

Р Ш 24 (42)  
К К 32

**УКРАЇНСЬКА АКАДЕМІЯ НАУК**  
Збірник Історично-Філологічного Відділу № 59  
Повідомлення Кабінету Музичної Етнографії  
№ 3

---

К. КВІТКА

**УКРАЇНСЬКІ ПІСНІ**  
**ПРО**  
**ДІТОЗГУБНИЦЮ**

**У Київі—1928**

КОРОТКИЙ ПАСПОРТ КНИГИ

+

Шифр РШ24(4кр), КЗ<sup>2</sup>Инв. № 2411689

Автор Квітка К.

Назва Українські місні про  
дитячі збудови

Місце, рік видання К., 1927.

Кіль-ть стор. [47], 60, [27], 4, 8 с. : мої.

-/- окр. листів \_\_\_\_\_

-/- ілюстрацій \_\_\_\_\_

-/- карт \_\_\_\_\_

-/- схем \_\_\_\_\_

Том \_\_\_\_\_

Конволют \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

Примітка:

12. XI.

\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

В 42508

Бібліотека

10-32

УКРАЇНСЬКА АКАДЕМІЯ НАУК  
Збірник Історично-Філологічного Відділу № 59  
Повідомлення Кабінету Музичної Етнографії  
№ 3

---

К. КВІТКА

УКРАЇНСЬКІ ПІСНІ  
ПРО  
ДІТОЗГУБНИЦЮ

2411689  
тк

У КИЇВІ  
З друкарні Української Академії Наук  
1927

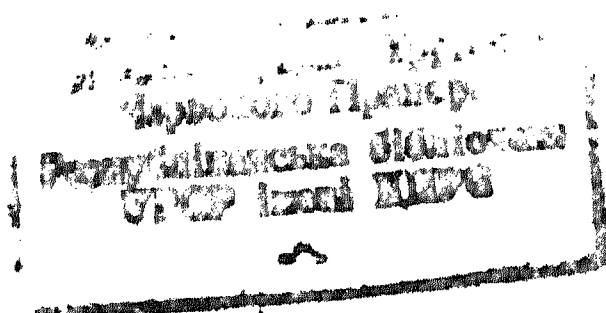
к

224 (1927) (1927. 1) — 42-12

---

Дозволяється випустити в світ.  
Неодмінний Секретар Академії Наук, *акад. Аг. Кримський.*

---



Окрема відбитка з „Етнографічного Вісника“, кн. 3 (стор. 117—137) і кн. 4 (стор. 31—70)

Київський Окрліт, № 232, 1927.  
Зам. № 560—500 прим.

## ДОСТЕРЕЖЕНІ ДРУКАРСЬКІ ПОМИЛКИ.

- Стор. 21. В вар. 11 замість „поганський“ треба „циганський“.
- Стор. 22, рядок 10-й. Після слова „Вѣдомостей“ пропущено: ).  
Після пісні надруковано: „въ сл. Александровскѣ“. Треба „въ сл. Александровкѣ“.
- Ст. 23. Приписка до вар. 2, 3-й рядок. Замість „під № 23-а“ треба „під № 22-а“.  
До вар. 3—4. Рік видання праці П. Гнідича — не 1815, а 1915.
- Ст. 25. Вар. 5, рядок 11. Замість „зловите“ треба „зловіте“.
- Ст. 27. Вар. 10, 4 рядок коментаря. Надруковано: „15-скл. міри у 13-складову“. Треба:  
»13-скл. міри у 15-складову“.
- В наступному рядку зам. „по вулиці“ треба „на вулиці“.
- Ст. 30. Після тексту вар. 16 замість „И. Хорків“ треба „В. Харків“.
- Ст. 31. В рядках 6 і 14 замість  $c_4, c_1, f_4, f_1$ , треба:  $c_4, c_1, f_4, f_1$ .  
В рядку 20 після слова „елементарної“ пропущено „форми“.
- Ст. 32. Надрук. «ринцип», треба „принцип“.  
В виносці замість  $V_{13}, V_{12}, V_{10}$  треба  $V_{13}, V_{12}, V_{10}$ .
- Ст. 33. 18 р., зам. „групи“ треба „група“.
- Ст. 34. 6 рядок, зам.  $B_2$  треба  $B^2$ .  
15 р. зам. „—в-бе-ре-зоч-ку“ треба „в бе-ре-зоч-ку“.
- Ст. 38. 9 рядок. Зам.  $a + \text{ъ} = c$  треба  $a + b = c$ .  
10 рядок. Зам.  $a + b = c$  треба  $a = b = c$ .
- Ст. 39. 12 рядок. Надруковано  $c = c$ . Треба  $c'' = c$ .
- Ст. 43. 12 р. знизу. Надруковано „виявляють“. Треба „виявляє“.
- Ст. 51. 2 р. Надруковано: „т. Коняга“. Треба „Т. Коняга“.
-



## УКРАЇНСЬКІ ПІСНІ ПРО ДІТОЗГУБНИЦЮ.

Після докладної праці покійного В. Гнатюка „Пісня про покритку, що втопила дитину“ (Матеріяли до укр. етнології, видає Етногр. Комісія Наук. Тов. ім Шевченка у Львові, т. XIX—XX, стор. 249—389, і окреме, 1919 р.) дальший дослід народніх утворів на цю тему провадив проф. Л. Білецький; недавно він мав виголосити в Празі доповідь „Історія баляди про покритку, що втопила дитину, в слов'янському фольклорі“. Я беруся тут до розгляду українських пісень на цю тему, щоб дослідити їх віршову та музично-ритмічну форму, зужитковуючи до того як давніше надруковані записи з мелодіями, так і досі ще ненадруковані, найбільше з матеріялів Кабінету Музичної Етнографії при Українській Академії Наук, а почасти з матеріялів Відділу Етнології Кабінету Антропології та Етнології ім проф. Вовка при Укр. Академії Наук і Етногр. Відділу Муз. Т-ва ім. Леонтовича.

### РОЗДІЛ I.

Пісня, яку В. Гнатюк вибрав за ближчий предмет своєї студії, буде розглянута в другому розділі. Покійний автор сконстатував, що існує ще чотири зовсім незалежні одна від одної пісні на ту саму тему, і завважив, що жадна з них не розвинулася та не спопуляризувалася так, як п'ята. Та одну з чотирьох пісень, згаданих у тій студії мимохідь, варто виділити і на ній спинитися: це та, що у вступній частині трактує батька провинниці — „Короленка“, частіше „коваля“, „коваленка“ або „коваленька“. Безперечно, цей утвір, рівняючи, убожчий, коли оцінювати його, як епічний, та він визначається силою ліризму, що тут виступає наперед. Завдяки, певно, літературній вартості цієї пісні і великому хистові, що ним позначені різні мелодії, на які її співають, вона стала одною з найулюбленіших на східних та центральних українських землях.

Тимчасом я не знаю варіантів, що були-б записані за давніх часів десь далі на захід, ніж опублікований 1883 року в *Zbiór wiadomości do antrop. krajowej*, VII, ст. 182, № 34, варіант Z. Rokossowsk'oi з с. Юрківщини Звягельського пов. (Волинь). Та в цьому західньому варіанті вже нема зазначеного характеристичного вступу; він починається подібно до таких польських:

Tam za Warszawą na ploniu  
wywijał Jasio na koniu.

Wójtówna za nim chodziła  
maleńke dziecko nosiła

O. Kolberg, *Pieśni Ludu Polskiego*, Warsz. 1857, № 12 a—j, l—r

Пізніше східньо-українська редакція — з „ковалем“ поширилася, певно, й на Волинь, та границі давнього російського володіння вона, очевидно, не переступала. Чи ця й інші пісні, популярні тут та невідомі давніше на землях Австро-Угорської держави, ринули на Захід за війни, коли політична границя затерлася? Чи сталося це тепер, коли нема кордону між західньою частиною давньої Волинської губернії та Галичиною? Таке питання заслуговує на увагу тамошніх дослідників народного життя.

На доповнення до варіантів, згаданих у В. Гнатюка, подам оці:

В а р. 1.

Із-за гори вітер повіває; Короленка журба обнімає і т. д. „Українські пісні видані коштом О. Балліної“ СПб. 1863 р. № 32. Мелодію подаю тут в нотному додатку під № 1. Всі мелодії і тексти, надруковані в цьому збірнику, записав у Харкові та Ромні О. Потебня (це в збірнику не зазначено). Потебня застеріг пізніше, що цього збірника було видано, хоч і за його згодою, та за його довгої відсутности, без жадної його участі і з великими помилками<sup>1)</sup>. Цим, мабуть, пояснюється незрозумілий бекар перед нотою *a* в 4-му такті і екстравагантне повторення ноти *gis* у 5 такті, що під нею нема нового слов. складу; певно склад „ро“ в слові „Короленка“ повинен стояти саме під цією повтореною нотою *gis*, а не під наступною *eis*.

В а р. 2.

Дуже близький до попереднього музичний і словесний текст у збірниках А. Рубця „Двісті шестнадцять нар. укр. нап'євовъ“ Москва (рік цензурного дозволу — 1872) № 195 і „100 укр. нар. п'єсень“ № 20. Повний словесний текст — саме в другому з цих збірників; в першому зазначено, що мелодія — з Конопіпського повіту. Музичний текст в обох виданнях трохи різниться. Я подаю в нотному додатку під № 2 редакцію другого Рубцевого збірника, а в виносках зазначаю там відміни за першим збірником.

В а р. 3.

Ол. Гулак-Артемівський, Нар. укр. пісні з голосом. К. 1868 № 41 (мелодію подаю в додатку під № 3):

1. „Ой ковалю, ой ковалю та й і коваленьку,  
чом не встаєш рано пораненьку?
3. „Чом не встаєш, чом не встаєш рано пораненьку,  
чом не куєш стиха помаленьку?“
5. „Чи ти свого, чи ти свого заліза не міїш,  
чи свої челяді жаліш?“
7. „Ой я своє, ой я своє та залізо мію,  
тіки челядь свою я жамію.“
9. Ой з-за гори, ой з-за гори вітер повіває;  
а коваля журба обнімає.
11. А коваля, а коваля журба обнімає,  
що у його дружини немає.
13. Тіки в його, тіки є в його дочка Катерина,  
тай та йому слави наробила.
15. Породила, породила маленького сина,  
в колодязі взяла й затопила.
17. В колодязі взяла й затопила,  
тичиною тай (і) пристромила.

<sup>1)</sup> Автентичне пояснення, — див. А. Потебня. Объясненія малорусских и сродных п'єсень (відбитка з Русскаго Филологическаго В'єстника). Варшава 1888. Стор. 637, прим.



19. Тичиною, тичиною тай (і) пристромила,  
сама стала з вітром говорила:
21. „Повій, вітре, повій, вітре, з холодного яру  
та нажени дощовую хмару!“
23. „Позаливай, позаливай стежки та доріжки,  
щоб к колодязю люди не ходили.
25. „Щоб к колодязю, щоб к колодязю люди не ходили,  
мале дитя тай не розбудили“.

Текст Гулака-Артемівського я тут інакше поділив на рядки, ніж в оригіналі, — мені здається, що віршова будова цим способом краще унаочнюється, крім того, слівце „і“ в першому вірші я вставив тим, що воно стоїть в оригіналі під нотами, опущено його там тільки в окремо надрукованому повному тексті: в віршах 18 і 19 я здогадно вставив це саме слівце за аналогією, бо воно потрібне для доповнення до розміру, видержаного в цілій пісні за винятком віршів 24—25, де є один склад понад міру. Перед 18 віршем (за моєю нумерацією) в оригіналі раз повторено слово „тичиною“ — тут я його здогадно опустив, бо воно порушує будову пісні і без сумніву надруковане через помилку.

Вибравши з-поміж давніших оцей варіант, щоб подати повний текст для ознайомлення читачів з літературним змістом пісні на старому зразкові, додаю тут ще вдатніші частини з інших давніх текстів (згаданих у В. Гнатюка). Отже вступ виложено з великим поетичним хистом у варіанті В. Милорадовича з Лубенського пов. (Сб. Харьк. Ист.-Фил. О-ва X ст. 119):

Ой ковалю, славний коваленку,	Чи в коваля сталі не хватає?
Чом не встаєш рано пораненьку?	Чи коваля журьба обнімає?
Чом не куєш заліза тоненько?	Чи в коваля дівчини немає?
Чи в коваля заліза немає,	— Єсть у мене дочка Катерина і т. д.

а остання частина — дуже майстерно (тільки не з погляду версифікації) в варіанті Закревського (Старосвѣтскій Бандуриста, СПб 1860, ст. 69 <sup>1)</sup>):

В колодязі його потопила, тай за ворота виходила, з буйним вітром розмовляла, що на серці — те й казала: та не вий, вітре та тихенький, та повій, вітре та буйненький, та нажени хмару чорнесеньку,	та спусти дощик дрібнесенький, та залій <sup>2)</sup> стежки й дорожечки, щоб не знати ні трошечки, щоб туди люди не ходили, з колодязя води не носили, щоб мого сина не ворушили, щоб мого серця не сушили!
---	--

У варіанті Потєбні дівчина, втопивши сина в колодязі, „шипшиною його пристромила, буйним вітром тай приговорила“. У вар. Рубця „буйним вітром тай пригородила“, а у Милорадовича „буйним вітрам тай приговорила“; тоді йде мова до вітру.

#### Вар. 4.

В виданні „Збирникъ нар. укр. писень. Зібравъ и для хору уложывъ М. Лисенко. Десятый десятокъ“, Київ (рік ценз. дозволу — 1899) під № 7 уміщено аранжування пісні

Ой, ковалю, молодий ковалю,  
Гей, чом не куєш з вечора до ранку і т. д.

<sup>1)</sup> У Закревського є деякі немайстерно записані мелодії, та до цієї пісні, на жаль, не подано й недосконалого музичного нотування; самий текст записано так, що судити про віршову будову варіанту не можна.

<sup>2)</sup> Це слово в передруку у В. Гнатюка виображено „залей“, але у Закревського „залій“, то-б-то „залій“ (див. пояснення транскрипції в його передмові), що теж неправильно.

Зазначено, що пісня — Звиногородського пов., од Кошиця. Тим, що невідомо, яка була правдива форма у народньому виконанні, я тут не репродукую цього варіанта, і тільки зужиткую його в ритмологічних зіставленнях.

Вар. 5.

Відмінний змістом і формою варіант з Житомирського повіту у виданні „Збірник найкращих (sic) українських пісень. Зібрав К. Поліщук, ноти записав М. Остапович (Редакція А. Кошиц)“. К. 1913 р. ч. II № 20 (мелодія подається в додатку під № 4):

Ой ковалю коваленьку, Чом ни рано в кузні куеш?	І старого, і малого, Й челядника молодого.
Чом ни рано в кузні куеш <sup>1)</sup> , Чи челядоньки жалуеш?	Тільки нима ще одної, Ковалівни молодой.
„Я раненько в кузні кую, Челядоньку не жалую.	За годину, за другу, — Ведуть її молодую.
„Сталась міні пригодонька, Превелика сухотонька.	Ой йде вона схиляється, На всі боки вклоняється
„Породила дочка сина, Тай у саду схоронила.	І старому, і малому, Й челядині молодому.
„Кленом листом пристелила, З буйним вітром говорила“;	Ой ви батьки, ви старії, Научайте діти свої,
„Не вий вітре буйнесенький, Бо мій синок малесенький.	Щоб по ночах ни ходили, Бравих хлопців ни водили.
Не звій листу кленового, З мого сина маленького“.	Ковалівна бац водила, Той і сина породила.
В неділеньку — пораненьку Пан збирає громадоньку.	Возьміть її обсудіте, Тай із села проженіте.

Дівчина тут не втопила дитину, а схоронила в саду. Що пісня переходить у другій частині до суду і кари, це відрізняє варіант від інших, поданих у першому розділі нинішньої розправи, і зближує його з піснею, про яку буде мова в другому розділі. Така контамінація — і в тому варіанті, що з паперів М. Драгоманова подав В. Гнатюк на стор. 252 його праці, за пагінацією окремої відбитки ст. 6.

Пісня зложена 8-складовим віршем, як і згаданий вище волинський текст Рокосовської і невідомо де записаний текст, виїнятий з паперів М. Драгоманова.

Далі подаю досі недруковані варіанти.

Вар. 6.

З с. Старосілля д. Остерського пов., нині Київської Округи. Записали 1922 року у Грицька Пономаренка й Омелька Шевченка Олена Курило (слова) і я (голос). Цю

<sup>1)</sup> В тексті Остаповича замість цього „чи челядоньки жалуеш“, то-б-то 3-й вірш однаковий не з 2-м, а 4-м. Але так наші народні співаки не зробили-б; коли повторення віршу не входить у принципи будування строфи (як у даній пісні, що строфує без повторень), то окремі евентуальні повторення робляться звичайно способом конкатенації, — як у редакції, що я тут предкладаю. Здогадуюся, що в оригіналі запису тут зовсім не було зазначено повторення, а той, хто редагував тексти до видання (О. Кошицеві належала певно тільки музична редакція), доглядівши гандж у строфуванні, поправив її невластивим способом.

і ряд інших пісень ми списали за ініціативою і організаційною допомогою Керівника Етнологічного відділу Кабінету Антропології та Етнології ім проф. Вовка при Укр. Академії Наук — А. Онищука.

1. У Ой ти ковал-ковал-коваленко,  
чом не куєш рано-поранень\_ко?
3. А чи в тебе заліза немає,  
а чи в тебе сталі не хватає?
5. У А чи в тебе сталі не хватає,  
У а чи в тебе дів\_чини немає?
7. Була в мене дівчина Марина,  
вона міні слави наробила.
9. Вона-ж міні слави наробила,  
10—11. що звечора дитину вродила, <sup>1/1</sup>
- 12—13. а к півночи в річеньку втопила, <sup>1/1</sup>
14. У а до світа все бога молила <sup>1)</sup>:
15. У Ой дай, боже, сніги да морози,  
16—17. щоб замело сліди да дороги, <sup>1/1</sup>
18. щоб <sup>2)</sup> не знали сусіди дороги
19. Щоб не знали, куди я ходила,  
щоб не знали, кого я любила.
21. Я й любила козака Василя,  
я-ж думала, що паньського сина.
23. Я й думала, що паньське дитятко,  
аж він стерво сукин син циганьсько <sup>3)</sup>.  
(мелодія в додатку під № 5-а).

#### Вар. 7.

М. Гайдай, збираючи торік муз.-етногр. матеріяли в тому самому с. Старосіллі з доручення зазначеного Відділу Етнології, записав ще й зовсім иншу мелодію до цієї пісні у Михайла Кашки; цей селянин запевняв, що його мелодія (у додатку під № 6) давніша.

В тексті, що записав М. Гайдай, є такі одміни (окрім фонетичних) проти запису О. Курило: 2. Чом не вставш ковати раненько, 3—4. Чи у тебе заліза не має, чи й у тебе сталі не хватає; 5. Чи у тебе.., 6. Чи у тебе... 7. Ой була... 9. Вона мені... 14. а ік світу Бога упросила, 15. сніги да й морози; 18. що-б не знали сусіди-вороги; 21. Я любила, 22. Я-ж думала, що царського сина 23. що він син царський; 24. роздивлюся — с. с. циганський.

#### Вар. 8.

М. Калистратенко записав у с. Лісниках, Будаївського району, Київської округи варіант з гуртового співу дівчат та парубків (д. додаток, № 7). Словесні відміни проти запису О. Курило (окрім фонетичних) такі: 1. Ти, ковалю славний коваленку! 2. Чом не куєш звечора до ранку?; 3—6. Чи у тебе...; 8... страму... 9. Вона мені страму... 10. із вчора... родила; 11. а в півночи в криницю втопила, 12. а вдосвіта, та й бога просила. 13 = 15. Пошли боже... та морози. 14 = щоб не пішов Іван до ворожки. 15 і 16 = 19 і 20; 17 = 20.

<sup>1)</sup> у варіяції: просила.

<sup>2)</sup> у співі: щогогоб.

<sup>3)</sup> Як я вдруге, в-осени 1926 р., вислухував цю пісню, Г. Пономаренко пояснив, що до двох останніх віршів є такі варіяції: 1) „Я-ж думала, що він син\_паньски (або: царьски) роздивлюся — с. с. циганьски“, 2) коли в передостанньому вірші: „паньське дитятко“, то в останньому може бути замість „циганьсько“ — „прокляцько“. Знаком\_ при слові „син“ тут визначено невиразний голосовий звук, — про нього буде мова пізніше, в ритмічній аналізі иншого варіанту (9, мел. № 8).

Далі: 18. Я-ж любила да царського сина. 19. Я-ж думала, що то син да царський, 20. роздивлюся с. с. циганський. 21. Я-ж думала що то шапка сива, 22. роздивлюся — голова плішива. 23. Я-ж думала чоботи сап'янці, 24. роздивлюся, — видно п'яти й пальці.

Вар. 9.

Гр. Верьовка в с. Локнистому Черніг. окр. у І. та У. Тарасенків записав варіант:

Ой ти коваль, коваль-коваленко,	(гей!) а ік свету все бога просила:
(гей!) чом не куєш рано-зараненько?	„ „Пошли, боже, сніги да й морози,
„ чи у тебе угалля немає,	„ заметайте следи дай дорожки,
„ чи у тебе сталі не хватає,	„ що-б не знали суседи ворожки
„ чи у тебе дівчини немає?	„ що-б не взнали, куди я ходила
„ — Єсть у мене душа Катерина,	„ що-б не взнали, кого я носила.
„ вона-ж мені слави наробила,	„ Я ходила в криниченьку панську,
„ що з вечора дитину вродила,	„ я носила дитину ковальську.
„ а в півночі топити носила,	

Всі вірші, починаючи від 2-го, повторюються: кожен вірш у перший раз, з приспівкою „гей!“, закінчує зворітку, а повторення його, без цієї приспівки, розпочинає наступну зворітку.

Мелодію подано в додатку під № 8. Цей запис П. Козицький поклав в основу свого твору, вміщеного в вид. „Держ. В-цтва України: „Чотирі нар. пісні для міш. хору“ під № 4. Текст там подано неповний, а з змін у ньому найважливіша — „Ой ти ковалю“ замість „ой ти коваль(и)“. Виходило-б, що тут 11-складовий вірш 5 + 6, тимчасом цей вірш, як і в інших близьких варіантах, 10-складовий 4 + 6; згідно з оригінальним записом зайвий склад вноситься не вжиттям граматичної форми — вокатива, а явищем чисто-фонетичної природи, про яке буде мова пізніше в ритмічній аналізі цього варіанту.

Альтернативність „дочка Катерина“ і „душа Катерина“ в вар. Милорадовича, також тирада „у його дружини не має, тіки в його дочка Катерина тай та йому слави наробила“ в вар. Гулака-Артемовського в зв'язку з виразами „душа Катерина“; „я носила дитину ковальську“ цього варіанта з с. Локнистого дає привід звернутися до осіб, що роблять постереження над пісенністю на місцях, з пропозицією з'ясувати, як самі співаки розуміють подібні редакції цієї пісні: чи не є це один з утворів на широко розповсюджену в фольклорі тему про кровоміство? <sup>1)</sup> Чи, може, ті версії, де коваль — батько дітозгубниці, і ті, де коваль — батько згубленої дитини, завжди свідомо розрізняються?

Вар. 10.

У м. Озаринцях коло Могилева над Дністром цю пісню співають у 12-складових віршах:

Ковалю, ковалю, вставай пораненько,  
куй субі, ковалю, гей! стиха помаленько.  
Чи тубі, ковалю, сталі ни хватайи,  
чи в теби, ковалю, гей! дівчини нимайи?  
„Ой, є в мене дівка, дівка Катерина,  
вона-ж міні, шельма, гей! дива наробила.  
Вона-ж міні, шельма, дива наробила,  
ше вчєра з вчєра, гей! дитя породила.  
Шє вчєра з вчєра дитя породила  
тай коло впівночі, гей! в кирниці втопила.

<sup>1)</sup> Короткий перегляд дотичних культурно-історичних даних з згадуваннями й за фольклорні розроблення подав недавно акад. Хв. Мищенко: З історії східньо-візантійської культури. Споріднення й шлюб. Записки Іст.-Філ. Відділу Укр. Академії Наук. Кв. VII—VIII (1926), д. восібна стор. 146—7, 151—2, 161.

Та й коло впівночі в кириці втопила,  
до білого світу, гей! в бога ся просила:  
Ой, пошли-жи, божи, снішки та порошки,  
щоб позамітали, гей! стишки <sup>1)</sup> та дорошки.  
Щоб позамітали стишки та дорошки  
тай шоби ни знали, гей! сусіди ворошки“.

Цей текст подав Т. Коняга. Мелодію (дод. № 9) з його голосу записав В. Харків.

Для короткоти та наочности визначатиму віршову будову пісень літерами й цифрами в таких умовних значіннях:  $V$  = вірш (versus);  $V8$  і т. п. = вірш 8-складовий і т. п.;  $V(4+4)$  і т. п. = вірш 8-складовий з цезурою по 4 складі і т. п.;  $V_1, V_2$  = 1-й, 2-й вірш; відповідний рядок мелодії, коли потрібно, специфікується символом  $^m V$ ;

$a, b$  і т. д. = перша, друга група складів віршу (розділені цезурою) і т. д.; відповідні мелодичні групи, коли потрібно, відзначаються як  $^m a, ^m b$  і т. д.;  $a4, b6$  і т. п. = перша 4-складова група, друга 6-складова група і т. п.;

$r$  = (від refrain в умовно розширеному розумінні) приставка або вставка, напр. „гей!“, що вводиться по-над міру вірша (нім. Einschübsel, сербо-хорв. umetak) і повторюється регулярно в усіх зворітках у відповідному місці;

$U$  = частка solo в піснях, записаних із двоголосого виконання. Літеру  $U$  вибрано за символ, щоб мнемонічно відсилати до unus (це слово справді вживано для відповідного зазначення в зах.-европ. церковному многоголосому співі); з мнемонічного погляду краще було б ужити абрєвіації  $S$  (solo) або  $P$  (praesentor, — сказати-б „praesinendum“), але ці абрєвіації припадуться в інших студіях для інших речей.

Аналізуючи музично-ритмічні форми, я змушений, через брак нотних знаків у друкарні, виражати схеми просто цифрами:

1) Основна ритмічна вартість, привлащена в даній пісні одному словесному складові, буде визначатися через 1, удвоєна — через 2 і т. д., отож коли в нотації ця ритмічна одиниця виражається чверткою, то 1 визначатиме чвертку,  $1\frac{1}{2}$  — чвертку з точкою, 2 — половину,  $\frac{1}{2}$  — вісімку і т. д.; коли в нотному записі основна ритмічна одиниця виражається вісімкою, то 1 визначатиме вісімку, 2 — чвертку, 4 — половину  $\frac{1}{2}$  — шіснацятку і т. д.

2) Коли на один словесний склад припадає два або більше тонів, то ціла лігована група чи мелізма виражається цифрою, що відповідає сукупній протягості словесного складу в співі.

3) Коли в двоскладовій групі замість первісного рівномірного ритмічного відношення складів 1:1 приходить вишукане відношення 3:1 виражене в величинах  $1\frac{1}{2} + \frac{1}{2}$ , то в схематизації визначаються основні вартості 1 + 1. Як-би віддавати оці звичайні способи ритмічного мудру-

<sup>1)</sup> Стежки.

вання: 1) пунктування (напр. чвертка з точкою й вісімка замість двох чверток), 2) розщеплення другого з двох первісно рівновартних тонів на два дрібніші і прив'язання лігою першої розщеплини до попереднього тону, — то в результаті постали-б не схеми, потрібні, щоб орієнтуватися в безкрайній ритмічній розмаїтості пісень, а необсяжна кількість деталізованих, індивідуалізованих формул; узгляднювати в систематизації такі дрібниці, як те, в якому саме місці приходять подібні рафінування (вони іноді бувають несталі і довільні), немає ніякої рації.

4) Ритмічна вартість павз, що в укр. піснях здебільшого відбирають частину протягlosti у попереднього тону для віддиху (і при повторенні тої самої мелодії часто виявляють неоднакову довжину), в схемах не відзначається окремо: в відповідних випадках довгість попереднього складу показується, як первісна, принципіально, без ущербу, зробленого їй павзою.

Відрізнений своєю формулою  $V_1 (4 + 4) + V_2 (4 + 4)$  варіант 5 (мел. № 4) співається в правильній ямбічній мірі, — розуміється, зовсім не вважаючи на словесні наголоси:

1 2 1 2 | 1 2 1 2 || 1 2 1 2 | 1 2 1 2

Ой ко-ва-лю, ко-ва-лен-ку, чом не ра-но в куз-ні ку-еш.

Про такий, ніби ямбічний, ритм див. Ф. Колесса. Ритміка українських народніх пісень (Відбитка із Записок Наук. Тов. ім. Шевченка). Львів, 1907, ст. 84, 86, 126—7 (у примітках). К. Квітка. Рецензія на кн. А. Фінагіна. Русская народная песня. „Музыка“ 1924 р., № 1—3, ст. 47. Я утримуюся тут од дальшого і вхідливішого трактування цього ритмічного типу, щоб мати змогу приділити більше місця ритмічним особливостям інших варіантів розглядової пісні.

Вар. 10 (мел. № 9) також одмінний від усіх інших, які вдалося зібрати, формою:  $V(6 + 6)$ . Півстих у співі виражається послідовністю ритм. вартостей, яка найчастіше прив'язується до цього  $V$  в українських піснях, — 4 основні і 2 удвоені; отже  $V_1$  має звичайну муз.-ритм. форму:

1 1 1 1 2 2 | 1 1 1 1 2 2

Ко-ва-лю, ко-ва-лю, вста-вай по-ра-нень-ко.

Але особливість будови саме даної пісні виявляється в модифікації кожного  $V_2$ : на місці його середової цезури вставляється приспівка „гей“, що виходить по-над основну міру пісні:

1 1 1 1 2 2 | 2 | 1 1 1 1 2 4

Куй су-бі, ко-ва-лю, гей! сти-ха по ма-лень-ко.

Удовження останнього складу („ко“ = 4) — явище звичайне. Перетинки в нотному записі поставлено так, як доцільніше в науковому виданні, — щоб унаочнити генетичне членування; як-би треба було вважати

на практичні потреби диригування, нотний запис можна-б зазначити в такті  $\frac{2}{4}$  з зміною на  $\frac{3}{4}$ ; хто дбає найбільше про одностайність такту, той, певно, змінив-би тактове зазначення перед словом „гей“, щоб обмежитися одною зміною і мати в кінці два однакові  $\frac{3}{4}$  такти; та краще, коли вже не вирізняти „гей“ в окремий такт (що допустиме), то по-тактувати другу частину мелодії, відповідну другому віршові зворітки, так:

$\frac{2}{4}$  куй собі ко-|  $\frac{3}{4}$  валю, гей!|  $\frac{2}{4}$  стиха пома-|  $\frac{3}{4}$  ленько.

Другий з цих тактів мав-би два акценти — на першій і на третій чвертках (як часто буває в мазурках—див. F. Starczewski. Die polnischen Tänze. Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft II, 4, S. 692) і ритмічно подібних до них нетанцівних піснях. У такому тактуванні буде ясно, що приспівка „гей“, притулена до першого півстиха, і удовження ритм. вартости останнього складу другого півстиха („ко“), компенсуючи той надмір, що додає першому півстихові приспівка „гей“, вирівнює в співі довжину обох півстихів.

Форма *ab + crd* цієї пісні нам тепер здається надто простенькою; але треба собі уявити, скільки радості вона давала, коли була свіжою, що-йно винайденою. Вона тішить досі наших людей, вона тішила на протязі віків німецький народ, — бо, в збільшених величинах, виявляється в Hildebrandslied, найстарішій вповні захованій для нас народній пісні з германської героїчної саги і одній з найцінніших поміж німецькими піснями взагалі, як схарактеризував цей твір Fr. M. Böhme (Altdeutsches Liederbuch. 3 Aufl. 1925, S. 1—9.; H. J. Moser. Geschichte der Deutschen Musik. I. Bd. 3 Aufl. 1923, S. 259). Її перейняв німецький народ, скоротивши й змінивши, з уст середньовічних професійних мандрівних (fahrende) співців; найдавніший з апис початку тексту, без нот, датується 1359 роком, а запис мелодії — 1541 роком; та Беме здогадувався, що мелодія „Гільдебранда“ або виникла разом з її текстом у XIII в., або, як спільна мелодія до героїчних пісень (Heldenton), служила вже й до окремих співів, з яких пізніше невідомий поет зложив епопею за Нібелунгів. На „Hildebrandston“ ще і в XVII віці співали одну політичну й одну духовну пісню. Що саме зближає цю німецьку форму з формою розгляданої української пісні, — це положення *r* (в укр. пісні „гей!“, в нім. „ei ja!“) посередині другої половини строфи; але строфи німецької героїчної пісні більші і складаються не з 4 півстихів, як в укр. пісні, а з 8:

„Ich wil zu land ausreiten“—  
sprach sich meister Hildebrant <sup>1)</sup>,  
„Der mir die weg tet <sup>2)</sup> weisen  
gen Bern wol in die land;

Sie sind mir unkund geworden  
vil manchen lieben tag, [Ei ja!]  
in zwei und dreissig jaren  
fraw Uten ich nie gesach“.

(мел. № 13)

<sup>1)</sup> Так підтекстовано під нотами; в відокремленому тексті — „Hildebrand“.

<sup>2)</sup> В Deutscher Liederhort „thät“, — очевидно, поправлено на пізнішу транскрипцію для зрозумілості.

Прикласти до Hildebrandslied формулу  $ab + crd$  годиться не тільки щоб порівняти її з укр. піснею; її структура і сама собою не може бути коротше виражена; тільки рівняючи німецьку пісню до розгляданої української за поміччю цієї формули, треба застерегти, що для першої  $a$  і  $b$  символізують не половини від  $V_1$ , а половини від Aufgesang, так само  $c$  і  $d$ —не половини від  $V_2$ , а половини від Abgesang.<sup>1)</sup> Та нас у даному разі цікавить самий конструктивний принцип,—він, мабуть, і у німців виявився давніше в менших величинах і пізніше пристосований до 8-рядкової строфи. Вставку „ei ja!“ Беме визнав за „свого роду хоролий рефрен, подібний до Omquäd<sup>2)</sup>“, що й тепер ще практикується в старих північних (Скандинавських) баладах. Ці слова, що регулярно повторюються в визначеному місці, за найдавніших часів співали, певно, слухачі“.

У другому великому збірникові німецьких пісень (Erk-Böhme. Deutscher Liederhort, I, 71) Беме, подаючи знову цю саму пісню (з хибами в муз. транскрипції) трактував зазначену вставку инакше: Die Worte „Ei jaha!“ (на цей раз не „Ei ja“) sind nur zur Fügung für den Tonsatz eingeschoben... Da sie nur in einem Drucke u. nur in erster Str(ophe) vorkommt, hat man sie nicht als Kehrreim zu betrachten. Проте муз.-ритмічна міра тут заповнюється не вставленням зайвих слів „Ei ja(ha)“, а чисто музикальним способом—лігатурою; вставка тут не суплетивна, а ампліфікативна. Що вставка знаходиться тільки в одному старинному виданні,—також-ж з коментарів Беме видно, що це й є те видання, в якому є ноти,—значить, воно найважливіше для пізнання форми пісні; що вставку зазначено тільки у першій строфі,—також-ж і теперішні записувачі часто для скорочення не пишуть подібних повторюваних вставок кожний раз у кожній строфі.

Подібні вставлені приспівки в українських піснях іноді мелодично та ритмічно відчленовуються так, що теж можуть викликати уявлення, як колись слухачі впадали солістові в спів, а іноді органічно врастають у мелодію, таким способом, що хоролий впасти в даному пункті було-б нелегко і ненатурально, отже в цих утворах, мабуть, тільки зберігсь з прадавніх часів самий конструктивний принцип вставлявання, так мовити, середових рефренів, але самі пісні ніколи зазначеним способом (сольо з хоровою вставкою) не співалися,—вони, а також, певно й їх архетипи, були утворені вже тоді, як маса переросла ту стадію, коли могла брати участь у пісні тільки короткими покличами, отже цих пісень зразу почали співати або в цілості сольо, або в цілості хором; приспівування рефрену хором практикується не скрізь на Україні і здається, тільки тоді, коли це—рефрен у дійсному розумінні, тоб-то приспівка в кінці  $V$  або строфи, до того—довша, ніж один поклик.

Форма  $ab + crd$ , хоч і простенька, оказується оригінальною і дуже інтересною, коли порівняти її з іншими формами, витвореними з тих самих елементів—шостискладових півстихів і приспівок (розуміючи

<sup>1)</sup> Часті строфи (за пізнішою, майстераінгерською термінологією). <sup>2)</sup> Omkvaed.



під останніми і такі вставлені понадмірні слівця, як „да“, „та“, „ой“). Ставлячи *r* то на початку *V*, то в середині, то в кінці, повторюючи окремі півстихи, розширені через *r* або ординарні, також повторюючи вповні *V*<sub>1</sub> або *V*<sub>2</sub>, наш народ витворив на диво велику кількість таких форм, — я їх нарахував по-над 30, переглянувши кілька значніших збірників мелодій, та на форму *ab + crd*, яка виявляється в даній пісні з-під Могилева над Дністром, знайшов тільки один іще приклад — з Закарпаття: див. д-ра Ф. Колесси „Нар. пісні з південного Підкарпаття“ (в Наук. Зб. Тов. „Просвіта“ в Ужгороді за рік 1923) № 87, — і то подібність між цими двома піснями обмежується віршовою формою; музично-ритмічна форма закарпатської пісні багато скомплікованіша:

1	2	1	2	3	3	:		2	<sup>2</sup> / <sub>3</sub>	<sup>2</sup> / <sub>3</sub>	<sup>2</sup> / <sub>3</sub>	<sup>2</sup> / <sub>3</sub>	<sup>4</sup> / <sub>3</sub>		2							
															ей <sup>1)</sup>	),	я	лем	по-си-дів,	ей,		
															Же	бим	з	риб-ков	ле-жав,	r		
															6						6	1
															<sup>1</sup> / <sub>2</sub>	<sup>1</sup> / <sub>2</sub>	<sup>2</sup> / <sub>3</sub>	<sup>4</sup> / <sub>3</sub>	3	3		
															я - кийсь дя-бел вви-дів							
															6							

Дод. мел. № 12

Отже розглядана пісня з-над Дністра, скільки мені відомо, єдина в своєму роді, у всякому разі представляє рідку музично-ритмічну форму. Найбільше багатство зазначених форм витворили українці на Закарпатті, — як видно з названого збірника Ф. Колесси, і цей факт погоджується з тим, що вони дуже люблені у мораван та словаків; поляки, здається, не в такій мірі уподобали цю конструктивну маніру, проте й у них вона постерегається особливо в танцівних піснях, — це зазначила вже Н. Windakiewiczowa (Study nad wierszem i zwrotką poezji polskiej ludowej. Osobne odbicie z T. LII. Rozpraw Wydziału filologicznego Akademii Umiejętności w Krakowie. Стор. 81—2, див. також стор. 60, 52, 38—9). На Україні такі розширення *V*<sub>12</sub>, здається, трапляються рідше в мірі віддалення від Карпат; між моїми записами, видрукованими в II т. Етн. Зб. У. Н. Т. до порівняння з розгляданою формою *ab + crd* можу вказати на таку, що з нею неначе парується і їй опонується:

<i>arb + cd</i>		
6	1	6
Ой соколе орле, гей! Ори мое поле		
6	6	
Ори мое поле	та насієш жита	

№ 204, з-під Малина (повторення слів „ори мое поле“ в цій першій зворотці — випадкове, в дальших зворотках конкатенації нема).

<sup>1)</sup> У цьому разі „ей“ — не вставка (*r*): тут воно потрібне для доповнення до б-складової міри, а не для переповнення, до того ж потрібне й логічно, як злучник.

Ця остання пісня — старинного характеру, і це, до певної міри, також свідчить за те, що й наддністрянський варіант пісні про дітозгубницю — не з новітніх.

Всі інші варіанти цієї пісні зложені з  $V_{10}$  ( $= a_4 + b_6$ );  $b_6$  звичайно не має середової цезури, та в музичному відношенні членується так, що перші чотири склади творять окремий відділ, — назв'їм його тактом ( $T$ ) з застереженням, що коли розуміти цей термін достоту, як визначає сьогочасна теорія, він далеко не завжди може бути приложений до слов'янських, і особливо східньо-слов'янських народніх пісень (зрештою ревізія того визначення почалася і в зах.-европ. літературі). Отже, коли умовно приймемо за  $T$  групу з чотирьох ритмічних одиниць, відповідних основній довгості словесного складу в співанні кожної даної пісні (в нотних записах ці одиниці звичайно визначаються, або як чвертки, або як вісімки), то  $V_{10}$  ( $= a_4 + b_6$ ) предстане в таких формах:

Тритактовій ( $A$ ).

1 1 1 1 | 1 1 1 1 | 2 2  
Та за-цви-ла ка - ли - ноч- ка в лу-зі

Ф. Колесса, Ритміка укр. н. п. ст. 134  
Розд.-Людк. №№ 484, 485, 1454—1458.

U - da - ra - lo | u tam - bu - ru | dja - ěe

Fr. Kuhač. Južno-slov. nar. popjevke, № 619,  
див. W. Wollner, Untersuchungen über den  
Versbau des südslavischen Volksliedes, ст. 76  
окр. відбитки.

Ke-ré vtá - ček | na dvóch du-bech | se - dá.

Fr. Sušil. Moravské Nár. Písňe № 330, див.  
L. Zima, Nacrt naše metriky, Rad Jugosl.  
Akad. XLIX, ст. 37.

(в усіх трьох прикладах одсікання двох останніх складів групи  $b$  в окреме слово не видержується в дальших віршах; взагалі регулярно проведене відділювання двоскладових слів є ефект, що народнім версифікаторам не вдається провести через усі зворітки довшої пісні).

Чотиритактовій ( $B$ ), де всі склади групи  $a$  виявляються в удвоє збільшених ритмічних вартостях:

$a_4$   $b_6$   
2 2 | 2 2 || 1 1 1 1 | 2 2  
Йу Ма - ри - сі ха - та на по - мос - ті

Розд.-Людк. №№ 480—1, 521—2; Квітка Нар.  
мел. Лесі У. № 98, Квітка Етн. 36. II № 571;  
Ф. Колесса. Підкарп. № 47.

cr - na | go- ro | pu - na ti si | la -da

Кухач № 51 (Вольнер, *l. c.*).

Dě- ku- | ju vam | má mi -lá ma-| mèn-ko

Сушіль № 631 мел. 3 (Зіма, *l. c.*).

Чотиритактовій (C), де останні два склади групи *b* виявляються в ритмічних вартостях, збільшених не вдвое, як у формах (A) і (B), а вчетверо:

$a_4$	$b_6$
1 1 1 1	1 1 1 1   4   4
Ой за-цви-ла	ка-ли-нонь-ка в лу - зі
Розд. Людк. № 524.	

Već u- bi -jaš | srd-ce то - je | bol - | по

Кухач № 245 (Вольнер, ст. 77).

Коли  $b_6$  перекраємо, згідно з музично-ритмічним членуванням, на  $b_4 + b_2$ , то ритмічні рівності виявляються так:

в формі (A)	$a_4 = b_4 = b_2$
в формі (B)	$a_4 = b_4 + b_2$
в формі (C)	$a_4 + b_4 = b_2$

У українців найменше представлена форма (C). Мелодії до тих варіантів розгляданої тут пісні, що зложені з  $V_{10}$ , генетично сходять (так само, як і пісні про трійзілля) до типу (B), та її модифікації виявляють велику винахідливість східних українців у розвиванні та перетворюванні типу перейнятого, мабуть, із заходу.

(В дальшій аналізі №№ будуть відсилати до нотного додатку).

І так, українські варіанти Потебні й Рубця, №№ 1 і 2, збудовано тим способом, що для першого віршу взято форму (B), відому нам і з південно та західньо-слов'янських пісень, а для другого віршу утворено п'ятитактову форму:

(D)      2 2 | 2 2 | 1 1 1 1 | 4 | 4  
 Ко-ро-лен-ка жур-ба об-ні-ма-е

що виглядає, як сполучення форм (B) і (C), — в цьому сполученні зужито максимальні удовження як з одної, так і з другої форми.

П'ятериста міра тут виявляється в будові цілого  $V$  ( $5 \times 4$ ); та принцип п'ятірності може виявлятися і нарізно в будові окремих його частей —  $a_4$  та  $b_6$ :

В  $a_4$  удовження першого складу творить п'ятірну форму:

	α)	4 2 2 2	(5 × 2, ніби пеон перший в удвоє збільшених вартостях), Мел. № 6.
		Чом не вста-еш	
пор.:		2 2 2 2	
		Чом не вста-еш	Мел. № 3,

а удовження останнього складу — форму

	β)	2 2 2 4	(5 × 2, ніби пеон четвертий в удвоє збільшених вартостях).
		Чом не вста-еш	Мел. № 5 <sup>b</sup>
		Чом не ку-еш	Мел. № 5 <sup>a</sup>
		ти, ко-ва-лю	Мел. № 7

Обидві ритмічні схеми α і β розгляданих українських пісень явно розвинулися з схеми, яку має  $a_4$  в типі (B).

В  $b_6$  п'ятірність виявляється оцією схемою (β<sub>1</sub>), яка згоджується з схемою β, дарма що припасована до меншої кількості складів:

β <sub>1</sub> )	1 1 1 1 2 4	
	Ко-валь ко-ва-лен-ко	№ 6.
	ко-ва-ти ра-нень-ко	
	Слав-ний ко-ва-лен-ку	№ 7.

В варіанті № 5<sup>a</sup>, мого запису, постерегаються ще такі особливості:  $a_4$  в  $V_1$  виділяється, як соловий заспів (U) і має форму середньої величини між властивими цій групі в типах (A) і (B):

1 1 2 2  
ой ти ко-валь

Уживаючи умовно термінів античної метрики, висловимося, що в типі (A)  $a_4$  має подобу дигіррихія, в типі (B) — диспондея, а тут — ростучого йоника (ionicus a minore).

Ростучий йоник характеризує також варіант Кошиця-Лисенка (4), де він утворює для цілого віршу семірність:

(E) (2 × 2)	1 1 2 2		(4 × 2)	1 1 1 1	2 2	(3 × 2 + 4 × 2 = 7 × 2)
Пор.	Ой ко-ва-лю		мо-ло-дий	ко-ва-лю		ритм. відношення нагадує епітрит).
	У Ма-ру-сі		ха-та на	по-мос-ті		

у вар. пісні про трійзілля з Берестейщини у Квітки Е. З., II, № 550 (схема найясніше виражена там у 3-й зворітці і далі), також Лис., одноголос. зб. III, № 26 (Ф. Колесса, Ритміка 133).

<sup>1)</sup> Цю форму зазначив акад. Ф. Корш у „Замічаніяхъ къ элементарному учебнику муз. ритмики Ю. Н. Мельгунова“ (Труды Муз.-Этногр. Комиссії, т. III, вып. 1, Москва 1907, стор. 99), та надав їй дуже чудного і незрозумілого тактування.

Коли розглянемо, як ростучий йоник зужитковується взагалі в піснях, зложених з  $V = a4 + b6$ , то постережемо, що частіше він вирівнює  $a4$  з  $b6$ , бо  $b6$  в даному сполученні звичайніше виражається в рівномірних основних вартостях:

(G)      1 1 2 2 | 1 1 1 1 1 1  
 Ой за-цви-ла ка-ли-нонь-ка ф пло-ті  
 (Розд. Людк. № 479).

Таке вирівнююче значіння йоніко-взорого удовження первісної групи виду дипіррихія ясно виступає, коли прирівняти форму G до оцієї виїняткові форми:

(H)      1 1 1 1 | 1 1 1 1 1 1  
 Ой дів-чи-на по гри-би хо-ди-ла  
 (Мат. Укр. Етнол. XVI А. № 55),

що виглядає, як найпростіша; проте було-б рисковано робити висновок від цієї видимої простоти до пріоритету, — наврод чи цей ізольований український вірець зберіг первісну форму  $V_{10}$ <sup>1)</sup>; нема даних, щоб на якому-будь етнічному ґрунті число 5 і його кратні (як тут: 10), можна було-б покласти на початок ритмічної еволюції.

Форма (G), люблена на прикарпатській Україні; її існування в польській пісенності сконстатував проф. J. Łoś (*Wiersze polskie w ich dziejowym rozwoju*. Стор. 40). Та між українськими мелодіями, які можу зараз пригадати, окрім цитованої під літерою G ще тільки одна волинська (в моєму зб. з гол. Л. У. № 96) провадить ритмічну рівність через усю пісню, як ті польські зразки, що я міг побачити. В десяти інших мелодіях (№№ 486—495 в зб. Розд.-Людк.)  $V_2$  приносить ретардування, надаючи групі  $b6$  відзначену вгорі форму  $\beta_1$ :

1 1 2 2 | 1 1 1 1 2 4  
 Ой Ма-ри-сі | сім літ хо-ру-ва-ла

Розд. Людк. № 488 (пісня про тройзілля<sup>2)</sup>).

Тим, що в Києві нема всіх серій Kolberg'ового Lud'y, я не можу простудіювати, в яких формах виявляються ті зразки польського  $V(4 + 6)$ , що познаходила Н. Windakiewiczowa, op. cit., 69—70.

Походження подібних форм можна пояснити так: у ритмічній еволюції пісень принцип кристалистий, що виявляється як-найдосконаліше тоді, коли твір членується на рівновеликі частини, зложені з однакової

<sup>1)</sup> Згодом Л. Зіми, що цією первісною формою була зазначена тут під літ. В., викликав справедливе заперечення Вольнера.

<sup>2)</sup> Варіанти пісні „Ой у полі три дороги різно“ (характеру „вуличних“), подібної ритмічної форми, подані в моєму зб. (Е. З.) II під №№ 461 і 578, я записав не з гуртового виконання, не на „вулиці“, а в кабінетній обстанові, з виконання одної людини, з певністю отже можна покласти, що в натуральному виконанні, на „вулиці“ там теж останній тон довше протягався ніж зазначено в моєму записі.

кількості рівномірних тактів, змагається з принципом живоносним (виразів ужито за Н. J. Moser'ом, l. c., 285, у нього *das kristallinische Prinzip, das vitale Pr.*), що раз-у-раз вносить відхилення й нерівності. Форма  $V_2 (= cd)$ , в якій  $d = \beta_1$ , постала з вияву цього останнього принципу, — саме з кінцевого ретардування, спочатку чисто агогічного і не стисненого рахівною мірою основних ритмічних одиниць (часівок). Таке кінцеве ретардування колись було загальним правилом у західньо-європейській артифіціальної музиці (G. Schünemann, *Geschichte des Dirigierens*, 1913, s. 93). Коли ця маніра виявлялася в народньому соловому співі, вона могла зоставатися чисто-агогічною, але пристосована до народнього хорового співу, позбавленого диригентських знаків, вона мусіла скристалізуватися в ритмічній схемі, вираженій виразною послідовністю кратних довжин, і в даній формі скам'яніла в кратну (геометричну) прогресію 1, 2, 4. В цілому принцип рівновеликості  ${}^mV_1 = {}^mV_2$ ,  ${}^ma = {}^mb = {}^mc = {}^md$  змінився на принцип поступання:  ${}^mc < {}^md$ , і тому  ${}^mV_1 < {}^mV_2$ . Рівновеликість  ${}^ma = {}^mb = {}^mc$  тут залишається, але принцип поступання, раз винайдений, шукає собі виявів у складніших формах, ширшого і консеквентнішого проведення.

•Таку тенденцію бачимо з мого запису вар. 6 (мел. № 5-а). Виконувачі цього варіанту в тому разі, коли я їх вислухував, провадили цей принцип в усіх чотирьох муз.-ритмічних гемістихах (не вважаючи на кількість складів у них), отже утворили ритмічне поступання:

$$\begin{array}{cccc} {}^ma4 & < & {}^mb6 & < & {}^mc4 & < & {}^md6 \\ {}^mV_1 & & & & {}^mV_2 & & \end{array}$$

Спосіб цього поступання — ритмічне удовжування гемістихів  $b6$ ,  $c4$  і  $d6$  через розтягнення, що-разу все більше, останнього складу. В цифрах, що визначають послідовні довгості груп, символізованих, як вище, літерами  $a$ ,  $b$ ,  $c$ ,  $d$ , виявляється в істоті така прогресія:

$$\begin{array}{cccc} a & b & c & d \\ 3 & 4 & 5 & 6 \end{array}$$

Як-би прогресія була справді видержана в цих точних величинах, перед нами був-би новий момент скам'яніння того, що витворене поривом духу визволення від скам'янілості, але фактично математичної, „неорганічної“ точності прогресії не було, бо величина  $b$  була не 4, а  $4\frac{1}{2}$ , також і в величині 6 (останнього члена  $d6$ ) постерегалися незначні відхилення в обидві сторони. Чи мій запис зафіксував еволюційний момент, коли ще не дійшло до затверднення у математично-точну прогресію, чи, може, такий момент, коли новий імпульс оживлення вже зруйнував цю точність — прогресію у властивому розумінні? Я схильюся до першого здогаду, але треба-б більшої кількості точних записів, зроблених у різних людей і в різні моменти.

Вже тоді, як ці рядки було написано, мені вдалося, знову-таки дякуючи ласкавій організаційній допомозі А. Онищука, зробити повторний

запис у тих самих співаків, у листопаді цього 1926 року, отже за малим не 4 роки по першій записі. На цей раз я попередив співаків, що мені дуже важливо, щоб вони видержували кінцевий тон кожної музичної фрази рівно стільки, скільки його видержується, коли пісню співають у натуральній обстанові, і не скорочували-б протягости за-для прискорення справи (як це здебільшого роблять, коли співають без відповідного настрою, діловим способом, спеціально для запису). Отже в позторному записі (м. № 5<sup>1)</sup>) сталися такі відміни проти давнього <sup>1)</sup>: останній склад  $V_1$  („ко“ в слові „коваленко“, кінець 2-ї дільнички доданого тут нотного тексту) видержувалося рівно 2 рахівні часівки, тому  $b = 5$  (з цього иноді коло  $\frac{1}{2}$  відходило на павзу), а останній склад  $V_2$  („ко“ в слові „пораненько“, — остання нота мелодії) видержувалося здебільшого 4 часівки, кілька разів по  $4\frac{1}{2}$  — 5 і тільки один раз —  $3\frac{1}{2}$ ; при  $4\frac{1}{2}$  і 5 наступало раптове *smorzando* після 4-ї рахівної часівки (в інших випадках *smorzando* або не помічалось або було настільки коротке, перед замкненням тону, що вирахувати довгість значеної ним частки не було способу). Я не певен у тому, що вчинив як було слід, зробивши співакам зазначене попередження. Кінець-кінцем ніякі корективи не можуть зробити лабораторне виконання адекватним натуральному (тоб-то такому, коли співаки не знають, що з їх виконання робиться запис), а що точна фіксація та виміри були-б можливі тільки за поміччю реєструвальних апаратів, отже ультралабораторним способом, коли, на одностайне свідчення всіх вдумливих записувачів, ненатуральність надто шкідливо відбивається на продукціях, то справа здобуття ідеально-точних матеріалів для тонких психологічно-естетичних дослідів представляється при сучасному рівні техніки безнадійною.

Отже поступання виразилося на цей раз (осінь 1926 року) в таких величинах:

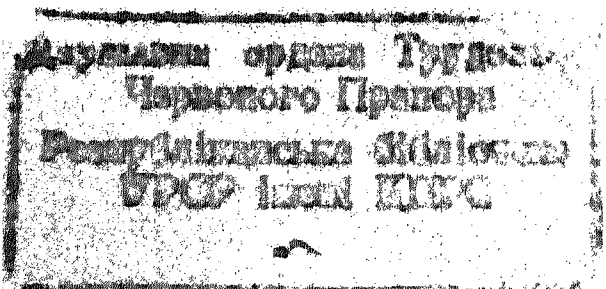
	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>d</i>
Довгість останнього складу	1	2	2	4
Довгість гемістиха	3	5	5	7

Тоб-то, при рівності середових дільниць довгості останнього складу поступали в кратній прогресії, а довгості самих дільниць — в арифметичній.

У варіанті 3 (мел. № 3)  $U$  вже не входить у нормальну ритмічну величину  $^mV$ , а дається попереду кожної зворітки і передхоплює словесний зміст  $a4$ ; в самому  $V_1$  ця словесна група, таким чином, вже повторюється. З таким повторенням у формі  $U$  зіставмо повторення іншого виду, властиве й крайнім західнім землям. Саме, в деяких утворах  $V_{10}$  ( $= 4 + 6$ ) виявляє тенденцію до ритмічної асиміляції з улюбленим  $V_{14}$  ( $= 4 + 4 + 6$ ), напр.

$V_1$	2	2	2	2	1	1	1	1	2	2	$a^2 b$
	Ма	-	ру	-	си	-	на		не-ду-жа	ле-жа-ла.	

<sup>1)</sup> Що давніше було проспівано на кварту нижче, співаки пояснили тим, що тоді були захрипілі.



$V_2$  1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 2 2      *c c d*  
 Із-за мо-ря, із-за мо-ря зіл-лячка ба- жа-ла.

(К. Квітка, Е. З. II № 571, пор. Розд. Людк. № 525).

У варіанті 3 повторення 4-складової групи не втискується в незмінену ритмічну величину віршу, як у цьому прикладі, а, виявлене способом передпослання солового заспіву, додає цілий відділ, ритмічно сліве рівновеликий цілому  $V_1$  даного варіанту, у всякому разі рівновеликий простій його формі (В):

2 2 4 8 в мел. № 3 = 2 2 | 2 2 | 1 1 1 1 | 2 2 (Розд. —  
 Ой ко-ва-лю Йу Ма-ри-сі | ха-та на по-мо-сті

Людк. № 481) і = первісному (імовірно) 2 2 | 2 2 | 1 1 1 1 | 2 2  
 Ой ко-ва-лю тай і ко-ва-лен-ку,

що було в основі варіантів №№ 1 — 3 і 5 — 7 розглядової тут пісні. Таким чином  $U$  перетворює тут двочастинний уклад мелодії у тричастинний, та замість елементарного принципу ритмічної рівноважності частин, тут з вишуканістю вподобано той самий принцип ритмічного поступання, що його вже відзначено з приводу мого запису № 5-а. Цей принцип тут виявляється і в мікрокосмі самого  $U$ : 3-й склад у ньому рівновеликий двом першим, а 4-й — двом 3-м і чотирьом 1-м („геометрична“ прогресія). Макроритмічно він проводиться тим способом, що, протягаючи останній склад  $V_1$

2 2 2 2 1 1 1 1 2 6  
 Ой ко-ва-лю тай і ко-ва-лен-ку,

цьому  ${}^m V_1$  надається спільна довжина в 20 ритмічних одиниць проти 16 одиниць  $U$  (і злогодного архетипу самого  ${}^m V_1$ ). Виходячи з постереження, як звичайно співають подібних пісень (особливо гуртом на „вулиці“), можна покладати з певністю, що останній склад у другому вірші протягається ще довше, ніж на 6 основних ритмічних одиниць (у даному записі визначуваних вісімками), і тоді ми мали-б завершений поступ, проведений в усіх трьох членах. Що дійсна протяглість коронованої ноти (значеної ферматою) не зм'яряна достоту, це велика шкода. Взагалі в наукових записах корону (фермату), як усякі знаки, що дають волю артистичним вподобанням того, хто читає ноти, треба по можливості замінити якимись точнішими способами транскрипції. Коли довжина даного тону постійна, тільки понадмірна, то треба просто визначити дійсну ритмічну вартість, не звертаючи уваги на те, що цим порушується оптична однастайність тактів чи відділів. Коли довжина тону, звичайно означуваного ферматою, мінлива, то я в своїх пізніших, ще не друкованих записах визначав мінімум і максимум в основних ритмічних одиницях, коли обставини запису дозволяли переслухати пісню стільки разів, що-б можна було поррахувати крайні величини, а в найудатніших випадках — також і ту величину, яка найчастіше виявлялася,



і ставив відповідні цифри по-над нотою, напр. 6—8 або, напр. (у точніших зазначеннях), 6 (5—8). Дуга над цифрами була-б, властиво, зайва, та тим, що принципи наукової транскрипції народніх мелодій ще виробляються (та й будуть вироблятися далі, поки триватиме саме записування), і окремі дослідники пропонують і практикують свої окремі знаки або надають спільним знакам особливих значінь, може виникнути змішання з іншими значіннями цифр, ставлених над нотою, отже краще зразу специфікувати символ, зберігаючи дужку, що мнемонічно зв'язуватиме його з звичною ферматою.

Уживання знаку фермати, часто направлене на графічно-оптичне вирівнювання відділів у ритмічному членуванні, може, й не один раз сховало від ока дослідника якийсь інший, нерівнісний принцип, що існував у свідомості народніх співців, позбавлених у своїй творчості та в своєму виконанні помочи нотного письма чи хоч грубої графічної символізації. Записувач давнього типу, що прагнув нормалізації, певне передзначив-би мелодію № 5 мірою  $\frac{3}{4}$  або  $\frac{2}{4}$ , і кожную останню чвертку 2—4 тактів був-би коронував.

Відметення цього невиразливого способу виявило в даному разі маніру, в високій мірі гідну уваги, та щоб перевірити, оскільки вона видержується до кінця в інших варіантах, на перешкоді стає, як ми бачили на прикладі запису Гулака-Артемівського (мел. 3), коронування останньої ноти. Шкоду від неточности доводиться констатувати і що-до музичного тексту Кошиця-Лисенка (4). Цей текст дається зформулювати так (треба зазначити, що видання, в якому вміщено цей витвір, — не наукове):

<i>a</i>	<i>b</i>
$\frac{1 \quad 1   2 \quad 2}{\text{Ой ко-ва-лю}}$	$\frac{1 \quad 1 \quad 1 \quad 1   2 \quad 2}{\text{мо-ло-дий ко ва-лю,}}$
<i>rc</i>	<i>d</i>
$\frac{2 \quad 1 \quad 1   2-2}{\text{Гей, чом не куеш}}$	$\frac{1 \quad 1 \quad 1 \quad 1   4   \widehat{2}}{\text{зве-чо-ра до ран-ку}}$

З цієї схеми виясняється змодифікований принцип прогресії: *b* рівноведалеке з *rc*; *a* менше а *d* — більше, ніж *b* і *rc*, та в яких саме величинах виявляється *d*, знати не можна навіть приблизно; певно тут не загоджено навіть постулату, щоб коронована нота визначалася хоч мінімальною присвоєною їй у виконанні довгістю, — ця довгість очевидно не менша від попередньої (4 одиниці), та визначена половиною нотою (2 одиниці), щоб погодити рутині, яка жадає, щоб останній такт був неповний, коли твір зазначається, як тут, з-за такту (Auftakt).

З приводу *U* в вар. 3 треба завважити, що, тимчасом як свій словесний зміст цей заєпів бере з *V*<sub>1</sub>, передхоплюючи його перші слова, мелодичною стороною він становить зовсім незалежний витвір, який не повторюється в дальшому ході мелодії. Таке *U* (1) треба відрізнити

від  $U$  (2) того типу, що входить у склад  $V$  і  ${}^m V$ , мелодія в цьому разі зостається в межах цього основного корпусу, і форма пісні не дізнає від  $U$  понадмірного прибудування, і

від  $U$  (3), що появляється тільки по 1-й зворітці або по  $V_1$ , звязуючи або зворітки або  $VV$  і повторюючи перед наступним  $V$  останні слова з попереднього.

$U$  (3) я мав нагоду трактувати в моїх попередніх працях<sup>1)</sup>, і з ним доведеться ще здибатися в розділі II цієї розправи.

Ці пісенні типи, характеризовані через присутність  $U$ , можуть бути представлені так:

- |             |   |            |
|-------------|---|------------|
| I. $U(1)$   | $U + V_1 + V_2$<br>$a + ab + cd$  | (мел. № 5) |
| II. $U(2)$  | $V_1 + V_2$<br>$a^b + cd$   | (мел. № 3) |
| III. $U(3)$ | $V_1 + U_1 V_2 + U_2 V_3 \dots + U_{n-1} V_n$<br>$ab + bcd + def \dots$ | *          |

Є ще інші способи урозмаїтнювати спів через внесення солових партій.

Хоча записувач варіанту з с. Локнистого (мел. № 9) не відзначив поділу на солову і хорову партію, проте ясно, що цей варіант належить до типу II.  $U(2)$ . Ритмічні відношення у цьому варіанті відмінні від відношень в інших варіантах.

Форма  $ab + \widehat{rcd}$  зближає його з вар. Кошиця-Лисенка, але тимчасом, як там  $rc > a$ , тут  $rc = a$ ;  $b$  — не 1111|22, як там, а 1111|24 (як мел. № 5<sup>b</sup>).  $V_2 > V_1$  тим, що  $d > b$ , але в якому відношенні виражається ця нерівність, і тут невідомо, бо цей записувач також поставив фермату без точнішого зазначення. Зате він виявив докладність, визначивши перший вірш так:

Ой ти коваль(и), коваль ковален(и)ко.

Зайві склади „льи“, „ни“ стоять під окремими нотами.

Явище злучення шелестового звука з окремим тоном у співі за поміччю доданого голосового (виразного або невиразного), невластивого звичайній вимові, постережене в сьогочасному людовому співі у багатьох народів, також у церковному співі християнського Заходу і Сходу<sup>2)</sup>.

Р. Лях називає цю маніру „вставляюванням (Einschiebung) епентетичних голосових звуків“<sup>3)</sup>. Іноді її чути і у вишколених концертних

<sup>1)</sup> Е. З. У. Н. Т. II, передмова, стор. VII (зокрема прим. 6); Укр. пісні про дівчину, що помандрувала з зводителем, стор. 103 за пагінацією „Етногр. Вісника“, кн. 2, стор. 28 за паг. „Повідомлення Кабінету Муз. Етнографії“ № 2.

<sup>2)</sup> Про це — в передмові до мого Зб. укр. м. (Е. З. У. Н. т. II) ст. XI.

<sup>3)</sup> R. L a s h, Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopöie. Leipzig 1913. S. 273.

та оперових співців, — втім далеко частіше у вульгарних російсько-„циганських“ співачок, — також у мові того або іншого оратора чи педагога.

Акад. Є. Карський пояснив це явище „метою доповнити слабкий склад у стопі, якого бракує“<sup>1)</sup>. Але таку мету можна констатувати надто рідко. Один із таких незвичайних випадків явить передостанній вірш варіанту б: „я-ж думала, що він син панський“, де, справді, невиразний голосовий звук, що я тут визначив через  $\smile$ , репарує 10-складову норму вірша. Навпаки, в даному варіанті зайві склади, утворені зазначеним способом, понадмірні; в дальших віршах, де на відповідних місцях стоять склади відкриті або хоч і закриті, так у звиклій формі без придатка — скажемо за Р. Ляхом — „епентетичного“ голосового звука, вірш входить у свою складочислову норму, а ноти, що в 1-му, ампліфікованому вірші, лучилися з понадмірними складами, з'єднуються лігою з попередньою нотою; доцільніше було-б, як-би записувач просто позначив їх, як лігатуру.

Так само понадмірні склади утворюються іраціональним звуком в вар. б, вірш 2 „(поранень ко“) і б („дівчини“), див. також мел. № 10 в додатку.

#### Вар. 11.

До вказаних вище друкованих варіантів треба додати запис Д. Ревуцького, недавно опублікований в його збірці „Золоті ключі“, вип. I, К. 1926, № 106,—з с. Іржавця Прилуцької окр. д. Полтавської губ. Текст там близький до вар. 3 і б - 9. За організаційною допомогою Д. Ревуцького, за яку складаю подяку, я мав змогу переслухати цю пісню в виконанні селянки того самого села Маври Мороз, що виспівала слова пісні так, як надруковано в згаданій збірці (тільки замість „залізо“ казала „железо“), але продовжила і закінчила її такими двовіршами:

Я любила парня не простого,	Я думала, що він син гусарський,
Я любила парня молодого.	коли воно — сукин син поганський.

Співачка запевнила, що в Іржавці всі отак замикають пісню, а коли Д. Ревуцькому останніх слів там не продиктували, то певно тим, що соромилися.

Впадає в вічі, що варіанти, записані недавно і подані вперше в оцій розвідці, здебільшого закінчуються лайливими виразами, а в давніше опублікованих текстах таких виразів нема. Було-б ризиковано пояснити це тільки погрубшенням самої нар. поезії: як показує поясіння Маври Мороз, треба мати на увазі ще й власну цензуру співаків, коли вони диктують, знаючи, що всі слова будуть заведені в книгу; бувала й тепер іще буває також цензура з руки самих записувачів.

Важливіші особливості варіанту М. Мороз у порівнянні з записом Д. Ревуцького, зробленим за співом інших людей (див. у дод. № 10-а), такі (мій запис—№ 10-б): вона вдвоє удовжувала останній склад групи  $a_4$  в перших зворотках; у дальших зворотках, виконаних з більшою певністю й самовладанням, вона в цю збільшену довгість вставляла *gruppetto* до наступного тону; агогічної підготовки до кінцевої фермати, визначеної в записі Д. Р. знаком „ten“ над  $d$  (що ним виражене власне маленьке удовження, на те мені дане автентичне поясіння), вона не робила; останній тон вона протягала зівсіди рівно дві чвертки, як зазначено в моєму записі і запевняла, що довше не протягають і в селі, коли співають цієї пісні гуртом на вулиці. До двоголосся в записі Д. Р. вона дала такі поясіння: партію *solo* виконує нижчий голос; вищу партію „виводить“ тільки один співак, хоч-би співочий гурт був дуже великий.

<sup>1)</sup> Е. Карський, Бѣлорусы. т. III. М. 1916, ст. 540.

## РОЗДІЛ II.

Переходячи до тої пісні, що їй саме присвячено названу монографію В. Гнатюка, зазначу, на додаток до виказаних у тій монографії, ще інші відомі мені друковані варіанти і подам кілька досі недрукованих.

### Вар. 1.

У брошурі: „Малоросійскія пѣсни, записанныя И. Омельченкомъ (И. Е. Кобзаревымъ), въ окрестностяхъ города Павловска, по Остро-гожскому и Павловскому уѣздамъ Воронежской губерніи (1—12 ст.) №№ XXXIII—XLIX“ (вид. у Воронежі-губерському, рік видання не зазначений, і у Б. Грінченка в „Літературі українського фольклору“ цей другий випуск не стоїть; перший випуск вийшов 1888 року, з поясінням „перепечатано изъ Воронежскихъ Губернскихъ Вѣдомостей“ на стор. 8 під № XLIV знаходиться такий текст без нот:

Світив місяць, світив ясний,  
Та став примиркати:  
Любив, любив парінь дівку,  
Та став покидати.  
У городі у Павловську  
Случилась біда:  
Прекрасная вельможенька  
Сина родила,  
Ище з умом не собралась —  
Понисла в Дон топить.  
Топила вона ёго,  
Приказувала:  
„Пливи, пливи, дитя моє,  
Ти по Дону скрізь:  
Там рибалочки рибу ловлять —  
Поймають тебе“.  
Ни вловили рибалочки  
Ні щуки, ні лина,

Та вловили рибалочки  
Прикрасне дитя;  
Узяли тії рибалочки  
В воспитанный дом.  
У городі у Павловськом  
У колокол б'ють —  
Уже ж тую вельможеньку  
Та й на суд бируть.  
Один биреть за ручиньку,  
Другий за рукав,  
Третій стоїть, серцем болить —  
Любив та не взяв.  
— Ни жаль міні подарочков,  
Шо я дарував;  
Ни жаль міні білих ручок,  
Шо я обнімав,  
А жаль міні вельможеньки —  
Шо я любив, та не взяв.

Записано „въ сл. Александровскѣ“.

Тут, від слів „один биреть за рученьку“, приточено куплети з іншої (може, найбільш поширеної з усіх укр. пісень), що звичайно починається словами

Виколав я криниченьку, виколав я дві,  
виколав я дівчиноньку — людям, не собі.

Перехід до цієї пісні пояснюється найпростіше ритмічною асоціацією, — обидві пісні зложено тим самим віршовим розміром 4+4+5, отже їх легко співати на ту саму мелодію. Проте ця контамінація не безглузда і з погляду літературного змісту.

Дитина в цій версії залилася жива, — та як, треба гадати, і в тих польських варіантах, які вносять ту деталь, що дитину вилунали з річки „w kolebce“ (в колисці).

#### Вар. 2.

А. Конощенко. Укр. пісні. II сотня. Одеса 1902 р. № 91. З с. Збур'ївки д. Таврійської губ., нині — Херсонської округи. Передруковується тут, для економії місця, довгими рядками, ніж в оригіналі:

- 1 Ой, у городі та в Одесі новая луна:
- 2 Ох, і там тая та дівчинонька дитя родила
- 3 Ох, і там тая та дівчинонька дитя родила,
- 4 та не пустила та на світ Божий,—в річці втопила.
- 5 Ой, рибалоньки та тягли невід три ночі й три дня,
- 6 і 7 та не піймали та щуки-риби,—впіймали лина... 1/1
- 8 роздивилися—розсмотрилися,—то ж мале дитя!
- 9 Узяли дитя, узяли мале на білі руки,
- 10 і 11 принесли дитя, принесли мале на казенний двір. 1/1
- 12 і 13 „Ой, ударь, ударь, та отамане, у великий дзвін, 1/1
- 14 „созови-сбери, та отамане, ввесь дівчачий рід.
- 15 „Ой, которая та дівчинонька дитя родила,
- 16 „та не пустила на Божий світ, — в річці втопила“.
- 17 У неділеньку та ранесенько всі дзвони ревуть...
- 18 і 19 Ой, уже ж тую та дівчиноньку під наказ ведуть. 1/1
- 20 А за нею мати, а за нею стара плаче — ридає...
- 21 Ой, не плач, мати, ой, не плач, стара: в тебе ще є п'ять!
- 22 не пускай же їх та на досвітки до пізна гулять!...

Мелодію в тому виданні було надруковано з помилками; тут у додаткові під № 22 вона подається з поправками, які на моє прохання був ласкавий прислати сам записувач.

Під № 23-а та сама мел. в досі не публікованому записі М. Лисенка. В 1 вірші там 15-складова міра вирівнюється формою „Одесії“.

#### Вар. 3—4.

Два варіанти, без нот, в вид.: П. Гн'єдичь. Матеріали по нар. словесности Полтавської губ. Роменській у. Полтава 1815, №№ 541 і 968.

Крім того по друкованих збірниках є ще мелодії до цієї пісні без повних текстів,— ці мелодії буде зазначено далі при ритмічній аналізі варіантів.

Кілька білоруських варіантів, окрім того, який зазначив В. Гнатюк, названо в книзі Е. Карського „Б'єлорусы“, т. III, Москва, 1916, стор. 337.

Акад. Е. Карській висловив здогад, що сама оспівана цією піснею подія сталася десь у південній Білорусі і відтіль зайшла на Україну. Та білоруським географічним іменам, що на них оперто цей здогад (Слуцьк, Янов, річка Щара) протистоять географічні назви в українських варіантах: Львів, Київ, Богуслав, Харків, Дін, Кубань і т. д. З другого боку я-б не одважився приєднатися з певністю до погляду В. Гнатюка, що до білорусів пісня зайшла від нас; мені здається що в справі етно-географічного походження цієї пісні, як і багатьох інших, спільних для білорусів та українців, навряд чи можна покласти певний присуд.

Галицькі варіанти, в яких місце події називається Берестечко або подібно, на погляд В. Гнатюка прийшли з Волини, а варіант, де називається Богуслав, прийшов з того міста. Проте „у містечку Берестечку“, „у місті Богуславі“ трапилися ніби й інші події, оспівані в інших піснях; певно ці назви були до вподоби творцям нар. пісень не тільки в цих пунктах і їх околицях.

Коли в цій пісні називається велике місто, то мабуть, в тому розумінні, що в цьому місті автор довідався про подію; може, уявляється, що в тому великому місті відбувся суд. Часто називається своє село, напр.

А у нашій Колодяжні стала новина,—  
Породила дівчинонька мале дитя

(Село звичайно зветься в ніякому роді: „Колодяжно“ — під Ковлем на Волині. Мелодія, записана з голосу Лесі Українки, надрукована в вищезазначеному моєму збірнику під № 154 і репродукується тут у додатку під № 14),

або, не називаючи самого села визначається, що подія сталася „в нашому селені“, „у нашій деревушці“, навіть, ще тісніше,

Що на нашій улиці нова новина

(с. Губське Лубенської округи, мелодія з зб. Квітки 1922 р. № 348 подається тут у додатку під № 26).

В літературному плані різних варіантів можна постерегти такі два принципи: або оповість слідує тому порядку, як автор пісні довідувався про подію, або події описуються в такій послідовності, в якій проходили. Отож пісня може починатися з того, як про подію оголошується від зверхности старожитним способом — дзвонять у дзвін, б'ють у барабан; подібно починаються і деякі польські варіанти:

W Toruniu na ratusie w duży dzwon dzwoniono,  
wszystkie panny mieszczoneczki do rady zwołano

O. Kolberg, Pieśni Ludu Polskiego, Warsz. 1857, № 12-у, пор. № 12-у.

Новий український варіант, поданий нижче під № 5, починає з картини походу дівчат, скликаних „до справи“ (вираз взятий з вар. в збірнику Ів. Колесси, стор. 294); при тому співак-оповідач довідується про подію у людей, що сами прочули про неї „у шиночку на риночку“.

Або оповість починається з моменту, коли вперше виявилось, що стався злочин; подібно і в деяких польських варіантах:

Pojechali rybaczkowie na łowy, na łowy,  
ułowili dziecięczo u wody

(Kolberg, P. L. P. № 12-aa, пор. № 12-s, t.)

Третій порядок — коли оповідається про події в такій послідовності, в якій вони йшли.

Подаю варіанти досі недруковані.

#### Вар. 5.

А всі дівки молодії  
попереду йдуть,  
а на своїх головочках  
віночки несуть.

Молодая Верхівночка  
позадочку йде,  
а на своїй головоньці  
вінка не несе.

— Молодая Верхівночко,  
а де-ж ти була,  
на свою головоньку  
вінка не сплела? —

— Ой, пане мій, отамане,  
слаба лежала,  
а на свою головоньку  
вінка не сплела.

У шиньочку на риночку  
 сталась новина:  
 молодая Верхівночка  
 сина родила.  
 Молодая Верхівночка  
 сина родила,  
 а не хтіла годувати,  
 в море кинула.  
 — Ой ви, хлопці-риболовці,  
 закидайте сіть,  
 та зловите щуки-риби  
 панам на обід. —  
 Не зловили щуки-риби,  
 зловили льна;  
 розвинули, подивились;  
 то — мале дитя.  
 А вдарили у всі двзони  
 що в найбільший дзвін:  
 — А сходітеся всі дівчата  
 до пана у двір.  
 А котора з вас, дівчата,  
 сина родила,

а не хтіла годувати,  
 в море кинула?  
 Взяли тую Верхівночку  
 та й по-під боки,  
 та вкинули Верхівночку  
 в Дунай глибокий.  
 Молодая Верхівночка  
 стала потопать,  
 стала свої матіночки  
 слова дожидать.  
 — Матіночко, голубочко,  
 маєш дочок сім:  
 не пускай їх на вулицю, —  
 буде доля всім.  
 Матіночко-голубочко,  
 маєш дочок п'ять:  
 не пускай їх на вулицю,  
 нехай вдома сплять.  
 Матіночко, голубочко,  
 маєш синів два:  
 пускай же їх на вулицю, —  
 нема сорома.

Село Овечаче Бардичівського повіту, нині Вінницької округи, записала А. Кудрицька; мелодія в додатку під № 15.

В цьому варіанті відзначається, по-перше, найменування „Верхівночка“ (в досі опублікованих укр. і польських текстах вйтівна, вйтівночка, wójtówna, буймистрівна, burmi-strzówna, попівна, королівна, cysarzówna, або ім'я — Марусина, Ганусечка, Стеха Штерівна і т. д.) і, по-друге, останні слова нещасної.

„Перечитуючи варіанти пісні, бачимо, що провинниця, потопаючи в ріці, виголошує ще перед смертю рід промови до матери, або до батька й матери, в якій робить їм докори, що не пильнували її так, як повинні, перестерігає, щоб не поступали з іншими її сестрами так само, коли не бажають і їм такої долі, яка її стрінула“ (В. Гнатюк, ст. 38 окремої відбитки). Протесту проти соціальних установ в інших варіантах не слідно. В цьому варіанті засуджена вмирає з гіркою скаргою на несправедливість, — що дужча стать не терпить страшних кар за те, що віддається ключеві природи. Ця свіжа рисочка потверджує, що навіть до пісні, вже опублікованої і простудійованої в великій кількості одмін, можна в дальшому збиранні знайти щось нове й гідне уваги з погляду літературного змісту. Що ще в більшій мірі справджується праця записування мелодій, хоч-би їх до даної пісні уже було опубліковано кілька, — це видно з аналізу музичних варіантів, яка подається нижче.

#### Вар. 6.

Ой у місьці на риночку  
 стала новина:  
 молодая Верхівочка  
 сина родила.  
 Ой як вона породила,  
 шовком сповила,  
 да на Дунай — бистру річку  
 його пустила.  
 Пливи, пливи, мій синочку,  
 під майорський двір;  
 ой там вийде майорський син:  
 то то отець твій.

Ой не вийшов майорський син,  
 вийшов його брат:  
 — Ой ви, хлопці-риболовці,  
 закидайте сіть!  
 Ой ви, хлопці-риболовці,  
 закидайте сіть,  
 да зловіте щуку-рибу  
 цару на обід!  
 Ни зловили щуки-риби,  
 а зловили льна,  
 молодой Верхівочки  
 рідного сина.

Й ударили у барабан  
 й у голосний дзвін  
 — Збірайтеся, паненочки,  
 під майорський двір!  
 Й усі тиї паненочки  
 попереду йдуть  
 та на своїх голівоньках  
 віночки несуть.  
 Молодая Верхівочка  
 позаду іде,  
 да на своїй голівоньці  
 вінка ни несе.

— Молодая Верхівочко,  
 ой де ж ти була,  
 шо на свою голівоньку  
 вінка не сплела?  
 — Капітане, милий пане,  
 я слаба була,  
 то й на свою голівоньку  
 вінка не сплела.  
 Усі ж тії паненочки  
 мед-горілку п'ють,  
 молодую Верхівочку  
 в три нагайки б'ють.

с. Карпівці, Любарського району (Волинь). У Мошковської записав Н. Дмитрук.  
 Мелодії не здобуто.

Вар. 7.

Ой наїхали риболовчики  
 риби ловити.  
 Риби ловити, да не зловили да шуку-рибу,  
 зловили лина.  
 Зловили лина, роздивилися, розсмотрілися  
 то-ж мале дитя.  
 То-ж малеє дитя, й узяли його, понесли його  
 під камений двір.  
 Під камений двір: „Собірайтеся, дівчаточки,  
 всі на перебір  
 Всі наперебір, да которая з вас молодая  
 сина родила?“

С. Калинова Житомирської округи у Олександри Поліщукової записав 1921 року  
 М. Гайдай. Мелодія в додатку під № 18.

Вар. 8.

А в неділеньку дай по ранечку во всі дзвони б'ють (2).	Не давай ти їм такій волечки, як дала мені (2).
Всі збірайтеся, красни дівчини, буде перебор (2).	Да прощай, батько, да прощай, мати, є ще в тебе п'ять (2).
Да которая красна дівчина сина родила (2).	Не пускай ти їх да на досвітки, нехай дома сплять (2).
Да не пустила да на світ божий, в річці втопила (2).	Бо на досвітках не своя мати кладе долі спать (2).
А в неділечку раним раничком во всі дзвони б'ють (2).	Коло кожної, коло дівоньки женихів по п'ять (2)
Да уже ж тую красну дівчину на Сібір ведуть (2).	Не одпросисся, не одмолисся, треба обнімать (2).
Да прощай, батько, да прощай, мати, є ще в тебе дві (2).	Не одпросисся, не одмолисся, треба й цілувать (2).

(Село Понорниця, д. Кролевецького пов. Черн. губ., у Юлії Глядиківської записав  
 М. Гайдай. Мелодія в додатку під № 19).

Вар. 9

С. Романівка Білоцерківської округи. Запис Максима Рильського. Мелодію у нього  
 записав я (в додатку № 20).

Риболовчики, славні хлопчики рибку ловили (2).	Роздивилися, розсмотрілися — Малее дитя (2).
Та й не зловили та шуки риби, зловили лина (2).	Ой ударили риболовчики в большой колокол (2).



Собірайтеся, ви дівчоночки,  
на казюонний двор (2).

Гей, котора та дівчоночка  
сина родила (2).

Та не пустила та на білий світ,  
в річку бросила (2).

Ой не плач, мати, не ридай, мати,  
бо ще вдома п'ять (2).

Не пускай, мати, та на досвітки,  
нехай вдома сплять (2).

Бо на досвітках та чужа мати,  
рано ложить спать (2).

Не одхристишся, не одмолишся,  
треба постіль слать (2).

Не одхристишся не одмолишся, —  
треба з ним лягать (2).

#### Вар. 10.

С Берестовець д. Борзенського пов. Черніг. губ. Іван Євфимовський записав у І. Горбенка варіанта (мел. в додатку № 21), що не має важливих особливостей у словесному змісті, проте я подаю цього варіанта в цілості, бо він явить добрий зразок перетворення віршової 15-скл. міри у 13-складову. Як свідчить І. Євфимовський, років 20 — 25 тому ця пісня була розповсюджена, її співали й по вулиці, й на весіллях у двоголосій формі, як записано; брав участь у співанні й сам записувач.

Да було літо, да було літо,  
настала зима.

Да пошли наши да рибалочки  
рибочки ловить.

Да не піймали да шуки-риби,  
піймали лина.

Да роздивляться, да розглядяться, —  
аж мале дитя.

Да взяли дитя, понесли мале  
на казенний двір,

Да й ударили да й рибалочки  
у великий дзвін.

Да збирайтеся, да дівчаточки,  
буде перебір.

Да усі дівки у вінках ідуть,  
Марусі нема.

Да чого-ж це ти, Марусенька,  
без вінка прийшла?

Да того-ж то я без вінка прийшла,  
що дитя вродила.

Да взяли тую Марусеньку,  
згубили на вік.

#### Вар. 11.

Гей! [Як наїхали] риболовчики рибки ловити,  
гей, [не зловили] шуки-риби, — зловили лина.

Гей, [Роздивилися], розсмотрилися — аж мале дитя.

Гей, [Да взяли дитя], понесли мале на казюонний двір.

Гей, [собирайтеся], красни дівушки, на цей перебір,

гей, [да котора] красна дівушка дитя вродила?

гей, [не пустила] на білої сьвіт, в Дунай бросіла?

Гей [у неділю] поутру раненько всі дзвони гудуть,

гей, [распроклятую] Настасію пуд наказ ведуть.

Гей [а за єю йде] да стара мати, плаче-ридає.

— Гей, [не плач, мати,] не ридай, мать, бо ще вдома пять.

Гей, [не пускай, мати,] на досвітки, нехай дома сплять.

Гей, [а на досьвітках] да чужа мати велить долі слать.

гей, [не 'дхристишся], не 'дмолишся, треба постіль слать.

(Слова, взяті в клямри, співаються двічі).

С Пенязевичі д. Радомиського пов., тепер Коростенської округи, записав я 1897 р., слухаючи, як дівчата співали гуртом. Мелодія була надрукована в Етн. Зб. У.Н.Т. т. II, під № 265 і подається тут у додатку під № 23.

#### Вар. 12.

З м. Баришполя д. Переяславського пов. Полтавської губ. нині Київської окр. Мелодію (в дод. № 24) і слова у Орисі Жукової та її сестри записав Адам Бабій.

1. Що в Києві та й у соборі та й ударили в дзвін, —
2. Собирайтесь, молоді дівчата, та до батюшки в двір.
3. Усі, усі та дівчаточка та веселенькі йдуть,

4. на своїй же голівоньках по віночку несуть.
5. Тільки одна та Марусенька невеселенька йде,
6. на своїй же голівоньці та й вінка не несе.
7. Ой чого ж ти, та Марусенька, невеселенька йдеш,
8. на своїй же голівоньці та вінка не несеш?
9. Що я вчора та із вечора та п'яненька була,
10. А сьогодні на похмілячко та болить голова.
11. Ой брешеш ти, та Марусенько, та неправда твоя.
12. Що ти вчора та із вечора та дитя родила,
13. а сьогодні на похміллячко на Дунай однесла.
14. Пливи, пливи, та дитя моє, та пливи вуткою,
15. а я піду та погуляю та хоч з год дівкою.
16. Пливи, пливи, та дитя моє, та пливи окунцем,
17. А я піду та погуляю та хоч з год з молодцем.

(Остання 5—6 складова словесна група кожного з віршів 1—16, повторюється як заспів до наступного віршу).

#### Вар. 13.

С. Білоусівка Прилуцької окр. (д. Полтавської губ.). Учень сільсько-господарської професійної школи Д. Сподаренко записав без мелодії варіанта, що публікується тут разом з коментарем записувача, ні в чому не зміненим:

#### „Пісня про покритку (з дійсности)“.

Молодая Ведмедівна	та витягли на бережок,
мале дитя родила,	в село заявили.
ой на світ не пустила	Прийшли люди та все чинні,
в річенці втопила.	Марусю з'язали
Молодії риболовці	та до ката проклятого
рибку ловили,	на муки погнали.
не поймали щуку лину,	
поймали дитину,	

„Історія цієї пісні надзвичайно цікава. Років 100 тому, а може й менше, в с. Білоусівці Драбівського району на Прилучині, — дочка одного з заможних селян на прізвище Ведмідь незаконно родила дитину (тоб-то стала покриткою) і, як це в старину вважали за великий проступок, то вона що-б це діло погасити — дитину втопила в глухому місті річки. Люди хоч і знали то здебільшого мовчали, бо ще не вияснена справа була, але-ж днів через декільки це все вияснилось: рибалки ловлячи рибу поймали у волок дитину й зараз-же заявили владі (якраз в тім селі була тоді волость) яка навела слідство й відшукали матір матір — тоб-то цю молоду дівчину присудили при народно казнити, і от виїхав з Києва кат і ввечері зібралось майже все село дивитись на це диво. І по переказах старих людей, що ні-би то та дівчина на останку сього віку виливаюче свою тугу проспівала цю пісню, як власне переживання. Дякуючи тому, що дівчина гарної вроди кат не зміг її катувати й забажав мати її собі за дружину на, що вона й згодилась, цим вона і врятувала своє життя.

Але-ж на превеликий жаль текст цієї пісні в ввесь записаний через те, що походить вона не знашого села, а це приходилось бувати там і записуючи інші пісні й перекази, я наткнувся і на цей випадок, але-ж це як давня справа його мало хто пам'ятає.

В останні часи ця пісня була там поширена тільки вже прийняла иншу форму замість „молодая Ведмедівна“ співали „молодая Марусина“, замість „в річенці втопила“ співали „в морі втопила“ а взагалі форма змінилась але це теж як минуле я не зустрів повного тексту і подаю тільки те, що міг зібрати“.

Цей запис і пояснення до нього заслуговують на увагу тим, що дають вказівку, в якому районі треба шукати варіантів, що вводили-б момент звільнення провинниці від

кари через одруження з катом. В деяких польських варіантах, також у чеських, словацьких і словінських піснях на цю тему провинниця відкидає катову пропозицію піти за нього заміж і волів прийняти смерть. В. Гнатюк у X розділі своєї праці зробив зведення розвідок і історичних матеріалів, що стосуються до старинного звичаю звільнювати засудженого на страту, коли знаходилася охоча піти за нього заміж, та в українських варіантах розглядової пісні не знайшов згадки за цей звичай (вона оказалась в іншій укр. пісні— про розбійника Янчура). Може бути, що і в тому районі, де зберігся поданий тут переказ, не вдасться знайти такої версії, де-б зазначений момент був включений у саму пісню, — припущена річ, що такої версії й не було, — та важливо констатувати, що пісні товаришує оповідання, яке докладніше розробляє її сюжет і її пояснює; такий супровід постерегається, як постійний, і до деяких інших пісень, що також авторство їх приписується самому героєві пісні. Очевидно, не знаходилося поетично одарованого індивідуума, що потрапив-би розширити пісню так, щоб вона абсорбувала всі моменти додаткового прозаїчного оповідання і зробила-б цей коментар зайвим. В даному разі за оправдання недокінченості пісні править самий переказ, бо коли пісню зложила ніби сама провинниця перед стратою (оповідачі, мабуть, не конче уявляють тут імпровізацію, — дівчина мала час і надумати пісню), то авторка не була зобов'язана потім доспівувати про те що сталося після того, як вона усно опублікувала свій твір.

#### Вар. 14.

С. Хотьминівка д. Глухівського пов. — В. Білий записав у тамошньої селянки Лукери Шепетової, 62 років, варіанта, що при сильно дезукраїнізованій лексиці, напр.,

Взяли того дитьоначка  
у казьонний дом.

. . . . .  
Ударили по рібйоночку  
в бóлший колоко́л.

зберіг такий історичний аксесуар:

Прикрасную Настасійку  
до куни ведуть.

Подібно до вар. 1, в цю пісню вплутується тут уривок з пісні „Виколав я криниченьку“, — як продовження останнього цитованого вірша:

Адин веде за рученьку,  
другий за рукав,  
третій стоїть — живот болить,  
любив та не взяв.

(Звичайно в цій пришитій сюди пісні співають „серце болить“). В цьому вар. подія відбувається на Дону. Мелодії згадана жінка не пам'ятає; тому, що запис, зроблений не з співу, не може бути певним матеріалом до студіювання форми пісні, я не подаю його в цілості.

#### Вар. 15.

С. Рожовка Броварського району д. Остерського пов. нині Київської окр. Учень Київської художньо-індустріальної проф. школи І. Гиренко записав у Марії Шитої, 62 років, варіанта (без мелодії) з такими інтереснішими одмінами (від моменту скликання до справи): „Як задзвонить молодий отаман у великий дзвін... Всі (певно, „усі“) дівки молоденькі помиті ідуть, на своїх голівоньках віночки несуть, молодая Марусина немитая йде і на своїй голівонці вінка не несе... Молодая Марусино, це-ж твоя вина, що ти вчора та й з вечора дитя вродила, а вродивши тай не охрестивши в річку вкинула“. На тому кінець, і за кару нема мови.

## Вар. 16.

М. Озаринці коло Могилева над Дністром. Подав Т. Коняга.

Й а у наші дереушкі нова новина,  
 Раз, два, три, чатири, нова новина <sup>1)</sup>.  
 Молодая Настасія сина родила,  
 ни могла йо воспитати <sup>2)</sup>, в мори бросила.  
 Ой, там хлопці риболовці рибу ловили,  
 ни піймали рипки-щипки, піймали лина,  
 витянули на беріжок — то мале дитя.  
 Йа в ниділю дужи рано всі дзвони ривут,  
 молодую Настасію в кандалах видут.

Мелодію записав И. Хорків. Подається в додатку під № 27.

Розглядаючи форму українських пісень, про які йде річ у цьому (II) розділі, постерегаємо, що тільки закарпатські та лемківські варіанти зложені з  $V_8$  та  $V_7$ ; виключно з  $V_{14}$ , саме з  $V(4+4+6)$ , складаються деякі варіанти з східнього схилу Карпат, спорадично  $V_{14}$  трапляється і в східньо-українських варіантах, але панує на обширі розпросторення цієї пісні від східнього схилу Карпат до Кубани  $V_{13}$ , саме  $V(4+4+5)$ , що в новіших сх.-укр. варіантах перетворюється в  $V(5+5+5)$ . Жадної мелодії до варіантів, зложених виключно з  $V_{14}$ , я не знайшов. Основна форма для варіантів, зложених з  $V_{13}$  і похідних віршових типів, — це зворітка з пари віршів, що у співі виявляють такі ритмічні величини складів:

	1 1 1 1   1 1 1 1    1 1 1 1   4
$V_1$ схема (А)	Ой у на-шій Ко-ло- дж- ні ста-ла но-ви-на
$V_2$ схема (А)	по-ро-ди-ла дів-чи-нонь-ка ма-ле-є ди-тя
	(мел. № 14)

Вірші лучаться римом або, як тут, асонанцією.  ${}^m V_1$  — протаза,  ${}^m V_2$  — аподоза,  ${}^m V_1 + {}^m V_2$  складають мелодичну строфу.

В такій схемі віршу і відповідного мелодичного рядка зложено багато укр. пісень, що будують зворітку або так, як тут — парним лученням ритмічно однакових віршів або зложеніше, уживаючи повторень та рефренів. З цих пісень я тут вкажу на дві, що здадуться далі для пояснення дивергенції тої пісні, що тут розглядається: це 1) „Виколав я криниченьку, виколав я дві“ — пісня, що, як ми бачили, приточується і в розробленні теми про дітозгубницю (д. вище стор. 23), саме варіант з Слобожанщини, уміщений в зб. нар. укр. п. для хору М. Лисенка, VIII дес. № 9, і галицький вар. в зб. Роздольського-Людкевича № 603 і 2) „Ой надійшла чорна хмара, з неї дощик йде, позволь, позволь, наш пан капраль, на мід-вино ще“, зб. Розд.-Людк. № 580.

Умовмося визначати словесні групи цього  $V_{13}$ , а також відповідні ділянки мелодії, через  $a$ ,  $b$ ,  $c$ ; отже групи  $a$  і  $b$  — 4-складові, група  $c$  — 5-складова. Група  $c$  в співі розкладається на дві ритмічні ділянки

<sup>1)</sup> Після кожного віршу далі — приспівка, як тут, з повторенням останньої, 5-складової групи віршу.

<sup>2)</sup> В. Парасунько, з того самого містечка, співає „його спитати“.

4 + 1, хоч не розтяті цезурою; це ритмічне членування визначається тим, що останній склад групи розтягається в співі аж до величини такту, рівновеликого з тими тактами, в яких виявляються в співі групи *a*, *b*, і 4-складова частина цієї самої групи *c*. В тих випадках, де це розчленування групи *c* буде потрібно відзначити, будемо її ритмічні ділянки (такти) символізувати через  $c_4$  і  $c_1$ . Коли треба буде визначити зокрема членування другого віршу строфи, будемо брати літери  $d$ ,  $e$ ,  $f$ . І так, в основній формі розглядової тут пісні групи *a* і *b* вкупі складають у співі один гемістих, а група *c* сама творить другий гемістих. Два рівновеликі такти творять гемістих, два рівновеликі гемістихи — мелодичний рядок, два ритмічно однакові мелодичні рядки — мелодичну строфу. Це — двійковий принцип великоритмічного будування, „квадратова“ (quatrée) форма:

$$\begin{array}{ccc} a = b = c_4 = c_1 & & d = e = f_4 = f_1 \\ a + b = c & & d + e = f \\ V_1 & = & V_2 \end{array}$$

Зворітці  $V_1$   $V_2$  відповідає музично-ритмічна форма *AA*.

Певно до розглядової пісні відносяться №№ 596, 598 і 599 в збірнику Роздольського-Людкевича; з них № 598 походять з зазначеної елементарної (*AA*), ускладняє її тим способом, що повторює у  $V_1$  другий гемістих, а  $V_2$  повторює в цілості.

Там ві Львові на риночку ||: стала новина :||  
 ||: породила Марисенька Василя сина :||  
 $a b | : c : | + | : d e f : |$  або, инакше,  $V_1 (= a b | : c : |) + | : V_2 : |$

В пісні № 599:

В славнім місті Гусятині стала сі новина  
 || молодая Ганусечка сина повила :||

1-й вірш не є  $V13$ , а  $V14$ . Як-би була певність, що таке чергування  $V14$  і  $V13$  проведено через цілу пісню, ми мали-б тут оригінальний, незвичайний для української піснетворчості взорець гетерометричної<sup>1)</sup> двовіршової зворітки<sup>2)</sup>, але цієї певності нема, бо повних текстів в цьому виданні не подано. Є тексти, записані без нот, де мішаються  $V14$  і  $V13$ , тільки без якогось принципу регулярної послідовності; формально кращі з нерегулярних варіантів все-таки додержують правила, що обидва вірші тої самої строфи мають бути  $V13$  або обидва —  $V14$ .

<sup>1)</sup> За Гвідо Адлером і Бела Бартоком та всупереч Гуго Ріманові і н. я уживаю термінів „метр“, „метрика“ тільки в пристосованні до мовного компоненту пісні, а не до її музики.

<sup>2)</sup> Досі таку форму зворітки констатував Ф. Колесса (Ритміка, стор. 165) в одній наддніпрянській пісні (Лисенко, одноголос. зб. I № 8):

Ой у полі, ой у полі та у Баришполі 14  
 там сиділи три козаченьки у неволі 13

Мелодія з д. Бардичівського пов., № 15 (текст 5), вносить таке ускладнення. В  $V_2$  групи  $c$  і  $d$  дізнають часткового ритмічного збільшення, саме збільшується вдвоє вартість останньої пари складів кожної групи, і з двоїстого такту витворюється троїстий, інакше висловлюючись, дипірихії розтягаються в ростучі йоники:

	$a$	$b$	$c$
$V_1$ — основна схема (A)	1 1 1 1	1 1 1 1	1 1 1 1   4
	У ши-ньоч-ку	на ри-ноч-ку	ста-лась но-ви-на
	$d$	$e$	$f$
$V_2$ — похідна схема (B)	1 1 2 2	1 1 2 2	1 1 1 1   4
	Мо-ло-да-я <sup>1)</sup>	Вер-хів-ноч-ка	си-наро-ди-ла <sup>2)</sup>

Принцип ритмічної рівноважності обох гемістихів, здержаний в основній схемі (A), в перетвореній схемі (B) уступає місце нерівнісному відношенню; замість 8:8 (= 1:1) маємо тут 12:8 (= 3:2; мелодична строфа в мел. № 14 ізоритмічна (AA), в мел. № 15 гетероритмічна (AB).

У поляків поруч з основною схемою розгляданого тут вірша

(A)	1 1 1 1	1 1 1 1	1 1 1 1   4
	Wtem sa-decz-ku	na o-gro-dzie	roś-nie le-li-ja
			O. Kolberg Lud. serya XII, Poznańskie, cz. IV, № 139.

існує похідна ( $B^1$ ) подібна до зазначеної похідної української

( $B^1$ )	1 1 2 2	1 1 2 2	: 1 1 1 1 2 :
	A mój ptasz-ku,	kro gu-lasz-ku,	: wy-so-ko la-tasz :
	po-wiedz że mi	no-wi-necz-kę,	gdzie się ob-ra-casz
			(Ibid. № 132).

J. Łoś, у перегляді форм польських народніх віршів (op. cit., стор. 41) за зразок  $V$  (4 + 4 + 5) указав тільки на оцю останню пісню, та, подаючи її музично-ритмічну схему, не зазначив дуже важливого моменту: повторення останнього 5-скл. відтинку (інцизи). Схема проф.

застерігши, що  $V_2$  може бути і 12-складовий. Та в цьому записі  $V_{12}$  приходиться тільки один раз — підтекстований під нотами, а в повному тексті, надрукованому поза нотами на його місці стоїть  $V_{12}$ :

там сиділи три козаки у невслі.

Також і в дальших зворітках відповідний  $V_2$  все 12-складовий за єдиним винятком, коли він 14-складовий. Початковий вірш у тексті, поданому поза нотами, також має відмінну редакцію:

Ой у полі а й у Баришполі ( $V_{10}$ ).

Часто доводиться відповідати на запити, чи варто записувати знову пісню, коли її почуто в формі, слівце однаковій з тою, в якій вона вже надрукована. З поданого тут прикладу видно, що це слід робити, коли новий запис міг-би бути докладніший.

<sup>1)</sup> Пунктування тут ігнорується, як було пояснено в розділі I, де виложено принципи схематизації.

<sup>2)</sup> Щоб улегшити порівняння, беру слова не з початку варіанту II 5, а з п'ятої зворітки цього варіанту.

Лося, позбавлена знака повторення, навіває представлення про цю форму як про тричастинну; тимчасом тут тільки тактова міра троїста, але такти лучаться в більші єдності на двійковому принципі, як і в формі (A), тільки замість ритмічних рівностей

$$a = b = c4 = c1$$

маємо тут:

$$a = b = c = c.$$

Загальніше: замість  $a + b = c$  маємо  $a + b = c + c$ .

Г. Віндакевічова (ст. 79) показала іншу схему польського V13:

$$(B^2) \quad \begin{array}{cccc|cccc||cccc|c} 1 & 1 & 2 & 2 & 1 & 1 & 2 & 2 & 1 & 1 & 2 & 2 & 6 \\ \text{Otwor-} & \text{cie} & \text{nam,} & & \text{ma-} & \text{tu-leń-ku,} & & & \text{sze-} & \text{ro-ko} & \text{wro-} & \text{ta,} \\ \text{\& a} & \text{niech} & \text{że} & \text{się} & \text{mój} & \text{ko-cha-nek} & & & \text{nie} & \text{ty-ka} & \text{pło -} & \text{ta} \end{array}$$

Kolb. Lud. XVI, 406.

(так само 1 вірш у Poznańskie IV № 138).

Тут знову виступає, при троїстому принципі в мікроритмі, двоїстий у макроритмі; рівноважність у великоритмічному будіванні досягається тут не повторенням групи  $c$ , а перекраєнням її на  $c4 + c1$  і удовженням  $c1$  аж до тої міри, яку мають 4-скл. групи  $a$ ,  $b$  і  $c4$ —так, як у формі (A). В формі (B<sup>1</sup>) групи  $c$  скорочена в порівнянні з її величиною в формі (A), тимчасом групи  $a$  і  $b$  удовжені.

Коли зіставити ці дві польські пісні з одного боку і з другого — форму варіянта 5 (мел. № 15) розгляданої української пісні, то різність виступає в тому, що в польських піснях троїста тактова міра провадиться однотайно через цілу мелодію; в українській вона тільки перебиває основну двоїсту, що потім знову вступає в свої права, отже міра міняється два рази, і це вносить велике оживлення.

Коли виобразити схеми  $V_1$  і  $V_2$  вертикально, то відношення позначаються:

в польських піснях	в українській
$a = d$	$a < d$
$b = e$	$b < e$
	√
$c = f$	$c4 = f4$
$c = f$	$c1 = f1$
-----	-----
$V_1 = V_2$	$V_1 < V_2$
Форма (B <sup>1</sup> B <sup>1</sup> )	Форма (AB)

Не маючи змоги побачити всіх серій Кольберг'ового Lud'у, я не знаю, які ще є форми з  $V(4 + 4 + 5)$  в польській пісенності, окрім двох, зазначених у проф. Лося і Г. Віндакевічової, і чи не властива їй також і сконстатована в українській пісні форма  $V_1 (A) + V_2 (B)$ . Коли поставити інше питання, чи не властиві українській пісенності сконста-

товані у поляків форми ( $B^1$ ) і ( $B^2$ ), то можна б дати негативну відповідь на підставі того, що в „Ритміці“ Ф. Колесси і в кількох збірниках укр. мелодій, виданих, дякуючи праці Ст. Людкевича і Ф. Колесси, з ритмічною систематизацією, цих форм не знаходиться; та обережніше буде з того тільки замкнути, що коли вони й є, то рідко виявляються (нижче буде пояснено, що є натяк на існування у українців форми ( $B_2$ )).

Хитріша ритмічна будова  $m V 13$  в № 596 зб. Роздольського-Людкевича, — тая мелодія (подана тут у додатку під № 16) певно, теж прив'язується до розгляданої пісні.

Щоб унаочнити, як прийшлося до цієї схеми, підпишемо її під основною:

Основна схема (A)	1 1 1 1   1 1 1 1   1 1 1 1   4
(мел. № 14)	А у на-ші   Ко-ло-дяж-ні   ста-ла но-ви-   на
Похідна схема (C)	1 1 1 1   2 2   2 2   : 1 1 2 2   4 :
(мел. № 16)	Там влі-соч-ку   -в-бе-ре-зоч-ку   : ста-лась но-ви-   на :

Бачимо тут звичайний для західно і південно-слов'янських, а також українських пісень, не чужий і німецьким пісням, спосіб зложенішого ритмічного будування: збільшення вдвоє ритмічної величини окремих силабічних груп <sup>1)</sup>.

Ми вже бачили в схемах ( $B$ ), ( $B^1$ ) і ( $B^2$ ) часткове збільшення в 4-складовій групі, що приводить від первісного диметрису до ростучого йоника. В останній формі  $C$  цілковите збільшення другої 4-складової групи „в березочку“ приводить до диспандею. (Нагадуємо, що пунктування, як явище другорядне і акцидентальне, в схематизації не узглядняється).

Отже схема  $C$  залишає незмінні крайні члени  $a$  і  $c1$ , а з середніх  $b$  збільшує в цілості,  $c4$  — тільки в часті. Ті самі способи инакше комбінує хитра півд.-слов. схема  $V 13$  в іншому порядку (див. нижче під літ.  $D$ ):

Основна схема (A)	1 1 1 1   1 1 1 1    1 1 1 1   4
	Dje-voj-či-sa   ru-žu bra-la,    pak je za-spa-   la
	Kuhač №№ 847—9

Похідна схема (D)	1 1 2 2   2 2   2 2    1 1 1 1   4
	De-voj-ka je   ru-žu bra-la    pa je za-spa-   la
	Ibid. № 843, 2-й рядок <sup>1)</sup> .

Схема ( $D$ ) залишає обидва останні такти  $c4$  і  $c1$  незмінні, а удвожує  $a$  частково і  $b$  — в цілості, отже в зазначеній галицькій пісні  $a$ ,  $b$

<sup>1)</sup> W. Wollner, op. cit. — К. Квітка. Пісенні форми з удвоє збільшеними ритмічними групами. „Музика“ 1923 р. № 2—5. — Н. J. Moser називає цей спосіб „polymetrische Dehnung“, див. його Zur Rhythmik der deutschen Volksweisen. Zeitschrift für Musikwissenschaft I (1919) Heft 4, S. 248--9, та Geschichte der deutschen Musik I, 281.

<sup>2)</sup> Цю пісню Wollner цитував в згаданих Untersuchungen, с. 67 — 68 окремої відбитки.



і с4 мають порядку подоби 1) дипірихія, 2) диспондея і 3) ростучого йоника, а в сербській зразу йде ростучий йоник, далі диспондей і на решті дипірихій.

Розглянувши варіанти, витворені трансформацією основної схеми (А) на самому принципі удовження чотирискладових груп або двоскладових підгруп, перейдемо до варіантів, у яких виявляється інший принцип дивергенції: ритмічне розщеплення основної ритмічної вартости в певних місцях мелодії з збільшенням кількості складів віршу (його метричною ампліфікацією).

І так, мелодії, подані під №№ 18—24 нотного додатку, всі з центральної та східної України (тексти вище, вар. 2, 7—12), характеризуються перетворенням 4-складових груп в 5-складові, що приводить до перетворення цілого 13-складового вірша в 15-складовий. Вже давніше Ф. Колесса (Ритміка у. н. п. ст. 153, пор. ст. 141 у примітках), констатував, що 15-складовий триколінний вірш типу  $5 + 5 + 5$  утворився через розширення 13-складового, типу  $4 + 4 + 5$ . Єдиний приклад такого розширеного віршу, що Ф. Колесса міг тоді навести, — варіант пісні „про голоту“ (Лисенко IV № 6 Аα):

5		5		5		= 15
Ой наступила		та чорна хмара		став дощ		накрапать
Ой там збиралась		бідна голота		до коршми		гулять

Буде навчально, коли порівняємо цю пісню з її варіантом у первісній схемі (Ibid. № 6 А):

4		4		5		= 13
Темна хмара		наступила,		став дощик		іти

і подібними словами вищезгаданої галицької пісні:

4		4		5		
Ой надійшла		чорна хмара,		з неї дощик		йде
позволь, позволь,		наш пан капраль,		на мід-вино		ще

Отже пісня „про голоту“ в розмірі  $5 + 5 + 5$  — з Бобринця д. Херсонської губ.; таї пізніше опубліковані матеріали показують, що подібна ампліфікація  $V(4 + 4 + 5)$  таки, мабуть, невідома в крайніх західних українських землях <sup>1)</sup>.

В центральній та східній Україні  $V15$  справді витворюється з  $V13$ , і то головно за поміччю того способу, що в польських танцівних піснях, як постерегла Г. Віндакевічова (Studia, стор. 81—2), часто служить до розширення 12-складового віршу. В розділі I нинішньої розправи було вже вказано на те, що таке розширення практикує наш нарід навіть на крайній західній землі — Закарпатській Україні, головно через встав-

<sup>1)</sup> Пісня № 217 в гал. зб. Розд. Людк. явить  $5 + 5 + 5$ , як інший спосіб розширення на іншій первооснові: це —  $V(5 + 5)$ , розширений повторенням другої 5-склад. групи „Ой була, була | й а в місті вдова, | й а в місті вдова“.

лення „(г)ей!“ Що там не вживається для подібних витворів слівце „та“ („да“), — це погоджується з тим, що воно не вживається і в моравських та словацьких піснях; в Галичині зрідка можна надібати і „та“, напр. у 8-скл. вірші (4 + 4):

$$\begin{array}{ccc} \underbrace{1 + 4 +} & \underbrace{4} & \\ \text{Та не мав Іван} & \text{що робити} & \\ 4 & 4 & \end{array}$$

І. Франко. Студії над укр. нар. піснями, ст. 530,

пор. варіант: Не мав Іван в світі жити Kolberg. Pokucie II № 18.

Уживана потроху для розширення віршу у поляків, вставка „да“ незвиняйно часто служить до ритмічних перетворювань у центральній та східній Україні. Також і слівце „ой“ тут вставляється і тоді, коли треба доповнити кількість складів до норми, як поводить ся й на західніх укр. землях,—і тоді, коли цим слівцем інтенціонально переходять норму.

Інші способи розширення віршу — вживання здрібнілих форм замість звичайних, як у вар. 7 і ин. (мел. №№ 18 і ин.) — „риболовчики“ замість „риболовці“, або повних замість скорочених, ужитих в ординарному вірші, — як тут „роздивилися“ замість „подивились“ варіанту 5, „молодая“ замість „молода“ і т. п., заміна первісних слів іншими, що мають більше складів: „не пускай *мати*“ замість „не пускай *їх*“ (вар. 11) і т. п. Таким чином, метрична ампліфікація не звязується з ампліфікацією поетичного оброблення.

У варіанті 7 (мел. № 18) зайвий склад втискається в ритмічну довжину, належну до 1-го складу кожної з первісно 4-складових груп *a* і *b*, і для того цю довжину розщеплюється на дві дрібніші, рівні поміж собою. Таким робом з первісного

$$\begin{array}{ccc} \underbrace{a\ 4} & & \underbrace{b\ 4} \\ 1\ 1\ 1\ 1 & | & 1\ 1\ 1\ 1 \\ \text{на-ї-ха-ли} & & \text{ри-бо-лов-ці} \end{array}$$

(таке слово в 15-му укр. варіанті, поданому у В. Гнатюка, в інших — „рибалочки“, „рибаченьки“, „три рибаки“).

витворюється

$$\begin{array}{ccc} \underbrace{a\ 5} & & \underbrace{b\ 5} \\ \frac{1}{2}\ \frac{1}{2}\ 1\ 1\ 1 & & \frac{1}{2}\ \frac{1}{2}\ 1\ 1\ 1 \\ \text{Ой на-ї-ха-ли} & & \text{ри-бо-лов-чи-ки} \end{array}$$

(Старогрецьке вчення про неподільність *χρόνος* *πρώτος*, хоч його з успіхом пропагував Вестфаль, як універсальне і обов'язкове для теперішності, не пасує до слов'янських нар. пісень).

Цій схемі в мел. № 18 асимілюється й остання група *c*, що зостається 5-складова, як була в основній метричній схемі:

$$\begin{array}{ccc} c\ 5 & & c\ 5 \\ \frac{1}{2}\ \frac{1}{2}\ 1\ 1\ 1 & \text{замість основного} & 1\ 1\ 1\ 1\ 4 \\ \text{ри-би ло-ви-ти} & & \text{ри-би ло-ви-ти} \end{array}$$

і цілий  $m$   $V$  укладається в три ритмічно-однакові інцизи:

	a 5	b 5	c 5
Схема (E)	$\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ 1 1 1	$\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ 1 1 1	$\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ 1 1 1
	Ой на-ї- ха- ли	ри-бо- лов-чи-ки	ри- би ло-ви- ти

Така сильна ритмічна редукція групи  $C$  навряд чи може бути пояснена, коли до помочи не притягнемо тритактових схем українського  $V10$ , яким зложені інші пісні про дітозгубницю:

1 1 1 1 | 1 1 1 1 | 2 2

(див. вище в розд. I, стор. 12). Мушу згадати саме за цю схему бо тритактової схеми  $V12$

1 1 1 1 | 1 1 1 1 | 1 1 1 1

що гіпотетично скоріше могла-б бути архетипом реальної схеми (E), в українській пісенності не знаю. Її не находив і в південно-слов'янській Вольнер <sup>1)</sup>, також не зазначив її як Лось (втім, у його перегляді польських нар. ритм. схем використано загалом невелику кількість пісень — коло 700). Схему  $\frac{1}{2}$   $\frac{1}{2}$  1 1 1 я найшов у польських піснях, тільки не в  $V15$ , а в  $V17$ , і її не треба розуміти конче як витворену через дроблення, — так само можна припускати й розтягання:

$\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ 1 1 1		$\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ 1 1 1		$\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ 1 1 1		2 2
Za-ko-cha-li się,		za-ko-cha-li się		dwo-je lu-dzień-ków		w so-bie
(Kolberg. Pieśni Ludu P. № 11-a)						

(інакше: 1 1 2 2 2 | 1 1 2 2 2 | 1 1 2 2 2 | 4 4)

Метрично — це дуже старинний вірш, що не походить з  $V13$ . Поміж південно-слов'янськими піснями є вдвоє збільшена схема 1 1 2 2 2 в  $V13$ , розширеному повторенням обох гемістихів:

	a	b	c
З основної схеми (A)	1 1 1 1	1 1 1 1	1 1 1 1   4
	U-stal sem se	jut-ro ra-no,	ma-lo pred zo-rom
(Kuhač № 899).			

	a	b	a	b
Похідна схема	1 1 1 1	1 1 1 1	1 1 1 1	1 1 1 1
	Stal sem se ja	v jut-ro ra-no,	stal sem se ja	v jut-ro ra-no

	c
1 1 2 2 2	1 1 2 2 2
ma-lo pred zo-rom,	ma-lo pred zo-rom
(Ibid. № 900).	

Ритмічна схема  $c$  тут хоч подібна до схеми 5-складового відтинка в (E), та утворюється не дробленням, а розтяганням.

<sup>1)</sup> Op. cit., с. 71—2 окремої відбитки.

Схема  $\frac{1}{2} \frac{1}{2} 1 1 1$  для окремих 5-склад. груп уже занотована в „Ритміці укр. н. п.“ Ф. Колесси, 88—9; вона і в Галичині утворюється зрідка способом додання непотрібного слівця, напр.,

$\frac{1}{2} \frac{1}{2} 1 1 1$	з основного:	$1 1 1 1$
Та не мав І ван		не міг І-ван,
(див. вище стор. 36.)		

але не провадиться систематично й регулярно. Оригінальність східньо-української схеми (E) — в тому, що в ній група  $a$ ,  $b$  і  $c$  рівні до себе не тільки метрично, але й ритмічно; замість рівнісного принципу  $a+b=c$ , як у схемах (A) і (B<sup>2</sup>), тут маємо рівнісний принцип  $a+b=c$ , як у схемі (B<sup>1</sup>), але тимчасом, як в останній схемі вірш розширюється повторенням групи  $c$ , щоб додержати двійкового конструктивного принципу  $ab=cc$ , тут цієї корекції не робиться, і виявляється трійкове будування. Те, що схема (E), все-таки, дуже незвична, відбилося на формі цієї пісні тим способом, що ця схема проведена тільки в 1-му вірші; всі дальші вірші мають відмінне ритмічне відношення:

Схема (F)	$\frac{1}{2} \frac{1}{2} 1 1 1$		$\frac{1}{2} \frac{1}{2} 1 1 1$		$1 1 1 1 2$
	да не зло-ви-ли		да шу-ки ри-би,		зло-ви-ли ли-на.
Кількість складів	5		5		5
Кількість ритм. часівок	4		4		6
	$a$	=	$b$	<	$c$

Дуже інтересно порівняти цю схему з півд. слов. схемою V13, де нерівнісний принцип виявляється інакше:

$1 1 2 2$		$2 2 2 2$		$1 1 2 2 2$
De-voj-ka je		ru-žu bra-la,		pa je za-spa-la
кількість складів	4		4	5
кількість ритм. часівок	6		8	8
	$a$	<	$b$	= $c$

(Це — варіант, поданий у Кухача до цитованого вище № 843).

Схема (F) держить середню постать що-до ритмічної величини інциз ( $4+4+6$ ) між схемою (A) ( $4+4+8$ ) і схемою (E) ( $4+4+4$ )<sup>1)</sup>.

Знаком  $\overline{\quad}$  у нотному зазначенні розгляданої мел. № 18 відкреслено заспів, що в'яже вірші межи собою, повторюючи словесною, але не музичною стороною останню 5-складову групу попереднього віршу.

В гуртовому співі такий заспів звичайно є партія соліста, тому я вже наперед зазначив цей спосіб конкатенації в розд. I, стор. 20, переглядаючи форми з соловими партіями, такою формулою:

$$V_1 + U_1 V_2 + U_2 V_3 + \dots + U_{n-1} V_n$$

<sup>1)</sup> Що в формі цього вар. 1-й вірш ритмічно коротший від усіх дальших, тоб-то має  $4+4+4$  замість  $4+4+6$ , нагадує форму пісні, аналізованої в Етн. Вісн. кн. 2, с. 103.

Деталізація цієї формули при троїстому членуванні  $V_1$ , як у даній пісні, виглядатиме так:

$$a b c + (c^u + d e f) + (f^u + g h i) \dots$$

В даній пісні при метричній рівності всіх визначених літерами груп їх ритмічні величини ідуть у такому порядку:

$$(a + b + c) + [c + (d + e + f)] + [f^u + (g + h + i)] \quad ^1)$$

$$(4 + 4 + 4) + [4 + (4 + 4 + 6)] + [4 + (4 + 4 + 6)].$$

Що  $c^u$  музичною стороною не повторює  $c$ , — річ звичайна в піснях розгляданої форми; особливість саме даної пісні — у тому, що  $V_1$  музичною стороною не однаковий з  $V_2$ ,  $V_3$  і дальшими, але ці останні подібні до себе. Заспів  $U$  тільки перед  $V_2$  ритмічно однаковий з останньою 5-скл. групою попереднього віршу, тоб-то ритмічно  $c = c^u$ , а далі  $f^u < f$  і т. д. Незгідно з послідовністю словесною, мелодично  $c^u$  повторює не  $c$ , а  $a$ , і взагалі музичні, зокрема мелодичні подібності ідуть іншим порядком, ніж словесні:

словесно	$a b c + (c + d e f) + \dots$
музично	$a b c + (a' + b c d) + \dots$

І в усякому разі  $U_1$ , притикаючи словесно до  $V_1$ , мелодично скоріше наближається до 1-ї групи  $V_2$ :

словесно	$V_1 \leftarrow U_1 \quad V_2$
музично	$V_1 \quad U_1 \rightarrow V_2$

Отже в цьому  $U$  можна до певної міри вбачати оригінальну модифікацію так званого „принципу Януса“.

В соловому виконанні пісень типу  $V_1 + U_1 V_2 \dots$  заспів, — може, його правильніше було-б назвати „межиспівом“, бо він приходить тільки межі віршами, але не перед 1-м віршом, — часом опускається, коли співакові неохота роздовжувати пісню. Чи це має постереження може бути розпросторене на всі місцевості і на всі пісні, — то питання, яке може бути розв'язане тільки при довгій пильній стаціонарній роботі в різних пунктах.

Також треба довгих постережень над інтерпункцією виконання, щоб установити, коли  $U$  відділяється довшою павзою від  $V_1$ , коли — від  $V_2$ , і коли ця зв'язана форма взагалі не знає довших меживіршових павз. Докладніші постереження над інтерпункцією мають значіння і для того, щоб установити, наскільки зберігається свідомість парного лучення римованих віршів після того, як первісна двовіршова зворітка розби-

<sup>1)</sup> Розуміється, в метрично-ритмічних формулах між накресленнями  $abc$  і  $a+b+c$  істотної різниці нема; брак знака  $+$  не визначає множення (як у математичних формулах), а ставлення цього знака тільки наочніше виображає членування, де його треба особливо підкреслити (як тут, для згідності з цифровою формулою нижчого рядка).

вається, і кожен вірш, підсилений заспівом, становить окрему мелодичну строфу.

Треба розрізнати функцію вставних незначущих словечок „да“, „та“ і ин., 1) коли вони розширюють давню складочислову норму до вподобаної нової, повторюючися регулярно в відповідних місцях віршу на взір рефрену ( $r$ ), і 2) коли в цьому ампліфікативному будівництві, в цьому метро-ритмічному перетворюванні пісні вони вживаються альтернативно з иншим способом — заміною коротших слів рівнозначними довгими, без якогось порядку чи принципу чергування цих способів, а цілком довільно, як до вигоди перевірювання кожного даного місця. В розгляданій пісні вставні незначущі, зайві слівця вживаються в цьому останньому способі.

Ритмічне ускладнення через розщеплення може виявлятися без розширення рами мелодії, тоб-то в її основній загальній величині, або з розширенням; в останньому комбінованому способі і розщеплення твориться не над основною схемою, а над похідною, удовженою. Нагущування звукової маси в певних пунктах мелодії може мати ритмічне значіння і тоді, коли воно виявляється тільки в мелізмі, уміщеній на ритмічному просторі, що в основній схемі належить одному словесному складові; але в наших прикладах цього не було: в мелодіях №№ 14 і 15 хоч є ліговані шіснацятки на місці основної вісімки, так друга з цих шіснацяток в усіх цих випадках — тільки прохідна нота, в співі чується слабше, і не діє на ритмічне сприймання мелодії, ритмічно не модифікує її. Инша річ, коли розщеплення в мелодії підсилюється підтекстуванням зайвого словесного складу під другу з розщеплених вартостей. Хоч здебільшого музиканти — на жаль, навіть музикологи — ігнорують словесний елемент пісні і вважають за можливе студіювати музику пісень незалежно від слів, надто коли не розуміють мови, якою зложено пісню, — проте, з другої сторони — і це неконсеквентно — тоді, коли під нотами слова підписані, і на них уважається, то, трактуючи певні групи тонів як мелізми, виходять з того, що під ними нема окремих слов. складів. У всякому разі треба визнати, що сполучення тону з окремим складом збільшує його звукову масу, його окремішність і вагу в комплексі, званому піснею, і розщеплення, проведене також і в словесному компоненті, творить ритмічну модифікацію, яка не може бути ігнорована і в музично ритмічній схематизації і систематизації пісень.

Очевидно, в формі  $V_1 + U_1 V_2 \dots$  співається також, хоч це в записі не зазначено, — і пісня на розглядану поетичну тему, надрукована в збірнику А. Бігдая „Пісні Кубанських и Терських козаків“, вып. XII, № 476. Ця мелодія записана дуже недобре, та репродукуючи тут цей негативний взірець запису (в додатку № 17), я маю мету дати імпульс тамошнім людям записати її знову точніше і з більшим тямком, ніж це зробив А. Бігдай.

Основна схема  $V13$ , тут нерозширена, але в музичному відношенні дістала великих добудувань, окрім зазначеного „межиспіву“; мандруючи

на схід, пісня оздобилася довгими мелізмами, що тепер характеризують більше російські „протяжні“ пісні, а за давніх часів були властиві й західньо-європейським співам. Ці визерунки розтягають таку згогадну схему:

1 1 2 2 | 1 1 2 2 | 1 1 2 2 6  
 А в Паш-ків-ці | на ба-за-рі | но-ва но-ви- | на,

що в ній ростучий йоник провадився-б в усіх трьох ритмічних відтинках, яким відповідає по 4 склади (див. вище схему  $B^2$ ). Таку схему десь можна надібати й між Карпатами та Кубанню, коли, записуючи народні пісні з мелодіями, не зневажати варіантів. Коли-б форма ( $B^2$ ) була знайдена на українському ґрунті, а варіант з Пашківки на Кубані був записаний вдруге, як слід, ритмічна дивергенція була-б консеквентно досліджена ще в одному напрямі. Та й те, що з певністю виявляють взяті тут під розгляд зразки, значно посуває наперед типологію українського  $V13$ .

Щоб з'ясувати ритмічну генезу мелодій №№ 22—25, треба вибрати з української пісенности і притягти до розгляду ритмічні типи, не представлені зібраними досі варіантами розгляданої тут пісні.

Еволюція і дивергенція основної ізоритмічної 4-складової схеми 1 1 1 1 може виявлятися не тільки в збільшенні вдвоє вартости останньої пари складів, тоб-то в зазначеному вже тут перетворюванні дипірихія в ростучий йоник, але також у збільшенні одного складу в кожній парі, тоб-то перетворюванні пірихіїв у трохеї 2 1 2 1 або — це частіше в старих слов'янських піснях — в ямби 1 2 1 2. Теорію Моміньї-Гуго Рімана про ідентичність ямбічного ритму з трохайчним ніяк не можна пристосувати до слов'янських пісень, бо ямби у нас мають більше темпоральний, квантитативний, а не динамічний характер, часто не йдуть регулярно, а перебиваються таким способом, що позначати і розуміти їх за поміччю анакрузи було-б абсурдно. Найчастіше такий перебіг приходить у замичній каденції. Виберімо для прикладу з пісень, зложених з  $V13$ , ті, що вже згадувалися в звязку з розгляданою, і що певно еволювали паралельно з нею. Отже пісня „Виколав я криниченьку“, що навіть контамінується з цією (див. вар. 1 і 14), зафіксована не тільки в елементарній схемі (А) і в модифікації, характеризованій вставленням слівця „та“ з розщепленням основної ритмічної вартости:

1 1 1 1 |  $\frac{1}{2}$   $\frac{1}{2}$  1 1 1 || 1 1 1 1 2 | 1 1 1 1  $\hat{2}$   
 Ко-пав же я та кри-ни-чень-ку в ви-шне-вім са-ду, в ви-шне-вім са-ду

Лисенко V № 25-I, також хор. VI дес. № 7

а ще й у формі ямбізованій:

1 2 | 1 2 | 1 2 | 1 2 || 1 2 | 1 2 |  $\hat{3}^1$   
 Ви-ко- пав я кри-ни- чень-ку, ви-ко- пав я дві

<sup>1)</sup> Квітка, Е. З. II № 297. Це один з моїх найдавніших записів, і тут я поставив у кінці фермату, чого тепер не зробив-би (див. у розділі I, ст. 18). — Пор. Розд.-Людк. № 622.

Такий самий прикінцевий ритмічний перебіг в одній з одмін згаданої пісні про голоту (Лис. IV № 6 Б):

(G) 1 2 | 1 2 | 1 2 | 1 2 || 1 2 | 1 2 | 6  
 Зі-йшло сон-це під ві- кон-це, став до- щик і- ти

Иноді течія ямбів перебивається не тільки в замичній каденції, але і в різних місцях мелодичного рядка, де той або інший первісний пірихій зостається незмінний поміж ямбами, або, наперекір загальному ямбічному характеру мелодії, задиркувато трохаїзується.

Для нас тут важливо констатувати таку пікантерію в V13:

NB!

(H) 1 2 | 1 2 | 1 2 | 1 2 || 1 2 | 2 1 | 3  
 ви-п'є чар-ку, ви-п'є дру-гу тай по сес-тру шле  
 Квітка, Зб. Л. У. № 134.

і в згідній схемі відповідного акаталектичного віршу V14 галицької пісні:

NB!

1 2 | 1 2 | 1 2 | 1 2 || 1 2 | 2 1 | 3 | 3  
 Ой ти, ду-бе ку-че- ря-вий, лист на то- бі ряс- ний  
 Розд.-Людк. № 654, пор. буковинську у Квітки Е. З. II, № 544, 2-й вірш.

Подібні схемі знаходяться також у мораван, південних слов'ян і у грузинів.

Виходячи з існування цього ритмотворчого принципу, маємо право припустити, що десь є в українській пісенності й така схема

(I) 1 2 | 1 2 | 1 2 | 1 2 || 2 1 | 2 1 | 6

або вона була тоді, коли мода на подібні пікантерії взагалі була поширена по Європі (зазначений принцип характеристичний для ритміки трубадурів, а в східній Європі він держався й пізніше, тільки не у росіян, — до них він сливе не дійшов).

Гіпотетична схема (I) є ланка, що пояснює мелодію пісні про дітозгубницю (вар. 8), подану в додатку під № 19:

(J)  $\frac{1}{2}$   $\frac{1}{2}$  2 | 1 2 |  $\frac{1}{2}$   $\frac{1}{2}$  2 | 1 2 ||: 2 1 | 2 1 | 6: ||  
 А вне-ді- леч-ку дай по-ра- неч-ку во всі дзво-ни б'ють

Вона бо розширює V(4+4+5) в V(5+5+5) метрично однаковим способом, що й розглянутий вище вар. 7 (мел. № 18), тільки витворила іншу ритмічну схему.

В цьому запису бачимо ще особливість: повторення останньої 5-скл. групи. Форма  $ab | :c: |$  в основному V(4+4+5) вже нам траплялася в галицькому варіанті пісні про дітозгубницю (Розд.-Людк. № 598).

Там ві Львові | на риночку ||: стала новина: ||



пор. *ibid.* № 597. Тут *c* повторюється і музично; в інших прикладах при словесній однаковості музична відмінність; визначимо це формулою  $ab + cc$ ; так у згаданій пісні, „Копав же я криниченьку“. Лис. V, № 25-I, також у Квітки, Е. З. II, № 281, також у варіанті згаданої півд.-слов. пісні: *V jutro rano se ja vstanem malo pred zorom* (Кунач № 898) і т. д. Частіше повторення 5-скл. групи відділяється вставленою приспівкою (Розд.-Людк. №№ 601—615).

Варіант 9 з Білоцерківської окр. (мел. № 20) належить в основі до тої самої схеми (*J*); але та відмінність, що останній склад видержується значно коротше, — група *c* не є 2 1 2 1 6, тільки 2 1 2 1 2:

(*K*)  $\frac{1}{2} \frac{1}{2} 2$  | 1 2 ||  $\frac{1}{2} \frac{1}{2} 2$  | 1 2 || 2 1 | 2 1 | 2  
 Ри-бо-лов- чи-ки, слав-ні хлоп- чи-ки ри-бу ло-ви ли

спричиняє велику різницю архітекτονіки, бо наближає цілість до тричастинності, не потрібуючи повторення цієї групи, тоб-то *c* мало що більше ніж *a* зокрема і *b* зокрема, тому  $a + b + c$  наближається до типу, де  $a = b = c$ . Тимчасом у схемі (*J*), де ритмічно  $a + b = c$ , тричастинність досягається повторенням:  $(a + b) + c + c$ . Чи вона там справді досконала? Тоб-то чи справді останній склад видержується рівно 6 одиниць? Тут треба брати на увагу момент суб'єктивізму даного співака, а так само і записувача; ці два записи зробили різні люди, але й той самий збирач пильніше і певніше зробить запис, коли він уже задумався над важливістю якогось деталя, вже поставив його в систему своїх дослідів і попереджень, звязавши його з певною проблемою, ніж тоді, коли він іще не усвідомив собі тої проблеми і ставиться до деталя тільки як до деталя. Повторне вислухування пісні у гуртовому виконанні або хоч в одинокому виконанні кількох різних людей з того самого села, розуміється, багато важить для з'ясування нормальної ритмічної форми місцевого варіанту; ця нормальна форма, розуміється, не виключає потреби й інтересу до варіантів індивідуальних, але пізнати її потрібно для того, щоб як слід розуміти ці останні. Друга важлива відмінність цього варіанту (9, м. № 20) від попереднього — в тому, що він повторює останню 5-скл. групу віршу не як складову частину цього віршу, а як заспів до наступного, тоб-то виявляють вищеописаний формотворчий принцип  $V_1 + U_1 V_2 \dots$ . Текст 9, хоч не має оригінальних рис, визначається тим, що окрім 1-го віршу всі дальші в'яжуться в пари римом або асонанцією, отже за принципом  $V_1 + V_2 V_3 + V_4 V_5 \dots$  і тільки останній вірш притикає римом, як третій, до останньої двовіршової групи.

В вар. 10 з Борзенського пов. (мел. № 21) цей принцип римового лучення не додержується. Ритмічна схема основного віршу — така, як і в попередньому варіанті, тільки троїста міра послідовно проводиться доданням павзи після останнього складу, — вона доповнює ритм. вартість цього складу до норми, вподобаної у схемі (*H*), та що до цієї павзи і її відсутности в попередньому варіанті прикладаються виложені до попереднього вар. міркування. Істотніша і безсумнівна відмінність між обома

варіантами — у ритм. виді заспіву ( $U$ ): там він з трохаїзуючими удовженнями, ритмічно ідентичний з групою  $c$ , тут він сильно зредукований і вносить у пісню ритм. метаболу своєю двоїстою ритмічною мірою. Відповідно до прийнятої тут досі у схематизації основної ритмічної одиниці, цей заспів треба виобразити так:

$\frac{1}{2}$   $\frac{1}{2}$   $\frac{1}{2}$   $\frac{1}{2}$  2  
на- ста- ла зи- ма

і тоді матимемо виїнятковий приклад дроблення двох основних ритм. одиниць під-ряд, що взагалі в укр. пісенності трапляється рідко, акцидентально, коли текст явить іррегулярну ампліфікацію в якомусь пункті. А що тут маємо нормальну для даного варіанту схему  $U$ , то може правильніше було-б розуміти цю схему, як зберегання архетипового  $1\ 1\ 1\ 1\ | 4$ , як в ( $A$ ), і тоді відповідно ціла схема свідчила-б, що основний вірш утворено не комбінацією дроблення й розтягання, а самим розтяганням;

$U$   
1 1 4 | 2 4 | 1 1 4 | 2 4 | 4 2 | 4 2 | 6 || 1 1 1 1 | 4

Принцип редукції такого  $U$  постерегається часом і в російських піснях; напр. ( $V13$ ):

1 2 | 1 2 | 1 2 | 1 2 || 1 2 | 2 1 | 3  
Са-диль чер-нець че-ре-муш-ку, са-диль, по-ли-валь,

$U$   
 $\frac{1}{2}$   $\frac{1}{2}$   $\frac{1}{2}$   $\frac{1}{2}$  2  
са-диль по-ли-валь

Лопатинь-Прокунинь, № 39.

або, з дивним переставленням вартостей,

„Пѣсня“  
1 1 1 1 | 2 2 | 2 6 2 | 1 1 4 2 2  
Изъ за лѣ-су | бы-ло | лѣ-сич-ку бы-ло лѣ-сич-ку

(Н. Пальчиковъ. Крестьянскія пѣсни, № 57)

В оцій українській він доходить до своєї границі — зменшення рівно вдвоє:

2 2 2 2 | 1 1 1 1 2 2 | 2 2 2 2 | 4 4  
Що ко-зак же та і-ще й жо-на-тий до дів-чи-ни хо-де

$U$   
1 1 1 1 2 2  
до дів-чи-ни хо-де

Квітка Е. З. II № 405.

За найновіші ритмічні досягнення на дорозі, визначеній поданими досі увагами, треба визнати, між варіантами пісні про дітозгубницю, ті,

що виявилися в мелодіях №№ 22 і 23. Розглядаючи першу з них (запис А. Конощенка з Херсонської окр., текст подано тут вище як вар. 2), візьмімо слова не 1-ї зворітки,—бо в ній приходить випадкова каталекса (7+5 замість 8+5), а 2-ї:

(К)  $\frac{1}{2}$   $\frac{1}{2}$  2 | 1 2 |  $\frac{1}{2}$   $\frac{1}{2}$  2 | 1 2 || 1 3 | 1 1 | 2  
 Ох і там тая-я та дів-чи- нонь-ка ди-тя ро-ди- ла

$\frac{1}{2}$   $\frac{1}{2}$  2 | 1 2 |  $\frac{1}{2}$   $\frac{1}{2}$  2 | 1 2 || 2 2 | 1 1 |  $\widehat{2}$   
 та не пус- ти-ла та на сьвіт Божий, в річ-ці вто-пи- ла

Перший гемістих в обох віршах ритмічно цілком згідний з схемою (J), що будується на принципах, які стали вповні органічні для укр. піснетворчості—на принципах ямбізації і розщеплення, а другий гемістих (остання 5-скл. група) явить оригінальний ритмічний новотвір, інакше виражений  $V_1$  і інакше в  $V_2$ . Той новотвір можна розуміти і як поступ, і як дегенерацію. Щоб з'ясувати натуру таких екстраваганцій, треба-б пильних постережень над впливом пісень з інших місцевостей і їх перетворюванням (зокрема—в країнах нової колонізації), з увагою на те, чи в даній місцевості існували давніше пісні того самого метричного укладу, які регулярніше додержували певних звичних для укр. пісень ритмоторчих принципів, чи ні; в першому разі можна здогадуватися, що подібний ритмічний новотвір є свідомо трансформація схеми, вже добре усвоєної і усвідомленої, і що та давня схема вже наскучила та починає виживатися. В другому разі екстраваганція може бути витлумачена, як вияв невдатного, невмілого чи нетвердого, несміливого відтворення схеми, взагалі для України,—для інших її місцевостей — звичайної, але для даної місцевості ще нової і не достоту вхопленої. (Російські пісні, в яких можна дошукатися ознак перетворювання західних ритмічних типів, часто виявляють неначе блукання й намацування сталої ясної форми, та довід цього вимагає окремої розвідки).

Варіант 10 з-під Малина на правобережному Поліссі (мел. № 23) в основному рядку виявляє врегульовану схему  $V(5+5+5)$

(L)  $\frac{1}{2}$   $\frac{1}{2}$  2 | 1 2 |  $\frac{1}{2}$   $\frac{1}{2}$  2 | 1 2 || 1 2 | 1 2 | 6  
 Як на-ї- ха-ли ри-бо- лов- чи-ки ри-б-ки ло-ви- ти

що натурально розвилася з  $V(4+4+5)$  типу (G) тим самим способом, як  $V(5+5+5)$  типу (J)—з  $V(4+4+5)$  здогадного типу (I), якого існування сугестується реальною схемою (H). Дальший конструктивний зріст форми тут перейшов таким способом: полярно до форм  $ab|:c|$ ,  $abcc$ ,  $aberc$ , зазначених вище, що виявляють нарощування через метричне повторення останньої групи  $c$  (у Розд.-Людк. №№ 616 - 622 навіть  $abccc$ ),—тут метрично повторюється перша група  $a$  (цього способу не констатовано в західньому  $V13$ ), та ще з передпосланою приспівкою:

$$r+a+abc$$

Перше  $a$  є заспів, мелодично не подібний до другого  $a$ , що входить в основний тулубець  $V$ ; ритмічна фігура його явить разючий новотвір 1 1 3 1 2, що виник, мабуть, через розтягнення з звичайної праформи  $1/2 \ 1/2 \ 2 \ 1 \ 2$ . Фрапантна інновація також — поділ цього 5-складового заспіву на  $2+3$ , переведений тим способом, що перші два склади виспівуються *solo*, а хор впадає в спів, не дожидаючи кінця заспіву, навіть посеред слова, розтинаючи „як наїхали“.

$$\overbrace{r + a \ 2}^{\text{Solo}} + \overbrace{a \ 3 + a \ 5 \ b \ 5 \ c \ 5}^{\text{Coro}}$$

В російських співах нахожу зразок, що в цьому напрямі йде ще далі і розтинає цим способом навіть один склад:

$$\overbrace{\text{Ты взойди-ка, красно со-}}^{\text{Solo}} \quad \overbrace{\text{олнышко над горою і т. д.}}^{\text{Coro}}$$

Н. Лопатинь и В. Прокунинь. Сб. русск. лир. пѣс. ч. II, № 51.

Такі мудрості надолужують варіантові 11 (мел. 23) меншу зложеність основної схеми його  ${}^m V$  в порівнянні з схемою (J).

Зросійщена мова варіанту тут, як і в багатьох інших випадках, є ознака не російського походження пісні, а її новітнього походження. Ця словесна стилістична особливість і тут, як я вже заважив з приводу іншої пісні <sup>1)</sup>, іде в парі з високим ступенем еволюції форми.

Нерівність кількості складів у тексті, можливо, почасти пояснюється моєю недосвідченістю в записуванні — це була одна з перших спроб моєї ранньої молодости, — та почасти, може, й тим, що, як я добре пам'ятаю, сами дівчата-співачки ще не зорудували тоді з цією складною і незвичною для них ритмічною будовою. Це була тоді в селі „нова пісня“; либонь я натрапив саме на момент суперпозиції її на давнішу форму пісні того самого змісту, та, на жаль, я не був досить обізнаний з предметом, щоб зробити анкету за тою старою формою. Повторний запис цієї пісні в тому самому селі у жінок різного віку був-би тепер дуже бажаний, та нема певности, що та форма, в якій я зафіксував пісню 30 літ тому, ще збереглася в пам'яті навіть тих, що саме тоді „дівували“, „гуляли“. Мають свою долю також і пісні; бувають між ними ефемерні, і то або ефемерні поетичні твори в тривких формах або ефемерні форми до тривких поетичних сюжетів. І доля цієї пісні могла бути така, як іншої, що про неї селянин образно відповів на мій запит: „вона в нашому селі була зародилася, не доносилася та так і засохла“. Моментальні знімки з таких етнофонічних явищ не менш інтересні, як фіксація утворів, що досягають хоч на час закінченості в певній формі.

Буде до речі зазначити тут іще схему, що хоч не прив'язується до студійованої тут пісні, та завершує ампліфікацію віршу  $4+4+5$ ,

<sup>1)</sup> Етногр. Вісник, кн. 2, ст. 102, 104 — Повідомлення Каб. Муз. Етн. № 2, с. 27, 29.

з яким ми тут увесь час маємо діло. Розширивши обидві 4-складові групи до 5-складової міри, народ на цьому не спинивсь і, натурально, розширив також і 5-складову до 6 складів. Так утворена схема виявляється в оцій пісні з Чернігівщини (Квітка Е. З. II № 441):

*Duo*  
 1 + 4 | 1 + 4 | 1 + 5  
 [Да] ходив чумак | [да] ходив бурлак | [да] сім год по Дону. ||

*Solo*  
 5  
 сім год по Дону,

отже „межиспів“ там — таки 5-складовий.

Можливо, що в таку форму десь одягається й пісня про дітозгубницю, та з варіантів, що я маю під рукою, тільки один 12 (мел. № 24, запис А. Бабія з Баришполя) розширює первісну 5-складову групу вставкою „да“ і перетворює її на 6-складову. Відрізняючися цим од варіанту

4                      1 + 5                      5                      5  
 Копав же я | та криниченьку | в вишневім саду, | в вишневім саду  
 баришпільський варіант пісні про дітозгубницю творить на первісній двоїстій (не перетвореній ямбізацією чи трохаїзацією) основі метричну (складочислову) прогресію 4 + 5 + 6 для основного віршу:

4                      5                      6  
 (М) 1 1 1 1 | 1/2 1/2 1 1 1 | 1/2 1/2 1 1 1 | 2 ||  
 Що в Ки-є-ві      та й у со-бо-рі      та й у-да-ри-ли в дзвін

*u*  
 1 1 1 1 2  
 у-да-ри-ли в дзвін

Ритмічні величини не ростуть паралельно, і являють послідовність 4 + 4 + 6; метрична прогресія цього варіанту має ритмічний аналог в одному з варіантів, зазначених у I розділі (мел. № 5). Складочисловий порядок 4 + 5 + 6 провадиться тут через цілу пісню<sup>1)</sup>. Характеристичне те, що *U* тут не повторює достоту останньої 5-скл. групи, бо не вставляє незначущого „да“, отже метрично *U* стисліше. Вище ми бачили (мел. № 21), як *U* при повній словесній однаковості з *c* — редукується ритмічно. Метричну редукцію разом з ритмічною постерегаємо в оцьому зразку:

1/2 1/2 1 1 1 | 1/2 1/2 1 1 1 || 1/2 1/2 1 1 1 | 1 2  
 Да зе-ле-на-я      да о-рі-ши-на      да на яр по-да-ла-ся  
 1/2 1/2 1/2 1/2 2 2  
 на яр по-да-ла-ся

(Кв. Е. З. II № 382).

<sup>1)</sup> Єдиний виняток у 2-вірші; відповідна чвертка (<sup>g</sup><sub>e</sub>) там розщеплюється на дві тонально однакові вісімки.

Тут з  $V4+4+6$  витворено  $V5+5+7$ , але  $U$  має первісну кількість складів 6, як і в схемі ( $M$ ) пісні про дітозгубницю,  $U$  обходиться без вставного слівця „да“. Та редукція не є єдиний спосіб маркувати  $U$ . В російських піснях зрідка трапляється, противно, й розширення  $U$ —ритмічне (Н. Пальчиковъ, Крестьянскія пѣсни, № 40), або рівночасно й метричне з вставленням слівця, без якого обходиться основний вірш (ibid. № 54):

„Пѣсня“

„Запѣвъ“

Вотъ приходитъ скучно времячко, жаркій сѣнокось. Жаркій сѣнокось. Эхъ!

У росіян — це характеристичне для малої взагалі урегульованости форми в їх пісенності — можливе й те, що в тій самій пісні  $U$  маркується то розширенням, то скороченням розмірно до словесної групи, що в  $U$  повторюється, напр. (Линева. В-русск. песни, I, № 19):

$V_1$  Как по Каме по реке, по холодной по воде,

$\overline{\quad\quad}$   $U$   
 Эх, и по холодной по воде

$V_2$  Ах, да по холодной, по студенной, Эх да легка лодочка плывет,

$\overline{\quad\quad}$   
 $U$   
 Легка лодочка плывет.

Все це — скромні хитрості, якими люд з щирою втіхою до безмежності оздоблює свої—на свій лад дуже майстерні—утвори.

Останніми часами пісні про дітозгубницю, що належать до розглянутих досі в II розділі типів, очевидно витісняються по цілій Україні через перетвори, що визначаються рясними в.-русизмами, а музичною стороною в основі вертаються до первісної „квадратової“ схеми ( $A$ ): 1 1 1 1 | 1 1 1 1 | 1 1 1 1 | 4 або виростають з неї іншим пагоном, ніж досі розглянуті секундарні варіанти, — саме, розширюють її повтореннями та новітніми приспівками: оноματοпоетичною „трай, рай, рай“, що відсилає до фанфари, або ще більше військовою, муштровою „раз, два, три, чотири“ (навіть, з явною емпазою, „чатири“ в варіанті 16, мел. № 27, з місцевости, де взагалі акання нема). Ритмічна близькість варіантів, зложених у салдатському стилі, до праформи, навіть згідність з нею, не повинна навіювати ідеї, що й хронологічно такі варіанти найближчі до архетипу. Спосіб виконання каже відсунути їх з другого місця в історії виучуваної тут пісні на останнє, як витвір найпізнішої доби, і варіант 5, мел. № 15, з його йоніками (у співі) належить до давнішого стилю, ніж оці, що з простим маршовим ритмом. Не може бути сумніву, що зазначене перетворювання чималою мірою провадилося в російській армії або хоч і на селі, так з участю армійців, або в тій течії сільського співу, що прямує до наслідування салдатських пісень. Тільки-ж не є правдиве те розпросторене в освіченіших українських верствах уявління,

що подібного стилю пісні є російські, що вони тільки напливали на українську пісенність, як щось чужорідне, і псували її. Навіть в утворенні самого дійсно-салдатського стилю, в викохуванні внутрішнього репертуару російської армії, отже не виключаючи пісень суто-воєнного і російсько-патріотичного змісту, українці імовірно брали велику, якщо не найбільшу участь; у справах співу вони були впливовим і авторитетним елементом у цій армії. Та й не тільки в цих справах: люди, знайомі з її минулим, запевняють, що в її нижчому командному складі (унтер-офіцери) переважали українці, бо вони ретельніше засвоювали правила служби. Бувало, що унтер-офіцери сами й вчили салдатів співати пісень до маршу, і не тільки російських, офіційно — патріотичних, специфічно військових. Київський педагог Петро Дрига, проспівавши мені варіанта пісні про дітозгубницю, що подається в нотному додатку під № 25, пояснив, що навчився цієї пісні 1916 року, як відбував військову повинність у самому Києві в спеціальній інженерній частині — телеграфному батальйоні. На вранішній строевій муштрі співів не було, а як фельдфебель виводив ввечері салдатів на додаткову муштру, то, привчаючи ходити „в ногу“, сам заводив цієї пісні, тоб-то заспівував солову партію, — при тім гостро ритмізував пісню, „як рубав“, — і вчив підхоплювати її гуртом.

Цей посалдатчений варіант (мел. № 25) виявляє в порівнянні з старинною формою, представленою через мелодію № 14, такі відміни: 1) в лексичній стороні — в.-руські домішки, 2) в мелодичній стороні — мажор, 3) в формі (музичній) — поділ на солову та хорову партії і двоголосість останньої, 4) „пригикування“ (поклик „ги!“), що рівночасно і замикає один рядок і неначе править за анакрузу до наступного рядка. „Пригикування“ робив один з салдатів, при тому після першого рядка кожної зворітки, тоб-то після солового заспіву; пригикував не соліст — заспівничий, а один з хору. Горовий голос в хоровій половині зворітки (тоб-то в другому рядку) також „виводив“ тільки один з співаків. Пригикування могло замінитися присвистуванням<sup>1)</sup>.

При подібності ритмічної схеми рівняних варіантів між ними є істотна відмінність в самому способі ритмізації, млявої в першому і гострої в другому. Такого роду відмінності в дуже малій мірі можуть бути студійовані самим читанням записів; вони вимагають безпосередньої знайомості з виконанням і вводять нас в одну з найважливіших культур-історичних проблем музикознавства: проблему відношення між часомірним та акцентованим (або динамічним) ритмом. На цьому місці

<sup>1)</sup> Що-до цих пів-музикальних оздоб, то, розуміється, визначити достоту їх тональну висоту і розподіл між учасниками хору, не слухаючи безпосередньо хорового виконання, неможливо, це й відбилося на деякій невизначеності запису.

При цій нагоді дозволю собі звернути увагу дослідників народнього побуту на те, що співи в давній і сьогочасній армії — це не початий розділ в студіюванні музичної культури та її історії, і з цим студіюванням не можна баритися, бо в армії, як і в усьому тепер, зміни йдуть швидко.

мушу обмежитися тільки вказанням на потребу відрізнати ці два принципи ритму і в потрібних випадках додавати до записів пояснення про самий стиль ритмізації <sup>1)</sup>. Окрім словесних описів до цього можуть служити й точні зазначення темпа за метрономом: очевидно, при такому повільному темпі, який показано до мел. № 14 (50 рахівних часівок у minutу) гостріші динамічні протиставлення дужих і слабих частин такту були-б неприродні.

Інші варіанти пісні про дітозгубницю в новітньому мілітизованому стилі вже далі відходять від імовірного первозору (мел. 14) в будованні строфи. Ось два такі зразки, перший з-під Лубень, другий з-під Могилева-Подільського, в яких зворітка складається тільки з одного вірша, поширеного приспівкою і повторенням останньої 5-складової групи:

## Мел. № 26

1 1 1 1 | 2 1 1 || 1 1 1 1 | 4 || 2 2 | 4 || 1 1 1 1 | 4  
 Що на на-шій у-ли-ці но-ва но-ви-на, трай, рай, рай, но-ва но-ви-на  
 (Квітка Е. З. II № 348)

## Мел. № 27

1 1 1 1 | 1 1 1 1 || 1 1 1 1 | 4 || 2 2 | 1 1 1 1 || 1 1 1 1 | 4  
 Йа у на-ші де-ре-вуш-кі но-ва но-ви-на, раз, два, три, ча-ти-ри, но-ва но-ви-на  
 (Текст тут вище, вар. 16)

В варіанті, зв'язаному з мел. № 26  $V_{13}$ , скорочується в  $V_{12}$ , та ритмічна величина вірша зостається незмінна: друга 4-складова група цього віршу стягується в 3-складову, як дипірихій у дактиль. Зворітка виображається так:

$$(ab + c) + (r + c)$$

П'ятискладова група  $c$  ритмічно рівновелика з двома 4-складовими групами  $a$   $b$ , разом узятими, як у формі  $(A)$ ; вставка  $r$  також рівновелика з  $a$   $b$ , отже ціле збудування — теж так званого „квадратового“ типу, як і збудування основного типу  $(A A)$ , що з нього тут було почато дослід.

Отже досі констатовано в мілітизованій парості розгляданої пісні дві форми:

1) двовіршова зворітка  $V_1^u + V_2$  (мел. № 25),

докладніше виобразити:  $(abc)^u + def$

2) зворітка типу  $abc + rc$  (мел. №№ 26 і 27), що має два мелодичні рядки, але, властиво, тільки один вірш.

Еволюція в цій парості приводить до зложеної двовіршової зворітки

3)  $(abc + def)^u + rf + rf$  (мел. № 28)

та до зложеної одновіршової:

4)  $|:abc:|^u + rc + rc$  (мел. № 29)

<sup>1)</sup> До цього див. порівняння й постереження G. Schünemann'a: Das Lied der deutschen Kolonisten in Russland, München. 1923, 22 — 24, 79 in fine.



В тому самому м. Озаринцях під Могилевом Под., де аналізовану тут пісню т. Коняга співав з хлопцями в формі (2), В. Парасунько, так само молодий селянин з того містечка, співав її в формі (3); як виображено в нотному додатку під № 28.

Скоро зложенішу форму винайдено або пристосовано до якоїсь пісні, вона звичайно незабаром витісняє давню простішу, саме в практиці молоді, „на улиці“; іноді в одному кутку того самого села ще доживає простіша форма, а в другому рівночасно вже розробляється нова зложеніша. В варіанті, записаному у Парасунька (мел. № 28) інтересно, що хор вступає з-за такту, і до такої ніби анакрузи служать не підтекстовані значущі слова, а звукові комплекси „га-га-га“, що приходять як продовження останнього складу віршу — солового заспіву; таким чином 2, 3 і 4 вісімки 8-го такту, мелодично належачи вже до другого музичного рядка, словесно ще закінчують перший.

Так є, власне, в перших зворітках, де вірш кінчиться на „а“:

„Молодая Настасія сина вродила-га-га-га“

Певно, вставка „га-га-га“ й виникла як сильніша артикуляція мезізматично удовженого „а“, але далі стала самостійною:

Йа в ниділю барзе рано всі дзони ривут,  
Мулудую Настасію в кандалах видут, га-га-га,  
Раз, два, три, чатири, в кандалах видут (2).

В. Парасунько пояснив до цього, що окремі учасники хору „потроху“ вступають, приєднуючися в унісон до соліста, ще починаючи, поодинці, з різних часівок попереднього (7-го) такту. Горовий голос хорової частини „виводить“ тільки один з учасників, — і то саме той, що заспівує solo (це, коли пригадаємо інші зразки, не є загальний спосіб; звичайно соліст після свого заспіву провадить разом з більшістю хору нижчу, основну партію).

Форму (4) виявляє варіант, що записав М. Гайдай у Автонома Коваленка з с. Озерян д. Лохвицького пов. на Полтавщині (мел. в дод. № 29), а варіант з с. Старосілля д. Остерського пов. (мел. № 30), що у Г. Пономаренка та О. Шевченка записав я, виявляє найбільшу тенденцію до удовжування пісні, бо розтягає і так розтягнену форму (3) тим, що повторює основний вірш у соловому заспіві аж 4 рази. Заспів можна виконувати не тільки solo, але й дуєтом, тоб-то її його можуть співати, ділячися на партії, і два учасники (не більше). Названі селяни пояснили, що у них у Старосіллі цю пісню співають сидячи або стоячи — повільним темпом, а „при ходу“ — швидшим.

Отже, обидві пісні, і досліджена в розділі I, і досліджена в розділі II, належать до найпоширеніших на Україні, та тимчасом, як пісня II відома на всьому просторі від Карпат до Кубани, пісня I на крайніх західних землях не записана і в варіантах, характеризованих що-до форми

віршем 4+6, а що-до змісту — звертанням до батька або до коханця провинниці (здебільшого „коваля“), мабуть, утворена десь на Наддніпрянщині. Чи ми можемо в тому разі, коли пісню записано в різних віддалених од себе пунктах, з певністю покладати, що вона залила суспільною проміжною територією, не залишивши островів? Мабуть, ні; моє розпитування показало мені, що, все-таки, не скрізь ця пісня існує, принаймні не скрізь загально відома, а подекуди вона з'явилася зовсім недавно. Так напр., на анкету, розіслану від Етн. Комісії У.А.Н. за моїм проханням, П. Олишевко з с. В'язового коло Груні на Полтавщині, приславши варіанта пісні I, пояснив, що вона „з'явилася років два тому; співати почали ті люде, які були на заробітках, а тепер співає вся молодь, а старі ні“. Іншої пісні про дітозгубницю (II) в названому селі, свідчить далі кореспондент, нема. Другий кореспондент, приславши варіанта пісні I з с. Требухова Броварського району (коло Київа на лівому березі Дніпра), повідомив: „питав я у дівчат і жінок з Понаддесення, але там цієї, кажуть, не співають, не чули“ (село Требухів, де її записано — в південній частині Броварського району). Лікар Юхим Грибинюк, що 15 літ з великим замилюванням і пильністю робив постереження в околицях м. Немирова на Поділлі і записав мало не 500 пісень, залишив років 20 тому в своєму рукописному збірнику таку замітку — до іншої пісні, як парубок дав шість волів дівчині, що народила від нього дитину, і все-таки мусів дитину „колихати“:

От яка культура була! А тепер як що, то зараз дівчина дитину в кирницю. Я пробув 15 літ на селі (викреслено). Тепер страти дітей дівками часті. А от в піснях про це ні слова. Виходе, що поведенція ця нова і що пісні давно вже не складаюця: нема в селі такої прояви в житі людей, про котру б не виспівано було в пісні, навіть про дрібниці; а от про те, як дівчина з сорому і страху кидає дитину в ставок, кирницю, ні слова. А діло само по собі тяжке, у всіх стосунках звязано з арештом, з тяганиною для цілого в селі кутка по справах слідователя, по р о т я знайденої дитини і таке все инче. Все це робе дуже тяжке враження на людей. І от мовчанка“ (ст. 313 I части рукопису).

Висновок названого спостережника, що нових пісень давно вже не складають, надто категоричний, проте треба визнати, що нова творчість нашого сільського люду більш виявляється в „коротеньких“ піснях, ще в ліричних, а нових оповідальних пісень дуже мало з'являється, та й вони недовговічні і не мають великого географічного розпросторення. Проте перетворювання давніх пісень іде невпинно, і коли, напр., стара пісня про козака, що, вмираючи від рани, посилає коня до матери <sup>1)</sup>, цими роками пристосована до воєнних експедицій проти повстанців — „басмачів“ у Туркестані, де в складі урядового війська значну участь брали червоноармійці з України <sup>2)</sup>, — то справді дивно, що в пісні про дітозгубницю досі згадується старинний спосіб скликати „до справи“ — биття у дзвін — і інші давно вижиті аксесуари, так докладно розглянуті в праці В. Гнатюка, але не згадується за сьогочасний су-

<sup>1)</sup> Истор. пѣсни малор. нар. В. Антоновича и М. Драгоманова I, с. 270.

<sup>2)</sup> Такий новітній текст є в архіві Етнографічної Комісії У. А. Н.

довий слідчий процес з пороттям трупика дитини і ин. В одному випадку, правда, проникла в пісню риса з нового побуту. Аспірант Ніженської науково-дослідчої катедри П. Одарченко прислав Етногр. Комісії два варіанти з свого рідного села Римарівки д. Гадяцького пов. (на жаль, без нот), — і в тому, що записаний цього 1927 року у 16-літньої неписьменної дівчини Ольги Колосівни, момент кари описується так:

Шо в неділю ранесенько всі дзвони гудуть,  
Молодую Настасію на рострел ведуть.

Тимчасом у другому варіанті, що співала того самого дня мати записувача, неписьменна селянка Оксана Одарченкова, 48 років, цей момент представляється в рисах стародавнього побуту:

Тай узяли тую Марусину за білії руки  
тай повели Марусину в катівські руки.

(Суддя тут називається „паном-сотником“)

Очевидно, „рострел“ вставлено в стару пісню за перших пореволюційних років, коли цей рід кари призначався навіть за маловажні проступки і сливе витиснув був інші кари.

Адміністративна практика і термінологія передреволюційного урядування відбилася на варіанті, що прислав І. Павловський з Ніженя:

У неділю та ранесенько всі дзвони гудуть.  
Молодую та дівчиноньку під надзор ведуть.

Фактично в Росії за часів діяння судових статутів імператора Олександра II (од 60-х років 19 віку до Жовтневої Революції) вся неприємність для незаміжніх дітозгубниць звичайно обмежувалася тим, що її вели (розуміється, без дзвоніння) на поліційний допит і потім викликали повісткою на попереднє та на судове слідство; перед судом провинниця звичайно жила на волі під паперовим „надзором“ (доглядом) поліції, і вирок жюрі („присяжних засідателів“) завжди був оправдний, і тому в даному варіанті, як і в багатьох інших, про саму кару нічого не говориться.

Та загалом треба визнати, що не тільки пореволюційні зміни побуту, а навіть зміни XIX віку не відбилися на змісті пісні. Цьому консерватизмові протистоїть змінність у словесному та музичному стилі; поруч з насиченням пісні русизмами приходить поступове метричне та ритмічне ускладнення, шукання все мудріших форм. Зіставлення варіантів кожної з розглянутих пісень (I і II) виявляє незвичайну здатність нашого народу до метричного та ритмічного перетворювання, — перевіршовування на іншу складочислову міру і добирання що-раз хитріших ритмічних фасонів до тої самої віршової міри. Нові варіанти, характеризовані, з одної сторони русифікацією тексту, а з другого боку прогресивністю у формотворенні, заливають острови, де пісня в старій формі вийшла з практики, а може, й ніколи не була відома, або витискають ще живі

старі форми цієї самої пісні, приваблюючи молодь. Обсерватори, не заглиблені в музичну сторону, розцінюють ці новомодні варіанти, як зіпсуття, але таке визначення, хоч-би воно підпиралося вставленими в деякі новітні пісенні тексти грубими виразами, ніяк не пасує до музично-ритмічної форми цих нових перетворів: вона здебільшого, як ми бачили, дає матеріал до вхідливої аналізи, виявляючи велику винахідливість та майстерність.

Постережені на новітніх центрально- і східньоукраїнських варіантах інновації в значній частині зостаються чужі західньо-українським варіантам, не говорячи про такі загальні відмінності сьогочасних центрально-східніх укр. співів, як двоголосся і поділ на солові та хорові партії.

З двох розглянутих тут утворів на сюжет утоплення дитини пісня, якій присвячено розділ I, взагалі, імовірно, пізніше повстала, ніж та, про яку річ ішла в II розділі, але ті варіанти пісні II, що визначаються маршовим, салдатським характером, безумовно пізніші ніж пісня I. З цінного пояснення, що прислав А. Яворський, довідуємося, що пісню („Ой ковалю“) в селі Попівці Балаклеївського району Черкаської округи „співають на великих ночах баби (себ-то де людина умре і першу ніч як умре людина, то співають), а що торкається молоді то вона теж співає її на улиці і більш менш молодь співає та, котра зовсім непісьменна співають дівчата й хлопці вмісті (це більше підміщан...<sup>1)</sup>) взагалі ця молодь дівчата й хлопці непісьменна, і має за собою грішки старого побуту, а саме: щоб випити самогону ухикнуть на всю улицу Бога й матір Божу згадати переходя через „матюк“ по під-вікнами позаглядати в дурачка в очка згуляти (карти). І вмісті цим вище означеного заспівати ідучи селом „Молода Катерина породила дитя“ і співати до тих пір покиль зовсім охрипне на горлянку“. Отож пісня I в названому селі фунгує як поважна і вже остільки пристаріла, що навіть всунулася поміж ритуальні, а пісня II („Молодая Катерина породила дитя“), що названому кореспондентові здається найхарактеристичнішою для „старого“ побуту, очевидно, в розумінні „передреволюційного“, в протиставленні до ідеалу, а не до дійсності теперішнього побуту, — фактично тепер в самому соку свого життя.

Наскільки вуличний цинізм молоді є абсолютно стара побутова риса, трудно судити; в одних селах він може визначати неперервану традицію ще предковічної грубости, в інших — регрес після доби культурніших звичаїв; коли-ж пристосувати питання власне до співів, то, мабуть, не буде помилкою покладати, що тимчасом, як грубість завсіді виявлялася в деяких спеціальних родах пісень, більшість улюблених поважних епічних і ліричних пісень постали зразу в благороднішій формі і почасти огрубіли — в деяких місцевостях, в деяких варіантах — ще протягом XIX віку; огрубіння виявилось в виразах і в музичних манірах співаного виконання. Висловитися отак *sans façon*, як у варіанті пісні II,

<sup>1)</sup> Останні літери не розбірні.

що прислали О. Єфимович та П. Куличенко (с. Війтівці Баришівського р. д. Переяславського пов.):

На досвітках чужа мати кладе долі спать,  
трай, рай, рай, кладе долі спать,—  
хоч хочеться—не хочеться, треба йому дати,  
трай рай рай, треба йому дати

навряд чи могли-б у пісні ті люди, що колись склали її з такими скромними і благородними мелодіями, як подані тут у додатку під №№ 14 і 15, — для поважної епічної пісні такий вислів став можливий, либонь, тільки тоді, коли й музичною стороною вона розпрощалася з давнім епічним стилем і перейшла на маршовий салдатський.

Коли літературною стороною українська пісня про дітозгубницю (II) зближується з німецькими та західньо-слов'янськими піснями на цей сюжет, то може бути поставлене питання, чи не слідно якого звязку і в музичній формі. Отже переглянувши *приступний мені* дотичний матеріал, я мушу *тимчасом* відхилити здогади в цьому напрямі. Оскільки річ торкається польських варіантів, — це аж дивно, бо літературною стороною деякі з них дуже близькі до українських. Це констатування погоджується з тим, що я недавно подав з приводу іншої польсько-української пісні — про потоплення дівчини від зводителя<sup>1)</sup>. Всі зазначені тут західньо-слов'янські ритмічні паралелі до різних українських варіантів пісні про дітозгубницю в'яжуться з іншими поетичними сюжетами; я не знайшов між західньо-слов'янськими та українськими піснями про дітозгубницю подібних до себе формою. Також і інші (неопубліковані) мої розшукування навівають, ніби у впливі пісенности західніх слов'ян на українську поетичні сюжети не йшли в сполученні з музично-ритмічними формами, а нарізно, і ритмічні типи мігрували неначе абстраговані від поетичного змісту пісень; можливо, що таке вражіння утворюється на підставі нинішнього пісенного інвентаря через утрату давніх варіантів, що показали-б колишній звязок. Пізніше розірвання тих гіпотетичних ланок тим більше дозволено припустити, що ми бачимо на прикладі розглянутої тут пісні, як легко пісня міняє свою ритмічну субстанцію, навіть не переступаючи границь одної мовної області. До того-ж і форми, в яких тепер іще живе пісня про дітозгубницю у українців, певно не всі вичерпані, не вважаючи на велику кількість зібраних у цій праці варіантів, і це потверджується разючим текстом, що надійшов в останню хвилину від І. Павловського з Ніженя:

Із-за гори-гори  
вітер повіває,  
там коваля журба,  
журба обнімає.  
[Ой ковалю-коваленку!]

Чом не куєш рано,  
рано пораненьку?  
Чи й у тебе заліза,  
заліза немає;

<sup>1)</sup> Етн. Вісник II с. 81 — Повідомлення Каб. Муз. Етн. № 2 с. 6.

Чи й у тебе сталі,  
сталі не хватає;  
чи й у тебе челяди,  
челяди немає?  
Єсть у мене челядь,  
челядь-челядина —  
одна тільки дочка,  
дочка Катерина,  
та й та собі слави,  
слави наробила:  
що звечора сина,  
сина уродила,  
опівночі сина  
в криницю втопила,  
а до світа Бога,  
все Бога просила:

Пошли, Боже, сніги,  
сніги та морози,  
щоб замело сліди,  
сліди та дороги,  
щоб не знали, куди,  
куди я ходила,  
щоб не знали, кого,  
кого я любила.  
Я любила парня,  
парня не простого, —  
я любила Ваню,  
Ваню молодого.  
Я-ж думала, що син,  
що син генеральський,  
А він же породи,  
породи ковальської.

На превеликий жаль, до цього запису не додано мелодії і навіть його зроблено певно не за співом, а за проказуванням, бо 5-й вірш, взятий тут у клямри, гостро порушує метричну норму, але й у такому вигляді цей запис навчає, які несподівані нахідки ще предстоять на дорозі того, хто взявся-б продовжувати початі тут розшукування над одною тільки піснею. Отже в цьому тексті ясна тенденція перевіршувати її на розмір 6 + 6, як у моравському варіанті (Bartoš Janaček, № 40):

Níže Novych Zámku<sup>o</sup>  
stała sa novina,  
rychtárova céra  
porodiła syna

або в польському (В. Гнатюк, ст. 34 окр. відбитки)

Szelma Cysarzowna zgrzyszyła, zgrzyszyła,  
miała dziciąteczko, w Dunaj go wrzuciła.

Проте в записі І. Павловського ніяк не можна вбачати забутку давньої форми пісні; міра 6 + 6 там — не старинна західньо-слов'янська й українська, а нова, секундарна, що явно розвилася з 4 + 6 через штучний спосіб — повторення двоскладових слів (або двох односкладових слів „що син“). Я вже мав нагоду завважити (розд. І. стор. 12), що відділити цезурою двоскладові слова в усіх строфах довшої пісні народнім поетам не вдається, і це постереження оправдується й записом І. Павловського, проте треба визнати, що в цьому варіанті досягнуто дуже багато в напрямі цієї, очевидно, свідомо поставленої версифікаційної мети, і пізнати музично-ритмічну форму цього перетвору було-б дуже інтересно.

Може десь ізольовано доживають і інші варіанти, в нині демодованих формах, що колись були привлащені саме розгляданій пісні і були подібні до західньо-слов'янських.

У цій праці я не досліджував ні мелосу, ні гармонії наведених пісень. Проте дозволю собі наприкінці поставити одну дотичну проблему з приводу гостро відмінного мелодично варіанту, що подаю під № 33 з неопублікованих записів М. Лисенка. Цю мелодію співав дід Панас Борисенко (Лебідь) з Дахнівки під Черкасами; у нього Лисенко записав ще кілька старинних, втім числі історичних пісень. У даній мінорній мелодії бере на себе увагу невластива іншим варіантам пісень про дітозгубницю, але взагалі звичайна для українських *нехорових* пісень фігура  $c'' b' a' g' fis' d'$  при тоніці  $g'$ ; вона нерідка і в західно-європейській музиці, народній і старинній штучній: нагадаю шотландську пісню *The sweetest Lad* у Бетговена, між його *Schottische Lieder op. 108*<sup>1)</sup>. На моє постереження, наш люд не вміє перетворювати на двоголосість цієї фігури і в двоголосому виконанні тих пісень, де вона трапляється, просто міняє мелодію. Так само і вчені композитори, що розкладають на хор народні одноголосі пісні, занегають мелодії з цією фігурою, як непридатний матеріал. З другої сторони принцип будови віршу

Ой ковалю, | ой ковалю та коваленку

характеристичний власне для хорових пісень з соловим заспівом, розглянутих у розділі I, — одміна тільки в тому, що тут ця ампліфікація проведена не на основі  $V(4+6)$ , а на основі  $V(4+4)$ . Отже повстає питання, чи дід Лебідь зберіг власне давній мелодичний характер цієї пісні як солової, та підо впливом вуличного хорового виконання й собі приробив до неї пролог, чи, може, він навчивсь пісні з вулиці, та мелодично переробив її на миліший йому старий елегічний стиль, а чи, нарешті, в його місцевості, таки співали гуртом, і з заспівом у мінорі з зазначеною фігурою? Ми тут підходимо до ідеалу: не тільки записати пісню, але й дослідити на місці, в даному селі всі форми й способи виконання, в яких вона жила давніше і нині живе та перетворюється.

Думаю, що для вивчення біології народньої пісенности потрібні не тільки досліди над еволюцією і дивергенцією самих ритмічних типів з притягненням до кожного абстрагованого типу зразків з різних пісень, але також і монографії, в яких-би простежувалося поліморфічне животіння одної пісні.

Подаючи тут спробу такого роду розвідки, сподіваюся, що вона дасть імпульс особам, які мають змогу робити постереження на місцях, направити свою увагу на обговорені тут питання, і Кабінет Музичної Етнографії збагатиться новими матеріалами та поправками до поданих тут здогадів і узагальнень, присланими від місцевих збирачів та обсерваторів.

Складаю велику подяку всім особам, що в тій чи іншій формі допомогли згромадити використаний в цій розвідці матеріал, і зокрема

<sup>1)</sup> Інші приклади — у моїй розвідці „Укр. пісні про дівчину, що помандрувала з зводителем“. Етн. Вісник, кн. 2, ст. 81.

відзначаю, що й підчас самого друкування цей матеріал збільшивсь завдяки заходам Етнографічної Комісії У.А.Н, що в особі вп. моїх колег В. Білого і В. Петрова зробила для того все можливе. Нові записи й відомості надходили раз-у-раз і всі в більшій або меншій мірі зужиті в цій студії. Перероблювання її підчас друку в звязку з допливом матеріалів спричинило деякі порушення послідовности викладу, до того-ж деякі варіанти з технічних причин мусять бути вміщені нижче як додаток, та ця жертва зовнішньою стрійністю за-для повности, гадаю, не буде осуджена.

Українці й інші слов'яни мають іще окрему пісню про дітозгубницю — її дослідив (не з погляду ритмічної форми) Ю. Яворський в розвідці „Духовный стихъ о грѣшной дѣвѣ“ (Изборникъ Кіевскій въ честь Т. Д. Флоринскаго, 1905 р.), але та релігійно-моралістична пісня розвивалася без помітного звязку з розглянутими тут, і, уважаючи на обмежений розмір нинішнього видання, я її тимчасом не займаю.

Примітка 1 (до стор. 5 і 22). Знак  $\frac{1}{1}$  показує, що вірш повторюється не в тій самій строфі (в тому разі на ознаку повторення ставиться цифра 2 або знак репризи (: |), а способом конкатенації, тоб-то як закінчення одної зворітки і як початок другої.

Примітка 2 (до стор. 9). В нотному додатку слова Hildebrandslied подано в такій транскрипції, як в Fr. M. Böhme's Altdeutsches Liederbuch під нотами, отже, між иншим, там стоїть geworden, тимчасом, як в окремо надрукованому тексті у Böhme — gewesen. — В Deutsches Liederhort Ерка-Беме, I, 22 є велика помилка в транскрипції цієї мелодії (14—15 такти).

Примітка 3. Сподіваючися, що цю розвідку певно читатимуть здебільшого ті самі особи, що читали мою попередню розвідку „Українські пісні про дівчину, що помандрувала з зводителем (Етн. Вісник, кн. 2), дозволю собі на цьому місці поставити поправки до нотного додатку до тої розвідки (на деяких примірниках вони зроблені од руки): в № 8 (німецька пісня) коло ключа пропущено *bémol* на *si*. В мел. № 18 перед другим *re* повинен стояти *bécarre*.

Варіанти до розділу I, що дійшли в часі друкування розвідки:

### Вар. 12.

А. Грабенко (Конощенко) прислав Кабінетові Муз. Етн. свої ще недруковані записи, і між ними є такий вар. з с. Кононівки д. Пирятинського пов. на Полтавщині (співали Кость Хирний та Михайло Богомаз):

1. Ой, ти, ковалю, ти ковалю, ой, ти, коваленьку!  
Чом не куєш рано — пораненьку?
3. Десь у тебе, (2) заліза немає,  
що (й) у тебе вся челядь гуляє?



5. Єсть у мене (2) і сталь, і залізо, —  
я своєї челяді жалію!
7. Ой, є в мене, (2) дочка Катерина,  
вона мені слави наробила...
9. Вона-ж мені (2) слави наробила:  
хорошого сина породила...
11. Хорошого (2) сина породила,  
в колодязі взяла затопила.
13. В колодязі, (2) взяла затопила,  
й шипшиною зверху пристромила.
15. Шипшиною, (2) зверху пристромила,  
сама-ж вона Бога попросила:
17. „Ой, дай, Боже, (2) громовую тучу  
та й убий же ревнивого мужа“!
19. Ой, піднялась (2) громовая туча  
да й не вбила кого я просила...
21. Ой, не вбила, (2) кого я просила,  
а й убила, кого я любила!...

Мелодія подається в додатку під № 11.

Цей варіант одрізняється формою від усіх попередніх. Дарма що структура  $a + ab + cd$  зближає його з вар. 3 (мел. № 3), істотна одмінність між цими варіантами у тому, що там передхоплення першої 4-складової групи 1-го віршу робить соліст, а тут як видно з запису, в гуртовому виконанні зовсім нема солової частини, і ця група  $a$  просто двічі повторюється гуртом, не в однаковій мелодичній і ритмічній формі. Ритмічна величина першого  $a$ , що відповідає заспіву ( $u$ ) з вар. 3, тут — не 16, як там ( $2 + 2 + 4 + 8$ ), а 12; в основі тут схема  $2 + 2 + 4 + 4$ , неначе удвоє збільшена проти схеми  $a''$  в вар. 6 (мел. № 5).

Основний корпус  $V_1 (ab)$  відповідає вищезазначеній (I, стор. 12—13) формі ( $B$ ), а  $V_2 (cd)$  — формі ( $D$ ), і обидві форми виступають у цьому вар. виразніше, ніж у вар. I. 1—3 (мел. 1—3), бо тут немає секундарного явища удовження останніх складів у групах  $b$  і  $d$ .

Дуже інтересне в цьому варіанті підтекстування останнього складу в групі  $b$  („ку“ в слові „коваленьку“). Неодночасне ставлення словесного складу в партіях — явище екстраординарне в народньому співі; тут воно свідчить про розуміння  $h$ , як *note de passage*, отже про усвідомлення принципу гармонії, що не належить до найпростіших. Зазначимо, що цей ступінь наперед вбачається в східньо-укр. зразку.

В 1-й зворітці група  $a$  — 5-складова, тимчасом далі скрізь  $a$  4; цей відступ від норми — намірений, його легко було б уникнути. В цьому, може, виявляється маленький свідомий ступінь до еманципації від строгої строфової форми.

### Вар. 13.

С. Комарівка Ніженської окр. (д. Борзенського пов.). Учитель І. Євфимовський записав в Уляни Йовхименкової варіанта з мелодією (в додатку № 31), що відзначається регулярним вставлянням слівця „да“

перед другим віршем кожної зворітки. Подам тільки місця характеристичні для цього варіанту що-до змісту:

11. Вона мені слави наробила
12. да що з вечора синочка вродила,
13. що з вечора синочка вродила,
14. да йа з півночи в Дунай односила,
15. йа з півночи в Дунай односила,
16. да йа од світу вже бога й просила
- .....
33. Я-ж думала, що він син гусарський,
- 34 і 35. Роздивилась — коли-ж він циганський
- 36 і 37. То на ньому штани — шаровари,
- 38 і 39. То на ньому рубашечка красна,
40. Да зосталася дівчина нещасна (кінець).

\*) В віршах 34, 36 38 вставляється на початку слівце „да“.

В співі це вставляване „да“ входить не в склад другого рядка (до якого воно прив'язується логічно), а в склад останнього такту, належного до першого рядка. Віддих, як пояснив листовно записувач на моє запитання, робиться після „да“ (я на підставі цього пояснення додав до запису знак  $V$ ), але в даному разі не можна покладати, що момент віддиху визначає музичне членування, як воно усвідомлюється у селян-співаків. Віддих в цьому місці потрібний, щоб горовий голос міг зробити скік на септиму  $f^1 - es''$ , ще й акцентувати високий тон  $es''$ . Нетренований співак цього не вдасть *legato* (нижчий голос, мабуть, просто, йде за вищим, вибираючи момент віддиху), проте можливо, що цезура була саме тут і незалежно від фізіологічної причини.

Парадоксально в цій пісні закінчення  $mb$  (= закінчення  $mV_1$ ) не відзначається удовженням останнього складу, тимчасом, як  $ma$ ,  $mc$  і  $md$  відчленовуються такими удовженнями, — хоч ми сподівалися-б скоріше маркантнішого відчленування  $mb$ , отже удовження перед головною цезурою мелодії (замкнення протази). Залишення первісного  $4/4$  такту поміж удовженими  $5/4$  — і то саме в каденції  $mV_1$  — постерегається також у піснях, де  $5/4$  — не типу пеона 4-го як тут, а типу пеона 2-го: див. К. Квітка, Н. м. з гол. Лесі Укр. № № 141, пор. *ibid.* № 81, є зразки й по інших збірниках. Такт  $4/4$ , в дійсності — основний, творить у подібних мелодіях такий ефект, неначе це — не реституція, а щось капризно-покvapливе, задиркувато-протизвичайне (згадаймо мел. № 7, де таким генетично-нормальним, а морфологічно відхильним відділом є *третій* такт). В даній мелодії це рафінування — розщеплення останнього тону протази ( $f^1$ ) — з музичної сторони замірено затирає головну цезуру мелодії, але в словесному компоненті пісні помагає сприймати членування отою незмінно повторюваною вставкою „да“. Ця компенсація зрозуміла самим народнім співакам, що її утворили (як пояснив у додаткові записувач, співають іноді й цілу цю пісню без „да“, тільки співачка йому сказала, що це „не так красиво“), і тим, хто слухає однаково уважно мелодію й слова; для тих, хто слів не чує або їх ігнорує, вона не існує.

#### Вар. 14.

С. Требухів Броварського району д. Остерського пов., нині Київської округи. Учень Київської художньо-індустріальної професійної школи Іван Риженко у матері своєї Мотри Риженкової 37 років записав, без мелодії, варіянта, що відрізняється головню останніми рядками:

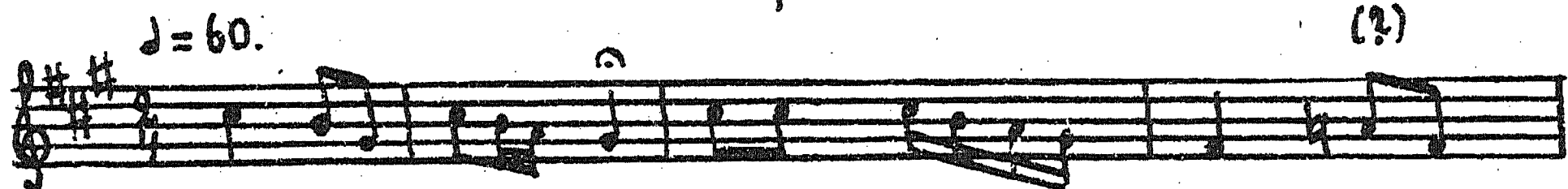
...Щоб не знали, с ким я розмовляла,  
Щоб не знали, с ким я ночувала.  
Ночувала ночку в вишневім садочку,  
ночувала другу в зеленому луґу.  
Що у лузі, в лузі при лужечку  
Там стояли хлопці у кружечку,  
А Ваня аж на бережечку.  
Що у Вані аж кучері в'ються,  
А у Каті дрібні сльози ллються.

---

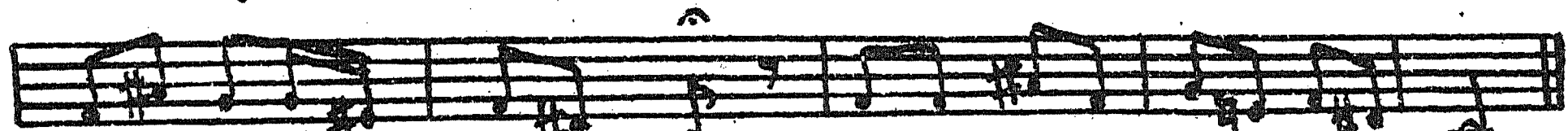


ДОДАТОК  
ДО РОЗВІДКИ К. КВІТКИ  
„УКРАЇНСЬКІ ПІСНІ ПРО ДІТОЗГУБНИЦЮ”

№1. Запис О. Потебні. Укр. пісні, вид. Балліної №32.

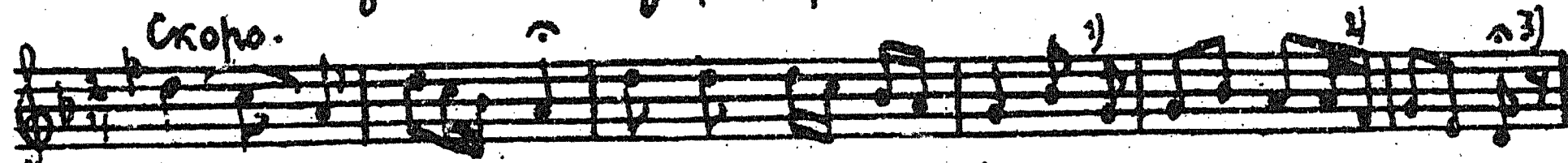


Уз - за го - ри ві-терь по-ві - ва - е,

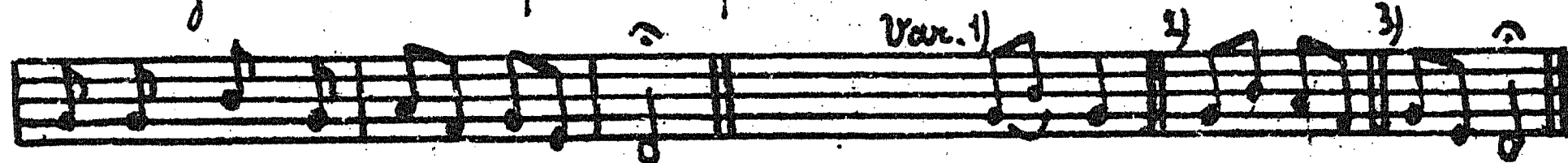


Ко - - - ро - лен - ка жур-ба об-ні-ма - - - е.

№2. А. Рубець. 100 укр. нар. п'єсень, №20.

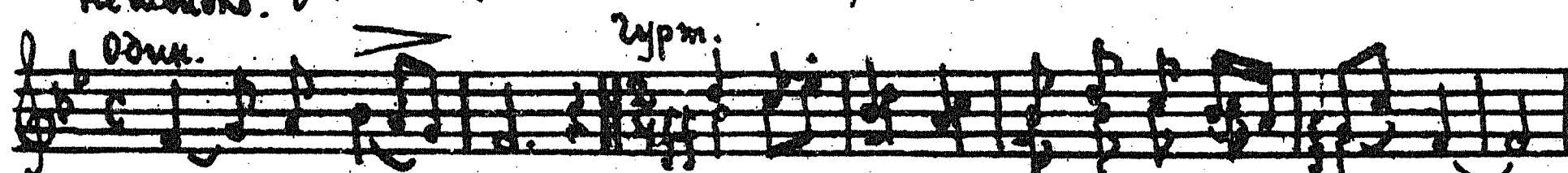


Уз - за го - ри ві-терь по-ві - ва - е, Ко - ро - лен - ка



жур-ба об-ні-ма - - - е. - ва-е, Ко - ро - лен - ка

№3. О. Гулак - Артемовський. Нар. укр. пісні, №41.

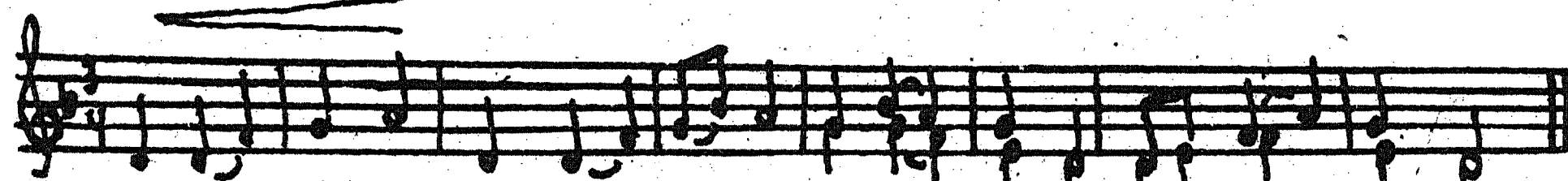


Ой, ко-ва-лю Ой ко-ва-лю таї и ко-ва-лень-ку



там не вста-єшь ра-но по - ра - нень - ку.

№4. Запис М. Остаповича. Збірник К. Поліщук II. №20.



Ой ко-ва-лю, ко-ва-лень-ку, там не ра-но вхуз-ні ку-єш?

№5а. Занис К. Квітки 1922 року.

*♩ = 58*  
Solo  
Duo.

Ой ти, ко-вал, ко-вал, ко-ва-лен - ко, там не ку-еш

не-нь-ко? *Var. 1)* *2)* *2)* *3) di-b.*

ра-но по - ра-вень-ко? -ку ку-еш ку-еш ра-

№5б. Мези 1926 року.

*♩ = 44*  
Solo  
Duo.

Ой ти, ко-вал, ко-вал, ко-ва-лен - ко, там не ку-еш

не-нь-ко? *Var. 1)* *2)* *2)* *2)*

ра - но по - ра-вень - ку?

ле-нь

№6. Занис М. Гайдая.

*♩ = 60.*

Ой ти ко - валь, ко - вель ко - ва - лен - ко,

там не вта-еш ко - ва - ти ра - нь - ко.

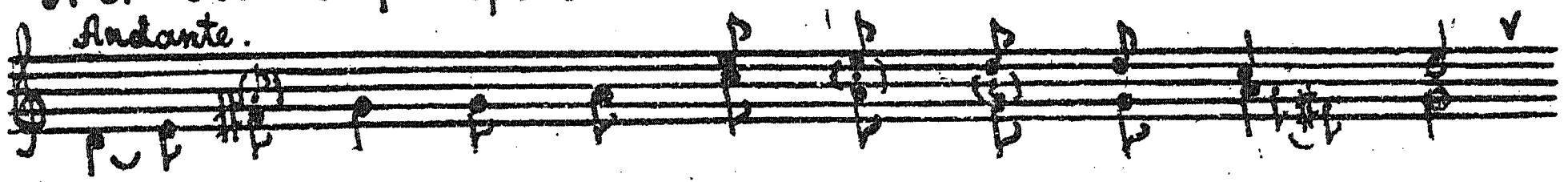
№7. Занис М. Калістратенка.

*♩ = 72*  
Solo

Ти ко-ва-лю, славити ко-ва-лен-ку, там не ку-еш з ве-го-ра до ранку.

## № 8. Занис Гр. Верьовки.

Andante.



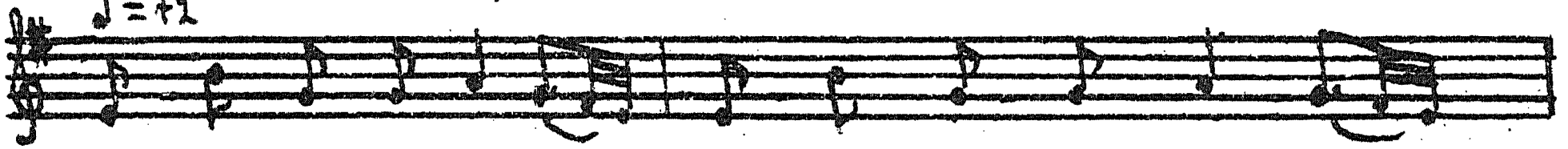
Ой ти ко-ва-ль(и), ко-вань ко-ва-ле-н(и)-ко,



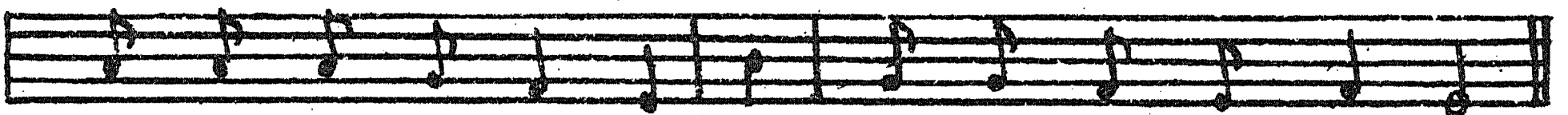
рей, том не ку-еші ра-но за-ра-мень - ко.

## № 9. Занис В. Харкова.

♩ = 72



ко-ва-лю, ко-ва-лю, вста-вай по-ра-мень-ко

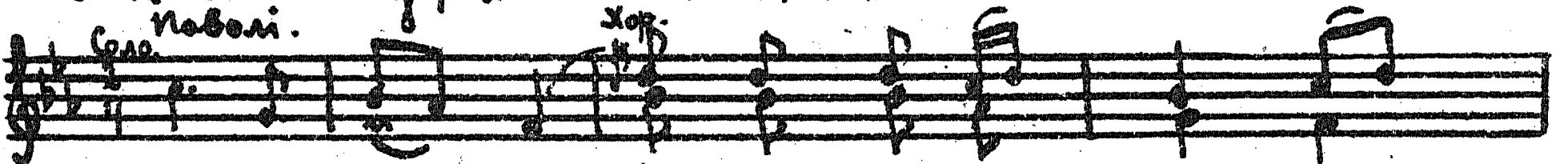


куї со-бі, ко-ва-лю, рей, сти-ха по-ма-лень-ко.

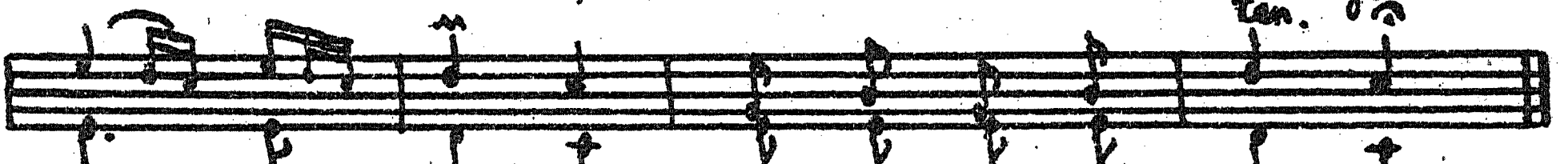
## № 10. Д. Ревуцький. Золоті ключі I. № 106.

Cresc. Поволі.

Хор.



Ой, ко-ва-лю, ко-вань ко-ва-лен-ку,



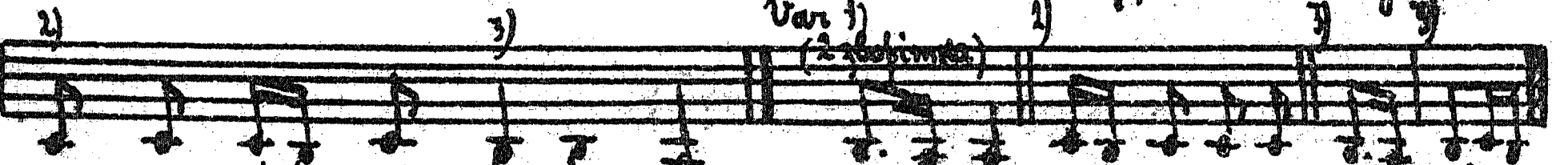
том не ку-еші ра-но по-ра-мень-ку?

## № 10. Занис К. Квітки.

♩ = 68



Ой ко-ва-лю, ко-вань, ко-ва-лен-ку, том не ку-еші



ра-но по-ра-мень-ко. те-бе

## №11. Занис А. Конощенка.

*Largo, grave, martiale.*

1. Ой, ти, ко-ва-ло,      ти, ко-ва-ло, ой, ти, ко-ва-лен-ку  
 2. Десь у те-бе,      десь у те-бе за-мі-жа не-ма-є

том не ку-ти      ра-ко по-ра-нен-ку?  
 що й у те-бе      вся те-ляга у-ла-є.

1. ко-ва-лен-ку  
 2. не-ма-є

№12. Ф. Колесса. М. п. з. нивг. Нигкарната №87.

*Andantino.*

Не жаль би ми, не жаль,      Ей я леу по-си-дів, ей я-кмиш гр-бел-бу-дів.  
 Ме-бим з-руб-ков ле-жал,

## №13. Fr. M. Böhme. Altd deutsches Liederbuch. №1.

'Ich wil zu land aus-rei-ten' — sprach sich mei-ster Hil-te-

brant, 'Der mir die weg tet wei-sen      gen Bern vol jnn die land;

Sie sind mir un-kund geworden vil man-chen lie-ben tag,

Ey ia — —! jnn zwey und dreis-sig ja-ren

fraw Ut-ten ich nie ge-sach?



Додаток до Прозділу розвідки К. Квітки  
„Українські пісні про дітозгубницю.“

№14. К. Квітка. Нар. мелодії з голосу Л.Українки №154.

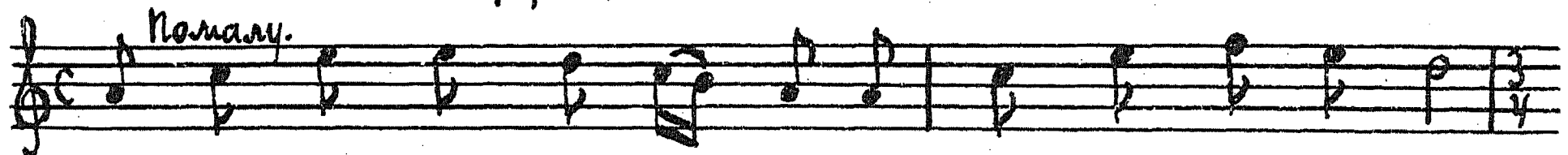


Ой у на- шій Ко-ло-дязи-ні ста-ла но-ви-на,

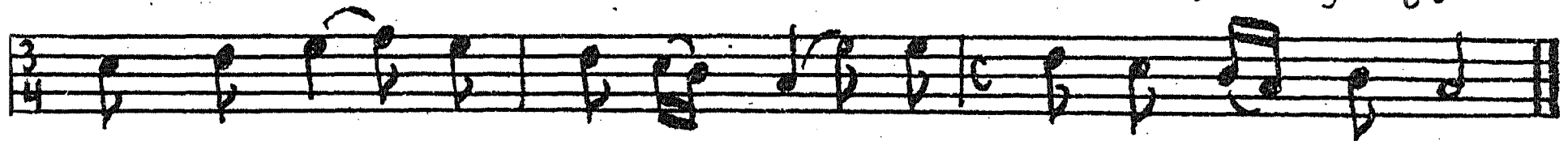


по-ро-ди-ла дів-чи-нонь-ка ма-ле-є ди-тя.

№15. Запис А. Кудрицької.

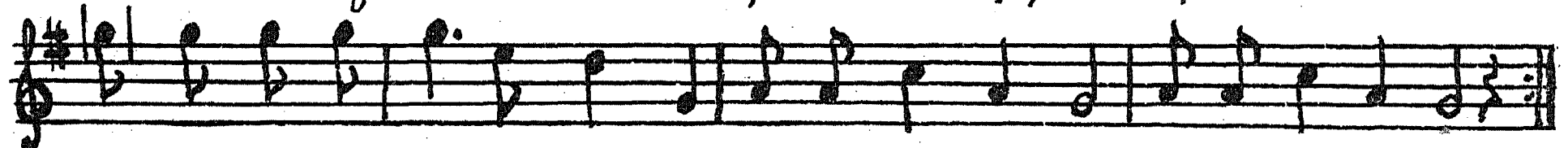


А всі дів-ки мо-ло-ді-ї по-пе-ре-ду йдуть,



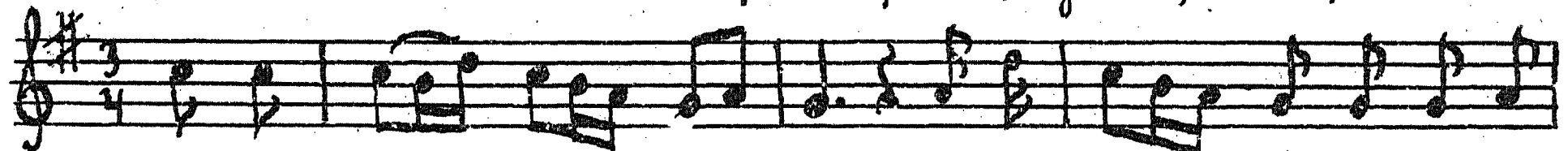
а на сво-їх го-ло-вог-ках ві-ног-ки не-суть.

№16. Воздольський-Модкевич. Гал.-руські нар. мел. №596.

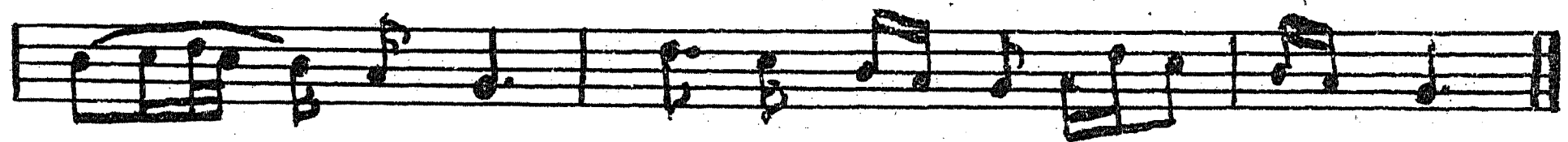


Там влі-сог-ку в бе-ре-зог-ку ста-лась но-ви-на, ста-лась но-ви-на,  
По-ро-ди-ла Ма-ри-сень-ка си-на Ва-си-льа, си-на Ва-си-льа.

№17. А. Билдай. Північ Куб. и Терських Козановъ, вып. XII, №476.

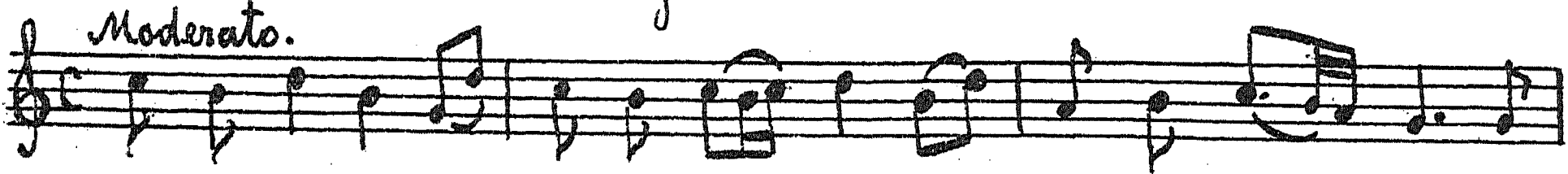


А в Паш-кі - - - - вки на ба-за - - рі но-ва

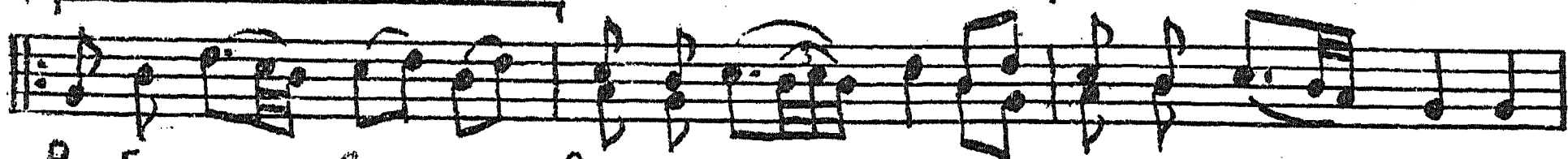


но - ви-на, но - - - - ва но - ви-на.

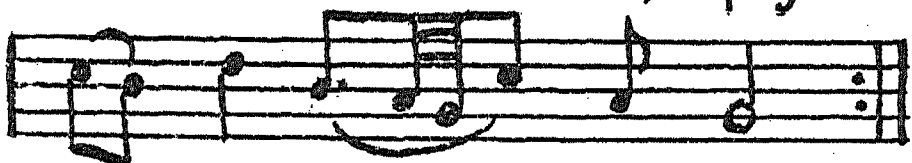
№18. Запис М. Гайдай.



Ой на-ї-ха-ли ри-бо-лов-чи-ки ри-бу ло-ви-ти.



Ри-бу ло-ви-ти, да не зло-ви-ли га щу-ку ри-бу,  
Зло-ви-ли ми-на, роз-ди-ви-ли-ся, рос-мо-три-ли-ся



зло-ви-ли ми-на.  
то-ж ма-ле ди-тя.

№19. Запис М. Гайдай.



А в не-ді-леч-ку, дай по-ра-неч-ку во всі дзво-ни б'ють.

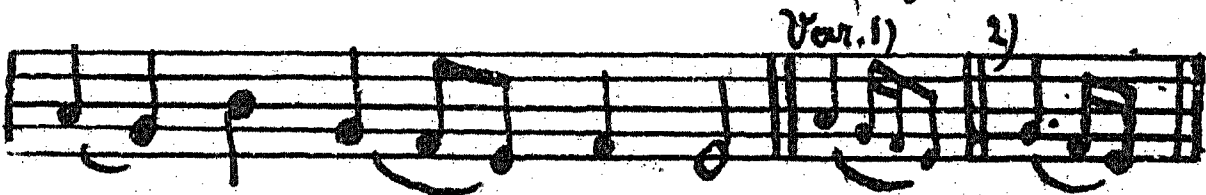
№20. Запис К. Квітки.



Ри-бо-лов-чи-ки сла-ві хлоп-чи-ки ри-бу ло-ви-ли.

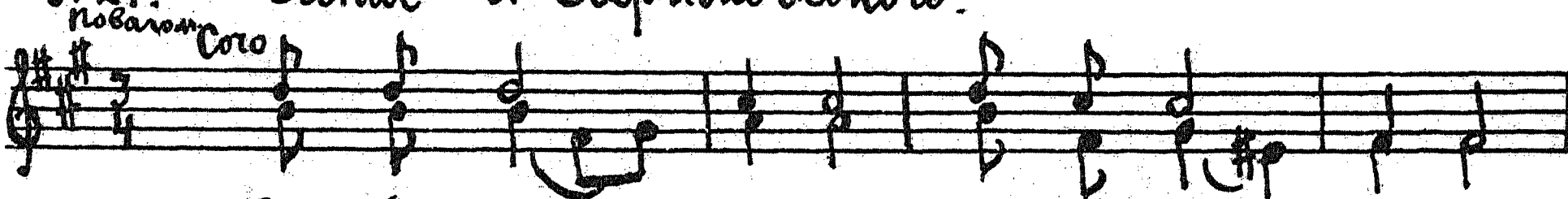


Ри-бу ло-ви-ли, та не зло-ви-ли та щу-ки ри-би,  
зло-ви-ли ми-на, роз-ди-ви-ли-ся, роз-мо-три-ли-ся-



зло-ви-ли ми-на.  
ма-ле-є ди-тя.

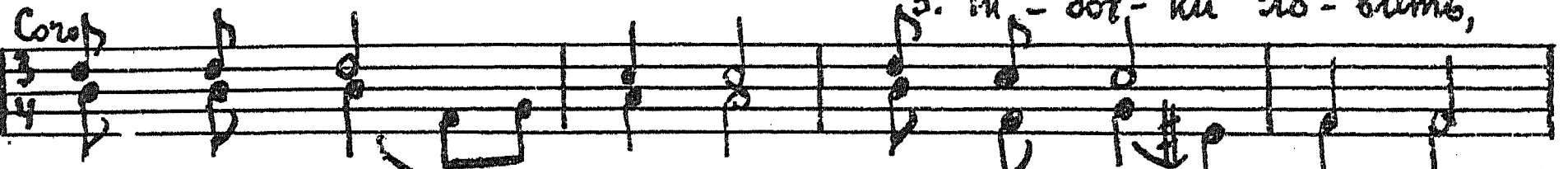
№21. Запис І. Євримовського.



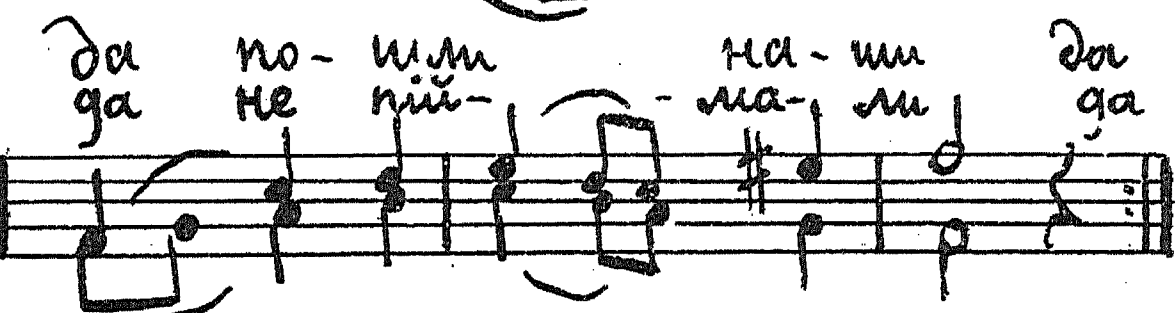
1. Да бу-ло лі-то, га бу-ло лі-то,



на - ста - ла зи - ма. 2. На - ста - ла зи - ма,



3. Ри - бор - ки ло - вить,



да по - шм на - шм да ри - ба - ло - ки  
да не ній - ма - м да ку - ки ри - би,

ри - бор - ки ло - вить.  
ній - ма - м м - на.

№22. А. Конощенко. Укр. пісні, II сотня, №91.

Andantino.



Ой у ро - ро - ді та во - де - сі но - ва - я лу - на,



ох і там та - я та дів - ти - монь - ка ди - та ро - ди - ла.

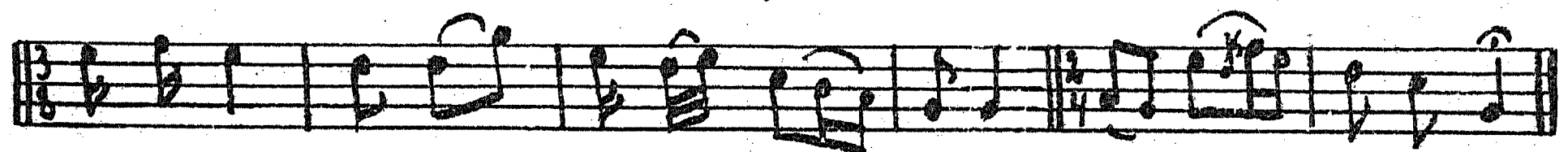
№22а з неопублікованих записів М.В. Лисенка.

Чуртова хлоп'яга.

Andante



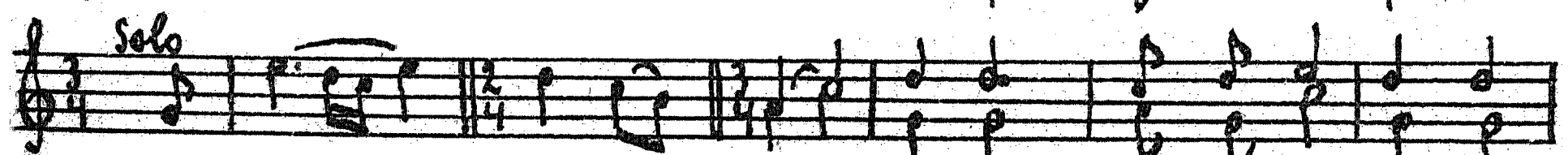
Ой у ро - ро - ді та й о - де - сі - і но - ва - я лу - на,



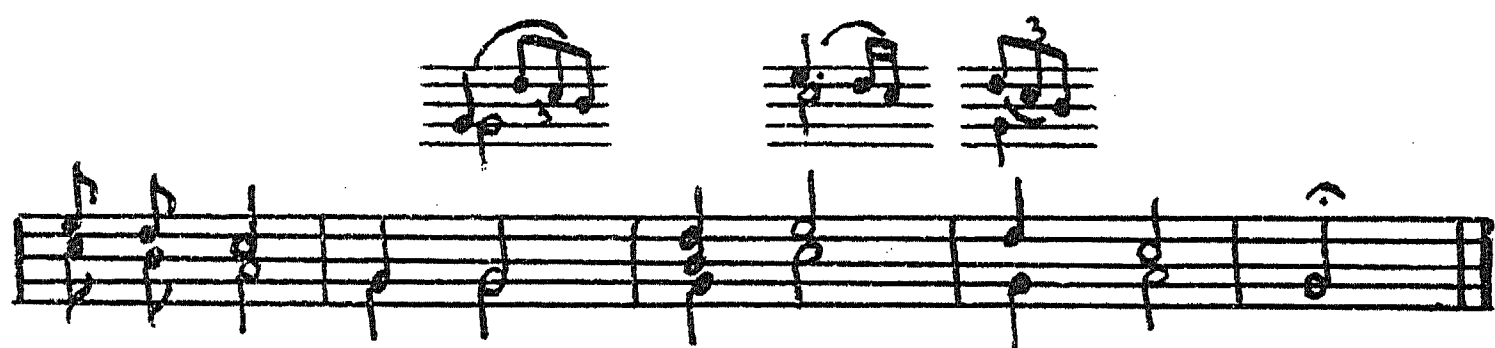
ой, и там же ж то та дів - ти - монь - ка ди - та ро - ди - ла.

№23. К. Квітка Етнограф. Збірник, II, №265

♩ = 100

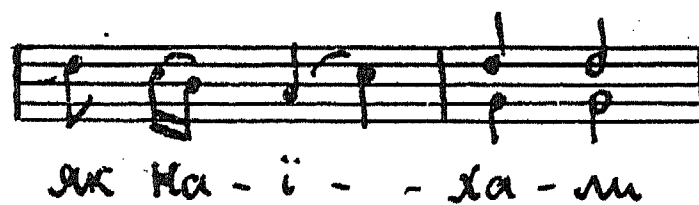


І гей, як на - і ха - м, як на - і - ха - м



ри-бо-лов-чи-ки риб-ки ло-ви-ти.

Гіпотетична граформа відтінку відповідного 2-4 тактам:

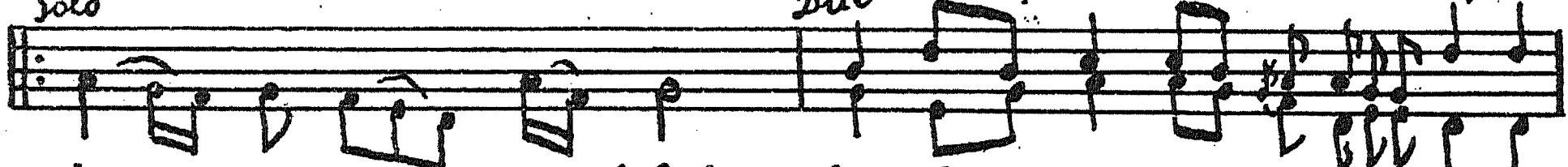


як на-ї- - ха-ли

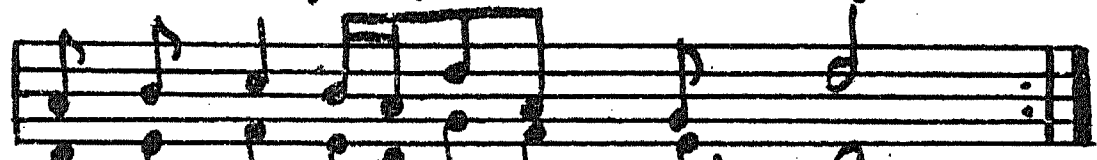
№24. Заняв А. Бабія.



Що в ки-є-ві тай у со-бо-ри тай у-да-ри - - ли в дзвін.

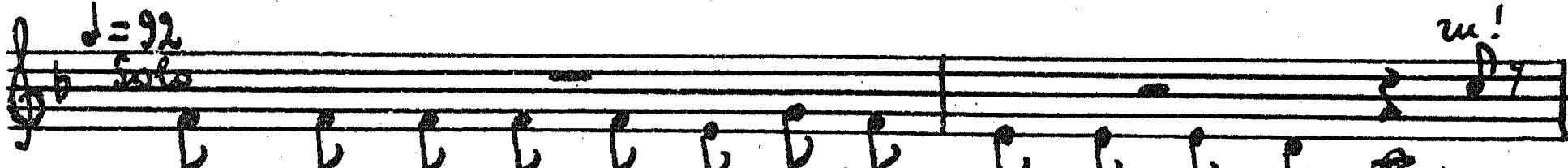


у - да-ри - ли в дзвін. Со-би - рай-тесь, молоді гвірта



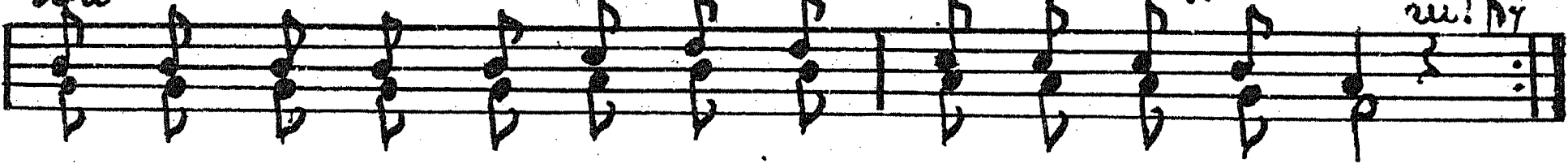
та го ба-тющ-ки в гвір.

№25. Заняв К. Квітка.



Как по на-шей по де-рев-не ко-ва ко-ви-на:

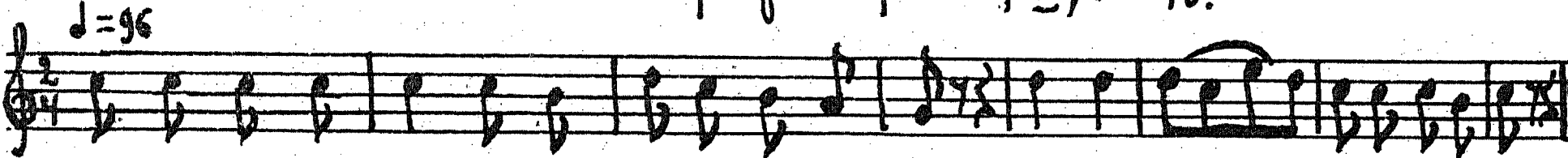
мо-ло-да-я на-ста-сі-я си-на зро-ди-ла,



мо-ло-да-я на-ста-сі-я си-на зро-ди-ла.

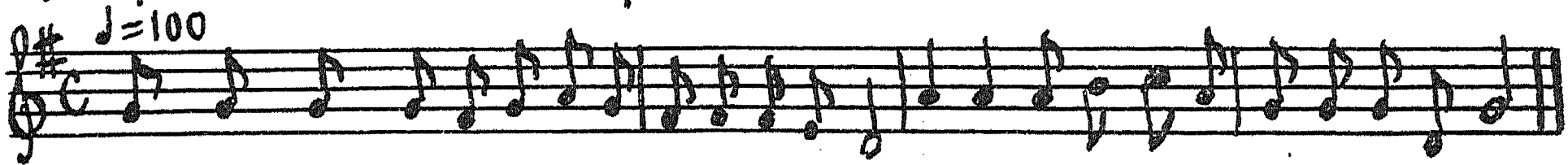
спо-ро-дів-ши не спо-вив-ши в во-ду бро-си-ла.

№26. К. Квітка. Етнограф. Збірник, II, №348.



Що по на-шій у-ли-ці ко-ва ко-ви-на, трайрай рай, ко-ва ко-ви-на.

№27. Запис В. Харкова.



Іа у на-ші де-ре-вущ-кі но-ва но-ви-на. Ра, два, три, та-ти-ри, ко-ва но-ви-на.

№28. Запис К. Квітки.



Ой у на-ші де-ре-во-ці но-ва но-ви-на:



мо-ло-да-я Ма-ста-сі-я си-на в ро-ди-ла га-га-га.



ра, два, три, го-ти-ри, си-на в ро-ди-ла, ра, два,



три, го-ти-ри, си-на в ро-ди-ла.

№29. Запис М. Тайгая.



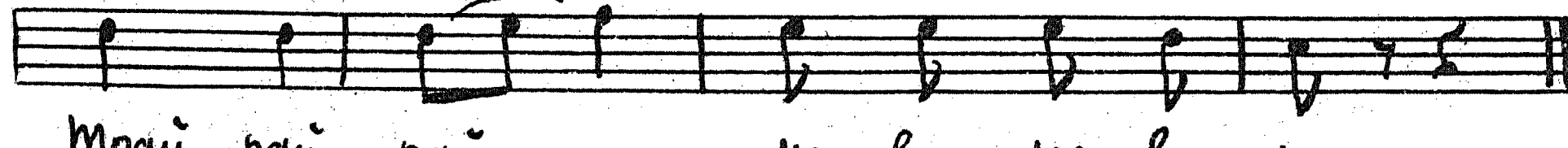
Що на на-ший ву-ли-ці но-ва но-ви-на,



що на на-ший ву-ли-ці но-ва но-ви-на, гей!



трай-рай-рай, но-ва но-ви-на.  
(гей, гей, гей)



трай-рай-рай но-ва но-ви-на,  
(гей, гей, гей)

№30. Запис К. Квітки.

$\text{♩} = 70$

*Solo або duo*

Мої у на-шей де-ре-вух-кі ко-ва но-ви-на,

Мої у на-шей де-ре-вух-кі ко-ва но-ви-на. -на.

*Solo*

е - їе - їе  
(або е - е - е) ко-ва но-ви-на,

е - їе - їе ко-ва но-ви-на.

№31. Запис І. Евриловського.

*Solo*

Ої, ко-ва - ло, ко-валь, ко-ва-лень-ку, да

там не ку-єш, ра-но по-ра-нень-ку?

№32. З неопублікованих записів М.В. Лисенка.

- Ої ко-ва - ло! Ої ко-ва-ло та и ко-ва-лень-ку

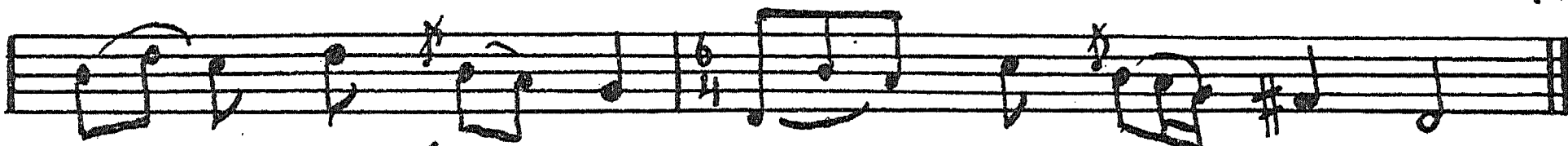
там не ку-єш ра-но по-ра-нень-ку?

№33. З неопублікованих записів М.В. Лисенка.

*Andante poco moder.*



Ой, ко - ва - ло, ой, ко - ва - ло та ко - ва - лен - ку

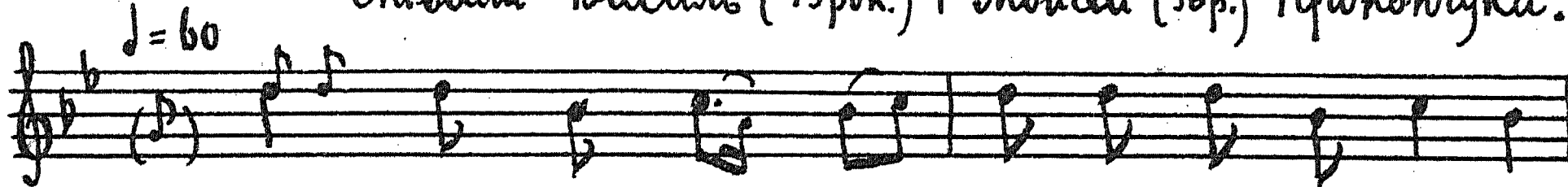


там не вста - єш по - ра - нень - - ко.

Варіанти, що їх записав В. Харків після надрукування розвідки (№№34 і 35-го I розділу, №№36 і 37-го II розділу):

№34. с. Мервинці Могилів. округ.

Співають Василь (43рок.) і Мойсей (36р.) Прокопчуки.



(i) Гей, ти ко - ва - ло, ко - ва - ли - ку Мар - ку,

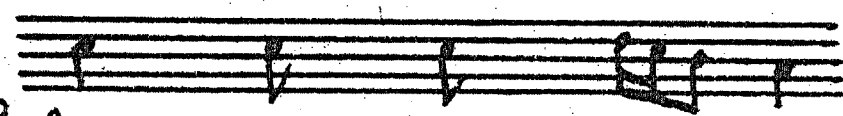
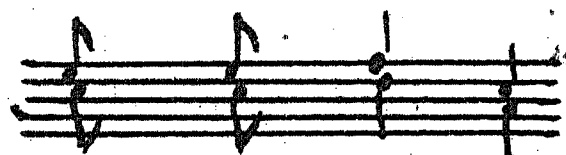
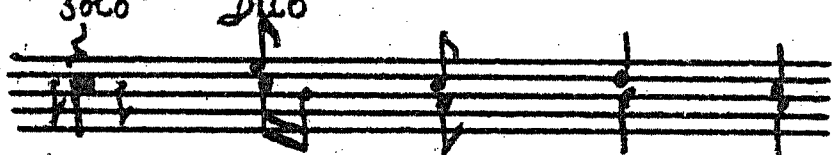


там ти не ку - єш зве - че - ра до ран - ку?

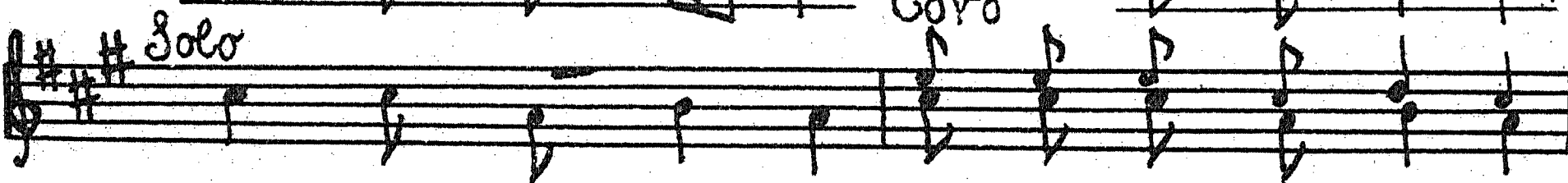
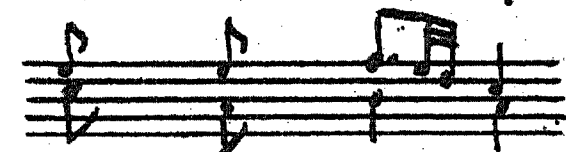
№35

с. Званівка Могилів.окр. Співають цурт селян (Чоловіки

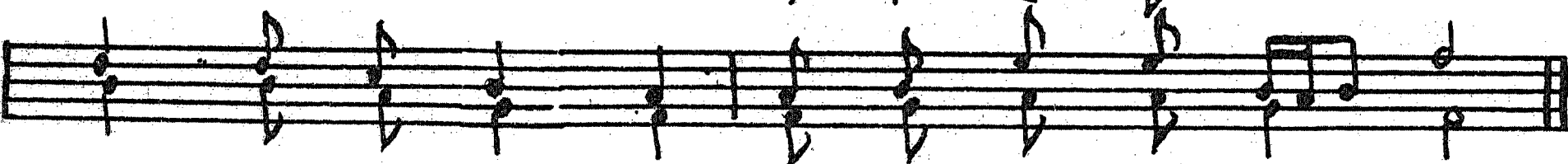
виконували обидва голоси октавою нижче, ніж написано. Жінки співали тільки верхній голос.)



Solo



Гей, ко - ва - ли - ку, ко - ва - ли - ку Мар - ку,



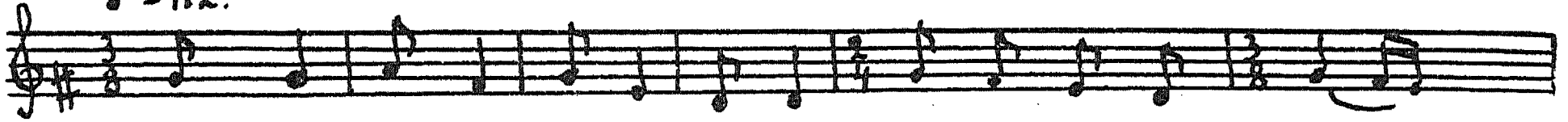
Гей, там не ку - єш зве - че - ра до ран - ку?

№36

с. Бандишівка Могилів. окр.

Співала Федора Вишньовська, 20 років.

♩ = 112.



Іа всі дів-ки на-ня-ноч-ки до на-на і - дут,

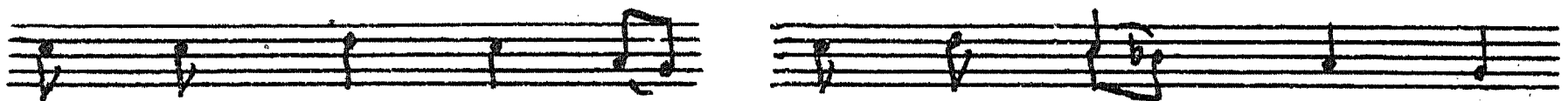
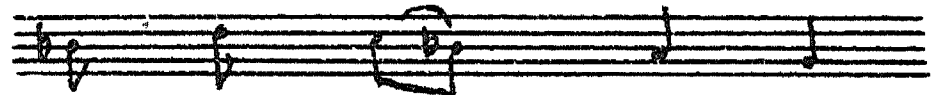


та на сво-їх го-ло-вог-ках ві-ноч-ки не-суть.

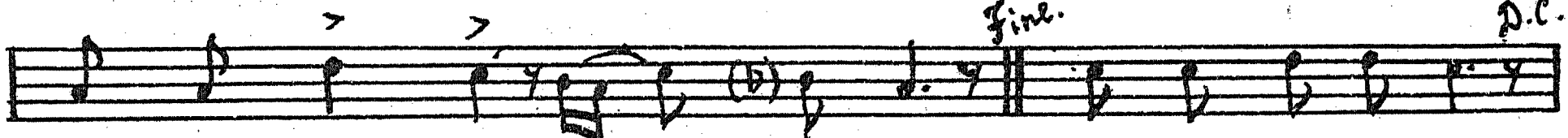
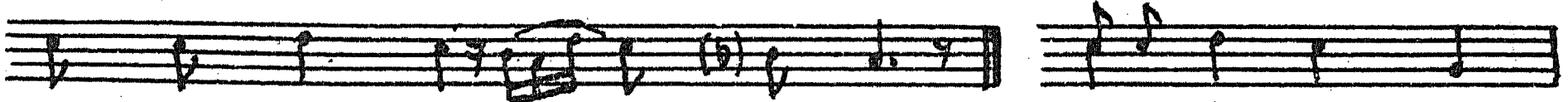
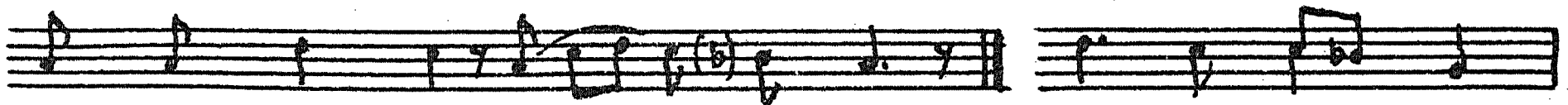
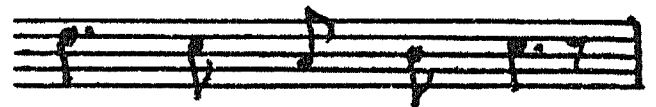
№37 (пор. №24) с. Вітерці г. Переяслав. пов.

співав Нестір Демиденко, 80 років.

♩ = 100.



1. Що й у Ки-ї-ві дай на ри-ноч-ку



дай ста-ла но-о - ви-на. 2. Ста-ла но-ви-на



## В И Д А Н Н Я

### ІСТОРИЧНО-ФІЛОЛОГІЧНОГО ВІДДІЛУ

**I. Записки Історично-Філологічного Відділу:** кн. I (1919)—1 крб. 50 к.; кн. II—III (1920—1922) та кн. кн. IV (1923) — 2 крб.; кн. V (1924—1925)—2 крб. 50 коп.; кн. VI (1925)—2 крб.; кн. VII—VIII (1926)—7 крб.; кн. IX (1926) та кн. X (1927)—4 крб.; кн. XI—3 крб. 50 к.; кн. XII—4 крб.; кн. XIII—XIV—4 крб. 25 к.; кн. XV—3 крб. 50 к.; кн. XVI (закінч. друк.); кн. XVII (друк.), кн. XVIII (друк.).

**II. Етнографічний Вісник:** кн. I (1925) — 90 коп.; кн. II (1926) — 1 крб. 80 к., кн. III (1927), кн. IV й кн. V по 2 крб.; кн. VI (друк.). **Бюлетень Етн. Ком.** (1925—1927) по 5 коп.

**III) Україна:** (1924) кн. I—IV — 5 крб.; (1925) кн. I—VI — 6 крб.; (1926) кн. I—VI — 6 крб.; (1927) — кн. I—IV (продається тільки в Держвидаві) — 5 крб. 90 к.

#### IV. Збірник Історично-Філологічного Відділу:

№ 1 — акад. Дм. Багалій. Нарис української історіографії. Вип. I: Джерелознавство (1923) — 1 крб.; вип. II: Козацькі літописи (1925) — 1 крб.

№ 2 — Т. Сушицький. Зах.-руські літописи, як пам'ятки літератури (1921) — 1 крб.

№ 2а — Ф. П. Сушицький. Зап.-руські літописи, як пам. літерат. (1921) — 1 крб.

№ 3 — акад. Аг. Кримський. Історія Персії та її письменства. I. Як Персія, зойована од арабів, відродилася політично (1923) — 1 крб.

№ 4 — Давній Київ: а) Хв. Ерст. Контракти й контрактний будинок у Києві. Економічно-історичний нарис (1924), 2-ге вид. (з 20 малюнк.) — 50 коп.; б) Збірка — Київ та його околиця (1926) — 6 крб. 25 коп.; в) В. Щербина. Нові студії з історії Києва (1926; з 26 мал.) — 2 крб. 50 коп.

№ 5 — В. Науменко. З історії початків української літератури XIX в. (1924) — 50 коп

№ 6 — акад. Аг. Кримський. Перський театр, звідки він узявся та як розвивавсь. з 5 малюнками (1925) — 1 крб.

№ 7 — проф. Вол. Резанов. Драма українська. (Старовинний театр). Вип. I. Сценічні вистави в Галичині (1926) — 2 крб. 75 коп. Вип. 2. Як устатковувано сцену (з мал.) (друк.). Вип. 3. Шкільні дійства великоднього циклу (1926) — 4 крб. Вип. 4. Шкільні дійства різдвяного циклу (1927) — 2 крб. Вип. 5. Драми про святих (друк.).

[№ 8] — Ол. Курило. Уваги до сучасної української літературної мови, 1923 і 1925.

№ 9 — акад. Аг. Кримський. Хафиз та його пісні, в його рідній Персії XIV в. та в Європі (1924) — 1 крб. 25 коп.

№ 10 — акад. Аг. Кримський. Історія Туреччини та її письменства, т. I (1924) — 1 крб. 50 коп.; т. II, вип. 2 (1927) — 1 крб. Вступ (1926) — 75 коп.

№ 11 — Ів. Каманін. Водяні знаки українських паперів до 1650 р. (1923) — 2 крб. 50 к

№ 12 — акад. О. Шахматов та акад. Аг. Кримський. Нариси з історії української мови та хрестоматія старописьменської українщини (1924) — 1 крб.

№ 13 — Програми для збирання етнографічних матеріалів: 1. Ол. Курило. Початки мови (1923) — 25 коп. 2. Клим. Квітка. Професіональні народні співці та музиканти (1924) — 60 коп. 3. Проф. Є. Тимченко. Діалектологічні вказівки (1925) — 15 коп. 4. Програми до збирання пісенного матеріалу (1925) — 5 к. Див. № 29.

№ 14 — В. Ганцов. Діалектологічна класифікація українських говорів (з малюнк.) (1923, відб. з IV-ої книги „Записок“) — (випродано).

№ 15 — Найголовніші правила українського правопису (1927, 165-та тисяча) — 10 к.

№ 16 — акад. П. Тутківський. Бібліографія українського мапознавства (1924) — 50 к.

№ 17 та 20 — проф. Хв. Тітов. а) Історія книжної справи на Україні (із 221 знімком) (1924) — 10 крб.; б) Стара вища освіта в київській Україні (із 180 мал.) (1924).

№ 18, 32, 45 та 67 — проф. Є. Тимченко. а) Локатив в українській мові (1925) — (вичерпано); б) Номінатив і датив (1925) — 75 коп.; в) Вокатив і інструменталь (1926) — 1 крб. 40 коп.; — г) Авузатив (друк.).

№ 19 — акад. А. Кримський та М. Левченко. Знадоби для життєпису Ст. Руданського (з 4-ма мал. та вступною промовою ак. С. Єфремова) (1926) — 3 крб. 25 коп.

№ 21 — О. Курило. Особливості говірки села Хоробричів (1924) — 60 коп.

№ 22 — проф. М. Марковський. Про роман «Хіба ревуть воли?» (Вичерпано).

№ 23 — Л. Шульгина. Пасічництво (етнол.) (1925) — 40 к.

[№ 24] — Російсько-український словник. Т. I-й, під головним редагуванням акад. А. Кримського (1924) — 2 крб. 50 к. Т. III-ій (до ст. 336) — 1 крб. 50 коп. (1927).

- [№ 25] — акад. Д. Багалій. Мандрований філософ Г. Сковорода (1926) — 4 крб.
- [№ 26] — Наук. збірник Істор. Секції за р. 1924—3 крб. 40 к.; за р. 1925—3 крб. 50 к.
- [№ 27] — а) Н. Грушевська. З примітивної культури (1924)—2 крб. 50 к.; — б) Первісне громадянство та його пережитки на Україні (1926)—2 крб. 70 коп.
- [№ 28] — Шевченко та його доба. 1-й Збірник (1925) — 1 крб. 75 к.; 2-ий Збірник (1926) — 2 крб. 70 коп.
- № 29 — Див. № 13, I, Програми до збирання оповідань, казок і пісень (1925)—5 коп.
- № 30 — акад. С. Єфремов. Поет і плантатор (1925)—20 к.
- № 31 — проф. В. Данилевич. Археологічна минувшина Київщини (з 5 таблицями малюнків та 9 мапами). 1925—1 крб. 25 коп.
- № 33 — акад. В. Перетц. Слово о Полку Ігоревім (1926) — 4 крб. 25 коп.
- № 34 — проф. Є. Кагаров. Нарис історії етнографії, I (1926) — 75 коп.
- № 35 — Археол. досліди 1925 р., з мал. (трипільської культури) (1926)—2 крб. 25 к.
- [№ 36]—акад. М. Грушевський. Історія української літератури, т. IV (1926)—6 крб.; т. V (1926-1927) — 6 крб.
- № 37 — Декабристи на Україні, Збірник Комісії для дослідів громадських течій на Україні за ред. акад. С. Єфремова та В. Міяковського (1926)—3 крб.
- № 38 — проф. В. Кордт. Подорожні по Східній Європі до 1700 р. (1926)—2 крб. 25 к.
- № 39 — Вад. Модзалевський. Гути на Україні (1926)—2 крб. 25 коп.
- № 40 — Трипільська культура. Збірник I (з малюнками) (1926)—3 крб. 25 к.
- № 41 — Рос.-укр. словник правн. мови, під гол. ред. ак. А. Крицького (1926)—4 крб.
- № 42 — Літопис Величча, т. I (1926) — 3 крб. 25 к.
- № 43 — Археографічний Збірник I, ред. акад. М. Грушевський (1926)—3 крб. 75 коп.; II (кінч. друк.).
- № 44 — проф. М. Марновський. Енеїда Котляревського (1927) — 1 крб. 50 коп.
- № 46 — Істор.-Геогр. Збірн., ред. проф. Ол. Грушевський I (1927)—1 крб. 75 к.; II (друк.).
- № 47 — Кл. Нвітна. Пісні про дівчину-втікачку (1926)—50 коп.
- № 48 — проф. П. Бузун. Нарис історії української мови (1927)—1 крб. 35 к.
- [№ 49]—Щоденник Т. Г. Шевченка, за ред. акад. С. Єфремова (1927)—5 крб. 25 к.
- № 50 — проф. Г. Павлуцький. Історія укр. орнаменту (з 11 табл.) (1927)—2 крб. 25 к.
- № 51 — Юбіл. збірник на честь ак. Д. І. Багалія. Ред. ак. А. Крицький (1927)—15 крб.
- № 52 — М. Возняк. Листування Ів. Франка з М. Драгомановим (закінч. друк.).
- № 53 — Збірник: П. Куліш. Ред. акад. С. Єфремов (1927) — 2 крб. 50 коп.
- № 54 — Проф. М. Грушевський. Київські глаголицькі листи і Фрейзінгенські уривки, з вмітками (1928).
- № 55 — М. Левченко. З поля фольклористики та етнографії вип. I (1927) — 1 крб.; вип. 2 (1928) — 50 коп.
- [№ 56]—Українські думи (корпус), т. I, вступна стаття К. Грушевської (1928)—6 крб. 50 к.
- № 57 — акад. Аг. Крицький. Розвідки, статті, замітки. I (1928) — 4 крб.
- № 58 — проф. В. Сиповський. Україна в рос. письменстві. Ч. I (1801-1850) (1928).
- № 59 — К. Нвітна. Українські пісні про дітозгубницю (1928)—1 крб.
- № 60 — Івга Рудинська. Листи В. Горленка (друк.).
- [№ 61] — Збірник: За сто літ, ред. акад. М. Грушевський (1927) — 4 крб. 50 к.
- № 62 — Акад. Д. Багалій. Автобіографія (1927)—1 крб. 75 коп.
- № 63 — проф. В. Розов: Українські грамоти XIV-XV в., т. I (1928) — 6 крб.
- № 64 — Збірник Діалектологічної Комісії під голов. ак. А. Крицького, I (1928).
- № 65 — Український Архів, I (друк.).
- № 66. — Б. Грінченко. Словник, 3-є доповн. вид., 5 тт., ред. С. Єфремов та А. Ніковський (1928).

Державні установи та товариства, котрі вдаються безпосередньо до Академії Наук (Київ, вул. Королівка [кол. Володимирська] 54, тел. 14-26), мають на академічних виданнях 35% знижки. Інший склад видань — «Книгоспілка», Київ, вул. Королівка № 46 та Д.В.У. (Видання під №№ 1, 8, 24—28, 36, 49, 56, 61 набувати можна тільки там). № 63, друкований в обмеженому числі, набувати можна тільки в Академії за спеціальним дозволом Неодмінного Секретаря.

Ціна 75 коп.