

ДРЕВЧЕНКА

з хут. Залютина біля Харкова*

„Про Олексія Поповича“

$\text{♩} = \text{приблизно } 72 \text{ М. М.}$

*Кобза***

1.

Гей, на Чорнім мо-рі,

Та на ка-мі-ні бі-лень-ко-му, Там си-дів

со-кіл яс-нень-кий; Жа-ліб-нень-ко кви-

лить, про-кви-ля-є,

piu mosso ($\text{♩} = 100 \text{ М. М.}$)

* На фонограф сховаив Опанас. Гр. Сластїон у 1910 р.

** Супровід кобзи зазначено дрібними нотами, зверненими вгору, і вставками у скрипичному ключі; темп у «переграх» кобзи швидчий, як у співі: $\text{♩} = 100 \text{ М. М.}$



a tempo

Та й на Чор-не мо-ре пильно по-гля-да-є,

Що на Чорнім мо-рі все не до-бре по-чи-на-є.

pìu mosso [

2.

a tempo

Зла, су-про-тив-на, хви-леш-на хви-ля на-сту-

па-є, Суд-на ко-заць-кі, мо-ло-дець-кі

riten. *pìu mosso*

3.

На три ча-сти роз-би-ва-є.

a tempo

Що пер-шу ча-сти-ну у-хо-пи-ло,

Та в Ду-най-ське гир-ло за-би-ло, А дру-гу ча-
сти-ну у-хо-пи-ло, В Ца-реградську(?) землю за-не-сло...

„Про удову“

Кобза. (♩ = приблизно 100 М. М.)

(♩ = приблизно 72 М. М.)

1.

Ой, то ж не зе-ле-на ді-бри-ва(sic) за-шу-
мі-ла,

Як то бід-на, ста-ра у-до-ва з сво-ї-ми

a tempo

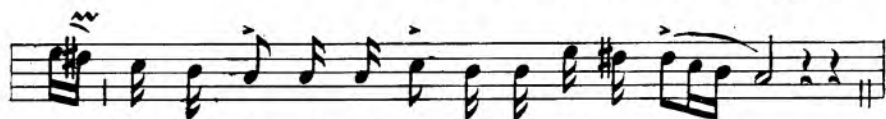
діт-ка-ми Та у до-му із ма-нень-ки-ми



го-мо-ні-ла.



Ма-ла со-бі вдо-ва три си-



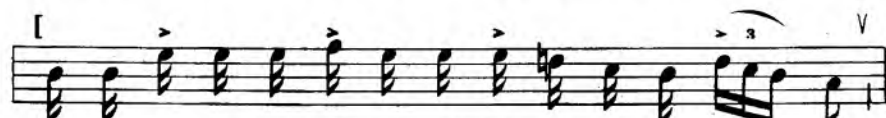
ни, Три, як яс-ні-ї, глас-ні-ї со-ко-ли;



То во-на руч-ка-ми та пуч-ка-ми хлі-ба, со-ли за-роб-



ля-ла, Та їх го-ду-ва-ла,

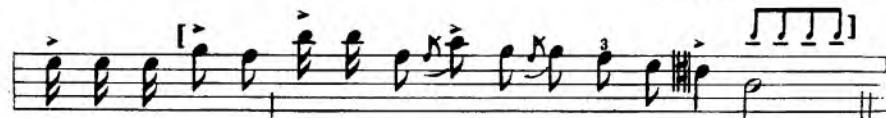


До воз-ро-сту у най-ми ні-ко-л. пу-ска-ла,



Си-нів зго-ду-ва-ла.

Ско-ро ста-ли си-



ни до-ро-ста-ти, Ста-ли до ра-зу-му до-хо-жа-ти,

Ста-ли ви-ро-ста-ти,

Ста-ли ста-рій ма-те-рі хлі-бом, сіл-лю на-рі-

ка-ти, Со-бі ж ста-ли мо-ло-де по-

друж-жя при-ма-ти.

ТЕКСТИ ДУМ

—

Тексти дум, які я списав з фонографічних валиків, наспіваних Гончаренком, виявляють лише деякі дрібні відміни в порівнянні з записами тих самих текстів, які зладила д. Лариса Квітка (Леся Українка), користуючись не лише фонографом, але й поясненнями самого ж Гончаренка. Тому ж вважав я за потрібне скрізь відмітити оці відміни тексту Лариси Квітки, які зазначено в дрібних нотках буквами Л. К.

До своїх записів подає Л. П. Квітка ось яку загальну примітку: «Ручимось за повну точність запису щодо фонетики тільки в тих випадках, де правопис запису відрізняється від загально уживаного і де фонетична оригінальність підкреслена або зазначена словом «sic» [так]. Можливо, що в дійсності були й інші відміни, нами не почуті, — їх можна встановити по фонографу».

Щоби надто не пересівати тексту дрібними примітками, подаємо окремо зазначені Ларисою Квіткою важливіші фонетичні й інші мовні особливості (деякі з них повторюються в кількох місцях): *спилна, бездолную, сокіль, неділлю, сьватий, черкаєця, переважала, читайши, ізбарзе, спом'ятати, острів, здоровія, дробная, дробними, гріхов, помоц, отца, матірею*.

В тексті відмічено лише ті наголоси, що зовсім виразно відчутні в рецитації кобзаря. Цифрами з лівого боку зазначено поділ тексту на періоди; неправильні строфи (які кобзарі називають «штитами») — відзначені в рецитації маркантними закінченнями.

Групування віршів, зроблене на основі їх паралельного укладу, відповідає групам музичних фраз у відповідних періодах; цезура серед вірша, сполучена з малою паузою чи віддихом, зазначається вертикальною рисочкою.

Цифри з правого боку тексту вказують на число складів у віршах і в силабічних групах, на які розпадаються вірші дум, нагадуючи подекуди ритміку народних пісень; таким способом зазначено складочислові схеми, які повторюються у віршах і групах віршів, поєднаних паралелізмом; кінцеві групи римованих віршів майже правильно виявляють однакове число складів (найчастіше римуються 4-складові групи).

Думи, записані від кобзаря Гната Гончаренка

«Про Олексія Поповича» *

(Мелодія на стор. 416—434, варіант на стор. 435—449).

1. Ой по Чорному морю,
Ой на каміні біленькому,
Там сидів сокіл ** ясненький;
Жалібненько квилить, проквиляє, 4 + 6
І на Чорное море спільна поглядає, 7 + 6
Що на Чорному морі ! *** все не добре починає.
2. Зла, супротивна, ! хвилешна хвиля уставає,
Судна козацькі ****, ! і молодецькі
На три часті розбиває. 4 + 4
3. Перву часть ухопило,
В турецьку землю занесло;
Другу часть ухопило,
В дунайське гірло забіло. 3 + 4
3 + 4
5 + 3
4. А третя часть тут має,
Посередіні Чорного моря, 5 + 5
На бістрій хвилі, 5
На лихий хуртовині потопає...
5. Ой при той ***** часті 5
Було ві(й)ська мно́го; 6
Хто був старшиною? 6
Грицько Коломійчин ***** 6
По всьому ві(й)ську ізбарзе й оклічен ***** 5 + 6
6. То́ до козаків слова́ми промовля́є,
Сльоза́ми вблива́є: *****
«Ой козаки́, ! панове-молодці! 4 + 6
Добре ви дба́йте, 5
Грихо́в не тайте, 5
Сповідайте́сь ві 5
Наперёд милосе́рдному бо́гу
І Чорному морю, 5
Ой ота́ману кошово́му». 5 + 4

* Варіант дуже близький за формою і висловом до варіанта Антоновича Драгоманова, Исторические песни малорусского народа, т. I, стор. 176—181.

** Лариса Квітка: Сокіль (далі скорочено: Л. К.)

*** Л. К.: морю.

**** Так виразно чути із фонографу; та Лариса Квітка зазначає, що в цих закінченнях «чулося скоріше — *ii*, ніж *ui*, але достоту не дослухано».

***** Другий раз чулося «*туй*». Л. К.

***** Л. К. Коломійчин; чулося скоріше *i*, ніж *u*.

***** Значить: «голосно гукав так, щоб усі чули» (прим. Гончаренка). Л. К.

***** Л. К.: обливайи.

- | | | |
|-----|---|---|
| 7. | Ті ж козаки те зачували,
Та всі замовчали;
Тільки обізветься
Олексій Попович,
Гетьман, запорожець: | 4 ± 5
6
6
6
6 |
| 8. | «Ей, козаки, панове молодці!
Добре ви вчиніте,
Мені ж, Олексія Поповича,
Самого возьміте,
До моєї шії біленький камінь прив'яжіте,
Очі мої козацькі, молодіцькі
Червоною китайкою * запніте,
Ой самого мене в Чорне море іспустіте! | 4 + 6
6
6 + 5 + 4
6 + 5 + 4 |
| 9. | Нехай же я буду сам своєю головою
Чорне море дарувати,
Ніжли я маю много душ, вір християнских
По Чорному морю
Безневинно погубляти». | 6 + 5 + 4
6 + 5 + 4
4 + 4
** |
| 10. | Ті козаки те зачували,
До Олексія Поповича
Словами промовляли,
Сльозами обливали:
«Ей, Олексію Поповичу,
Славний лицарю, писарю!
Ті ж святе *** письмó
По трічі на день читаеш ****
І нас, простих козаків,
На все добре навчаеш, —
По чому ж ти від нас гріхів більше маєш?» | 4 + 4
4 + 5
5 + 4
3 + 4
3 + 4
5 + 4
5
5 + 3
4 + 4
4 + 4
6 + 6 |
| 11. | Ой Олексій Попович те зачуває,
Словами промовляє,
Сльозами обливає: | 3 + 4
3 + 4 |
| 12. | «Ой козаки, панове-молодці!
Я ж святе письмó
По трічі на день читаю,
І вас, простих козаків,
На все добре навчаю,
Від вас таки гріхів більше маю. | 4 + 6
5
5 + 3
4 + 3
4 + 4
4 + 6 |

* Л. К.: червоною китайкою.

** Л. К.: християнських.

*** Л. К.: святе.

**** Вчувається «читаїш»; у Л. К.: читайиш, навчаиш. «Безнаголосне є вимовляється здебільшого близько до и навіть в таких формах, як 3-я особа однини («зачувайи»), але не завжди вдалося теє достоту розслухати». Л. К.

13. Що я в охотне військо од'їжджав,
Не добре починав, 6
З отцем і з матірею
Прощенія не мав, 6
Старшого брата | за брата не мав, 5 + 5
Старшую сестру | збарзє поважав, 5 + 5
Ой у груди стременом одпихав...
Либонь менє, козаки, панове-молодці, 7 + 6
Найбільше тут* грїх спїткав. 4 + 3
14. Ой іще з гóрода вибігав,
Самїх малєньких дїтєй **
Конєм розбивав, 5
Крòв християнську 5
Безневинно я проливав. 4 + 4
15. Ой молодїї жєни за ворòта вибігали,
Малєнькі дїтки на рúки хватали,
Менє ж, Олексїя Попòвича,
Кляли, проклинали. 6
16. Ой іще ж я поз сòрок церкòв пробігав,
За своєю гордостю *** шапки не скидав,
На сєбе Хрєстá не складав
І отцївської й мáтеринòї молїтви не споминав.
Либонь мене, козаки, панòве-молодці, 7 + 6
Найбільший *** то грїх спїткав. 4 + 3
17. Ой іще ж мїмо царську громáду пробігав,
За своєю гордостю **** шапки не скидав,
Мужикам, козакам
На день добрий не давав,
З прáзником ***** не поздоровляв...
Либонь мене, козаки, панове-молодці, 7 + 6
Найбільше тут грїх ***** спїткав... 4 + 3
18. Ой не єсть се мене Чòрне мòре потопляє,
Єсть се мене отцївська-мáтерина молїтва карáє.
19. Ой якби мене отцївська-мáтерина молїтва
Од смєрти вборонїла, 3 + 4
На Чòрному мòрї не втопїла, 6 + 4
Як бóду я до отця, до мáтерї,
До рòду прибувати, 3 + 4

* Л. К.: То.

** Л. К.: «Триста душ малєньких дїтєй»; так само у варїантї цїєї думи, спїваному при супроводї кобзи (стор. 447—448).

*** Л. К.: гордошу.

**** Л. К.: найбїльше.

***** Л. К.: гордошу.

***** Л. К.: с прáзником.

***** Л. К.: то; в другий раз чулося «туй».

- І б́ду отця́ та й ма́тір
Шти́ти, шанува́ти й поважа́ти. 6 + 4
20. І ста́ршого бра́та б́ду я
За ри́дного отця́ почита́ти. 6 + 4
А бли́зьких суси́д за ри́дну бра́ттю * в се́бе
ма́ти».
21. Скоро ста́в Олекси́й Попови́ч
По істи́нні пра́вді
Гри́хи бо́гу спови́дати, — 4 + 4
{ Зараз ста́ла зла́, супроти́вна, 4 + 5
Хвиле́шна хви́ля 5
На Чорно́му мо́рі притиха́ти. 6 + 4
22. Притиха́ла і впа́дала,
Мов на Чорно́му мо́рі не бувáла,
Ой усі́х козакі́в 6
До о́строва живце́м прибивáла 4 + 5
23. То козакі́ на о́стрів виходи́ли, 7 + 4
Вели́ким ди́вом дивувáли,
Слова́ми промовля́ли, 3 + 4
Сльозáми вбли́вали **: 3 + 4
«Що на яко́му *** Чорно́му мо́рю,
На би́стрій хви́лі, 5
На ли́хий хуртові́ні потопа́ли, 7 + 4
Ані о́дного через Олекси́я Попови́ча і козакá
З ми́ждо **** вийськами не втеря́ли». 5 + 4
24. Олекси́й Попови́ч
На чу́да вихо́ждає,
Бере в ру́ки святе ***** письмо́, 4 + 4
По три́чі на́ день чита́є,
Ой усі́х козакі́в 6
На все до́бре навча́є: 4 + 4
25. «Слу́хайте коза́ки, панове-моло́дці,
Як (се святе́ письмо) ***** висві́чує, 6 + 6
На все мо́леніє ука́зує: 6 + 4
Ей, котóríй чоловíк отці́вську-ма́терину мо́літву
Шти́ть, шану́є, поважа́є, 4 + 4
То отці́вська-ма́терина мо́літва
У купе́цтві і в ремес́тві, 4 + 4
І на́ полі і на́ морі 4 + 4

* Л. К.: рідне браття.
** Л. К.: обливали.
*** Гончаренко співав раз «на якомусь», раз «на якому ж», а як саме треба, не знає. Л. К.
**** Чулося неначе «миждо», але не напевно. Л. К.
***** Л. К.: сьвате.
***** Ці слова не виходять у фонографі, записано їх за текстом Лар. Квітки,

- Ой на поміщ спомагає. 4 + 4
26. То отцівська-материна молитва
 Зо дна моря винімає, 4 + 4
 Од великих гріхів душу відкупляє, 6 + 6
 До царствія небесного привождяє». 4 + 4 + 4
27. Нам годиться тее спом'ятати,
 За котірими молитвами 4 + 6
 Стали ми хліба-соли поживати.
 Дай же, бже, миру царському 4 + 5
 І народу християнському 4 + 5
 Од сьогодні всім на здоровія, 4 + 5
 На многая літа,
 Многая літа!

«Про удову»

(Мелодія на стор. 386—403)

1. Ой не дїбрѡва зашумїла, 5 + 4
 Як удовá старáя
 З своїми дїтками малєнькими 6 + 4
 У своєму дѡму гомонїла. 6 + 4
2. Мала собі вдовá ! трї синї,
 Як яснії, гласнїї соколї;
 Вона ж годувала,
 До зрѡсту у найми не пускала,
 Ой вона ж своєї * голѡвонци при старѡстї лї
 При їх житїя сподївала. 5 + 4
3. А скѡро стали синї до рáзума дохожати,
 Стали молодє подружжа принїмати,
 Зараз стали матір, стару вдову,
 На смїх пїдїмати. 6 + 4
 2 + 4
4. Зараз стали матерї, старїй вдовї,
 Хлїбом-сїллко дорїкати, ** 4 + 4
 Із домївки їзилати. 4 + 4
5. «Ідї ж ти, нєне, ! прїч від мєне!
 І бѡдуть, нєне, ! гѡстї в мєне —
 Царї та князї,
 Бѡдуть пїти, гуляти,
 Будеш ти, мати старáя,
 У порѡга геть стояти. 4 + 3
 4 + 4
6. Ой то я ж тебе не знáтїму
 За своєю гѡрдощею, 4 + 4
 Як тебе назвати, вже й мати!»

* Л. К.: свої.

** Л. К.: нарікати.

7. А та вдова сѣ зачуваѣ, 4 + 5
 З двора схожаѣ, 5
 По вулиці склоняѣ, валяѣ, 4 + 6
 За своїми дробними сльозами 4 + 6
 Світа божого не видаѣ: 5 + 4
 «Що великая туга коло мого сѣрця,
 Мов хто ножем пробиваѣ». 4 + 4
8. Блізькі сусіди поглядали: 5 + 4
 «Ой удова, старая маѣ, 4 + 5
 Іди в наш чужий дім проживати *». 6 + 4
 Будем ** тебе хлібом-сілля годувати, 4 + 4 + 4
 Будеш ти наших маленьких діток
 доглядати». 5 + 5 + 4
9. А вдова те зачуваѣ, 4 + 4
 У чужий дом уходяѣ ***, 4 + 4
 Живѣ, проживаѣ, 2 + 4
 Хатку помитаѣ, 2 + 4
 Лавки помиваѣ, 2 + 4
 Ой на ранній зорі, на вечірній
 Спочивання собі 6 + 4
 Ніколи вона вже не маѣ; 5 + 4
 Ой своїх синів збарзе зневажаѣ, 5 + 2 + 4
 Кленѣ-проклинаѣ: 2 + 4
10. «Ой синій мої, синій,
 Три, як яснії, † гласнії соколі!
 Ой бодай ви отніні до віку щастя-долі не мали,
 Як ви мене при старости літ
 З домівки зіслали!
11. Що як я ручками та пучками 6 + 4
 Хліба-соли заробляла, 4 + 4
 Та вас годувала, — 2 + 4
 А тепер хотя б ні піла, ні їла,
 Хотя б у вас † в тихомірстві ще посідила» ****.
12. Та которі ***** в них пили та гуляли,
 За вороба вийшовши, їх осуждали:
13. «Братіки мїлі,
 Голубоньки сїві!
 Скільки ми в вас п'ємо та гуляємо, 4 + 7
 Ой чому ***** ми старої маѣтері 4 + 6

* Л. К.: Ці три вірші проспівав кобзар двічі: раз вийшла краще мелодія, а другий раз — слова.

** Л. К.: будем ми.

*** Л. К.: уходяѣ.

**** Л. К.: в тихомірности пожила.

***** Л. К.: которіі.

***** Л. К.: почому ж.

- Ой у вічі [видом не видаємо?] * 4 + 7
14. Чи вії її завдали **, 4 + 4
 Чи вії її запродали? 4 + 6
 Чи вона в вас хліб-сіль переїла,
 Чи вона при старости літ
 Де вона вас осудила?» 4 + 4
15. А старший брат те зачуває,
 До утрєні божественної ! одхожає,
 Ўтреню божественну ! вислухає,
 До господи прибуває, 4 + 4
 До братів словами промовляє: 6 + 4
16. «Братіки ріднєнькі,
 Голубоньки сивєнькі! 4 + 3
 Нуте ж думати, гадати, 3 + 3
 Як би нам стару матір 3 + 4
 У свій дїм обіськати. 3 + 4
17. Став нас господь видїмо кара́ти, 4 + 3 + 3
 Став у полі і в домі 4 + 3
 Хліба-соли вменча́ти,— 4 + 3
 Чи *** не ста́ло без старої ма́тері
 Порядків у нас доставати?»
18. І то не орлі заклекотали,
 Як три вдовиченки старої ма́тері
 Шукали та пита́ли.
19. А скоро в трєтїм дворі напита́ли,
 У ха́ту вхожа́ли,
 Слова́ми промовля́ли, 3 + 4
 Сльоза́ми облива́ли,— 3 + 4
 Не́ньку старе́ньку
 Проха́ли та блага́ли: 3 + 4
20. «Ей, ма́ти стара́я,
 Иди в свій дїм проживати! 4 + 4
 Бўдем тебе хлібом-сїллю годува́ти, 4 + 4 + 4
 Бўдем свої мале́нькі дїтки спиня́ти,
 Бўдем тебе шти́ти, шанува́ти й поважа́ти».
22. А та вдова те зачуває,
 Слова́ми промовля́є, 3 + 4
 Сльоза́ми облива́є: 3 + 4
 «Ой сині́ ж мої́, сині́,
 Три, як ясні́, ! гласні́ соко́ли!

* Не виходить у фонографі; доповнено за записом Лар. Квітки.

** Л. К.: задали.

*** Л. К.: і.

22. «Ой не так-то отцівську*-материну молитву і упро-
сїти
Як її розгнївати:
Ваша душа отніні і до віку
Гріхів не одкупїться,
Очі мої на вас не зоглянуться».
- Як то вдова кляла-проклїнала, 6 + 4
І ще ж подумала й погадала... ** 6 + 4
23. [Зо дна моря] винїмала,
Від *** великих гріхів одкупляла, 4 + 2 + 4
До царствїя небесного привождала. 4 + 4 + 4
24. Ой котобрий чоловїк отцівську-материну молитву
Штїть, шанїє, поважає, 4 + 4
То отцівська-материна молитва
Зо дна моря винїмає, 4 + 4
Від **** великих гріхів одкупляє ***** , 4 + 2 + 4
До царствїя небесного привождает. 4 + 4 + 4
25. Нам годїться тее спом'ятати,
За котобрими молитвами 4 + 2 + 4
Стали ми хлїба-соли поживати. 3 + 4 + 4
26. Дай же, боже, миру царському,
Народу християнському 4 + 5
Од сьогодні всїм на здравїє, 3 + 5
На многая літа, 4 + 5
Многая лета!

«Про сестру і брата» *****

(Мелодїя на стор.403—415)

1. Ой у святї недїлю *****
То не сїва зозуля закувала, 4 + 3 + 4
Нї дробная пташка в садї щебетала,— 6 + 6
Як сестра до брата 3 + 3
З чужої сторонї 3 + 3
У далекї ***** городї 5 + 3
Лїсти писала,
Поклон посидала,
Братїка рїдненького, 3 + 4

* Л. К.: отцівську.

** Тут кобзар, мабуть, помилкою пропустив один чи більше стихів.

*** Л. К.: од.

**** Л. К.: од.

***** Л. К.: відкупляє.

***** Варїант у П. Житецького: «Мысли о народных малорусских думах», стор. 189.

***** Л. К.: недїлю.

***** Л. К.: далекї.

- | | | |
|----|---|-----------|
| | Голубонька сивенького, | 4 + 4 |
| | У гості прохала: | 3 + 3 |
| 2. | «Братіку рідненький, | 3 + 3 |
| | Голубоньку сивенький! | 4 + 3 |
| | Прибудь до мене, | 5 |
| | Одвідай мене | 5 |
| | Бездольную, | 4 |
| | Й безродную | 4 |
| | Й безплемennую, | |
| | На чужій чужині | 6 |
| | При нещасній моїй хуртовині. | 4 + 6 |
| 3. | Ой чи я живу, чи я проживаю, | 5 + 6 |
| | Я на чужій чужині | |
| | Більше горювання собі приймаю. | 7 + 6 |
| 4. | Що я на чужій чужині завдовіла, | |
| | З маленькими дітками осиротіла. | |
| 5. | І як-то, братіку, тяжко та важко | 3 + 3 + 5 |
| | Бездольній, безродній, | |
| | Безплемennій, | |
| | На чужій чужині | 6 |
| | Жіти-проживати, | 6 |
| | То так-то, братіку, тяжко та важко | 3 + 3 + 5 |
| | Не по силі чоловікові | |
| | Із сирі землі | 6 |
| | Важкий камінь підняти». | |
| 6. | «Сестро моя рідненька, | 4 + 3 |
| | Голубонько сивенька! | 4 + 3 |
| | Рад би я до тебе у гості побувати, | |
| | То не знаю, де тебе шукати, вже й мати. | |
| 7. | Ой що ти живеш за високими лісами, | |
| | За бистрими ріками, | |
| | За великими городами». | |
| 8. | «Добре, братіку, учині, | |
| | Через високі ліси | 2 + 4 + 2 |
| | Ясним соколом перелині *, | 2 + 3 + 4 |
| | Через бистрі ріки | 2 + 3 + 2 |
| | Білим лебедоньком перепливи, | 2 + 4 + 4 |
| | Через великі міста | 2 + 4 + 3 |
| | Сивим голубоньком перелети **, | 2 + 4 + 4 |
| | Мов моє серце тугу розважає. | |
| 9. | І як то, братіку, тяжко та важко | |
| | На святій день, на великдень, | |

* Л. К.: перелени.

** Л. К.: перелени.

- Альбо на котóрий прáзник роковий, молебний:
10. Що люде до цéрки йдуть,
Як бджóли гудуть,
А з цéрки йдуть, як мáк процвітає;
Пола з полою черкаєця *, 5 + 4
Брат з сестрою не прощаєця *, 4 + 5
Ой плечé з плечém торкає,
Один óдного † з прáзником поздоровляє;
Плечé з плечém торкає,
Один óдного † на хлїб на сїль, на бѣнкет зази-
ває,—
Я ж стою, пребїдна сиротїна,
О, нїхтó менé не привїтає....
11. Альбо по отцéві, лїбо по мáтерї,
Нáче вонó мене вже й не знає.
Ти ж і сáм, брáте, дóбре знаєш, 5 + 4
Як у нáшого † отцá лїбо у мáтерї
Було щó пїти † альбо з'їсти **,— 5 + 4
І тогдá нї свїт, нї тьмá,
В хáту вступáли,
Кумáми, сватáми,
Родними братáми називáли.
12. Як пришїбла худá, нещаслївá хуртовїна,
Вїдреклáся *** й уся нáзваная родїна.
13. І тогдá **** нема нї кúма, нї побратїма,
Нїкому в хáту вступїти, 5 + 3
Дóбрим здорóв'ям навїстїти, 5 + 4
Нї з ким стáти, 4
За здорóв'я іспитáти. 4 + 4
14. Тїльки пїдú я до святої цéрки,
До бóжого дóму,
Бóгу помолóся, 2 + 4
На святости ***** подивлóся, 4 + 4
Не рáз, не двá † дробними сльозáми обїллóся...
О, то ж у мéне рїдний ***** отець і матúся.
15. Що вїйду я з цéрки,
Гляну вгору — висóко,
І в зéмлю — глїбóко,
І в чужу сторону́ —

* Л. К.: не розїбрано, чи «ця» чи «цця».

** Л. К.: або їсти.

*** Л. К.: одреклася.

**** Л. К.: тоді.

***** Л. К.: сьватости.

***** Л. К.: рїдні.

- До родини вже й далéко». 4 + 4
 16. Дáй же, бóже, миру цáрському, 4 + 5
 Нарóду християнському 3 + 5
 Од сьогóдні всім на здрáвля, 4 + 5
 На мнóгая лéта,
 Мнóгая лéта.

Фрагменти дум, записані від лірника Івана Скубія

«Про сестру і брата»

(Мелодія на стор. 336—340)

1. Ой у неділеньку 6
 Та рáно-поранéнько, 3 + 4
 Та рáнними зор'ями 4 + 3
 Тó й не сива зозуліна кувáла, 4 + 4 + 3
 Та й не дрóбная птáшечка щebetáла, 5 + 3 + 4
 Тя то сестрá до брáта 4 + 3
 Дóбрим здорóв'ям
 Та поклóн посилáла. 3 + 4
2. Кватіречку відчиняла 4 + 4
 Та словáми промовляла, 4 + 4
 А й сльозáми ридáла: 4 + 3
 «Ах, брáтіку мій ріднéнький, 4 + 4
 Голубчику сивéнький, 4 + 3
3. Прибúдь же до мéне, 6
 Та відвідай же менé 7
 При чужій чужині, 6
 Та й при злій же хуртовині, 4 + 4
 Та при нещáсній годині!» 5 + 3
4. Тоді брáт сестрі одвічає: 5 + 4
 «Сéстро моя, каже, рідна, 4 + 4
 Родíно сердéшна! 6
 Не можú до тебе прибувáти, 6 + 4
 Не можú тебе відвідати: 5 + 4
 Що я живú за темними лугáми,
 Та за ширóкими полями,
 За бiстрими рiкáми...»

«Про самарських братів»

(Мелодія на стор. 332—336)

1. Гéй, усí поля самáрські почорніли, 5 + 3 + 4
 Та я́сними пожа́рами погоріли. 4 + 4 + 4
 А тiльки не згорiло у рiчцi Самáрцi

- | | | |
|----|---|-----------|
| | Та в криниці Салтанці | |
| | А три терни дрібненькі, | 4 + 3 |
| | Три байраки зелененькі. | 4 + 4 |
| 2. | Чого вони не згоріли? | 4 + 4 |
| | Бо там же то лежало | 4 + 3 |
| | Три братіки рідненькі, | 4 + 3 |
| | Як голубчики сивенькі, | 5 + 3 |
| | Постріляні, порубані дуже. | 4 + 6 |
| 3. | Озовється старший брат до середнього словами, | |
| | Та й обилється гарячими сльозами: | |
| 4. | «Добре ти, брате, й учини, | 5 + 3 |
| | А з річки Самарки | |
| | Або з криниці Салтанки | 5 + 3 |
| | Холодної води найди,— | 4 + 4 |
| | Рани мої смертельні | 4 + 4 |
| | Охолоди й окропи...» | 4 + 3 |
| 5. | Озовється середущий брат до старшого словами, | |
| | Та й обилється гарячими сльозами: | |
| | «Чи ти мені, брате, віри не доїмаєш, | 6 + 7 |
| | Чи ти мене на сміх підіймаєш? | 4 + 6 |
| | Чи нас не одна турецькая шабля порубала, | 5 + 4 + 6 |
| | Чи не одна нас янчарська кюля постріляла?» | 5 + 4 + 6 |

«Плач невольника»

(Мелодія на стор. 324—326)

- | | | |
|----|--------------------------------|-------|
| 1. | Та не ясний сокіл | 6 |
| | Та й квилить, проквиляє,— | 3 + 4 |
| | Як то син до отця, до матусі | |
| | З тяжкої невблі | 6 |
| | В городі християнській | |
| | Поклон посилає. | 6 |
| 2. | Та сокола ясного | 4 + 3 |
| | Рідним братом називає: | 4 + 4 |
| | «Соколе ясний, | 5 |
| | Та брате мій рідний! | 6 |
| | Ти високо літаєш, | 4 + 3 |
| | Даліко буваєш,— | 6 |
| | А чого ж ти в отця та в матусі | 4 + 6 |
| | В гостях не буваєш? | 6 |
| 3. | Полеті, соколе, ясний, | 3 + 5 |
| | Брате мій рідний, | 5 |
| | В городі християнські! | 3 + 4 |
| | А сядь, упаді, | 5 |
| | В мого отця, в матусі... | 4 + 3 |

Жалібненько заквили,
Та моєму отцеві та матусі
Про козацьку мою невзгодоньку розкажі!»...

4 + 3

«Про Марусю Богуславку»

(Мелодія на стор. 326—330)

1. Та на Чорному морі,
Та на камені білому,
Там стояла темниця темненька. 4 + 6
2. Та й у тій же темниці 4 + 3
Булó сімсот козаків 4 + 3
Бідних невольників. 6
Що вони тридцять літ у неволі пробували,
Та білого світа і праведного сонечка не видали,
Та й празника святого різдв́а й вели́кодня не зна́ли.
3. Прийшла до їх дівка Мару́ся, бра́нка,
Попівна Богусла́вка,
Ста́ла т́ихо слова́ми промовля́ти:
«То ви козаки́,
Бідні невольники!
Скажіть же мені,
Що́ в вас тепе́р в христия́нських городáх за де́нь?»
4. А тоді козаки́, 6
Бідні невольники, 6
Ста́ли пла́кати, ридáти,
Та до дівки Мару́сі, бра́нки,
Попівни Богусла́вки, 3 + 4
Слова́ми промовля́ти: 3 + 4
«По ч́им то ми мо́жем сей де́нь зна́ти, 4 + 6
Як ми тридцять літ у неволі пробува́ем,
Та білого світа і праведного сонечка не вида́ем,
Та й і празника святого́ різдв́а й вели́кодня не зна́ем...»

«Про Кішку Самійла»

(Мелодія на стор. 321—323)

1. Що з гóрода Трепезóна 4 + 4
Виступа́є галéра 4 + 3
Трьома́ цвiта́ми уквiтчана й мальовáна. 5 + 4 + 4
2. Що пёрвим цвiтом уквiтчана — 5 + 4
Злато-сiніми стьожкáми заквiтчана; 5 + 3 + 4
А дрúгим цвiтом процвiтана — 5 + 4
Гарматами уквiтчана; 4 + 4

- | | | |
|----|---|-----------|
| | А трéтим цвiтом уквiтчана — | 5 + 3 |
| | Турецькою бiлою габiю покривана. | 4 + 6 + 4 |
| 3. | То в тiй галерi Алкан-паша, паша гуляє. | |
| | Сiмсот туркiв, янчар чотиреста, | 4 + 6 |
| | А бiдного невольника пiвчвертаста | 4 + 4 + 4 |
| | Без старшини вiйськової собi має. | 4 + 4 + 4 |
| 4. | То мiждо їми був старший | |
| | Кiшка Самiйло, гетьман запорозький, | |
| | А другий Марко Рудий... | |

«Про Олексiя Поповича»

(Мелодiя на стор. 330—332)

- | | | |
|----|-------------------------------------|-----------|
| 1. | Та й на Чорному морi, | 7 |
| | Та на каменi бiлому, | 5 + 3 |
| | А там сидiв ясний сокил бiлозорець. | 4 + 4 + 4 |
| 2. | Ах, смутно вiн себе має, | 4 + 4 |
| | Та на Чорное море | 7 |
| | Пiйльно поглядає, | 6 |
| | Що на Чорному морi | 7 |
| | Та все не добре начинає. | 5 + 4 |
| 3. | Що на небi всi звiзди потьмарило, | 4 + 3 + 4 |
| | А половина мiсяця | 5 + 3 |
| | У чорную хмару заступила. | 6 + 4 |
| 4. | Та iз Нiзу та буйний вiтер повiває | 4 + 5 + 4 |
| | А на Чорному морi | 7 |
| | Злая хуртовина | 6 |
| | Та й бiсгря хвиля наступає. | 6 + 4 |

ДОДАТОК

Строфові пісні і танкові мелодії,
записані від співців дум

ЗАПИСИ
ВІД ЛІРНИКА
ІВАНА МИКОЛАЙОВИЧА СКУБІЯ

з Лелюхівки, Кобеляцького пов., Полтавської губ. *

«Ой летить орел» **

(♩ = 90 М. М.)

1. Ой і ле-тить о-рел, А за
ним со-кіл; „По-до-жди й о-рел,
Щось то-бі ска-жу, По-до-жди й о-
рел. Щось то-бі ска-жу.“

* На фонограф схопив і записав тексти Опанас Гр. Сластіон у 1909 р.

** Варіант: М. Лисенко, Збірник українських народних пісень, т. VI, стор. 8.

2. „Ай ой, де ж ти бу- вав, Та й ой, що ж ти ви- дав?“ „Ой бу- вав же я Та в чужой сто- ро- ні, Та ви- дав же я Та ве- ли- ке ди- во.“

Ой і летить орел, а за ним сокіл:
«Подожди й орел, щось тобі скажу.

Коло серденька завивається,
(2 рази)

2. Ай ой де ж ти бував, та й ой що ж ти видав?»
«Ой бував же я та в чужой стороні, Та видав же я та велике диво.
3. Велике диво, зелене жито, А в тому житі козака вбито.
(2 рази).
4. Коло його травка, травка-пророста
5. Та ніхто до його не признається, Тільки признались а три ластівки.
(2 рази)
6. Що перва ластівка — рідна матінка, Друга ластівка — рідна сестриця. А третя ластівка — замужня жона.
7. Де мати стояла — ріка потекла, А де сестриця — то там криниця. Де замужня жона — то й роси нема.

«Ой їхав козак та й через байрак»

(♩ = 70 М. М.)

1. Ой ї- хав ко- зак та й че- рез бай- рак, На ко- ня по- хи- лив - ся, А за ним.

* Нота чи пауза, означена цим значком, видержана трохи коротше, як показує її вартість.

ten.

за ним о-тець, ма-ту-ся: „Не їдь, си-ну,
вер-ни-ся!“

2. Ой, не вер-ну-ся, й о-тець, ма-ту-ся,

rit. *a tempo* *ten.*

По-ї-ду на Вкра-ї-ну, Та й кінь во-ро-ний,

rit.

я й сам мо-ло-дий, То я й там не за-ги-ну.

a tempo

3. Зло-та-я гри-ва пер-сонь-ки вкри-ла

Ко-ни-ку во-ро-но-му...

1. Ой їхав козак та й через байрак,
На коня похилився,
А за ним, за ним — отець-матуся:
«Не їдь, сину, вернися!»

2. «Ой не вернуса, отець-матуся,
Поїду на Україну,
Ой кінь вороний, я й сам молодий,
То я й там не загину.»

3. Злата гріва персоньки вкрила
Конику вороному,
Біде личенько, чорнії брови
Козаку молодому.
4. Ой їхав козак та через байрак,
На конику співає,
А за ним, за ним — соцький
виборний
Назад коня завертає.

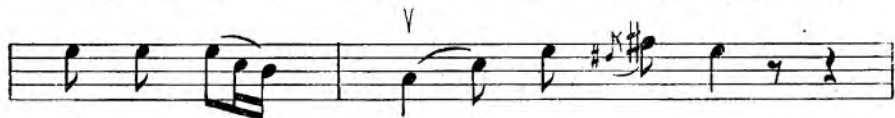
5. «На тобі, пане, сукна и жупани,
Ще й коня вороного,
Тільки випусти із неволеньки
Козака молодого».
6. «Нащо міні, пане, [твої] * сукна
й жупани
І твій кінь вороненький?
Та нехай посидить у неволенці
Сей козак молоденький».

«Про смерть Лебеденка від гайдамаків» **

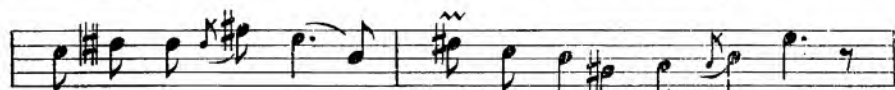
($\text{♩} = 72 \text{ М. М.}$)



Ой, як по-ї-хав та пан Ле-бе-ден-ко



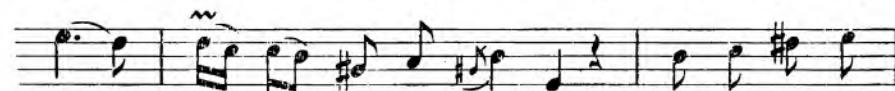
А й у млин за му-ко-ю,



Ай, пе-ре-стрі-ли йо-го гай-да-ма-ки



В тем-нім лу-зі на-д рі-ко-ю, Ай, пе-ре-стрі-



ли йо-го гай-да-ма-ки В тем-нім лу-зі



на-д рі-ко-ю."

* Дужками позначено зайві слова, які лише псують розмір стихів: вони потрапили до тексту, мабуть, при переказуванні пісень під диктовку.

** Варіант: М. Л и с е н к о, Збірник українських народних пісень, т. VI, стор. 4.



„Ай, здо- ров, здо- ров, па- не Ле- бе- ден- ку,



Як ми дав- но ви- да- ли- ся! Що ко- лись ми



в мі- сті пи- ли та гу- ля- ли, Та за- бу- ли



по- п- ро- щать- ся.“

1. Ой як поїхав та пан Лебеденко
А й у млин за мукою,
Ай перестріли його гайдамаки
В темнім лузі над рікою:
2. «Ай, здоров, здоров, пане
Лебеденку,
Як ми давно видалися!
Що колись ми вмісті пили та
гуляли,
Та забули попросатися.
3. Ой дай же нам, пане Лебеденку,
Хоч коня вороного!»
«Ой не дам, не дам, панове
молодці,
Ой хоч вас тут і много».
4. Ну то дай же нам, пане Лебеденку,
Хоч рябую кобилу!»
«Та не дам, не дам, панове молодці,
Хоч я й сам тут загину».
5. Гей, як підняли пана Лебеденка
Та на три списи вгору,
Ой та вдарили пана Лебеденка
Та й об пень головою.
6. Гей, положили пана Лебеденка
Та на жовтім пісочку,
Гей, скидай тепер, та превражий
сину,
Та штани і сорочку!»
7. Ой прилетіла сива зозуленька
Гей, та сіла на вільсі,
Та питається пана Лебеденка:
«Чи не хочеш [ти] пити та їсти?»
8. Ой не хочу ж я, сива зозуленько,
Ой ні пити, ні їсти,
А прошу тебе, сива зозуленько,
Передай [моїй] матусі звістку».
9. Гей, прилетіла сива зозуленька,
Та сіла на возстрісі,
Ой вийшла з хати стара Лебедиха,
Аж у неї руки в кісті.
10. «Ой сусідоньки, мої голубоньки,
Який міні сон приснився:
Та що десь мій син, мій син
Лебеденко
В чужім краї оженився».
11. «Гей, що вже цей сон, стара
Лебедихо,
Та й мале дитя знає,
Ой що вже твого сина Лебеденка
Та на світі немає...»

«Про Саву Чалого» *

*Rubato.***

(J = приблизно 63 М. М.)



1. Ой, як був со-бі ста-рий Ча-лий, За-по-ро-жець



слав-ний, Та зго-ду-вав си-на Са-ву



Ко-за-кам на сла-ву, Та зго-ду-вав



си-на Са-ву Ко-за-кам на



сла-ву.



2. Та й зго-ду-вав си-на Са-ву У бу-день і,



в свя-то, Щоб же то-го па-на Са-ви

* Варіант: М. Лисенко, Збірник українських пісень, т. II, стор. 8.

** Початок кожної строфи аж до такту $\frac{3}{4}$ співається речитативом.



І пол- ком не взя- то.



3. „Ой ви хлоп- ці за- по- рож- ці, Я- кий би з вас



у- дав- ся, Щоб пій- ма- ти па- на Са- ву,



Щоб з вас не смі- яв- ся?‘

1. Ой як був собі старий Чалий,
Запорожесь славний,
Та згодував сина Саву
Козакам на славу.
2. Та й згодував сина Саву
У будень і в свято,
Щоб же того пана Сави
І полком не взято.
3. «Ой ви хлопці, запорожці,
Який би з вас удався,
Щоб піймати пана Саву,
Щоб з вас не сміявся?»
4. Обізвався Голий Гнатко
Сидя у темниці:
«Що я Саву змалку знаю,
Я його й піймаю».
5. Один козак скида жупан,
Гнатка одягає,
Другий бере сіделечко,
Та коня сідлає.
6. Як поїхав Голий Гнатко
Понад Дніпром тихо,
А гуляє Сава Чалий,
Буде йому лихо.
7. За все гаразд, за все гаразд,
Та за одно страшно:
Виглядають гайдамаки
Із-за гори часто.
8. Сидить Сава у світлиці,
Мед, вино кружає,
Проти його Голий Гнатко
Двері відчиняє*.

* Далі кобзар забув.

«Про сестру-отруйницу»

(♩ = приближно 66 М. М.)



1. „Ой, сер- би- не, сер- би- ноч- ку,



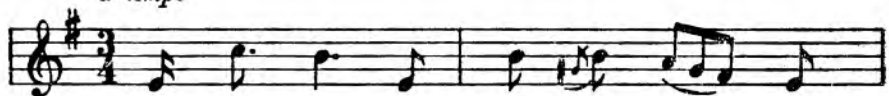
Сва- тай ме- не, дів- чи- ноч- ку,

rit. molto



Сва- тай ме- не, дів- чи- ноч- ку!“

a tempo



2. То я б те- бе, дів- ко, сва- тав,



Так бо- ю- ся тво- го бра- та,

rit. mosso



Так бо- ю- ся тво- го бра- та.

a tempo



3. Та й о- трій, дів- ко, сво- го бра- та,



* Та то- ді бу- ду те- бе сва- тать,



То- ді бу- ду те- бе сва- тать.

1. «Ой сербине, сербиночку,
Сватай мене, дівчиночку!»
2. Та я б тебе, дівко, сватав,
Так боюся твого брата.
3. Та й отрій, дівко, свого брата,
Та тоді буду тебе сватать.
4. «Що я б брата отруїла,
Так не знаю того зілля».
5. Піди, дівко, у долину,
А в долині кущ калини,
На калині дві гадини.
6. На калину вітер віє,
На гадину сонце гріє.
7. Що гадину сонце пече,
А з гадини кривця тече.
8. Постав, дівко, коновочку
Під гадючу головочку.
9. Постав, дівко, новесеньку,
Хай набіжить повнесенька.
10. Хай набіжить хоть під вінця,
Даси братові напитися.
11. Ще братічок у дорозі —
Сестра з чарами на порозі.
12. Брат до двору доїжджає —
Сестра з чарами стрічає.
13. «Ой пий, брате, стакан меду!»
«Випий, сестро, попереду!»
14. «Ой я ж пила, як варила,
Се ж для тебе залила».
15. «Ой пий, брате, стакан пива,
Що я вчора наварила».
16. «Ой пий, сестро, сее пиво,
Щоб се пиво не зрадило».
17. «Та я ж пила, як варила,
Се ж для тебе залила».
18. Іще братік не напився,
За серденько ухопився.
19. За серденько ухопився,
З кониченька похилився.
20. «Сестро моя, сестро рідна,
Як ти мене зрадила!
Чим ти мене напоїла?»
21. «Возьми, брате, сірячину,
Та поїдеш на квартиру,
Там ти ляжеш, іспочинеш».
22. Ще братічок не садився —
На конику похилився.
23. На конику похилився —
За серденько ухопився.
24. «Ой сербине, сербиночку,
Сватай тепер дівчиночку!»
25. Ой я б тебе, дівко, сватав,
Та струїла свого брата.
26. Та струїла брата свого,
Струїш мене молодого.
27. Дайте дівці тепер торбу,
Нехай ходе, хліба просить.
28. Нехай ходе, хліба просить,
Сербинові їсти носить.

*Останній такт, що не вийшов на фонографі, доповнено за аналогією з попередніми строфами.

«Ой ти, дячку»

($\text{J} = 94 \text{ м. м.}$)

*

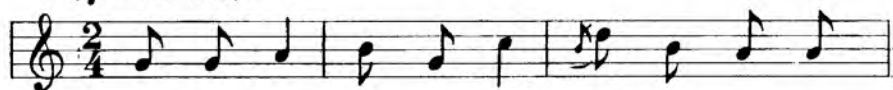


Ой, ти, дяч- ку про- сві- що- ной, По всім шко- лам



на- йу- чо- ной, Ой, по- відж, дяч- ку, Що то єсть о- дин?

($\text{J} = 104 \text{ м. м.}$)



„Є- дин син Ма- рі- їн, Чи на не- бі,



чи на зе- млі, Всім кру- лю- в, при- ка- зу- в.



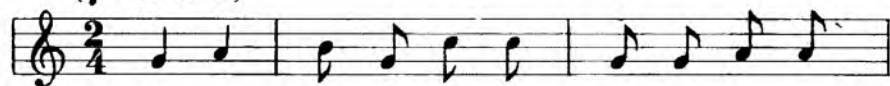
Над на- ми, над на- ми.“

($\text{J} = 96 \text{ м. м.}$)



Ой, по- відж ми, дяч- ку, Що то єсть за два?

($\text{J} = 108 \text{ м. м.}$)



„Два, два, два яр- го- ви, Всі яр- ли- ки

* Перший такт, що не вийшов чомусь на фонографі, доповнено за аналогією з дальшими строфами.



Мой-се-йо-ви. Є-дин син Ма-рі-їн, Чи на пе-бі,



чи на зе-млі Всім кру-лю-є, при-ка-зу-є Над на-ми,



над на-ми."



Ой, ти дяч-ку про-сві-що-ной, По всім шко-лам



на-йу-чо-ной, Ой, повідж, дяч-ку, Що то єсть за три?

СПІВ І БАНДУРНА ГРА
КОБЗАРЯ
СТЕПАНА АРТЕМОВИЧА ПАСЮГИ*
з Богодухівського пов., Харківської губ.

«Пісня про смерть козака»

Andante.

1.

Спів.

Кобза.

Гей, на го-рі на мо-ги-лі

* На фонограф схопив Опанас Гр. Сластіон у 1909 р.

Гей, на го-рі на мо-ги-лі,

На ши-ро-кій У-кра-ї-ні,

На ши-ро-кій У-кра-ї-ні.

2. *

Ле-жить ко-зак там у-би-тий,

Ле- жить ко- зак там у- би- тий,

Ки- тай- ко- ю й він при- кри- тий,

Ки- тай- ко- ю він при- кри- тий.

Вар. в дальших строфах:

*

**

3. На купину головою, (2)
Прикрив очі муравою,

4. А рученьки китайкою, (2)
А ніженьки нагайкою.

СПІВ І БАНДУРНА ГРА

КОБЗАРЯ

ГНАТА ГОНЧАРЕНКА *

з Губаєнкового хутора під Харковом

„Нема в світі правди“ **

Andante.

Варіант 1. 
Не-ма в світі прав- ди, правди не зо-

Варіант 2. 
У- же та- я прав- да сто- їть у... у по-

Вар. 1. 
ська- ти, Що вже - - - - прав- ді

Вар. 2. 
ро- га, не- прав- да

* На валки фонографа схопили Лариса і Климент Квітки в Ялті у 1908 р.

** Супровід кобзи і слова вийшли чомусь дуже невразно. Порівняльне зіставлення варіантів показує, що вони стоять до себе в гармонічній відношенні.

Вар. 1. 
мо- гла(?) пра... прав- да ста- ти.

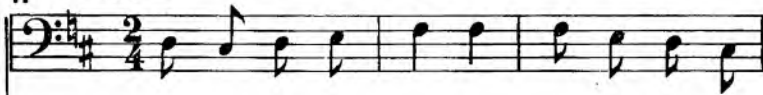
Вар. 2. 
си- дить ко... ко- нець сто- ла.


Вар. 3. 


„Попадя“ **

Allegretto. (♩ = приблизно 100–104 М. М.)

1. ***

Спів. 

Кобза. 

*** 

* Мелодія «Пісні про правду», записана від Ост. Вересая (Записки Юго-Западного отдела Русского Географического общества, 1, 1873. Ноти, стор. 11), не виказує схожості з Гончаренковим варіантом.

** Слів не можна було розібрати. Сама мелодія виходить на кобзі дуже виразно; проте не можемо рунитись за повну точність у записі середніх і басових тонів, що в значній частині приглушені співом кобзаря; через те й не можна було написати пауз на тих місцях, де не чути басових тонів.

*** Звукоряд, на якому обертається спів кобзаря і басова партія супроводу: *A, cis|d, e, f, g, (gis), a*. Партія супроводу, нотована у скрипичному ключі, обертається на тонах: *a, cis', |d', e', fis', gis', a', h'*; тому при басовому ключі зазначено лише постійне *cis*, а при скрипичному постійне *cis, fis, gis*.

2

System 1: Bass clef (top), Treble clef (middle), Bass clef (bottom). The key signature has two sharps (F# and C#). The top staff contains a melodic line with a question mark above the second measure. The middle staff contains a melodic line with a slur over the first two measures. The bottom staff contains a bass line with two question marks above the second and third measures.

?

System 2: Bass clef (top), Treble clef (middle), Bass clef (bottom). The key signature has two sharps. The top staff contains a melodic line with a question mark above the second measure. The middle staff contains a melodic line with a slur over the first two measures and a fingering '5' above the third measure. The bottom staff contains a bass line with a slur over the first two measures.

?

?

System 3: Bass clef (top), Treble clef (middle), Bass clef (bottom). The key signature has two sharps. The top staff contains a melodic line with question marks above the fourth and fifth measures. The middle staff contains a melodic line with a slur over the first two measures and a fingering '6' above the third measure. The bottom staff contains a bass line with a slur over the first two measures.

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 7/8 time signature. It contains a sequence of eighth and quarter notes. The middle staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and contains a sequence of eighth and quarter notes, including a triplet of eighth notes. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a sequence of eighth and quarter notes.

2.

The second system of musical notation consists of three staves. The top staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a sequence of eighth and quarter notes, ending with a triplet of eighth notes. The middle staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and contains a sequence of eighth and quarter notes, including a triplet of eighth notes. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a sequence of eighth and quarter notes.

?

The third system of musical notation consists of three staves. The top staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a sequence of eighth and quarter notes, with a question mark above the second measure. The middle staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and contains a sequence of eighth and quarter notes, including a triplet of eighth notes. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a sequence of eighth and quarter notes, with a question mark above the second measure.

2 ?

The musical score is written in D major (two sharps) and 2/4 time. It consists of three systems, each with three staves. The first system has two question marks above the first two staves. The second system has a '5' above the first staff. The third system has a '5' above the first staff. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

3.

System 1: Three staves (Bass, Treble, Bass) in G major. The top staff has a melodic line with eighth notes. The middle staff has a piano accompaniment with eighth notes and a grace note. The bottom staff has a bass line with quarter notes.

System 2: Three staves (Bass, Treble, Bass) in G major. The top staff continues the melodic line. The middle staff continues the piano accompaniment. The bottom staff continues the bass line.

System 3: Three staves (Bass, Treble, Bass) in G major. The top staff continues the melodic line. The middle staff continues the piano accompaniment. The bottom staff continues the bass line. A question mark is placed above the second measure of the top staff.

* Тут слідує «перегра» така сама, як при кінці першого періоду (такти 17—20) і другого періоду (такти 17—21), де кобзар, мабуть, без слів, підспівує за басовими тонами кобзи.

Слова до трьох перших строф цієї пісні, які прислала Леся Українка уже під час її друкування:

1. Журилася попадя своєю бідою:
Горе мені в світі жить, що піп з бородою.
Ох, мені тяжко, ох, мені нудно!
Що піп з бородою, жить на світі трудно.
2. Просять мене на хрестини, просять мене сісти,—
Як погляну на бороду, не хочеться й їсти...
П р и с п і в.
3. Просять мене на весілля, просять мене пити,—
Подивлюся на бороду, аж не можу жити...
П р и с п і в.

„Горлиця“

(Танок)

1. *Allegro.* (♩ = 122 М. М.)

*
♩ = 122 М. М.

вар. вар.
?

2.

* Середні й басові тони кобзи виходять на фонографі взагалі невиразно — через те і наш запис не вийшов повним.

The first system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It contains four measures of music: the first two measures feature eighth notes, and the last two feature sixteenth notes with a slur. The lower staff is in bass clef and contains four measures of music, primarily consisting of quarter notes and half notes.

The second system also consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with eighth and sixteenth notes, including a slur over the first two measures. The lower staff continues with quarter and half notes.

The third system consists of two staves. The upper staff features a more active melodic line with sixteenth-note runs and eighth notes. The lower staff continues with quarter notes and half notes, ending with a double bar line.

Варіант першого коліна:

This system shows the first variation of the first measure. It is written on a single treble staff with a key signature of two sharps. The notation includes a repeat sign followed by a sequence of eighth notes, ending with a slur over the final two notes. The label "1-ма v." is positioned above the final notes.

This system shows the second variation of the first measure. It is written on a single treble staff with a key signature of two sharps. The notation includes a slur over a sequence of eighth notes. The label "2-da v." is positioned above the first two notes.

„Дудочка“
(Козачок)

Allegretto. (♩ = 100 М. М.)

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It begins with a quarter note G4, followed by an eighth note A4, and then a series of eighth notes: B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The lower staff is in bass clef with the same key signature, starting with a quarter note G2, followed by quarter notes A2, B2, C3, D3, E3, and F#3.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melody with eighth notes: D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3. The lower staff continues with quarter notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, and F#3.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues with eighth notes: D3, C3, B2, A2, G2, F#2, E2, D2. The lower staff continues with quarter notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, and F#3.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues with eighth notes: D2, C2, B1, A1, G1, F#1, E1, D1. The lower staff continues with quarter notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, and F#3.

Козачок № 1

Allegro. (♩ = 116 М. М.)

* Варіанти означено приміткою «вар.»

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff in G major (two sharps). The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes.

3 рази.

Second system of musical notation, identical to the first but with three variations marked "вар." in the bass staff. The treble staff has a more complex melodic line with triplets and sixteenth notes.

2.

Third system of musical notation, starting with a treble staff containing rests and a bass staff with a melodic line. The key signature remains G major.

1-ма в.

Fourth system of musical notation, featuring a treble staff with rests and a bass staff with a melodic line. A bracket above the treble staff is labeled "1-ма в.".

2-1а v. 3.

вар.

вар.

4.

вар

Козачок № 2

Allegro.

(♩ = 126 M. M.)

2)

Musical notation for the first system, measures 1-4. Treble clef with key signature of two sharps (F# and C#). Bass clef accompaniment. Measure 1 has a fermata over the first note. Measure 2 has a fermata over the second note. Measure 3 has a fermata over the third note. Measure 4 has a fermata over the fourth note.

Musical notation for the second system, measures 5-8. Treble clef with key signature of two sharps. Bass clef accompaniment. Measure 5 has a fermata over the first note. Measure 6 has a fermata over the second note. Measure 7 has a fermata over the third note. Measure 8 has a fermata over the fourth note.

1)

вар.

Musical notation for the third system, measures 9-12. Treble clef with key signature of two sharps. Bass clef accompaniment. Measure 9 has a fermata over the first note. Measure 10 has a fermata over the second note. Measure 11 has a fermata over the third note. Measure 12 has a fermata over the fourth note. A "вар." (variation) marking is present below the treble staff in measure 10.

Musical notation for the fourth system, measures 13-16. Treble clef with key signature of two sharps. Bass clef accompaniment. Measure 13 has a fermata over the first note. Measure 14 has a fermata over the second note. Measure 15 has a fermata over the third note. Measure 16 has a fermata over the fourth note.

Musical notation for the fifth system, measures 17-20. Treble clef with key signature of two sharps. Bass clef accompaniment. Measure 17 has a fermata over the first note. Measure 18 has a fermata over the second note. Measure 19 has a fermata over the third note. Measure 20 has a fermata over the fourth note.

3)

4)

Варіанти:

1) 2) 3) 4)

«Полянка»

Козачок, схопленный на валок фонографа О. І. Бородаєм 1904 р.^{1*}

Allegro.

(♩ = 126 М. М.)

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. It begins with a first ending bracket labeled '1.' and contains a melody of eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a simple harmonic accompaniment of quarter notes.

The second system continues the piece. The upper staff features a first ending bracket labeled '1)' and includes a triplet of eighth notes. The lower staff continues the accompaniment with quarter notes.

The third system continues the piece. The upper staff features a first ending bracket labeled '2)' and includes a triplet of eighth notes. The lower staff continues the accompaniment with quarter notes.

The fourth system concludes the piece. The upper staff features a first ending bracket labeled '2.' and includes a triplet of eighth notes. The lower staff continues the accompaniment with quarter notes.

* Це варіант попереднього козачка.

Варианти:

«Метелица»

(Танок)

Allegretto.

1. (♩ = 108 M. M.)

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The time signature is 2/4. The key signature has one sharp (F#). The music begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The first measure contains a quarter note G4, followed by an eighth note A4 and a quarter note B4. The second measure contains an eighth note A4, a quarter note G4, and an eighth note F#4. The third measure contains a quarter note E4, followed by an eighth note D4 and a quarter note C4. The fourth measure contains an eighth note D4, a quarter note E4, and an eighth note F#4. The fifth measure contains a quarter note G4, followed by an eighth note A4 and a quarter note B4. The sixth measure contains an eighth note A4, a quarter note G4, and an eighth note F#4. The seventh measure contains a quarter note E4, followed by an eighth note D4 and a quarter note C4. The eighth measure contains an eighth note D4, a quarter note E4, and an eighth note F#4. The system ends with a double bar line.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The time signature is 2/4. The key signature has one sharp (F#). The music continues from the first system. The first measure contains an eighth note A4, a quarter note G4, and an eighth note F#4. The second measure contains a quarter note E4, followed by an eighth note D4 and a quarter note C4. The third measure contains an eighth note D4, a quarter note E4, and an eighth note F#4. The fourth measure contains a quarter note G4, followed by an eighth note A4 and a quarter note B4. The fifth measure contains an eighth note A4, a quarter note G4, and an eighth note F#4. The sixth measure contains a quarter note E4, followed by an eighth note D4 and a quarter note C4. The seventh measure contains an eighth note D4, a quarter note E4, and an eighth note F#4. The eighth measure contains a quarter note G4, followed by an eighth note A4 and a quarter note B4. The system ends with a double bar line.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The time signature is 2/4. The key signature has one sharp (F#). The music continues from the second system. The first measure contains a quarter note G4, followed by an eighth note A4 and a quarter note B4. The second measure contains an eighth note A4, a quarter note G4, and an eighth note F#4. The third measure contains a quarter note E4, followed by an eighth note D4 and a quarter note C4. The fourth measure contains an eighth note D4, a quarter note E4, and an eighth note F#4. The fifth measure contains a quarter note G4, followed by an eighth note A4 and a quarter note B4. The sixth measure contains an eighth note A4, a quarter note G4, and an eighth note F#4. The seventh measure contains a quarter note E4, followed by an eighth note D4 and a quarter note C4. The eighth measure contains an eighth note D4, a quarter note E4, and an eighth note F#4. The system ends with a double bar line.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The time signature is 2/4. The key signature has one sharp (F#). The music continues from the third system. The first measure contains an eighth note A4, a quarter note G4, and an eighth note F#4. The second measure contains a quarter note E4, followed by an eighth note D4 and a quarter note C4. The third measure contains an eighth note D4, a quarter note E4, and an eighth note F#4. The fourth measure contains a quarter note G4, followed by an eighth note A4 and a quarter note B4. The fifth measure contains an eighth note A4, a quarter note G4, and an eighth note F#4. The sixth measure contains a quarter note E4, followed by an eighth note D4 and a quarter note C4. The seventh measure contains an eighth note D4, a quarter note E4, and an eighth note F#4. The eighth measure contains a quarter note G4, followed by an eighth note A4 and a quarter note B4. The system ends with a double bar line.

2.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The bass clef staff contains a bass line with quarter and eighth notes. A question mark is placed below the bass staff.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass clef staff continues the bass line. Two question marks are placed below the bass staff.

Third system of musical notation. The treble clef staff features a triplet of eighth notes. The bass clef staff continues the bass line. A question mark is placed below the bass staff.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff includes a triplet of eighth notes. The bass clef staff continues the bass line. A question mark is placed below the bass staff.

Fifth system of musical notation, the final system on the page. It consists of two staves with musical notation, including a triplet of eighth notes in the treble clef staff.

«Саврадим»

(Танок)

Allegro. (♩ = 120 M. M.)

The first system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill marked with a 'K'. The lower staff is in bass clef and provides a simple harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

The second system continues the piece. The upper staff features a trill marked with a 'K' and a fermata over a final chord. The lower staff continues the accompaniment with a mix of quarter and eighth notes.

The third system shows the continuation of the melody and accompaniment. The upper staff has a trill marked with a 'K' and a fermata. The lower staff includes a fermata over a chord.

The fourth system includes a variation section. The upper staff is marked with 'вар.' (variation) and contains a trill marked with a 'K'. Brackets above the staff indicate the first and second endings, labeled '1-ма v.' and '2-да v.' respectively. The lower staff continues the accompaniment.

The fifth system concludes the piece. It features the same variation markings as the previous system, with 'вар.', '1-ма v.', and '2-да v.' labels. The upper staff ends with a trill marked with a 'K' and a fermata. The lower staff provides the final accompaniment.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a repeat sign with first and second endings. The lower staff is in bass clef and provides a simple harmonic accompaniment with quarter notes.

The second system continues the piece with similar melodic and harmonic patterns in both staves.

The third system concludes the piece with a final melodic phrase and a simple bass accompaniment.

«Чоботи»

(Танок)

Allegretto. (♩ = 112 М. М.)

The first system of the 'Танок' section is in 2/4 time. It features a more rhythmic melody in the upper staff with eighth notes and a steady bass accompaniment in the lower staff. A first ending bracket is present at the end of the first measure.

*

First system of musical notation. The treble clef staff contains eighth-note patterns and chords, with an asterisk (*) above the second measure. The bass clef staff contains a simple eighth-note accompaniment.

?

Second system of musical notation. The treble clef staff features a complex eighth-note pattern with a question mark (?) above the second measure. The bass clef staff continues the accompaniment.

2.

Third system of musical notation, marked with a '2.' above the first measure. The treble clef staff shows eighth-note patterns and a final chord with a sharp sign (#). The bass clef staff continues the accompaniment.

#

?

Fourth system of musical notation. The treble clef staff contains eighth-note patterns and chords, with a sharp sign (#) above the second measure and a question mark (?) above the fourth measure. The bass clef staff continues the accompaniment.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff contains chords and eighth-note patterns. The bass clef staff continues the accompaniment.

1-на в. 2-да в.

The first system consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both are in the key of D major. The first ending bracket covers the first three measures of the top staff. The second ending bracket covers the last two measures of the top staff, which end with a double bar line and repeat sign.

Вариант:

The variant is a single melodic line in treble clef, D major, consisting of four measures.

Козачок № 3

Allegretto.

(♩ = 112 M. M.)

1.

The first system of 'Козачок № 3' consists of two staves in 2/4 time, D major. The top staff has a melody of quarter and eighth notes. The bottom staff has a bass line of quarter notes.

The second system continues the melody and bass line from the first system.

The third system concludes the piece with a final melodic phrase and bass line, ending with a double bar line and repeat sign.

2.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are in the key of D major, indicated by two sharps (F# and C#). The music is in 4/4 time. The upper staff begins with a quarter note D4, followed by an eighth note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The next measure contains an eighth note G4, a quarter note F#4, and a quarter note E4. The third measure has a quarter note D4, a quarter note E4, a quarter note F#4, and a quarter note G4. The fourth measure contains a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note D4. The fifth measure has a quarter note E4, a quarter note F#4, and a quarter note G4. The system ends with a double bar line.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are in the key of D major. The music continues from the first system. The upper staff begins with a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C#5, and a quarter note D5. The next measure contains an eighth note C#5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The third measure has a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C#5. The fourth measure contains a quarter note D5, a quarter note C#5, and a quarter note B4. The fifth measure has a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F#4. The system ends with a double bar line.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are in the key of D major. The music continues from the second system. The upper staff begins with a quarter note E4, a quarter note F#4, a quarter note G4, and a quarter note A4. The next measure contains a quarter note B4, a quarter note C#5, and a quarter note D5. The third measure has a quarter note E4, a quarter note F#4, and a quarter note G4. The fourth measure contains a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C#5. The fifth measure has a quarter note D5, a quarter note C#5, and a quarter note B4. The system ends with a double bar line.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are in the key of D major. The music continues from the third system. The upper staff begins with a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C#5, and a quarter note D5. The next measure contains an eighth note C#5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The third measure has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The fourth measure contains a quarter note C#5, a quarter note D5, and a quarter note E4. The system ends with a double bar line.

—

ВАРІАНТИ МЕЛОДІЙ
УКРАЇНСЬКИХ
НАРОДНИХ
ДУМ,
ЇХ ХАРАКТЕРИСТИКА
І ГРУПУВАННЯ

Студія Філарета Колесси

Музичну форму кобзарських рецитацій обговорили ми докладно у вступній студії, доданий до першого тому «Мелодій українських народних дум»*. Коли ж згадана розвідка, сперта на думках, зібраних в Полтавщині, головним чином, від співців з Миргородського округу, в центрі яких стоїть **Мих. Кравченко**, тепер залишається нам доповнити наші висновки поміченнями, зібраними на основі нового матеріалу, вміщеного в другому томі «Мелодій українських народних дум»**, що обіймає репертуар не лише полтавських, але й харківських співців дум, серед яких найстаршим і найвизначнішим є **Гнат Гончаренко**.

Мелодії дум, в яких переважає музична декламація, не зв'язані тактовим укладом: вони відзначаються свобідною, змінливою формою, якою відрізняються від строфових пісень. Вірш, що разом із відповідною фразою мелодії творить одноцільне коліно,— це найменша синтаксична одиниця, відмічувана правильно в рецитації. Та коли пісенні вірші відзначаються правильним розміром і поділом на силабічні групи, то вірші дум не виявляють якої-небудь консеквентно переведеної ритмічної схеми: їх довжина і форма бувають дуже різнорідні; через те і музичні фрази, наближаючися до ритму підходящих слів, не виявляють постійних ритмічних мотивів, що надавали б мелодії якусь скристалізовану форму.

Хоча за поглядом на об'єм (*ambitus*) і закінчення фраз можна звести оцю їх різновидність у кожному варіанті до 3—5 категорій, то при різноріднім ритмічнім підкладі кожна фраза являється варіантом в обсягу згаданих категорій; в одній думі тяжко знайти дві фрази, які мали б у мелодії й ритмі ідентичну форму.

* Матеріали до української етнології, т. XIII, Львів, 1910 р., стор. I—LXXI. До цього тому увійшли списані з фонографу рецитації сімох співців дум з Полтавщини: 1. Михайла Кравченка, кобзаря з Великих Сорочинців, 2. Опанаса Баря, кобзаря з Черевків, 3. Платона Кравченка з Шахворостівки, 4. Остапа Калного з Великих Сорочинців (усі чотири з Миргородського повіту), 5. Явдохи Пилипенко з Орликівщини і 6. Антона Скоби, лірника з Богачки (обоє з Хорольського повіту), врешті, 7. Олександра Гришка з Лютецьки Гадяцького повіту.

** Матеріали до української етнології, т. XIV, Львів, 1913 р., містять рецитації, які наспівали до фонографа чотири співці з Полтавщини: 1. Іван Скубій, лірник з Лелюхівки, Кобеляцького повіту, 2. Микола Дубина з Решетилівки, Полтавського повіту, 3. Опанас Гр. Сластіон, що перейняв 2 рецитації від кобзаря з Ковалів, Лохвицького повіту, 4. Семен Говтвань, лірник з Зінькова, і чотири співці з Харківщини: 1. Гнат Гончаренко, кобзар з Губаєнкового хутора біля Харкова, 2. Степан Пасюга, кобзар з Богодухівського повіту, 3. Іван Кучеренко з Мурафи, Богодухівського повіту, 4. Петро Дривченко з Камінного біля Харкова.

Вірші дум найчастіше поєднуються на основі паралелізму у групи і періоди, неначе різновидні строфи, яким відповідає також у мелодії аналогічне групування фраз. Та хоча поодинокі періоди відзначаються симетричною будовою, то кожен період виявляє інший уклад частин, іншу комбінацію фраз, яких число в періоді буває дуже не однакове: від двох до кільканадцяти. Одним словом — кобзар імпровізує мелодію остільки, що у всіх рецитаціях свого репертуару свобідно змінює на різні лади одну основну тему мелодії, зложену з декількох характерних фраз. Та внаслідок оцієї змінливості фраз і періодів народний співак не може перейняти ані другому передавати рецитацію у якійсь постійній, скристалізованій формі, а співаючи одну думу декілька разів, за кожним наворотом подає іншу відміну мелодії.

Для доказу подаємо оце схематичне зіставлення перших п'яти уступів із думи про Олексія Поповича, яку Гончаренко два рази в одному дні проспівав до фонографа:*

Var. а	1:	TSS	2:	T	3:	SS	4:	SS	5:	SS
		SSS		SS		ST		DS		DSS
Var. б	1:	TS	2:	T	3:	DS	4:	D	5:	SS
		DSS		SS		SS		SSS		SSS
		SS								

Порівнюючи обидва варіанти, переконуємось, що 1) періоди виявляють незвичайну різнорідність у своїй будові; 2) що кобзар при повторенні думи подає інший уклад фраз у групах і періодах; навіть в тих дуже рідких випадках, де варіанти заховують однаковий уклад фраз (як, наприклад, в 2 періоді обох порівнюваних варіантів), форма цих фраз виявляє значні різниці.

Замітна річ, що в обох варіантах текст думи остається майже незмінний; однак годиться зауважити, що рецитації, повторювані в довших відступах часу, виявляють також у текстах значні різниці, як це показали ми у розвідці «Про музичну форму» (стор. 54).

Так отже, не може бути бесіди про буквальну схожість різних варіантів кобзарських рецитацій. Співак, переймаючи від свого учителя основну тему мелодії і загальний стиль рецитації та підлягаючи різним стороннім впливам, творить на цій основі щось нове — свій окремий варіант, так тісно зв'язаний з індивідуальністю співця, так надиханий його суб'єктивним почуттям, що у даний момент не може бути в одного кобзаря більше варіантів рецитації, як лиш один; під цей один варіант рецитаційної мелодії виконує він усі думи свого репертуару, без огляду на різнорідність їх змісту.

Зв'язанням цієї розвідки є вказати на ці ознаки кобзарських рецитацій, які, серед змінливості їх форми та різновидності фраз і періодів, творять єдність стилю, що проявляється не тільки в рецитаціях одного

* Т означає закінчення на тоніці, S — другому ступені звукоряду субмедіанті, D — доміанті.

варіанта: рецитаційний стиль у ширшому розумінні цього слова зводиться у групи різні варіанти та об'єднує усі кобзарські рецитації. Найстаршим і найвизначнішим представником давнього рецитаційного стилю серед кобзарів є **Гнат Гончаренко**.

Думи, записані від Гончаренка, своєю ритмічною стороною найближче підходять до рецитацій М. Кравченка. Вони держаться в темпі живої декламації з дуже виразним відзначуванням чергових наголосів та старанним відмічуванням віддихів і пауз при логічним відграничуванні речень і їх частин. Чергові наголоси йдуть по собі у приблизно однакових відступах, а місцями сходяться зовсім докладно із тактуванням метронома. Відступ між верхівками сканзії у Гончаренковій рецитації звичайно вміщує чвертку такої довжини, так що на хвилину припадає пересічно 63 до 72 таких чверток. Отже, одиницею міри (Zählzeit) для Гончаренкових рецитацій можна прийняти чвертку

$\text{♩} = 63 \text{ до } 72$. М. М. (по метроному Mälzl'a). Такий темп для пісенної мелодії був би доволі повільним, та Гончаренкова рецитація, переважно заповнена дрібними нотними вартостями, найчастіше шістнадцятками і вісімковими тріолями, тому ж робить враження швидкого речитативу; все ж таки темп дум у Гончаренка виходить трохи повільніший, як у М. Кравченка. Притім у М. Кравченка фрази в середині періоду кінчаються вривчато, найчастіше вісімкою, між тим як Гончаренко навіть середні фрази закінчує звичайно колоратурною фігурою:



Для підтвердження наших зауважень оце зіставляємо ритмічні схеми аналогічних уступів із думи «Про удову» у виконанні Гончаренка і М. Кравченка*:

Гончаренко, стор. 386.

Ой не ді-бро-ва за-шу-мі-ла, Як у-до-ва ста-да-я
 З сво-ї- ми діт- ка- ми ма-лень-ки- ми
 У сво- б- му до- му го- мо- ні- ла

* Порівняй думу «Про удову» у Гончаренка, уступ 20, 21 у М. Кравченка, уступ 30, 31.



Оце зіставлення наглядно виявляє велику схожість у ритміці рецитації двох найстарших співців дум, що найчистіше задержали давню традицію; коли ж цієї схожості не можна знайти до якогось випадку, то швидкий речитатив із виразним відзначуванням сканзії та дроблений ритм, що пливе переважно шістнадцятками і вісімковими тріолями, треба вважати архаїчною ознакою кобзарських рецитацій давнішого типу, у яких музична декламація бере перевагу над мелодичним елементом, що вповні приходить до значення лише при закінченні періодів.

Коли ж у нашій збірці рецитації О. Сластіона і Пасюги підходять своєю ритмікою до давнішого типу, то у новіших кобзарів, як Кучеренко, частково й Дрвченко, рецитаційний стиль не виступає уже в повній чистоті; натомість буйно розвинена мелодія місцями укладається в музичні такти, неначе у піснях, як показує перший уступ думи «Про удову», записаної від Кучеренка (стор. 473) *.



Думи, співані лірниками, виявляють у мелодиці, а особливо у ритміці ознаки лірницької манери: всі лірники** співають думи у значно повільнішому темпі, як кобзарі; помітна у них тенденція надавати усім нотам рецитації більш-менш однакову протяжність (як це помічаємо у співаних просьбах лірників та прошаків милостині); через те вра-

* Див. початок думи «Про Олексія Поповича», записаної від Дрвченка, стор. 482 цієї книги.

** Скоба, стор. 226—250, Скубій, стор. 321—340, Говтвань, стор. 382—385, частково Гришко, стор. 251—260, Калний, стор. 212—215 і Явд. Пилипенко, стор. 216—225, що співають думи без супроводу.

жає в рецитаціях лірників якась скучна монотонність, нема такого дробленого ритму і такої живості, як у рецитаціях кобзарів, частіше зустрічаються протяжні ноти в середині фраз, що подекуди нагадують протяжні лірницькі пісні. Оці від'ємні сторони найяскравіше виступають в рецитаціях лірника Говтваня (стор. 382—385), у якого при замінним убожестві мелодії навіть закінчення періодів позбавлені всяких прикрас. Та бувають і між лірниками небуденні співці дум, рецитацій яких викликають високоартистичне вражіння, як наприклад Скубії (стор. 321—340) і Скоба (стор. 226—250).

В кобзарських рецитаціях, схоплених за допомогою фонографа, замінне групування пісенних колін у періоди, закінчені маркантними фразами (цього групування не відмічувано у давніших текстах, списаних, мабуть, за продиктуванням кобзарів).

Замітна річ, що майже у всіх співців дум з Полтавщини цей поділ на періоди проведений дуже консеквентно, так, що не лишає ніяких сумнівів. Взірцевими у цьому напрямі є особливо рецитації Михайла і Платона Кравченків*.

Натомість з-поміж харківських кобзарів лише один Гончаренко виявляє таку взірцеву правильність**, через що стає він під пару Кравченкові. Ця згідність найвизначніших кобзарів показує, що поділ рецитації на періоди треба вважати за архаїчну типову ознаку українських народних дум. Коли ж рецитації деяких лірників та кобзарів новішого типу, як Кучеренко, Дривченко, не виявляють такого маркантного відзначування періодів, то це, безперечно, ознака занепаду давнього рецитаційного стилю.

Кожний період, замикаючи закінчену думку, порівняння або образ, подібно як пісенна строфа, сам для себе виявляє доволі симетричний уклад віршів, що по два, три й чотири поєднуються в групи, об'єднані найчастіше дієслівною римою. Внаслідок аналогічного укладу слів у паралельних рядках вірші вирівнюються щодо свого розміру і укладу та виявляють аналогічний поділ на силабічні групи так, що періоди дум симетричним укладом частин подекуди нагадують правильну будову пісенних строф.

Так, отже, наслідком паралелізму, а може й не без впливу народних пісень, думи подекуди виявляють складочислові схеми у групах віршів і в періодах, як показують наведені приклади із рецитацій Гончаренка***.

* Деякі відхилення від цього правила находимо у лірників Скоби і Скубія, у яких каденційна фраза має кілька варіантів і з'являється місцями також в середині періоду; це трапляється часами також у рецитаціях Дубини, що співає думи без акомпанементу.

** Поминаємо деяку неясність у «Удові», уступи 7—9, де з'являються дві форми каденційних фраз.

*** У звичайних піснях поділ віршів на силабічні групи виявляється результатом строфічної будови мелодії, що, незалежно від паралельного укладу слів у рядках приводить за собою правильні цезури в усіх віршах пісні.

1) З думи «Про Олексія Поповича»:

...Перву часть ухопило,	3 + 4
В турецьку землю занесло.	5 + 3
Другу часть ухопило,	3 + 4
В дунайське гирло забило.	5 + 3
...Старшого брата за брата не мав,	5 + 5
Старшую сестру збарзе поважав.	5 + 5
У купецтві і в ремесві,	4 + 4
І на полі і на морі.	4 + 4
...Словами промовляли,	3 + 4
Сльозами обливали.	3 + 4

2) З думи «Про удову»:

...Хлібом-сіллю дорікати,	4 + 4
Із домівки ізсилати.	4 + 4
...Іди ж ти, нене, пріч від мене.	5 + 4
І будуть, нене, гості в мене.	5 + 4
...Будем тебе хлібом-сіллю годувати,	4 + 4 + 4
Будеш ти наших маленьких діток	
доглядати.	5 + 5 + 4
А вдова те зачуває,	4 + 4
У чужий дом ужождає,	4 + 4
Живе, проживає,	2 + 4
Хатку помітає,	2 + 4
Лавки помиває.	2 + 4
...Братіки милі,	3 + 2
Голубоньки сиві.	4 + 2
...Чи ви її завдали,	4 + 3
Чи ви її запродали?	4 + 4

3) З думи «Про сестру і брата»:

...Як сестра до брата	3 + 3
З чужої сторони	3 + 3
В далекії городи	4 + 3
Листи писала,	2 + 3
Поклон посилала,	2 + 4
Братіка рідньогого,	3 + 4
Голубонька сивенього	4 + 4
У гості прохала.	3 + 3
...Через високії ліси	2 + 4 + 2
Ясним соколом перелини,	2 + 3 + 4
Через бистрії ріки	2 + 3 + 2
Білим лебеденьком перепливи,	2 + 4 + 4
Через великії города	2 + 4 + 3
Сивим голубоньком перелети.	2 + 4 + 4

Як бачимо, думи, записані від Гончаренка, виявляють у значній мірі короткі, 7—10-складові вірші із двома силабічними групами у кожному вірші: 4 + 3, 3 + 4, 4 + 5, 5 + 4, 4 + 6, 6 + 4, 5 + 5, 5 + 3, 3 + 5. Рідше надібаємо одноцільні 4-, 5- і 6-складові вірші та довші вірші, що мають у своєму складі по 3 силабічні групи, наприклад: 4 + 4 + 4. Із цього короткого огляду ритмічних особливостей кобзарських рецитацій ясно виходить, що думи, записані за допомогою фонографа, виявляють більшу правильність віршованої форми, ніж давніші записи.

Порівнюючи кобзарські рецитації в усіх 15 варіантах, вміщених у нашому виданні, та втягаючи до цього порівняння ще й два варіанти, записані Лисенком від Ост. Вересая (з Полтавської губернії) і П. Братиці (з Чернігівської губернії), переконаємося, що мелодії дум в усіх знаних дотепер варіантах спираються на так званому церковному середньовічному дорійському звукоряді (*dorische Kirchentonalart*), з тією модифікацією, що четвертий ступінь цього звукоряду найчастіше підлягає хроматичному підвищенню на півтону вгору, так, що чистий дорійський лад з'являється в кобзарських рецитаціях доволі рідко. Це підвищення четвертого ступеня ладу, (що, мабуть, і з'явилося в українських піснях під орієнтальними впливами) дуже характерне для українських, південнослов'янських і турецьких мелодій; воно спричинює збільшену секунду між третім і четвертим ступенями ладу та надає четвертому ступеневі подекуди характер тону відного в домінанту, яка, побіч тоніки, стає другим центром мелодії:



Середньовічний церковний дорійський лад складений з двох частин: нижньої квінти ($d' - a'$) і верхньої кварта ($a' - d''$), які поєднуються на спільному тоні (a'), причому обидві складові частини ладу вносять у мелодію свої основні тони ($d' - a'$). Це складення скали проявляється у мелодії квартовим і квінтовым групуванням тонів: то в нижній квінті з основним тоном d , то у верхній кварти з основним тоном a' . Коли ж у сучаснім мажорі й мінорі один основний тон, так звана тоніка, стає центром мелодії, то в мелодіях, побудованих на старовинних церковних ладах, що виявляють складення з кварта й квінти, звичайно два тони по черзі приходять до значення тоніки; таке роздвоєння і неначе боротьба двох тонів за панування над мелодією держать нас у постійній непевності щодо тоніки і надає думам особливий середньовічний характер, бо брак розвиненого почуття тональності характеризує середньовічну музику європейських народів, якої останки й досі збереглися в народних піснях українців та інших слов'янських народів, а також шведів, фіннів, греків та інших.

В такий спосіб цей факт, що всі відомі досі варіанти кобзарських рецитацій з усіх трьох губерній, де ще співаються думи, оснований на середньовічному церковному дорійському ладі, треба вважати їх характерною ознакою, яка разом дає нам дуже цінну вказівку на час виникнення українських народних дум і споріднює їх з українськими народними піснями давньої формації, наприклад:



(Іван Колесса, Галицько-руські народні пісні, «Етнографічний збірник», т. XI, стор. 247).

За об'ємом тонів (*ambitus*) можемо всі знані нам варіанти дум поділити на ось які три групи: 1. Варіанти, що обертаються на семи ступенях середньовічного дорійського ладу (1—7), займаючи врядигоди октаву тоніку як восьмий тон, і виявляють найбільше архаїчних ознак. Сюди належать рецитації М. Кравченка, схоплені в 1909 р., Гончаренка, Баря, Дубини, Калного і Я. Пилипенко. До цієї групи можна також залічити рецитації Платона Кравченка, в якого лише в деяких варіантах думи «Про піхотинця» (а, б, з) з'являється перед тоною ввідний тон *gis*, головню в прикрасах і завжди без наголосу:



...ПРО-МОВ-ЛЯ-

6.

З тієї самої причини до цієї групи також зараховуємо рецитації Мих. Кравченка, схоплені 1908 р., що виявляють ввідний тон як неакцентований, і то завжди лише в одному означеному місці — в каденціях періодів *. У двох думках М. Кравченко винятково вживає ще нижньої домінанти (V), на якій рецитуює цілі вірші в одному тоні; монотонне рецитовання на нижній домінанті послідовно з'являється також в Ост. Вересая. Однак в обох кобзарів кварта між нижньою домінантою і тоною (V—1) не заповнена тонами мелодії, через те нижня домінанта появляється інтервалом неначе відірваним від мелодії, яка обертається в межах семи-восьми тонів середньовічного дорійського ладу (1—8). Оцим-то всі рецитації Мих. Кравченка й Ост. Вересая можемо причислити до першої групи.

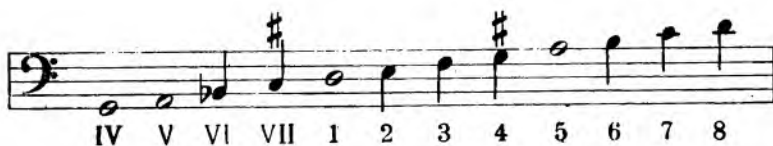
2. Друга група обіймає варіанти, що обертаються в межах восьми тонів дорійського ладу (1—8), а крім того, втягають до мелодії ще й нижню домінанту (V) та ввідний тон (VII), на якому з'являються й наголоси рецитації. Сюди належать рецитації кобзаря Братиці та всіх

* Від каденцій і почалося перетворювання середньовічних церковних ладів в новітні — дур і моль.

лірників: Скоби, Гришка і Скубія. (До лірників, що співають думи, належить також Говтвань, та його рецитації обертаються у вузьких рамках квінти 1—5).

Оскільки в найкращих варіантах дум, записаних від Ост. Вересая, М. Кравченка, Гончаренка, Баря, Дубини, Калного, мелодія лише обертається в межах восьми тонів дорійського ладу (1—8), не займаючи акцентами ввідного тону, і що в усіх варіантах дум без винятку сьомий ступінь цього ладу постійно виступає не підвищеним, як мала септіма, то мусимо до пізнішої фази віднести розширення об'єму мелодії долішнім ввідним тоном VII[#], що в одній же мелодії ставить у близьке сусідство *c'* та *cis'*. Взагалі ж появу хроматизму, а з тим і ввідного тону в українських народних піснях наші дослідники Сокальський і Лисенко відносять до новіших часів.

3. Третю групу творять варіанти дум, записані від кобзарів Кучеренка, Дривченка і Пасюги з Харківщини та від О. Г. Сластіона з Полтавщини, рецитації яких, крім верхніх тонів дорійського ладу (від 1 до 8, не у всіх кобзарів *ambitus* є однаковий), виповнюють мелодією ще й приставлену знизу квінту IV—1.



Вони впроваджують дві нові точки опори для мелодії: нижню домінанту (V) і нижню субдомінанту (IV). Звороти мелодії на нижню субдомінанту, хоч відповідають духові української народної музики і зустрічаються в народних піснях, все ж таким пересуненням *h* на *b* роблять враження модуляції, що вважається ознакою новішої пісенної формації.

Для наглядності порівняння подаємо оце зіставлення усіх варіантів дум за об'ємом мелодії:

I група	{	Гончаренко	}	1—8
		Барь		
		Дубина		
		Калний		1—7 (8) *
		Явд. Пилипенко		(VII)**, 1—7
		Пл. Кравченко		(VII) [#] , 1—8
Ост. Вересай	(V), [#] 1—8			
Мих. Кравченко	(V, VII), 1—7 (8) **			

* Дужками зазначаємо рідко вживані і перехідні інтервали.

** Всього раз.

II група	{ Скоба Братиця Гришко Скубій [Говтвань	}	#	
			VII,	1—8
			V, VII,	1—7
			#	
			V, VII	1—7 (8)
				1—5]
III група	{ Пасюга Древиченко Кучеренко Сластїон	}	IV—1—6	(7)
			IV—1—5	(6) *
			IV—1—7	
			IV—1—8	

Так, отже, усі відомі дотепер варіанти дум, з огляду на об'єм мелодії, можна звести до трьох основних форм; коли ж друга форма, поширена головним чином між лірниками, відрізняється від першої лише двома приставленими знизу тонами (V і VII[#]) так, що ці дві форми можна назвати варіантами одного типу, то третя форма дуже значно відрізняється від обох перших зворотом в нижню субдомінанту і впровадженням двох нових точок опори для мелодії (IV і V) так, що сама є окремим типом.

III

Коли йдеться про характеристику кобзарських рецитацій, то побіч скали й об'єму тонів, на яких обертаються мелодії дум, першорядне значення також має внутрішня конструкція мелодії: будова періодів та форма й уклад музичних фраз, що відповідають віршам думи. Порівняльні дослідження професора Ільмарі Крона ** показують, що уклад каденції дає тривку основу для класифікації пісенних мелодій; ще більше значення мають каденції фраз у рецитаціях, бо дуже часто однаково закінчені фрази повертаються в межах однакового об'єму тонів так, що можна їх подекуди назвати варіантами одного мотиву. На основі каденцій і об'єму (ambitus) фраз з увагою до наголошених тонів найлегше можна перевести їх класифікацію і порівняння. Найбільш характерною частиною рецитації є кінцева фраза періоду, в якій експресія музикальної декламації доходить до найбільшої сили.

Замікаючи симетричну будову періоду, кінцева фраза дає відповідну притягуку попереднім частинам (як це зрештою буває і в піснях з правильною строфічною будовою), і тому співак розвиває в ній усе багатство мелодії та мелізматичних прикрас, помітно звільняє темп та закінчує період протяжним тоном або ферматою, після якої слідує «перегра» на бандурі.

Порівнює зівставлення фраз, вживаних в закінченнях періодів

* Велика секста вчувається виразно в акомпанементі кобзи.

** Ilmari Cronn, Welche ist die beste Methode, um Volks- und Volksmäßige Lieder nach ihrer melodischen Beschaffenheit lexikalisch zu ordnen? (Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, IV. Jahrgang, 1902—1903).

(стор. 77 — 79), найкраще показує, в якому близькому спорідненні з собою стоять співці з Полтавщини, рецитації яких увійшли до першого тому. Періоди в усіх цих рецитаціях правильно кінчаються протяжною нотою на тоніці.

До того самого типу належать рецитації Дубини, Скубія і Говтва-ня, вміщені в другій серії.

На особливу увагу заслуговують рецитації, записані від сліпця **Дубини**; вони виявляють у своєму складі: а) фрази, що обертаються в межах нижньої квінти (1—5) і кінчаються тонікою; б) фрази, що обертаються в межах верхньої кварта 5—8 (займаючи також підвищений четвертий ступень ладу) і спираються на домінанту; в) фрази, що починаючи з верхніх тонів, обіймають усю скалу і сходять на тоніку; але рідко бувають це одноцільні фрази: звичайно виявляють вони поєднання двох менших фраз б) + а) і з'являються в закінченнях періодів, спадаючи каскадом багатих прикрас на тоніку. Для ілюстрації наведемо один період з думи «Про озівських братів» (стор. 341):

(♩ = приблизно 60 М. М.)



А не си-ві-ї ту-ма ни на-сту-па-ли, —



То три бра-ти з го-ро-да з А-зо-ва,



Із ту-рець-ко-ї, з бу-сур-мен-сько-ї не-во-лі



і вті-ка-ли..

Нагромадження однорідних фраз, закінчених домінантою, на початку і в середині періоду, місцями робить враження монотонності, яку Дубина злагіднює багатством мелізмів і колоратурних фігур. Характерними для цього варіанта є протяжні, дуже довгі видержані ноти

в закінченнях фраз, особливо в каденціях періодів; формою тих каденційних фраз рецитації Дубини дуже близько підходять до варіанта Платона Кравченка.

Рецитації лірника **Скубія** виявляють декілька відмін у формі каденційної фрази; притому і фрази всередині періоду часом мають закінчення подібні, як в кінцевих фразах, що веде за собою деяку неясність в розмежуванні періодів. Все ж таки зіставлення тих варіантів, як також прекрасних закінчень рецитацій Дубини, показує їх близьке споріднення з варіантами інших співців із Полтавщини.

Рецитація лірника **Говтваня** структурою й формою фраз нагадує полтавські варіанти, однак відрізняється від них простотою й убозтвом мелодії, що обертається всього в межах п'яти тонів, а також монотонністю фраз, які дуже часто не переходять об'єм трьох тонів. Закінчення періодів зовсім позбавлені прикрас, вони остільки лише підходять до полтавського типу, що спадають ферматою на тонуку. Це прикмета, спільна всім знаним варіантам з Полтавщини (М. Кравченко, Барь, Пл. Кравченко, Калний, Я. Пилипенко, Дубина, Гришко, Скоба, Скубій, Говтвань), за винятком рецитацій Остапа Вересая, що відносяться до іншого типу.

Укладом фраз в середині періоду, особливо ж закінченням кінцевої фрази на другому ступені скали, Гончаренко дуже сильно відрізняється від полтавських співців: ця різниця така помітна, що надає особливий характер його рецитації.

Оце типовий зразок періоду в рецитаціях Гончаренка (з думи «Про Олексія Поповича», стор. 435)*:

63 М. М.)

Ой, по Чор-но-му мо-рю, Ой, на

8-va bassa

* Дописка 8-va bassa означає, що дані ноти треба читати октавою нижче, аж до місця, зазначеного поперечною рискою — |.

ка-мі-ні бі-лень-ко-му,

Там си-дів

8-ва б.

со-кіл ясенький, Жа-ліб-нень-ко

3 4.

8-ва б.

квилить, прокви-ля-є, 1 на Чор-но-є

5.

8-ва б.

мо-ре спильна по-гля-да-є, Що на

6. *rit.* *a tempo* 3

8-ва б.

Чор-но-му мо-рі Все не до-бре по-чи-на-є.

Відповідно до закінчення в рецитації Гончаренка відрізняємо т р и головні відміни фраз:

а) Фрази, закінчені на тоніці з кінцевим наголосом на четвертому ступені ($\overset{v}{4}$ —1) (який звичайно буває підвищений на півтону), рідше на другому ступені ($\overset{v}{2}$ —1), подибуються на початку періодів.

б) Найчастіше зустрічаються в рецитаціях Гончаренка фрази, закінчені на другому ступені скали з кінцевим наголосом на четвертому або п'ятому, рідше на третьому ступенях ($\overset{v}{4}$ —2, $\overset{v}{5}$ —2, $\overset{v}{3}$ —2); дуже рідко кінцевий тон буває наголошений ($\overset{v}{2}$).

в) Фрази, закінчені домінантою з кінцевим наголосом звичайно на попередній септимі ($\overset{v}{7}$ —5), рідше на сексті ($\overset{v}{6}$ —5) або навіть секунді ($\overset{v}{2}$ —5); ця категорія фраз менш вживана, ніж дві попередні. Винятково з'являються в Гончаренка фрази з іншим закінченням («Самарські брати», період 15; «Олексій Попович», період 15).

В обсягу кожної із наведених категорій фрази виявляють велике багатство варіантів з огляду на об'єм тонів і розміщення наголосів: це показує зіставлення фраз другої категорії, найбагатше заступленої в рецитаціях Гончаренка*.

* Фрази, приведені тут у схематичному скороченні, це так звані Stichmotive, що відзначають лише початковий і кінцевий тон та всі наголошені тони в середині фрази. Ступені скали називаємо згідно їх відношення до тоніки. Каблучка над двома останніми нотами означає, що тони в закінченні йдуть по собі секундами. Цифри вказують на періоди дум, заголовки яких подано в скороченні: ОП — «Про Олексія Поповича», перший варіант, ОПо — «Про Олексія Поповича», другий варіант, Сб — «Сестра і брат». В першій і другій групі залишено фрази, що зустрічаються лише один раз.



ОП: 1.

Сб: 3.

Об'єм: 2—8



ОП: 4.

ОП: 16, 17, 21.

ОП: 19

Сб 2.

Сб: 10.

2. Фрази, закінчені на секунді, з кінцевим наголосом на квінті: 5^v—

Об'єм: 2—5, 1—5



ОП: 9, 21, 25.

ОПо: 1, 5.

ОП: 10, 22, 25.

ОП: 8.

ОПо: 6, 7, 12.

Сб: 9.

ОПо: 4, 6, 10.

Сб: 10.

Сб: 6, 10, 13.

Сб: 2, 6, 7, 11.

Об'єм: 2—6



ОПо: 7, 10, 12.

ОП: 1, 3, 12.

ОПо: 3, 11.

Сб: 2.

Об'єм: 2—7



ОП: 7, 10, 13.

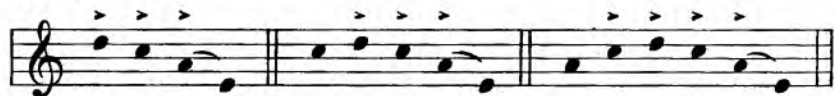
ОП: 15, 25.

ОПо: 8.

ОПо: 8, 11.

Сб: 1, 2, 13, 14.

Об'єм: 2—8



ОП: 7, 8, 9, 10, 27. ОП: 24, 26.

ОП: 11.

ОПо: 24.

Сб: 3, 10.

Сб: 14.

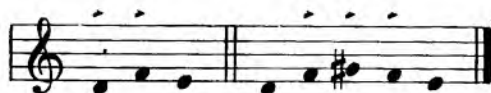


ОПо: 10.

Сб: 7.

3. Фрази, закінчені на секунді, з кінцевим наголосом на терції: $\overset{v}{3-2}$

Об'єм: 1—3, 1—4



ОП: 27.

ОП: 9.

Сб: 11.

Об'єм: 2—6



ОП: 16, 17.

ОП: 4, 1, 19.

ОПо: 9.

Об'єм: 2—7

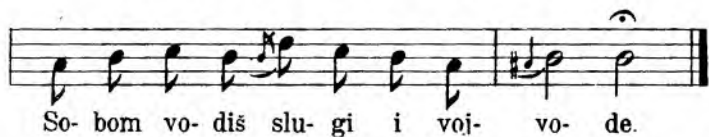
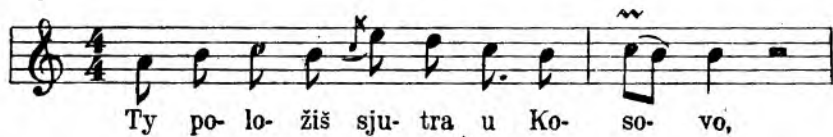


ОП: 8.

Сб: 11.

ОПо: 8.

Порівняй закінчення періоду в сербській юнацькій пісні про царя Лазаря:



(Kuh a č, Južnoslovenske narodne popjevke, IV, № 1493).

Закінчення мелодії на другому ступені скали (Halbschluß) є в народних піснях безсумнівно ознакою тієї фази в розвою європейської музики, коли мелодія не замикалася октавним ладом, як у новіших піснях, і коли тоніка в мелодії не мала ще такого домінуючого значення, як у сучасній музиці. Через те й рецитації Гончаренка в порівнянні з рецитаціями миргородської групи виявляють більше первісну форму.

До того самого типу треба причислити також рецитації О. Вересая, оскільки можна про них судити із запису М. Лисенка. Щоправда Лисенко не зазначив поділу на періоди, та з його запису всюди ясно проглядає симетричне групування фраз, причому закінчення на тоніці зустрічаються на початку або в середині групи, яку звичайно завершує характерна каденція на другому ступені скали, по ній іде «перегра». Взагалі рецитації Вересая заповнюють в більшій мірі фрази, закінчені на другому ступені середньовічного дорійського ладу. Сама форма тих закінчень і групування фраз дуже живо нагадують Гончаренкові рецитації, як показує оце зіставлення:

Вересай, дума «Про Хведора Безродного» (Записки Юго-Западного отдела Русско-го Географического общества, I. Ноти, стор. 1):





Ой, чи я жи-ву, чи я про-жи-ва-ю,
Я на чу-жій чу-жи-ні Біль-ше-є го-рю-
ва-ни-я со-бі при-ні-ма-ю.

Кожну думу закінчує Гончаренко на верхній домінанті фразою, якої ніколи не подібаємо в середині рецитації:



Мно-га-я лі-та!

Супроти тоніки *d*, постійно маркованої акомпанементом, ця модуляція в домінанту неждана в закінченні думи і так само не заспокоює почуття тональності, як закінчення думи «Про Хведора Безродного» в рецитації Вересая, що спадає на нижню домінанту:



До кон-ця ві-ка, до кон-ця ві-ка.

Коли ж у рецитаціях Гончаренка і Вересая почуття тональності проглядає ще менш виразно, як у всіх інших співців дум, то це безперечно ознака старовинності цих двох варіантів, що можуть вважатися візрцями кобзарських рецитацій найстаршого типу.

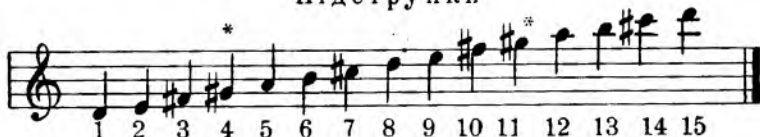
Особливої типовості надає рецитаціям Гончаренка бандурний супровід. Подаємо стрій Гончаренкової бандури за описом Климента Квітки,

що разом із своєю дружиною, покійною Ларисою (Лесею Українкою) зайнявся схопленням Гончаренкових рецитацій на валики фонографа:

Струни (баски)

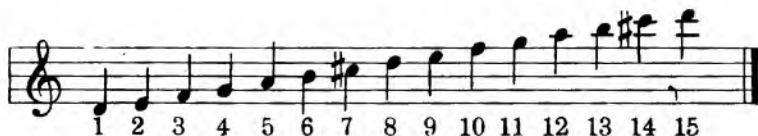


Підструнки



Приведений звукоряд служив при супроводі думи «Про Олексія Поповича» та «Про сестру і брата», а також для мажорних козачків. Під час виконання думи «Про удову» Гончаренко підніс увесь стрій струн і підструнків на один тон вище**.

Для виконання мінорних козачків Гончаренко перестроював підструнки ось яким ладом***:



Граючи на бандурі, Гончаренко зрідка натискає пальцями лівої руки довгі струни, натягнені здовж ручки (грифа), як то буває при грі на гітарі; через те кожна довга струна може видавати різні звуки, натомість кожен із підструнків має тільки один тон. У техніці бандурної гри Гончаренко виявляє справжнє мистецтво. Тони з-під його пальців виходять чисті і звучні, рівно, мов перлини, пересипаються у швидких

* У своєму описі К. Квітка нотує на цьому місці чисте g' , дослухуючися у строю бандури D — dur , між тим в акомпанементі Гончаренка вчувається всюди дуже виразне gis' , а в танкових мелодіях gis' і gis'' , про що можна переконатися із валиків, складених в музеї Наукового товариства ім. Шевченка у Львові.

** «З того вийшов стрій E — dur », — замічає К. В. Квітка; та на основі фонограм мусимо знову ж спростувати його помилку: цілий стрій, піднесений на один тон вище, мусив дати ось який звукоряд: e' , $fi s'$, $gi s'$, $ai s'$, h' , $ci s''$, $di s''$, e' .

*** К. В. Квітка звертає увагу, що Гончаренко знижував на півтону лише третій і десятий підструнок, з чого вийшов стрій гами d — mol . Та з попереднього виходить ясно, що кобзар мусив знижувати на півтону також 4-й і 11-й підструнок, як це, без всякого сумніву, доказують фонограми. При схоплюванні дум «Про удову» та «Сестру і брата» труба фонографа була наставлена на голос співця: через те супровід кобзи вийшов ледве чути і то лише в паузах між уступами співу. Лише у другому варіанті думи «Про Олексія Поповича» схоплено зовсім докладно супровід кобзи, що разом із танками, які виконує Гончаренко, послужив основою для наших помічень про його ж бандурну гру.

пасажах, зростають і набирають сили в переходах від *p* до *f*, звучать сильними акордами в закінченнях періодів і дискретно стихають серед співу, даючи гармонічний підклад рецитації або переплітаючи її золотим мереживом тонких фіоритур і пасажив.

Це не шаблонне вибивання двох-трьох акордів, а самостійний акомпанемент з наслідуванням мотивів рецитації, імпровізований так само, як спів, притім незвичайно оживлений: він надає рецитації багато колоритності і руху та підносить експресію музикальної декламації. В акомпанементі Гончаренка постійно змішуються дві форми: 1) повторювання дрібними нотами, найчастіше шістнадцятками, одного тону або двох тонів на переміну (або й трьох тонів) в акорді, 2) бистрі пасажі, імітуючі фігури і фіоритури. Дроблене вибивання одного-двох тонів, що звичайно зустрічається на початку фраз і виповнює паузи між фразами, це неначе наслідування дробленого речитативного ритму, який переважає у співі кобзаря. Пасажі, що біжать діатонічними низками згори (найчастіше від *a'* або *h'*) вниз, імітують спадаючий рух співаної мелодії і з'являються звичайно в кінці фраз, які характерною фігурою спадають з домінанти на другий ступінь скали або й на тоніку.

Співаючи думу, Гончаренко увесь час грає на бандурі так, що його супровід дає гармонічне тло рецитації, що особливо ясно виступає при закінченнях періодів і у тих місцях, де кобзар дрібними нотами на одному-двох або трьох тонах заповнює дві-три чвертьноти або й цілу ноту; тони бандури в сполученні з співом кобзаря місцями дають доволі повну гармонію*. Однак звукоряд, на якому обертаються Гончаренкові рецитації, виявляє малі терції між першим і третім та п'ятим і сьомим ступенями; через те мелодія тих рецитацій має визначно мольовий характер, і то в обих своїх складових частинах: нижній квінт і верхній кварт. Між тим співзвучний звукоряд у строю підструнків з основним тоном *d'* виявляє великі терції між аналогічними ступенями *d'—fis'*, *a'—cis'*, що надають їй дуровий характер так, що *fis'*, *cis'* акомпанементу місцями збігається або й стоїть у близькім сусідстві з *f*, *c'* у співі кобзаря; очевидно, що в таких місцях вчувається якийсь змішаний тон або дисонанс. (Найбільш яскраво виступає ця незгідність мольової мелодії із дуровим акомпанементом в пісні «Попадя», Додаток, стор. 522.) Та в кобзаря бачимо тенденцію поминати такі дисонанси; в думках вони справді доволі рідкі, притім не вражають так сильно через те, що дисонуючі тони звичайно зустрічаються лише в дуже дрібних нотках пасажив; так, наприклад, *fis'* акомпанементу приходить

* Пояснення гармонічного підкладу архаїчних мелодій дум вимагає якнайбільшої обережності; та не можна тут обійтися без термінів і понять, зв'язаних із новою музикою. Ніде правди діти, що ми лише через призму новітньої гармонії можемо розуміти старовинні мелодії, тим більше, що з всякою мелодією потенціально зв'язане поняття гармонії. Коли ж рецитації Гончаренка разом із супроводом бандури дають зразок народної гармонізації, то вже той сам факт ясно показує, що вони ближче до гармонічної, ніж до гомофонної музики.

правильно як шістнадцятка або тридцятьдвійка в тих місцях, де сходиться із *f* у співі. Тут годиться ще завважити, що у співі кобзарів, як взагалі в народних співаків, зустрічається часто так звана нейтральна терція: цей інтервал, посередній між великою і малою терцією, ділить чисту квінту на дві рівні частини *; в кожному разі нейтральна терція близька вже до великої і часом навіть робить враження великої: отже, і ця обставина причиняється до злагодження дисонансів.

При цьому стрій підструнків Гончаренкової кобзи, починаючи від основного тону *d'*, не дає чистого дурового ладу, а середньовічний лідійський лад із трьома цілими тонами (*tritonus*) між першими чотирьома ступенями: *d', e', fis', gis', a', h', cis'', d''* **. Характерним підвищенням на четвертій ступені та великою секстою цей лад сходиться із співом кобзаря. Замітна річ, що й підструнки Вересаєвої кобзи (їх всього 6), за описом Лисенка, точнісінько виявляють такий самий порядок інтервалів у звукоряді: *g', a', h', cis'', d'', e''*, достроєному до співу кобзаря, що переважно обертається на звукоряді: *g, a, b, cis', d', e', f', g'*. Таким чином, різниця між строем підструнків і звукорядом Вересаєвої рецитації зводиться лише до одного тону: *h* в акомпанементі, *b* у співі ***. Однак у співі Вересаєва, за записами Лисенка, з'являється на переміну тон *b* із тоном *h*: це безсумнівно доказує, що Вересаєва, так само як М. Кравченко й інші кобзарі, вживав побіч малої також нейтральної терції, яка Лисенкові могла вчуватися як велика, тим більше що велику терцію чув він в акомпанементі ****.

Та в переважній частині супровід кобзи у Гончаренка зовсім добре достроюється до мольового характеру рецитаційної мелодії. Найчастіше вживає Гончаренко ось яких засобів гармонізації:

1) Вибивання дрібними нотами (шістнадцятками) тоніки і її квінти *d—a*, що з'являється неначе доповнення фраз, які спадають кучерявою фігурою на секунду, або скріпленням протяжного закінчення фрази на тоніці (див. вищенаведений період з думи «Про Олексія Поповича», закінчення 1-ї, 2-ї і 4-ї фрази). Неповний тонічний тризвук без

* «Характерные колебания между мажором и минором», які констатує І. Тезавровський в деяких мелодіях до видання «Архангельских былин и исторических песен» (Л. П. Григорьев, Архангельские быliny и исторические песни, с напевами, записаные посредством фонографа, т. III, 1910, стор. 652), — це безперечно нейтральні терції.

** Так само настроював підструнки Братиця, за свідченням Лисенка.

*** Так само й у Гончаренка звукоряд рецитації *d, e, f, gis, a, h* відрізняється лише одним тоном від підшпичного строю перших шести підструнків кобзи: *d', e', fis', gis', a, h*.

**** Тут хотіло б придати, що на нейтральні інтервали терції й сексти (в народній музиці) звернено увагу аж в найновіших часах. R. Wallaschek, Anfänge der Tonkunst, Leipzig, 1903, P. Hornbostel, Die Probleme der vergleichenden Musikwissenschaft, Leipzig, 1905, P. 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 890, 891, 892, 893, 894, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 919, 920, 921, 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928, 929, 930, 931, 932, 933, 934, 935, 936, 937, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944, 945, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 952, 953, 954, 955, 956, 957, 958, 959, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 966, 967, 968, 969, 970, 971, 972, 973, 974, 975, 976, 977, 978, 979, 980, 981, 982, 983, 984, 985, 986, 987, 988, 989, 990, 991, 992, 993, 994, 995, 996, 997, 998, 999, 1000.

терції (як у середньовічних гармонізаціях) при визначуванні малої терції у співі підкріплює враження мольової тональності.

В рідких випадках з'являється на тоніці повний дуровий тризвук, по яким настапує неповний доміантовий тризвук.

Тіл-ко о-бі-зветь ся

2) Після виділення тоніки звичайно слідує доміант, що в дрібних нотах чергується з своєю квінтою $A—e$ (рідше октавою: $A—a$): це знову ж неповний доміантовий тризвук (без терції); однак цей акорд часто знаходить собі доповнення у співі кобзаря, що додає до квінти малу терцію* (надаючи гармонії виразно мольовий характер) або септиму. (Див. вищеприведений період думи «Про Олексія Поповича», 6 фраза).

3) Протяжні закінчення періодів на секунді супроводить правильно вибраний дрібними нотами дуровий тризвук, побудований на другім ступені ладу $e-h-gis'$ **; цей акорд веде в доміанту, якою звичайно починається новий період.

4) Коли ж на доміанті з'являється в Гончаренка звичайно неповний або мольовий тризвук, то гарний пасаж, що перебігає по строю підструнків, зачіпаючи всі складові тони доміантового дурового акорду, виконує роль гармонічного переходу до тонічного тризвука. Розложення мелодії рецитації між нижньою квінтою і верхньою квартою призводить до того, що пасажи, які перебігають різні частини звукоряду $A-dig$, в якому настроєні підструнки, не лише що не вражають незгідністю із мольовим співом кобзаря, але, навпаки, дуже часто творять потрібні і гарні переходи, що ведуть із доміанти в тоніку та з доміанти на другий ступінь скали.

Дуже гарною партією супроводу є чергування неповного доміантового акорду з неповним септимовим на другім ступені скали, що впов-

* У доміантовім тризвуччі, побудованому на гармонійному мольовому ладі, буває на цьому місці велика терція.

** У дуровому ладі на другім ступені спочиває малий тризвук, у мольовому ладі — зменшений.

нює перерву в співі на початку періодів 13, 14, 15 і сходиться з протяжним тоном на домінанті, яким кобзар починає новий період 13 і 15*.



Аналіз Гончаренкових рецитацій допоможе нам бодай частково розгадати «тую напостижиму загадку, — як висловилася Леся Українка, — а саме, що при співанні дум, настроєних на мінорному звукоряді, акомпанемент провадиться на мажорному звукоряді, що, проте, якимсь чудом не ріже вуха» (Лист від д. 4. XII 1908). Це мистецьке узгодження і переплітання двох звукорядів, які на перший погляд взаємно себе виключають, поминувши деякі менш помітні дисонанси, дає в результаті дуже оригінальний дострій та гарні, навіть ефектвні переходи у гармонізації.

Хоч акомпанемент Гончаренка дає гармонічне тло рецитації, то не залишається з нею в ритмічній конгруенції (відповідності. — *Ред.*). Виразна ритміка акомпанементу виступає лише в цих місцях, де паузи переривають спів кобзаря, звичайно в закінченнях періодів. Особливо в пасажах тяжко було дослухатися якоїсь визначеної ритміки; в цих бистро слідуючих по собі нотах нам ніяк не вдавалося вловити ритмічного зв'язку з рецитацією. Отже, в нотуванні такого ритмічно незалежного, з причини бистої зміни тонів часто невловимого, акомпанементу зустрічалось стільки труднощів, що їх можна було лише частково подолати і лише приблизно визначити синхронний зв'язок акомпанементу з рецитацією, ледве приблизно можна було виміряти, скільки то дрібних нот акомпанементу припадає на одну вісімку, чвертку або й півноту співу. Одначе дуже часто тони акомпанементу впадають у ритмічні відступи поміж тони співу так, що списання такого свобідного акомпанементу ніяк не може бути докладне**. Коли ж з нашої нотації

* Виявляється, що кобзар в середині рецитації впроваджує до акомпанементу ненадійно нові засоби і звороти, яких не вживав з початку думи, і тому треба нам жаліти, що не схоплено цілого супроводу бодай до цієї одної думи.

** Якщо б кому й вдалося осягнути таку докладність, то це мало б чисто теоретичне значення, бо ледве чи хто був би в змозі відіграти аритмічний акомпанемент зовсім вірно. До того ж при кобзарській рецитації залишається так багато простору для суб'єктивного почуття, що приблизно вірне відтворення Гончаренкових дум за нашими записами було б можливе хіба лише в такому разі, коли сам співак, присвоївши собі стиль рецитації, буде собі акомпанувати, як це робить Гончаренко.

можна що вичитати, то хіба лише загальний стиль акомпанементу, який треба вповні опанувати, щоби потім при репродукції можна було ним вдало користуватися.

Стилем своїх рецитацій Гончаренко найближче підходить до Остапа Вересая. Гончаренкові рецитації разом із супроводом кобзи, як цілість, крім спільних всім кобзарям стилевих ознак, виявляють стільки оригінальності, носять на собі таке сильне відбиття артистичної індивідуальності співця, що ледве чи й дуже талановитий кобзар зумів би їх зовсім перейняти або бодай вірно наслідувати. Це найкраще підтверджує наш вислів, що кожний кобзар у рецитаційному стилі виявляє свою окрему фізіономію, дає окремий варіант, яких є стільки, скільки й співців дум.

Для характеристики давнього рецитаційного стилю велике значення має факт, що два найвизначніші із знаних дотепер кобзарів Гончаренко і Вересай виявляють таке близьке споріднення, і то не лише в рецитаціях і дострою кобзи, але також в чисто інструментальних танкових мелодіях.

Записані від Гончаренка мажорні козачки з основним тоном *a'* виявляють, відповідно до строю Гончаренкової кобзи, звукоряд *A-dur*; сюди належить «Горлиця», «Дудочка» і «Козачок» під № 5, без спеціальної назви. Так само й мелодія «Козачка» № 2, записаного від Вересая, обертається на дуровому звукоряді. Натомість у двох інших танках, виконуваних Гончаренком («Козачок» під № 6 і «Полянка»), виступають напереміну дві частини: одна, з основним тоном *a'*, як попередні козачки, а друга, з основним тоном *d*, побудована на звукоряді *d', e', fis', gis', a', h'*, виявляє між першими чотирьома ступенями характерний *tritonus* середньовічного лідійського ладу, що виступає тут в чистій формі (Додаток, стор. 535).



Таку ж будову ладу знаходимо в записаній від Вересая «Дудочці», як показує оцей уривок:



(Записки Юго-Западного отдела Русского Географического общества, т. I, Ноти, стор. 24)

Лідійський лад часто надibaємо в українських танкових мелодіях, виконуваних сільськими музикантами на скрипці, наприклад:



(В. Шухевич, Гуцульщина, т. III, стор. 88. Запис Ф. Колесси)

Також в українських народних піснях зустрічається внизу скали характерний *tritonus*, який не можна у всіх випадках пояснювати фальшивим співанням або браком музикального слуху, коли такий порядок інтервалів виявляє стрій кобзи Гончаренка і Вересая, яким годі відмовити музикальності. В українській народній музиці помітна тенденція до підвищування на півтону четвертого ступеня мольового ладу, що подекуди переноситься також на дуровий лад. Коли ж зважимо, що значна частина українських народних мелодій обертається на перших п'яти-шести ступенях ладу, то часто надбуване в мольових мелодіях вживання нейтральної терції, збільшеної квати і великої сексти до того ступеня затирає різницю між лідійським і змодифікованим дорійським ладом, що це веде до помітного в старших народних мелодіях хитання між «мажором» і «мінором» (коли можна ці терміни приложити до вищезгаданих ладів) і що в Гончаренка та Вересая є можливим одночасний дострій цих двох ладів, які, здавалося б, себе взаємно виключають.

Для мінорних козачків Гончаренко перестроював кобзу, оскільки мелодії цих козачків обіймають 6-й ступінь скали; виявляють вони середньовічний дорійський лад: *a', h', c'', d'', e'', fis''*, одначе в прикрасах і в доміантовім тризвуччі Гончаренко правильно вживає ввідний тон.



(«Метелиця», стор. 540)

Такий же звукоряд з підвищеним 4-м ступенем знаходимо також в танкових мелодіях, записаних від Вересая:



(Зап. Юго-зап. отд. РГО, т. I. Ноги, стор. 26)

IV

Ми зазначили вже вище, що Гончаренко своїми рецитаціями займає відокремлене становище супроти інших трьох кобзарів з Харківщини, записи яких увійшли в нашу збірку, і то, мабуть, тому, що це кобзарі новішого типу; між тим Гончаренкова рецитація з-поміж всіх варіантів, які нам довелося записати, виявляє найбільше архаїчних ознак і близько підходить до найстарших полтавських варіантів Вересая і Мих. Кравченка. Пасюга, Кучеренко і Дривченко, молодші кобзарі, — всі з Харківщини, виявляють велике споріднення в своїх рецитаціях і творять окрему харківську групу:

Періоди закінчують вони раз на тоніці, інший раз на нижній домініанті протяжними нотами, які зустрічаються також в середині періодів. Усіх співців харківської групи характеризує те, що вони рідко займають або й цілком нехтують тонами верхньої квати у середньовічному дорійському ладі, натомість справляють мелодію на нижні домінанту і субдомінанту. До того ж не подибуємо в тих варіантах фраз, закінчених на другому ступені звукоряду, таких характерних для всіх рецитацій з Полтавщини і для Гончаренка. Коли кобзарі старшого типу рецитують усі думи свого репертуару на один зразок, то в кобзарів харківської групи (особливо ж у Кучеренка) помітна вже деяка різниця щодо об'єму тонів і вживання каденцій в окремих думках: видно кобзар намагається вже надати деяку різноманітність форм своїм рецитаціям. Народним співаком, в якого не видно ще намагання до концертних манер, є Пасюга, та в його рецитації вражає подекуди монотонність. Він уживає, головним чином, двох каденцій: на тоніці і на нижній домініанті; також в супроводі поперемінно вживає він лише двох акордів: тонічного і домінантового тризвуків; повнота цих акордів (якої не відзначили ми у старших кобзарів) наштовхує на думку про деякий штучний вплив. Мелодія думи «Про Марусю Богуславу» обертається в доволі низьких границях тонів: V, VII, 1—5, зрідка займаючи верхню квінту; вона живо нагадує українські народні пісні, що побудовані на такому ж мольовому звукоряді. В думі «Про удю» такий же об'єм скали з тією лише різницею, що кобзар два рази займає нижню субдомінанту (періоди 1 і 2). Думу «Про сестру і брата»

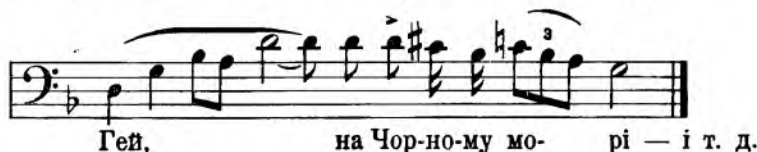
співав кобзар у багато нижчому регістрі, через те й акомпанемент коби виходить трохи змінений в порівнянні з попередніми думами. Мелодія часто спирається на верхній квінті, займаючи зрідка також 6-й і 7-й ступінь середньовічного дорійського ладу, чого не було в попередніх двох думках. Може бути, що коли кобзар мав би змогу проспівати до фонографа всі три думи в цілості, то зазначені різниці між окремими думками значно б вирівнялися.

3-поміж всіх варіантів дум, що увійшли в нашу збірку, рецитації Кучеренка (стор. 468—481) найбільше виявляють таких партій, в яких проглядає тактовий розмір; через те мелодії Кучеренкових рецитацій своєю формою найближче підходять до пісенних мелодій, як це показують такі закінчення фраз:

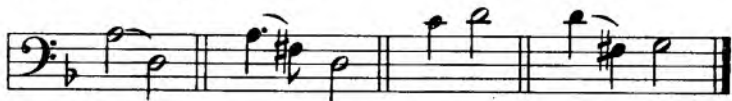


Перші два закінчення подибуємо в лірницьких піснях; інші часто зустрічаються в інших народних піснях Лисенкового збірника.

Початкові фрази думи «Про Олексія Поповича» і думи «Про удову» зовсім ідентичні, вони живо нагадують пісенні мелодії:



На пісню скидається особливо мелодія думи «Про смерть козака-бандурника», яка відзначається ось якими закінченнями, що їх не зустрічаємо в двох попередніх думках:

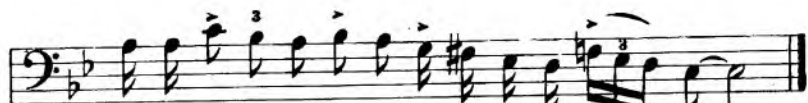


В цій самій думі вражає модерне модулювання в горішню субдомінанту:



І ор-ли чорнокрильці попід не-бе-са-ми лі-та-ють.

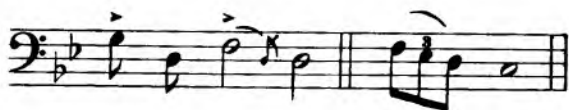
Оце ж одна із тих фраз, що відбігають в нижню квінту від основного тону *g*:



ста-рій ма-те-рі хлібом, сіл-лю на-рі- ка- ти...

Замітні в Древченка мелодійні вставки «перегри» в акомпанементі, що зрештою обмежується вибиванням у дрібних нотах одного тону, яким скріпляються протяжні закінчення фраз на тоніці, домініанті або й субдомінанті.

Характерними для Древченкових рецитацій є ось які закінчення фраз:



Вони зустрічаються також і в Кучеренка; взагалі рецитації цих обох кобзарів виявляють близьке споріднення, яке треба пояснити, мабуть, залежністю Кучеренка від Древченка.

Звороти мелодії в нижню субдомінанту й закінчення періодів на нижній домініанті часто подибуються в українських народних піснях:

Adagio.



Ту-ман, ту- ман по до- ли- ні, Ту-ман, ту-ман



по до- ли- ні, Ши- ро- кий лист на ка-



- ли- ні, Ши-ро- кий лист на ка- ли- ні.

(М. Лисенко, Збірник українських пісень, II, № 30; див. там же, I, № 1; III, № 2, 6, 21; IV, № 6, А, 13; VI, № 1).

Взагалі ж усі три варіанти харківської групи об'єднані ще й тим моментом, що дуже виразно зазначають домінуючу роль тоніки у звуко-ряді та ясне відношення фраз до одного центра мелодії, чим дуже яскраво відрізняються від рецитацій найдавнішого типу (Гончаренко, Вересай), а навіть від миргородської групи: почуття тональності у Пасюги, Кучеренка і Дривченка, також марковане постійною зміною тонічного і домінантового тризвуків у супроводі, таке помітне, що зараз же дає змогу в них пізнати кобзарів новішого типу, які донесли до наших часів вже лише останки давніших рецитаційних мелодій.

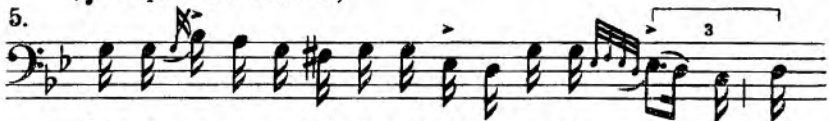
Варіант, поданий **О. Сластіоном**, дуже інтересний тим, що виявляє у незвичайно обширній скалі неначе поєднання двох типів рецитацій: давнього — полтавського і новішого — харківського. Рецитація **О. Сластіона** обіймає 8 верхніх тонів середньовічного дорійського звукоряду, а крім цього виповнює ще й приставлену знизу квінту, звертаючи то в нижню домінанту, то в субдомінанту; через те вона виявляє в порівнянні з іншими варіантами більше багатство мелодичних засобів і значну різномірність у доборі фраз. Характерні для рецитацій **О. Сластіона** є фрази (а), рецитовані на одному тоні, на нижній домінанті; звичайно спадають вони квартовими ходами на тоніку. Оці фрази живо нагадують рецитації при церковній відправі. Подібні фрази, хоч і не такі повні, зустрічаються в рецитаціях **Ост. Вересая** і в двох думках, записаних від **М. Кравченка** (це треба приписати, мабуть, впливові **О. Сластіона**, до якого **Кравченко** часто навідується із близьких **Сорочинців**). Найчастіше зустрічаються в рецитаціях **О. Сластіона** закінчені тонікою фрази, що перебігають усі ступені дорійського ладу (б) або виповнюють квінту поміж тонікою і верхньою домінантою (в), займаючи прикрасою закінчення ввідний тон. Від фраз, закінчених на тоніці, переходить **О. Сластіон** протяжним «гей» на другому ступені скали (як це буває в сербських народних піснях) до фраз, що обертаються у верхній кварти дорійського ладу і також спадають на другий ступінь звукоряду або на тоніку: це дуже гарний і характерний зворот (г).

Дуже часто зустрічаються в рецитації **О. Сластіона** скеровані в нижню субдомінанту фрази (д), які виповнюють приставлену знизу квінту і, займаючи також три або й чотири ступені понад тонікою, виявляють в своїй основі дорійський лад; ці фрази потім повертаються квартовим ходом з домінанти на тоніку окликом «гей, гей!»

Оці фрази добирає **О. Г. Сластіон** з тонким почуттям музикальності й артистичного смаку так, що його рецитації не вражають одноманітністю і декількаразовим повторюванням підряд однорідних зворотів, як це буває не раз навіть у кращих кобзарів (наприклад, у **М. Кравченка**). Інтересний добір фраз та квартове й квінтове групування тонів мелодії у варіанті **О. Сластіона** ілюструє уривок (стор. 364):

(♩ = приблизно 72 М. М.).

5.



...Ой, до то ж то-то він на чер-да-ки іс-хо- жа- в, Да



сам то те- в добре за-чу- ва- в, А на сво-ї слі-ги,



Тур-ки-я-ни-чень-ки, зо зла гу-ка- в, гей! „Ой, ка-жу, ка-



жу я вам, тур-ки-я- ни-чень-ки, гей!...

При високім ступені природної музикальності О. Слостіон, не спокушений теорією музики, співає як справжній народний співак, що й надає цінність його варіантові, як етнографічному матеріалу. І справді, варіант О. Г. Слостіона видержує строго рецитаційний стиль, особливо в ритміці, поминає також дешеві ефекти пісенних зворотів у мелодії, якими не раз прогрішаються кобзарі новішого типу.

Характеристика кобзарських рецитацій, що увійшли до другої серії «Мелодій українських народних дум», наглядно показує, які значні різниці заходять між окремими варіантами дум; не знайдеться двох кобзарів, хоч які близькі були б вони школою й територією, що зовсім однаковим способом рецитували б свої думи: кожний кобзар виявляє про себе окремий варіант рецитації.

Та незважаючи на всі ці індивідуальні різниці, варіанти однієї округи, як наприклад з Миргородщини, виявляють дуже близьке споріднення; навіть варіанти із ширшої території, наприклад з Полтавщини або з Харківщини, підходять під один, вироблений довгою традицією, тип. Ба й усі типи і форми рецитації, її давніші і новіші зразки виявляють у ритміці й мелодії деякі спільні ознаки, які

створять рецитаційний стиль українських народних дум *, хоч не всі співці дум зберегли його в однаковій чистоті.

За своєю оригінальною формою думи не знаходять собі близької аналогії ані у великоруських билинах, ані в сербських юнацьких піснях, хоч одні й другі мають речитативний характер мелодії.

Сербські юнацькі пісні своїм змістом (боротьба з турками), часом виникнення (XV—XVI ст.), а навіть способом виконання доволі близько підходять до українських народних дум. За свідощтвами Новича, що був сучасником і помічником Вука Караджича, герцеговинської епічні пісні співано живим темпом при швидкім акомпанементі гуслів. На основі історичних даних та з огляду на сучасний стан сербської народної поезії проф. В. Ягич приймає для давніх юнацьких пісень дуже монотонний речитативний солоспів («einen wahrscheinlich sehr monoton gehaltenen singend-rezitativen Solovortrag». — Die süd-slavisches Volksepik vor Jahrhunderten. Archiv für slavische Philologie, IV, стор. 227).

При великім об'ємі цих пісень, що містять по кількасот віршів, важливу роль у їх передачі відіграє також дар імпровізування.

Хоч як усе це нагадує рецитування українських народних дум при бандурному супроводі, то сербські юнацькі пісні своєю формою далеко відбігають від кобзарських рецитацій; вони ж виявляють правильний віршовий розмір, — у давнішій формації 8 + 8, у новішій 4 + 6, — зв'язаний зі сталою пісенною мелодією, що укладається вигідно в музичні такти. Мелодії юнацьких пісень, поминувши їх мольовий характер, розмашисте «ей» у заспіві і закінчення періодів на другому ступені скали, не виявляють зрештою ніяких ознак, що нагадували б думи; не знаходимо в них характерного для дум дорійського ладу, хоч він часто зустрічається в сербських і болгарських народних піснях. Мелодії юнацьких пісень, признані Кугачем за найстарші (з дописками: «parjev star», «parjev prastar») **, звичайно не переходять об'єму квінти; в порівнянні з широкими мелодіями українських народних дум вони належать очевидно до давнішої формації. Однак належить тут зазначити, що давні записи Кугача, видані 1881 р. з фортеп'яновим акомпанементом, не зовсім відповідають новішим вимогам музичної етнографії; здалося б їх перевірити і доповнити новим матеріалом, зібраним при допомозі фонографа.

Мелодії великоруських билин довго стояли під знаком питання ***, доки й до їх збирання не вжито фонографа. Коли ж билинні мелодії,

* Обговорений докладніше у вступній розвідці до першої серії «Мелодій українських народних дум».

** Južno-slovenske narodne porijeve, IV, Загреб, 1881 (N 1493, 1496, 1498, 1500 та інші).

*** Найдавніші записи билинних мелодій, зібрані не пізніше 1768 р. Киршею Даниловим, вийшли спершу із помилками у виданні Калайдовича з 1818 р.; аж 1894 р. віднайдено первісний рукопис і видано ці мелодії у виправленій формі Публічною бібліотекою в Петербурзі (1901).

списані з фонографа проф. Аренським *, з причини невеликого числа не давали ще достатньої підстави для порівняльних висновків, то багатший і дуже цінний для наукового дослідження матеріал принесла видана Російською Академією наук прекрасна збірка Григор'єва (Архангельские былины и исторические песни, т. I, Москва, 1904; т. III, Петербург, 1910), що містить понад 160 билінних мелодій з Пінезького і Мезенського округів, які списав з фонографа І. Тезавровський, з можливою докладністю нотації, з застосуванням метронома. Супроти цього, що в цьому збірнику зустрічаємо деякі мелодії, спільні для билін, історичних пісень і духовних віршів з апокрифічним підкладом, тяжко відділити билінні мелодії від небилінних; це показує, що форма билін не є така строго визначена, як форма дум, які вже на перший погляд різко відрізняються від пісень, так що виключений є взаємний обмін пісенних мелодій із рецитаційними.

Мелодії билін, зберігаючи речитативний характер, все ж таки укладаються в музичні такти, яких не можна нав'язувати думам. У будові билінних віршів можна відрізнити дві-три основні форми; найбільша частина билін складена з двоколінних віршів, в яких прокладає колядковий розмір 5 + 5 (також 6 + 5, 4 + 5), найчастіше надбудований в билинах Пінезького округу, або старовинний розмір 7 + 5 (також 8 + 5, 6 + 5), розповсюджений в билинах Мезенського округу. Хитання щодо числа складів відбувається в доволі вузьких границях і частіше захоплює першу половину вірша, ніж другу. Билінна мелодія коротка, найчастіше двоколінна, достосована до розміру одного вірша. Така мелодія, повторена майже буквально з незначними змінами під кількадесят або й кількасот віршів биліни, мусить робити враження монотонності; вона має зовсім ясно визначену постійну пісенну форму, чого ніяк не можна сказати про імпровізовані мелодії українських народних дум.

Билінні мелодії виявляють різні звукоряди і різні типи скали з дуровим і мольовим характером, бо навіть з перевагою дурового строю і відзначаються строго діатонічним складом, без збільшеної секунди й кварта та ввідного тону; коли в мольових мелодіях з'являється нижня секунда перед тонікою, то завжди лише як велика секунда, що зустрічається на цьому місці також в дурових мелодіях. Зовсім інший характер виявляють мелодії українських народних дум з мольовим строєм дорійського ладу, із збільшеними секундами й квартами та з хроматичним підвищенням сьомого ступеня ладу, коли він з'являється як нижня секунда перед тонікою.

Коли ж в думах об'єм мелодії широкий, щонайменше 7-тоновий, то билінні мелодії повертаються переважно в об'ємі кварта або квінти: серед пінезьких билін ледве декілька знайдеться таких, що перехо-

* «Древности», Труды Славянской комиссии Московского археографического общества, т. 1, Москва, 1895. Протоколы, стор. 27—28; А. С. Ар е н с к и й, Музыкальная заметка.

дять об'єм квінти; серед мезенських набереться їх до 20. Деякі пінезькі 4-тонові мелодії нагадують українські весільні пісні й гаївкові мотиви, записані на галицькім Підгір'ї (Архангельские былины..., т. I, № 1, 13, 14; т. III, № 19, 20, 21).

З усього того видно, що билинні мелодії за своєю музичною формою дуже архаїчні, належать, мабуть, іще до тієї доби, в якій творилися мелодії українських обрядових пісень: вони ж на сотні літ старші від мелодій дум.

7-тоновий середньовічний дорійський лад, такий характерний для рецитацій українських кобзарів, приходить лише в декількох мелодіях билин і то, за винятком однієї, виключно лише в мелодіях Мезенського округу (т. I, № 34; т. III, № 27, 37, 38, 40, 41). Усі перелічені ознаки ясно показують, що билини своєю музичною формою дуже різко відрізняються від українських народних дум та виявляють зовсім інший рецитаційний стиль. Це показується також у способі усної традиції: коли думи співаються виключно професіональними співцями (в найбільшій частині — сліпцями), і то лише винятково без інструментального супроводу, то коло «сказителів» билин значно ширше, тому що билини завдяки своїй скристалізованій формі легше переймаються і не вимагають супроводу. Однак через це поширення билини могли більше втратити із свого первісного типу, виплеканого в лицарській сфері, ніж думи, збережені в тіснішому колі професіональних співців.

Показщик імен

- Адлер Г. 12
Азадовський М. К. 24, 25
А. К-ський [Кистяківський, Олександр] 55
 Антонович В. Б. 76, 272, 274, 275, 490
Аренський А. С. 52, 67, 68, 307, 583
Барвінський В. О. 7
Барток Б. 7, 23, 27
Бартош Ф. 7
Барь О. 38, 42—45, 48, 49, 55, 56, 61, 80, 81, 90—92, 100—102, 187, 310, 549, 556, 557, 560
Бирчак В. 52
Боржковский В. В. 57
Бородай О. І. 100, 103, 310, 316, 537
Братиця П. 15, 31, 34, 39, 61, 555, 558, 571
Брукнер А. 9
Бурмота [?] 312
Бюхер К. 7, 13
Валлашек Р. 7, 32, 57
Васильев М. К. 6
Вахнянин А. К. 11
Вересай О. М. 15, 31, 32, 34, 39, 45, 50, 55, 56, 61, 66, 68, 270, 282, 302, 304, 308, 522, 555—557, 560, 567, 568, 571, 574—576, 580
Вериківський М. І. 26
Гегель Г. 6
Гельмгольц Г. 7
Гільфердинг О. Ф. 7, 16
Гнатюк В. М. 6, 8, 21, 57
Говтваць С. П. 310, 311, 313, 317, 318, 382, 549, 552, 553, 557, 558—560
Гончаренко Г. Т. 15, 57, 61, 62, 100, 310—318, 386, 490, 522, 549—551, 556, 557, 560, 562, 566—571, 573—576, 578, 580
Горленко В. П. 47, 62
Горнобостель Е. 15, 571
Горніцький Л.
Гостинський О. 7, 15, 33
Гофман-Крейер Е. 23
Григор'єв О. Д. 307, 571, 583
Гришко О. Л. 38, 41—45, 48, 54, 56, 66, 80, 81, 93—95, 100, 103, 251, 310, 313, 549, 552, 557, 558, 560
Грінченко Б. Д. 31
Грінченко М. О. 7
Гулак-Артемовський О. Л. 566
Дашкевич М. П. 17, 69
Демуцький П. Д. 63—65
Довгополий О. 312
Доманицький В. М. 31, 32, 309
Драгоманов М. П. 69, 76, 272, 274, 275, 490
Древченко П. С. 310, 311, 314, 316, 317, 482, 549, 552, 553, 557, 558, 576, 578—580
Дрімцов [псевд.—Дрімченко] С. П. 315
Дубина М. З. 14, 15, 99, 100, 309, 311—313, 317, 341, 351, 353, 556, 557, 559, 560
Ерофеїв І. Ф. 31
Житецький П. Г. 18, 34, 50, 70, 76
Зеленін Д. К. 23

- Калайдович К. Ф. 307, 582
 Калний О. 38, 41—45, 48, 49, 54—56, 90, 92, 93, 95, 102, 212, 299, 310, 313, 549, 552, 556, 557, 560
 Камуза Г. І. 312
 Караджич В. С. 584
 Квітка К. В. 4, 7, 13—15, 20, 99, 103, 310, 314, 521, 568, 569
 Кірша Данилов (Данилов Кірша) 307, 582
 Коваленко Х. 103
 Кодай З. 7
 Коллер О. 14, 40
 Колесса І. М. 8, 66, 69, 556, 566
 Кольберг О. 7, 27
 Компаретті Д. 76
 Кониський О. Я. 10
 Костомаров М. І. 34
 Коцюбинський М. М. 6
 Кравченко М. С. 14, 15, 17, 32, 34, 37, 38, 41—49, 51, 53, 54, 56, 61, 62, 75, 77, 80—88, 90, 94, 95, 99, 100—102, 105, 263, 264, 291, 295, 309, 310, 311, 549, 551—553, 556, 557, 560, 566, 571, 576, 580
 Кравченко П. С. 14, 15, 38, 41, 42—45, 48, 49, 53—57, 70, 75, 78—88, 90—92, 95, 192, 286, 310, 553, 557, 560
 Кримський А. Ю. 71, 72
 Кріст Є. 62, 312, 314
 Крон І. 14, 22, 30, 40, 55, 558
 Крюковський — Кравченко І. Г. 312, 313
 Куба Л. 7, 15, 27, 72, 566
 Кугач Ф. 70, 73, 307, 566, 567, 582
 Кулибаба [?] 313
 Куліш П. О. 32
 Кучеренко І. Й. 55, 62, 100, 309—311, 315—317, 468, 549, 552, 557, 558, 576—580
 Лаврівський І. А. 8
 Лауніс А. 307
 Ленін В. І. 5
 Лисенко М. В. 5, 7, 9, 11, 15, 24, 26, 27, 31, 32, 34, 38, 39, 50, 55, 60—63, 65, 68, 71, 75, 76, 299, 302, 304, 316, 507, 510, 512, 555, 557, 567, 571, 579
 Лисовський О. М. 70
 Листопадів О. М. 7
 Ліньова [Паприц] Є. Е. 7, 48, 103
 Лукашевич П. Я. 21
 Людкевич С. П. 8, 9, 26
 Лятошинський Б. М. 26
 Лях Р. 32
 Манжура І. І. 9
 Максимович М. О. 32, 274, 277
 Маскевич С. 63
 Маслов О. Л. 63
 Матюк В. Г. 9
 Мельцель Й. 37, 551
 Менцінський М. О. 8
 Метлинський А. Л. 21, 24, 32
 Міклошич Ф. 50, 55, 76
 Міллер Б. В. 71, 72
 Морштин Є. 68
 Мошинський К. 7
 Мясковський К. 68
 Науман Г. 23
 Неєдли З. 7
 Нейман Ч. Г. 13
 Нижанківський О. Й. 8, 9, 11, 66
 Ніше Ф. 23
 Новицький Я. П. 9
 Нович-[Оточанін] І. 62
 Павлик М. І. 9
 Пархоменко Т. М. 31, 62, 315, 316
 Пасюга С. А. 61, 100, 310, 311, 315, 317, 435, 450, 467, 549, 552, 557, 558, 576, 578, 580
 Перетц В. М. 13
 Пилипенко Я. Ю. 38, 41—45, 48, 53—56, 81, 94, 95, 99, 102, 216, 300, 309, 310, 313, 549, 552, 556, 557, 560
 Поммер Й. 7
 Потебня О. О. 12
 Ревуцький М. М. 26
 Рігельман О. І. 59, 60
 Роздольський О. І. 8, 14
 Рубець О. І. 308
 Рябінін І. Т. 68
 Серов О. М. 10
 Ситник А. 102
 Скоба А. Я. 14, 25, 38, 41—45, 48, 49, 54, 56, 63, 67, 75, 80—85, 87, 90—93, 95, 99, 226, 283, 302, 303, 309, 549, 562, 557, 558, 560
 Скубій М. І. 100, 310—312, 317, 318, 321, 500, 549, 552, 553, 557, 558, 559, 560
 Сластін О. Г. 14, 15, 32, 35, 38, 45, 49, 54—58, 61, 62, 75, 94, 99—103, 155, 178, 187, 192, 205, 212, 218, 251, 293, 299, 300, 309—313, 315—317, 321, 361, 370, 386, 467, 468, 482, 507, 518, 549, 552, 557, 558, 580, 581
 Сокальський П. П. 5, 7, 13, 38, 68, 75, 557

- Соколов Ю. М. 25
Сперанський М. Н. 16, 31, 54—58, 62,
64, 103, 309, 315
Студинський К. Й. 57
Сумцов М. Ф. 49, 67, 69
- Тезавровський І. С. 307, 571, 583
Тершаковець М. 69
Тимченко Є. К. 69
Тиховський Ю. 70, 76, 312, 314
Ткаченко-Петренко Є. 31
Топольницький Г. Г. 11
Трочченко Д. П. 315
- Українка Леся [Лариса Квітка, Л. К.]
6, 14, 15, 26, 27, 99, 100, 103, 309,
312, 314, 315, 401, 432, 489—499, 521,
527, 569, 573
Ухач-Охорович К. Ф. 56
- Фамінцин О. С. 59, 60, 62, 67, 68, 76
- Франко І. Я. 5, 6, 8, 9, 12, 26, 27, 69
- Халанський М. Г. 17, 67
Хибінський А. 23
Холодний Ф. 101
Хоткевич Г. М. 62, 101
- Цертелев М. А. 21, 31, 32
Чубинський П. П. 5
- Шаповал М. 312
Шафранов С. М. 13
Шевченко Т. Г. 10, 24
Штумф К. 34
Шухевич В. О. 12, 34, 66, 575
- Ягайло (Ягелло) 68
Ягич В. 12, 68, 69, 76, 582.
Яначек Л. 7
Яшний С. 101

Зміст

Від редколегії	3
Фольклористична діяльність Ф. М. Колесси. С. Й. Грица	5
МЕЛОДІЇ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ДУМ (ПЕРША СЕРІЯ)	29
Про музичну форму дум	31
I. Ритміка	33
II. Звукоряд	37
III. Огляд і класифікація музичних фраз	39
IV. Групи фраз і періоди	47
V. Відношення мелодії до тексту і варіанти дум	50
VI. Українська кобза-бандура і ліра	59
VII. Мелодії дум у відношенні до українських народних пісень і сторонніх впливів	64
VIII. Порівняльні зіставлення та пояснення нотації	77
Кінцеві фрази періодів	77
Фрази, закінчені на тоніці, з кінцевим наголосом на терції	80
Фрази, закінчені на тоніці, з кінцевим наголосом на кварті	81
Фрази, закінчені на секунді, з кінцевим наголосом на кварті	82
Фрази, закінчені на кварті, з кінцевим наголосом на квінті	84
Фрази, закінчені на квінті, з кінцевим наголосом на квінті	86
Огляд каденцій	88
Групування фраз	90
Пояснення нотації, скорочень і діакритичних знаків	94
Мелодії дум	97
Передмова до першої серії	99
Рецитації кобзаря Михайла Кравченка	105
«Про піхотинця» («Про озівських братів»)	105
Варіант	129
«Про Марусю Богуславку»	131
«Про самарських братів»	139
«Плач невольника» (початок)	149
«Про удову» (початок)	151
«Про удову» (варіант, запис 1909 р.)	155
«Плач невольників»	178
Рецитації кобзаря Оланаса Баря	187
«Про сестру і брата» (початок)	187
Варіант	189

Рецитації Платона Кравченка	192
«Про піхотинця» (початок)	192
Варіанти (а, б, в, г, д)	192—203
«Про удову»	205
Варіанти (а, б)	205—208
Рецитації кобзаря Остапа Калного	212
«Про піхотинця» (початок)	212
Рецитації Явдохи Юхимівни Пилипенко	216
«Про піхотинця» (початок)	216
Варіанти (а, б)	216—218
«Про удову» (початок)	221
Рецитації лірника Антона Яковича Скоби	226
«Про удову»	226
«Про піхотинця»	242
Рецитації Олександра Логвиновича Гришка	251
«Про удову» (початок)	251
Варіанти (а, б)	251—254
«Про сестру і брата» (початок)	256
Варіанти (а, б)	256—259
Тексти дум	261
Думи, записані від кобзаря Михайла Кравченка	263
«Про озівських братів» («Про піхотинця»)	263
«Про Марусю Богуславку»	270
«Плач невольників»	272
«Плач невольника»	274
«Про сарматських братів»	275
«Про удову»	277
Думи, записані від лірника Антона Скоби	283
«Про удову»	283
«Про піхотинця»	286
Фрагмент думи, записаний від Платона Кравченка	286
«Про піхотинця»	286
Додаток	289
Строфові пісні, записані від співців дум	289
«Про дівку-бранку» (від М. Кравченка, 1908)	291
Варіант (від М. Кравченка, 1909)	293
«Про Саву Чалого» (від М. Кравченка, 1909)	295
Варіант	298
«Про дівку-бранку» (від Ост. Калного)	299
«Про дівку-бранку» (від Явдохи Пилипенко)	300
«Нема в світі правди» (від Антона Скоби)	302
«Горе мені, горе» (від Антона Скоби)	303
МЕЛОДІЇ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ДУМ (ДРУГА СЕРІЯ)	305
Передмова до другої серії	307
Співці дум	311
Пояснення нотації, скорочень і діакритичних знаків	317
Мелодії дум	319
Рецитації лірника Івана Миколайовича Скубія	321
«Про Кішку Самійла»	321

«Плач невольника»	324
«Про Марусю Богуславку»	326
«Про Олексія Поповича»	330
«Про самарських братів»	332
«Про сестру і брата»	336
Рецитації Миколи Дубини	341
«Про озівських братів» («Про піхотинця»)	341
Варіанти (а, б)	341—352
«Про удову»	356
Рецитації Опанаса Георгійовича Сластіона	361
«Плач невольників»	361
«Про удову»	370
Варіанти (а, б)	370—377
Рецитація лірника Семена Павловича Говтвана	382
«Про удову»	382
Рецитації кобзаря Гната Тихоновича Гончаренка	386
«Про удову»	386
«Про сестру і брата»	403
«Про Олексія Поповича»	416
«Про Олексія Поповича» (з повним супроводом кобзи)	435
Рецитації кобзаря Степана Артемовича Пасюги	450
«Про Марусю Богуславку»	450
«Про удову»	456
«Про сестру і брата»	462
Рецитації кобзаря Івана Кучеренка	468
«Про Олексія Поповича»	468
«Про удову»	473
«Про смерть козака-бандурника»	478
Рецитації кобзаря Петра Семеновича Дривченка	482
«Про Олексія Поповича»	482
«Про удову»	484
Тексти дум	
Думи, записані від кобзаря Гната Гончаренка	490
«Про Олексія Поповича»	490
«Про удову»	494
«Про сестру і брата»	497
Фрагменти дум, записані від лірника Івана Скубія	500
«Про сестру і брата»	500
«Про самарських братів»	500
«Плач невольника»	501
«Про Марусю Богуславку»	502
«Про Кішку Самійла»	502
«Про Олексія Поповича»	503
Додаток	
Строфові пісні і танкові мелодії, записані від співців дум	505
Записи від лірника Івана Миколайовича Скубія	507
«Ой летить орел»	507
«Ой їхав козак та й через байрак»	508
«Про смерть Лебеденка від гайдамаків»	510
«Про Саву Чалого»	512
«Про сестру-отруйницю»	514
«Ой ти, дячку»	516

Спів і бандурна гра кобзаря Степана Артемовича Пасюги	518
«Пісня про смерть козака»	518
Спів і бандурна гра кобзаря Гната Гончаренка	521
«Нема в світі правди»	521
«Попадя»	522
«Горлиця» (танок)	528
«Дудочка» (козачок)	530
Козачок № 1	531
Козачок № 2	534
«Полянка» (козачок, скоплений на валок фонографа О. І. Бородаєм 1904 р.	537
«Метелиця» (танок)	539
«Саврадим» (танок)	541
«Молодичка» (козачок)	542
«Чоботи» (танок)	543
Козачок № 3	545
ВАРІАНТИ МЕЛОДІЙ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ДУМ, ЇХ ХАРАКТЕРИСТИКА І	
ГРУПУВАННЯ	547
Показчик імен	585

Мелодии украинских народных дум
(На украинском языке)

*Друкується за постановою
Президії Академії наук Української РСР*

Редактор *Ю. Е. Григор'єв*
Художній редактор *В. П. Кузь*
Оформлення художника *В. І. Смородського*
Технічний редактор *Д. В. Вірич*
Коректори *Л. В. Малюта, В. С. Танцюра*

Бф 30468. Зам. № 153. Вид. №. 175. Тираж 6000. Папір № 1,
60 × 90^{1/16}. Друк. фіз. аркушів 37,0+10 вкл. Умовн. друк.
аркушів 38,52. Обл.-вид. аркушів 39,65. Підписано до дру-
ку 29. X. 1968 р. Ціна 2 крб. 56 коп.

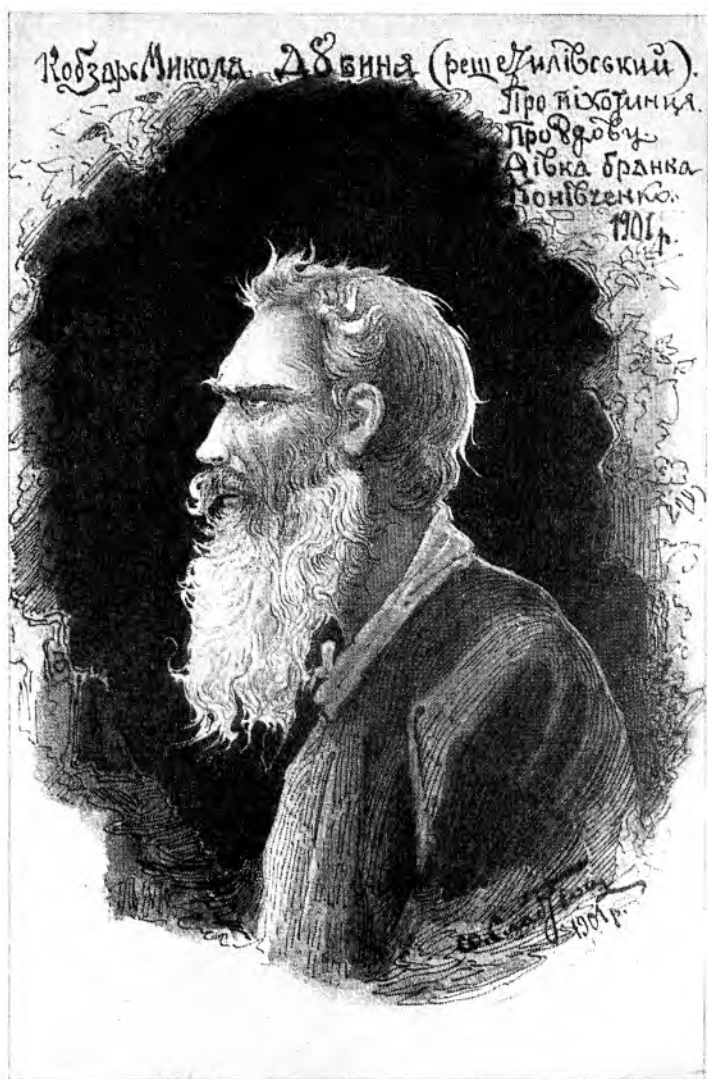
Видавництво «Наукова думка», Київ, Репіна, 3.
Київська книжкова фабрика № 1 Комітету по пресі при Раді
Міністрів УРСР, вул. Довженка, 5



Остап Калний.
З'м. в. Сорочинськ
1901 р. 7-Серпня
Дівка Бранка.
Одва і три
сини!
Три брати
озібські.

Остап Калний
1901 р.
7 серпня.

Кобзар Остап Калний.



Кобзар Микола Дубина.



Кобзар Семен Говтвань.



Кобзар Гнат Гончаренко (Стоїть О. І. Бородай).



Кобзаръ Степанъ Яковлевичъ
Пасюга.
Плат. невольничать.
Мои братья Оздобки
Сядо і три сини,
Кобзвенка.

Кобзар Степан Пасюга.



Кобзар Иван Кучеренко.



Кобзарі Михайло Кравченко, Терешко Пархоменко
і Петро Дрвченко.



Кобзар Павло Гащенко.