

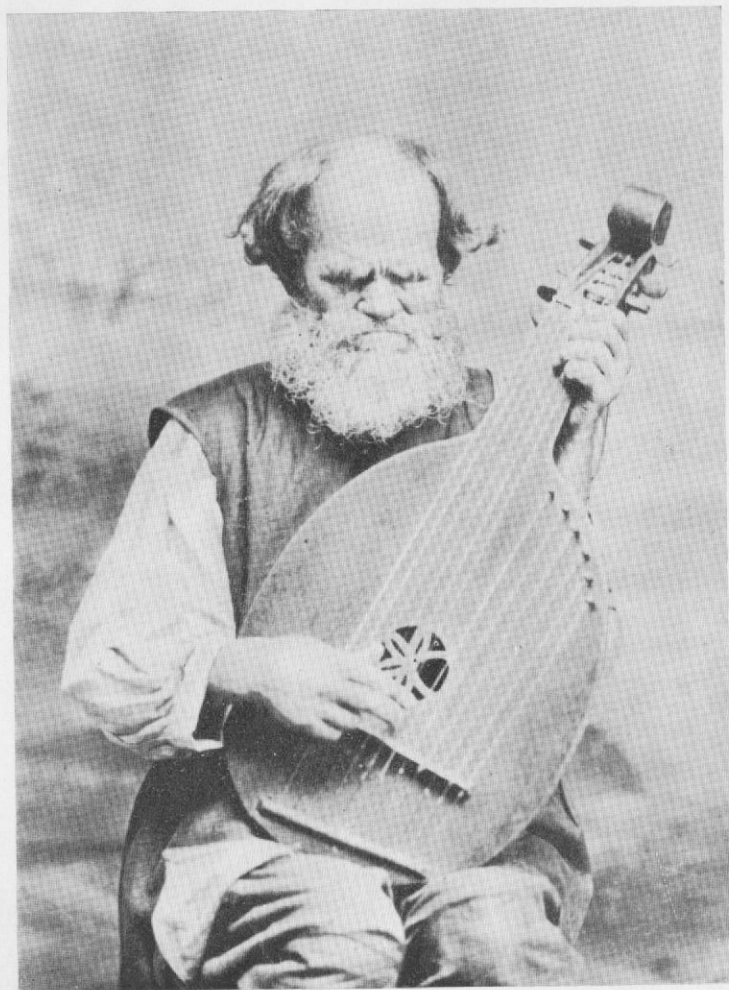
730(0.1)
Л63

М.В. Лисенко

Характеристика
музичних
особливостей
українських
дум і пісень
у виконанні
кобзаря
Вересая

•Музична Україна•





78С(с2)1
М.В. Лисенко 163

**Характеристика
музичних
особливостей
українських
дум і пісень
у виконанні
кобзаря
Вересая**

435127 ✓

Редакція,
передмова
та примітки
М. Гордійчука

Видання друге



Київ · Музична Україна · 1978

ОСТАП ВЕРЕСАЙ І ПРАЦЯ М. ЛИСЕНКА
ПРО ЙОГО МИСТЕЦТВО

Остап Вересай — один з найвидатніших народних співців України, блискучий представник кобзарського мистецтва. Він залишив глибокий слід в історії культури нашого народу. Творчість і особистість Вересая мали значний вплив на розвиток української фольклористики, етнографії, музики, літератури, образотворчого мистецтва. Проживши довге життя, Остап Вересай зустрічався з багатьма видатними людьми свого часу. Діяльність знаменитого кобзаря викликала постійний інтерес відомих вчених, композиторів, письменників, художників, які присвятили йому наукові розвідки, літературні й живописні твори, скульптури. Ім'я Вересая як носія давньої фольклорної традиції і видатного майстра народного мистецтва стало відомим далеко за межами нашої Батьківщини. Про нього писали польські й чеські, французькі й англійські наукові журнали, його мистецтвом захоплювалися видатні вчені-славісти багатьох країн.

Точна дата народження Остапа Вересая і досі не встановлена. На основі різних непрямих даних прийнято вважати, що народився він у 1803 році в селі Калюжинцях Прилуцького повіту на Полтавщині в сім'ї кріпака. Проте все своє життя він прожив у селі Сокиринцях того ж повіту. Його батько Микита, зроду незрячий, самотужки вивчився грати на скрипці й цим заробляв на прожиття. Музичні здібності батька успадкував Остап. У ранньому дитинстві, коли йому було всього чотири роки, внаслідок хвороби очей він також утратив зір.

Змалку Остап залюбки слухав народні мелодії, виконувані на скрипці батьком, і пісні, які звучали в повсякденному побуті українського селянина, проявив добру музичну

пам'ять. Турбуючись майбутньою долею хлопця, односельчани радили батькові віддати Остапа в науку якомусь кобзареві, котрих у навколишніх селах було тоді чимало.

П'ятнадцяти років від роду Остап Вересай став учнем кобзаря С. Кошового. Після того він побував у науці ще в кількох кобзарів, засвоїв з їх репертуару ряд дум і багато народних пісень різного змісту: історичних, побутових, сатиричних, жартівливих, кантів і псалмів. Аж тільки після цього Вересай розпочав життя мандрівного співця-кобзаря. Він пішов від села до села, від міста до міста, виступав у бідних селянських хатах і поміщицьких палацах, радував своїм співом і грою людей на ярмарках, біля церков і монастирів під час великих релігійних свят, виконував думи й пісні, а також танцювальні народні мелодії.

Особливою популярністю серед простих людей користувалася пісня «Про правду і неправду», в якій народ засудив брехливу мораль феодально-поміщицького ладу. Пізніше про неї написав спеціальну наукову розвідку Ів. Франко, розкривши у своєму дослідженні соціальний зміст цього видатного зразка українського пісенного фольклору.

Сильне враження на слухачів справляло виконання Остапом Вересаєм сатиричних пісень — «Дворянка», «Кисіль», «Про Хому і Ярему», «Бугай» та ін., що нерідко спрямовувалися своїм вістрям проти пануючих класів, висміювали негативне в житті й побуті.

Та особливої слави здобув Вересай співом українських народних дум. У його репертуарі були думи «Про Хведора Безродного», «Про братів Азовських», «Невольницька», «Про бурю на Чорному морі», «Про удову і трьох синів» та ін. Кобзар мав гарний голос (драматичний тенор) і підкреслено експресивну манеру співу. Стиль, індивідуальні особливості його речитатій вражали глибоким драматизмом, проникливістю у психологічну сутність тієї чи іншої думи, правдивим тлумаченням художніх образів. Захоплювала, зокрема, Вересаєва інтерпретація думи «Про Хведора Безродного», одного з найпоетичніших і найтрагічніших

зразків українського народного епосу. Кобзар мовби перетілювався у героя думи, жив його турботами й почуттями, його болями й жалями. Спів Вересая не відзначався якимись особливими прийомами чи прикрасами. Його мистецтво приваблювало своєю простотою і щирістю, умінням співця скупими виразовими засобами відтворити інтонаційну природу слова і його внутрішню емоційну сутність. Кобзар свідомо загострював найекспресивніші моменти думи («додавав жалощів» — за його власним висловом), домагаючись цим значного впливу на слухачів.

Поступово мистецька діяльність Остапа Вересая набула широкого розголосу. Ним зацікавились представники прогресивної української та російської інтелігенції. Одним з перших був відомий художник Л. Жемчужников, який у 1852—1856 роках жив на Україні. Він виконав тоді кілька графічних творів і намалював ряд картин на українську тематику, продовжив ще започатковану Шевченком серію офортів під назвою «Живописна Україна». В цьому виданні (що вийшло в 1861 році як додаток до журналу «Основа») було також розміщено портрет Остапа Вересая роботи Л. Жемчужникова. Крім того, відомі ще кілька малюнків знаменитого кобзаря роботи цього майстра.

Жемчужников був добре обізнаний з творчістю Т. Шевченка і став палким її шанувальником. У 1860 році він особисто познайомився з великим поетом і, можливо, розповів йому про Остапа Вересая. Особиста доля і творчість народного співця викликали глибоке співчуття Тараса Григоровича. Відомо, що він допомагав йому матеріально, подарував примірник «Кобзаря» з дарчим написом.

Діяльністю Вересая на ниві народної творчості, його багатим репертуаром зацікавився М. Лисенко, який у кінці 60-х років XIX ст. широко розгорнув свою фольклористичну роботу. У 1873 році за пропозицією Лисенка кобзаря запросили до Києва для участі у засіданні Південно-Західного відділу Російського географічного товариства, на якому він виконав кілька дум і народних пісень. На тому ж за-

сіданні свій науковий реферат «Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень у виконанні кобзаря Вересая» зачитав М. Лисенко. Завдяки Лисенкові та іншим ученим виступ Вересая у Києві набув значного розголосу.

В 1874 році М. Лисенко поїхав до Петербурга для вдосконалення у мистецтві інструментовки під керівництвом М. Римського-Корсакова. Поряд з навчанням український композитор розгорнув роботу по пропаганді в тодішній російській столиці слов'янської музики. Лисенко організував там хор, вивчив з ним ряд народних слов'янських пісень (у власних гармонізаціях) і виконував їх у відкритих концертах.

На початку 1875 року на запрошення Російського географічного товариства до Петербурга приїхав Остап Вересай. Лисенко зразу ж узяв його під свою опіку, допоміг влаштуватися на новому місці, освоїтись у незвичних умовах столиці. Перший виступ кобзаря відбувся у Російському географічному товаристві і викликав значний інтерес наукової і літературно-мистецької громадськості. Перед концертом велику доповідь про Остапа Вересая виголосив відомий російський фольклорист професор О. Міллер. Потім співець виступав у Клубі художників, у т. зв. благородному зібранні та ін.

16 березня 1875 року в залі «Соляного містечка» (місце промислових і кустарних виставок у Петербурзі) відбувся «етнографічно-слов'янський» концерт, організований і проведений Лисенком. Програму його склали російські, українські, польські і сербські народні пісні, музичні твори російських авторів і композиції самого Лисенка. Звучання деяких номерів програми супроводжувалося «туманними картинами», виготовленими українським художником П. Мартиновичем. До участі в концерті було запрошено також Остапа Вересая. Зал «Соляного містечка» переповнили слухачі. Серед них були представники славнозвісної «Моучої кучки» та інші прогресивні культурні діячі.

Ряд петербурзьких журналів високо оцінили концерт і, зокрема, відзначили участь у ньому Вересая. Поряд з тим у різних реакційних газетах і листках з'явилося немало статей, які обливали брудом як організаторів концерту, так і його учасників.

До речі, виступ Вересая відбувся також у царському палаці. Його організував спеціально для «великих князів» уже згадуваний професор Міллер, який читав для них курс народної словесності. Там кобзареві подарували іменну срібну табакерку, якою потім, уже на Україні, Вересай відбивався від «наскоків» представників місцевої влади, що постійно переслідували мандрівних кобзарів і лірників. Побачивши у нього «царський дарунок», вони давали йому спокій.

✓ Ще довго ходив кобзар по рідній землі, ще довго дарував людям радість пізнання високого народного мистецтва. Його особа весь час перебувала в центрі уваги прогресивної інтелігенції, про нього писали у своїх працях українські, російські й зарубіжні вчені. Колоритна постать народного співця надихнула ще не одного художника. Виконані в різних манерах його зображення залишили художники М. Теплов, Х. Платонов, І. Селезньов, А. Ольшанський, С. Костенко та ін. Багатий іконографічний матеріал, створений ними, дає можливість судити не лише про зовнішність Остапа Вересая, а й збагнути внутрішній світ цієї простої і, разом з тим, такої шляхетної людини, що так багато зробила для слави мистецтва свого народу. Вмер Остап Вересай у с. Сокиринцях у квітні 1890 року.

Реферат «Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень у виконанні кобзаря Вересая» був першою на Україні серйозною науковою працею про музичну будову українських народних пісень. Підкреслюючи стилістичну спільність української народної музики з російською, автор поставив своїм завданням на основі аналізу записаного від кобзаря Остапа Вересая пісенного матеріалу визначити закони будови української народної музики,

теоретично обґрунтувати методи обробок народних пісень. Численні гармонізатори українських пісень до Лисенка намагалися, за окремими винятками, втиснути ці пісні в чужі їм «європейські» гармонічні й ритмічні норми. В результаті пісня спотворювалась до невпізнання, бо «гармонізатори» такого типу на свій смак «підправляли» її мелодичну будову й ритмічну структуру. «При цій нагоді, — пише Лисенко, — не можу змовчати... про те надмірне усердя, з яким деякі збирачі застосовують свої знання в справі гармонізації української пісні, не вивчивши всіх оригінальних відмінностей, особливостей її та властивостей, в силу яких не всяка мірка, не будь-який фасон підходить до неї, як не приходиться, за словами нашого поета, «теплий кожух, та не на мене шитий». З-під такого фасону дуже часто наша пісня стає невпізнанною, звучить дивно, суворо і позбавлена властивого їй м'якого, теплого колориту»*.

Лисенко критикує дилетантські вправи фальсифікаторів української народної музики і протиставляє їм свою глибоко наукову думку про структурні особливості українського музичного фольклору. Зважаючи на те, що свої спостереження Микола Віталійович побудував на аналізі матеріалу, записаного від народного співця-кобзаря, він приділив значну увагу інструментові, на якому Вересай супроводжує свій спів, — кобзі. Таким чином, Лисенко дає перший в українській фольклористичній літературі докладний опис цього інструмента. Розглядаючи будову кобзи і особливості її строю, композитор приходиться до висновку про відмінність української музичної системи від так званої загальноєвропейської. Лисенко пише, що з «...розміщення інтервалів у ряді коротких струн (приструнків на кобзі. — М. Г.) можна побачити, що мелодичні сполучення, на них основані, мають відрізнятись від сполучень того звукоряду, на якому доводиться виконувати музичні твори не народної творчості».

* «Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень у виконанні кобзаря Вересая».

Лисенко справедливо вважає, що стрій кобзи може бути ключем для з'ясування цілого комплексу стилістичних особливостей українського музичного фольклору і, зокрема, його ладово-гармонічної структури. Це положення автор згодом розвинув у своїй другій видатній теоретичній праці — «Народні інструменти на Україні». В ній Лисенко висловлює оригінальну і дуже цінну думку про те, що дослідникам української народнопісенної творчості і, особливо, композиторам, слід звернути найпильнішу увагу на музичний стрій українського інструментарію, глибоке вивчення якого може послужити базою для правильного розуміння законів гармонізації українських народних мелодій.

Спираючись на основні теоретичні положення О. Серова, висловлені ним у вже згадуваній статті «Музыка южно-русских песен» та в інших працях, М. Лисенко дає всебічний, глибокий змістом і завершений формою аналіз народнопісенного та інструментального матеріалу. Особливо слід відзначити аналітичний розбір дум, вперше виконаний в українській фольклористиці на такому високому науковому рівні. Автор визначає типові закони музичної будови дум щодо мелодики, ладу, метро-ритміки, особливостей декламації і емоціонального змісту (зумовленого характером поетичних образів) та інструментального супроводу. Так само докладно проаналізовано і решту музичного матеріалу.

Метод аналізу, якому чужа теоретична схоластика, що досить часто зустрічалася в музично-теоретичних працях тих часів, дали можливість Лисенкові зробити ряд важливих узагальнень про стиль і будову української народної музики, а саме:

1. В основі української народної музики лежать ті самі лади, які покладено в основу музики братнього російського народу.

2. Як і російські народні мелодії, українські пісні в своїй основі діатонічні. Однак «...ще покійний Серов, — як пише Лисенко, — визнавав, що українська мелодія строгого діа-

тонізму не терпить; гармонізовані ним українські пісні виявляють у ньому обдарований інстинкт, розуміння духу української народності і можуть правити за зразок для збирачів і гармонізаторів українських мелодій».

3. Українські народні мелодії, як і російські, позначені розвинутою мелізматикою, хоч природа її, на думку Лисенка, дещо інша.

Поряд з тим автор визначає також характерні тільки для української музики ладові ознаки, що становлять одну з її специфічних національних рис.

Таким чином, на основі глибокого наукового аналізу Лисенко довів спільність стилістичних джерел музичних культур двох великих слов'янських народів — російського та українського і показав, у чому їх відмінність, яка з'явилася в процесі історичного розвитку, в процесі формування російської та української народностей у нації.

«Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень у виконанні кобзаря Вересая» написана Лисенком на основі невеликого за кількістю мелодичного матеріалу, що ні в якій мірі не може претендувати на вичерпність художніх багатств української народнопісенної культури. Це і було основною причиною кількох помилкових тверджень, висловлених автором у даній роботі.

Розглядаючи структурні особливості українських народних мелодій, Лисенко прийшов до висновку, що в них «...додержано скрізь дивовижної симетричності й правильності частин». І він вважає це за одну з відмітних рис української народної музики, що різнить її від російської. Висловлюючи це твердження, Лисенко не врахував величезної кількості українських побутових протяжних пісень (ліричних, про кохання, про жіночу долю тощо), в яких, так само, як і в аналогічних російських, асиметричність структури є звичайним явищем.

Лисенко пише, що «розмір українських пісень здебільшого буває $\frac{4}{4}$ або $\frac{3}{4}$, постійний, тобто пісня додержує його від початку до кінця». На його думку, це знову ж таки

є характерною рисою українських пісень і відрізняє їх від російських. Проте таке твердження спростовується не тільки колосальною кількістю пісень з мішаними розмірами або з характерними тактами на $\frac{5}{4}$, $\frac{7}{4}$ тощо, які побутують в народі, але й самими збірниками М. В. Лисенка, де наведено дуже багато мелодій саме такого типу. Отже, і тут пісні російського та українського народів виявляють спільні точки зіткнення, що свідчить про єдиний староруський стилістичний корінь їх походження.

Лисенко нічого не говорить у рефераті про поліфонічність українські пісні, що знову ж таки зумовлено тим, що весь підданий аналізу пісенний матеріал записано від співака-соліста, який, природно, не виконував багатоголосних пісень.

Є в роботі кілька дрібних несуттєвих недоліків і неточностей, які не можуть знизити основоположного значення цього дослідження для української музичної фольклористики.

Лисенко вслід за Серовим поставив питання про дійсно наукове вивчення української народної музики. Він розвинув основні положення, висловлені видатним російським композитором і вченим, і встановив ряд нових об'єктивних законів будови музичної творчості українського народу, а також накреслив далші шляхи вивчення цієї творчості.

М. В. Лисенко першим в історії української фольклористики освітив постать Остапа Вересая. Після опублікування праці Лисенка і організованих ним виступів Вересая у Петербурзі діяльність цього талановитого сина українського народу привернула загальну увагу прогресивних кіл української і російської інтелігенції того часу.

Використавши основні положення М. В. Лисенка, розгорнув свою наукову діяльність видатний український фольклорист і композитор П. П. Сокальський. У своїй відомій роботі «Русская народная музыка» він справедливо критикує окремі положення реферату Лисенка, а поряд з цим відзначає і підкреслює його прогресивні моменти.

Зокрема, Сокальський приділяє велику увагу виясненню глибоких зв'язків українського музичного фольклору з російським і тим самим прекрасно ілюструє кінцеві слова реферату «Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень у виконанні кобзаря Вересая» М. В. Лисенка: «...у музиці, як і в інших галузях культури, взаємовплив духовного багатства руського народу на півночі й півдні є однією з умов безперечно великого нашого музичного майбутнього».

Реферат М. В. Лисенка «Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень у виконанні кобзаря Вересая» українською мовою друкується вдруге. Переклад зроблено з російської публікації реферату в томі I «Записок Юго-Западного отдела Русского географического общества» (Київ, 1874). Незначні скорочення в тексті позначено крапками. До реферату додано українські пісні й думи, записані М. В. Лисенком від Остапа Вересая.

М. Гордійчук

ХАРАКТЕРИСТИКА МУЗИЧНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ УКРАЇНСЬКИХ ДУМ І ПІСЕНЬ У ВИКОНАННІ КОБЗАРЯ ВЕРЕСАЯ¹

Користуючись з нагоди відвідин нашого Києва одним з виразників внутрішнього естетичного життя нашого народу, я взяв на себе обов'язок дати оцінку того невеличкого за кількістю, але рідкісного багатством і новизною матеріалу, що його мені пощастило добути протягом дуже незначного часу від кобзаря Остапа Вересая.

Не даю собі права встановлювати щодо зібраного матеріалу будь-яких непорушних положень або законів, робити сміливі висновки: якщо ще досі європейська наука про мистецтво не проголосила свого останнього слова, то тим менше початкові, елементарні спроби збирання й опрацювання нашої народної музики мають право на високу назву науки народної музичної творчості.

Ми стоїмо на нерозробленому ґрунті, де здебільшого збирач ходить навпомацки, розшукуючи правильне, нащтовхуючись інколи на сумнівне, виняткове, — діє зчаста в сфері здогадів, незнання, припущень. Я зобов'язався поділитися наслідками моїх спостережень над мелодикою українських пісень, зокрема над особливостями стародавньої думи, ліричної пісні, морального роздуму і, нарешті, танцювальної пісні у її зв'язку з народними танцями, та порівняти їх із мелодикою споріднених нам російських пісень і, по змозі, слов'янських.

Перше ніж приступити до викладу своїх спостережень, я, щоб повніше з'ясувати предмет, дозволю собі тимчасовий відступ.

Усвідомлюючи всю величезну вагу й заслугу етнографії, яка за наших часів зробила вже й робить день у день великі відкриття в сфері життя народного, не можна водночас не визнавати з сумом, що прогалина в збиранні музичного

фольклору у нас надто відчутна. В той час, як народна музика і пісня, що змальовує історичне минуле й буденне життя народу з його заповітними ідеалами та з сімейно-домашніми радощами й горем, дала б в загальній масі великий, багатющий запас матеріалу для естетичної характеристики особистості народу, у нас це поле ледь-ледь зоране.

У той час, як Західна Європа в особі славетного Фетіса², геніального Гельмгольца³ та інших учених уже користується величезними матеріалами для наукового вивчення музики з етнографічного її боку та відкриттями в галузі звука, у нас на Півночі в цей час тільки пробуджується критично-серйозне ставлення до народної пісні в особі покійного вченого музиканта Серова; йому першому в Росії належить честь постановки питання про російську народну пісню і спрямування цього питання на цілком новий з наукової точки зору, до нього не відомий шлях⁴. З Серова, який уперше застосував свої широкі наукові музичні знання до теоретичного опрацювання російської пісні, усталилося серйозне відношення до народної музики. Великий Глінка⁵, який ще раніше втілював у своїх безсмертних творах характер і особливості народної російської пісні, а слідом за ним цілий ряд талановитих художників, що працюють на рідному ґрунті, закріпили таке серйозне ставлення до північної мелодії. В цьому відношенні на долю Півночі, в її розумовому й естетичному центрі, при наявності сприятливих умов і засобів для утвердження правильного розуміння мистецтва, випав кращий таланти і щодо музично-етнографічних праць. У нас на Півдні ще й художників не завелось. Окрім правильного розуміння й вивчення всякої іншої музики, до своєї рідної ще не прищепилось у публіки нашої ні уподобання, ні нахилу, незважаючи на те, що вже кілька років у Києві існує Музичне товариство зі школою при ньому⁶. Щоправда, Південь наш менш щасливий, ніж Північ: він не дав нам свого Глінки, з якого, власне кажучи, на Півночі й розвинувся смак до народної музики. Потім сама справа музичної етнографії у нас до останнього часу

перебувала в руках малопідготованих дилетантів, далеких від народної пісні і духом, і школою, й походженням, — чи дивно, що, взявшись до справи з легкої руки заїжджого музикмайстера, вони, збираючи народний матеріал, діяли з безцеремонною наївністю, а вже щодо висвітлення цього матеріалу, то їм, поза їх власним бажанням, перешкоджало переважно цілковите незнання основ народної мелодії.

При цій нагоді не можу змовчати й про протилежне явище — про те надмірне усердя, з яким деякі збирачі застосовують свої знання в справі гармонізації української пісні, не вивчивши всіх оригінальних відмінностей, особливостей її та властивостей, в силу яких не всяка мірка, не будь-який фасон підходить до неї, як не приходиться, за словами нашого поета, «теплий кожух, та не на мене шитий». З-під такого фасону дуже часто наша пісня стає невпізнанною, звучить дивно, суворо і позбавлена властивого їй м'якого, теплового колориту. А втім, про це ми матимемо нагоду говорити нижче.

Переходячи відтак до предмета нашої бесіди, я мушу сказати, що, зважаючи на мізерність зібраних матеріалів, які стосуються народних мелодій, за весь час етнографічної роботи з цього питання, бандуристи в наш час мають особливе значення для музичного етнографа. Величезна кількість матеріалу стародавньої поетичної народної творчості загинула без вороття в силу тієї сумної обставини, що цією етнографічною роботою тільки відносно недавно стали займатися у нас на Україні. Якщо втрата ця така велика й помітна з убогого обсягу збірників наших кращих етнографів, то втрата мелодичного матеріалу ще більша.

Мелодичного матеріалу і сотої частки не записано, порівняно з текстом. Народ наш, в силу історичних обставин переставши бути діячем і учасником творення долі своєї батьківщини, позбавлений через те й самого матеріалу, з якого він колись черпав факти, надихався ними, оспівував їх⁷.

Проте любов до свого минулого він плекав; у глибокій задумі, а інколи й до сліз зворушений, вислуховував він цю сповнену образів і барв епопею свого тяжкого горя або свого законного й заслуженого торжества під впливом до того ж такої чулої і тонкої, художньо-правильної декламації, яка властива звичайно виконавцям історичних дум — бандуристам.

Але з бігом часу пізніші покоління, відірвані й спогадом навіть від своєї історії, в силу цілковитої відсутності вітчизнознавства втратили й самий смак до такого роду втіхи. Бандуристи, які заробляли раніше насущний хліб свій, приваблюючи публіку переважно історичними розповідями або моральними оповіданнями, бачачи байдужість до такого роду виконання, стали, природно, підроблятися під смак і вимоги слухачів, причому, звичайно, історична дума в репертуарі їхньому виявилася зайвою.

Мало в кого на протязі багаторічного тяжкого життя сліпця-старця збереглися в пам'яті думи; та мізерна кількість кобзарів, що знають давню музику, вже не має спадкоємців, яким могла б передати свій репертуар, бо через саму практичну незручність, через труднощі гри на бандурі учні, які стають до старця в науку, воліють учитися на лірі, щоб швидше заробляти на хліб.

Отже, тип колишнього співця історії нашого народу — бандуриста — перетворюється в лірника⁸. Ось чому в наш час так зростає інтерес і значення зустрічі з бандуристом, від якого ми могли б почути й зберегти ту справді самотню музичну форму, яка щодо оригінальності не має суперників.

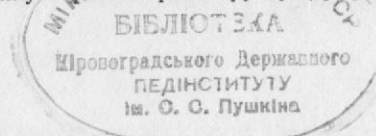
Інструмент, що допомагає бандуристові під час співу, зветься кобзою чи також бандурою. За допомогою цього інструмента співак підтримує свій спів, пригравуючи мелодію на струнах; для відпочинку голосу, а також для більш характерного відокремлення одного музичного періоду від іншого він у проміжках вставляє невеличку музичну фразу, після якої знову починає співати.

Не зайве зауважити, між іншим, що застосування різних інструментів у народі досить різко спеціалізоване між виконавцями тієї чи іншої форми народної поезії. Приміром, на лірі сліпці виконують переважно пісні духовного, моралізуючого змісту та сатиричні твори, а в репертуар кобзаря входили переважно історичні думи, потім увесь репертуар лірника та ще п'єси танцювального характеру; останніх лірники не виконують, зважаючи на природу самого інструмента, пристосованого переважно до супроводу широко розспівних мелодій. Нарешті, п'єси суто танцювального характеру виконуються спеціально грою на скрипці, цимбалах, з додатком ударного інструмента, бубна і становлять так звану в народі «троїсту музику». З духових — сопілка служить здебільшого для награвання звичайних побутових пісень, а також для танцювальних; вона не входить до складу трієстих музик (цимбали, скрипка, бубон), очевидно, внаслідок слабкості утворюваного звука, це виключно пастуший інструмент⁹.

Кобза, чи бандура, зовнішньою формою нагадує собою іспанську гітару. Інструмент цей, найімовірніше, походження дуже давнього, бо він схожий з інструментами східних народів, наприклад біною китайською та індійською. Не смію твердити, але гадаю, що бандура, на якій грецькі рапсоди оспівували подвиги своїх героїв, була схожа з нашою бандурою. Я чув від осіб, добре обізнаних з побутом кримських татар, що народний їхній інструмент бзура схожий з нашою кобзою.

Бандура складається з не надто довгого, але широкого грифа, названого ручкою, який закінчується довгим напівовальним кругом*. Зовнішня будова дерев'яних частин

* Бандура, яку ми тут розглядаємо, ні формою, ні матеріалом, з якої її зроблено, не є типовим інструментом, бо кобзар наш, продавши старий інструмент свій музею Південно-Західного Відділу географічного товариства, зробив цю бандуру за допомогою столярів нашвидкуруч, причому, за браком матеріалу, змайстрував її дощовий корпус із звичайної осикової миски, в яку окремо вправив ручку (гриф), скріпивши



кобзи така: випуклий овал самої кобзи, або спідняк, з нижнього боку в якійсь мірі подібний до форми видовбаного гарбуза. Окружність овала, як краї в мисці, висувається трохи вбік, щоб зручніше було вставляти кілочки, які удержують короткі струни бандури. Окружність ця зветься брямкою. Верхня вібруюча поверхня зветься верхняком, або декою.

Проти грифа, з протилежного крайнього кінця інструмента, по окружності овала йде смужка дерева, скріплена щільно двома-трьома гвинтами, — приструнник. До нього прикріплюють струни. Прикріплення струн роблять, як на скрипці, за допомогою півгрифа (тут назва залишається теж — приструнник), який, у свою чергу, удержується в натягнутому стані за допомогою загнутого дроту, що зачеплює за дерев'яний гудзик (пупок), закріплений у задній частині спідняка безпосередньо під декою. В середині деки прорізано зовсім круглий отвір — голосник — для поширення звука (голос видає). Між приструнником і голосником міститься ближче до приструнника дерев'яний поріг — кобилка, — на якому лежать усі 12 струн. Далі гриф, або ручка, закінчується головкою, в якій сидять кілочки для підтягання або опускання струн.

Типова кобза має 12 струн*. Шість із них товщі, ніж інші шість, довші і тягнуться від приструнника вздовж усього грифа, де в головці й понамотувані на кілочки. Ці шість великих струн називають бунтами. Перша крайня довга струна (бас) зроблена з овечої кишки й обмотана сухозліткою;

її двома гвинтами всередині миски і склеївши при вході ручки між мискою та верхньою декою. Справжню ж бандуру звичайно роблять із суцільного липового дерева. Погана укладка деки внаслідок скісного розміщення вібруючих шарів дерева та поганої провідності звука через осіку в значній мірі, за визнанням самого кобзаря, знижує якість цієї кобзи порівняно із старою, в якій розміщення шарів у деці йде паралельно напрямку натягнутих струн.

* Цією кількістю струн кобза не обмежується. За словами самого кобзаря, він знає бандуру в кобзаря Антона — в с. Вечірках Пирятинського повіту Полтавської губ., яка має 25—30 струн.

друга й третя (баси) — також з кишок (кишкові), четверта — мідна (дротова), п'ята, називана приймою, та шоста, терція, — з кишок; обидві вони — римські, тобто з кишок прозорих, найкращої якості.

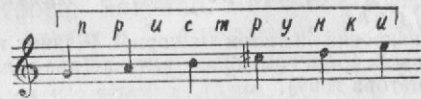
Решту шість струн називають приструнками. Усі вони бувають з кишок¹⁰, а в нашій кобзі вони мідні з тієї причини, що корпус кобзи дуже малий проти норми, і в цьому разі мідні струни дзвінкістю мають компенсувати недостатність резонансу.

Кобзар грає на бандурі сидячи. Інструмент під час співу тримають у скісному положенні, як під час гри на гітарі. А під час гри п'єс танцювального характеру, коли співак тільки зрідка підспіває жартівливо-веселі куплети, бандуру тримають зовсім вертикально. Лівою рукою виконавець охоплює гриф, натискаючи великі струни або ж щипаючи малі струни. Права рука перебирає струни — як великі, так і малі — пальцями, причому на другий палець надіто наперсток — металеве широке кільце, що переходить за перший суглоб пальця; в це кільце вставляється виструганий кусочок дерева (кісточка) з лози або ліщини, якою кобзар зачіпає під час гри за струни, щоб утворити дужчий, різкіший звук¹¹.

Стрій бандури такий: перші шість довгих струн настроєні за такими інтервалами:



Інші шість малих струн розміщені по овальному кругу бандури й звучать так:



отже, утворюють так званій лідійський лад. Супровід мелодії співу здійснюється переважно на довгих струнах, причому виконавець в міру потреби то знижує, то підвищує звук, здовжуючи або вкорочуючи струни притисканням їх на грифі на тій чи іншій висоті. Малих струн кобзар не притискає, а грає на них, перебираючи обома руками й не змінюючи висоти звука¹².

Вже з розміщення коротких струн можна побачити, що мелодичні поспівки, на них засновані, відрізняються від звукоряду, на якому нам доводиться виконувати музичні твори не народної творчості. Щоб підтвердити це, ми дозволимо собі відхилитися трохи вбік, щоб наочніше охарактеризувати ладову будову народних мелодій.

Усім (навіть і не музикантам) відомо більш-менш, що вся сучасна музика, не виключаючи й народної пісні Західної Європи, побудована на двох гамах, чи тональностях: мажорній і мінорній. Ці дві гами усталилися порівняно в недавній час, уся ж музика середніх віків і раніше черпала матеріал для мелодичних сполучень не з мажору або мінору, яких назв за тих часів ще й не існувало, а з послідовності звуків *ahcdefgahcdef*.

Октавного замикання звуків у тому значенні, в якому його розуміють тепер, не було, а згаданий вище звукоряд міг починатися з якої завгодно і закінчуватися на якій завгодно ноті, відповідно до вимог мелодії*.

* Сучасна мажорна гама (тотожна з іонійським ладом) у межах октави для всіх мажорних тональностей має в собі п'ять цілих тонів і два півтони, місця півтонів постійні: між третім і четвертим та сьомим і восьмим ступенями гами. Останній півтон, названий ввідним тоном, характеризує сучасну гаму в її октавній замкненості, бо він вимагає розв'язання в тоніку, або, що те саме, — у восьмий ступінь гами (октаву). *cdefgahc*

Мінорна гама викроєна за типом мажорної. Різниця в першому інтервалі терції, яка в мажорній гамі буває велика (два цілих тони), а в мінорній — мала (півтора тону).

У стародавній Греції вся музична система ґрунтувалася не на октаві з ввідним тоном або півтоном на сьомому ступені, а на послідовності чотирьох звуків по порядку — на так званому тетрахорді.

З трьох тетрахордів у звукоряді *cdefga* один тетрахорд має півтон в кінці, другий — в середині, а третій — на початку звукоряду:

- 1) *cdef*
- 2) *defg*
- 3) *efga*

Цей перший тетрахорд (*cdef*) внаслідок розвитку хроматизму, який впливав на зміну змісту гами грецьких, чи церковних ладів, як їх називали в результаті переходу цих ладів з грецької церкви в католицьку, перейшов у теперішню західноєвропейську музику і став основою сучасної нам мажорної гами. Звукоряд з півтоном у середині (*defg*) послужив основою для першого тетрахорду сучасної мінорної гами, і, нарешті, третій, з півтоном на початку (*efga*), не зустрічається зовсім у західноєвропейській музичній системі, а існує тільки в народній мелодії, побудованій на цих гамах¹³.

Здебільшого все сказане стосовно мелодичного складу музики грецької відноситься й до південноруської народної пісні, але часто із своєрідними ухилами внаслідок особливостей мелодії південної пісні. Придивившись до народної української пісні, слід визнати, що в основі своїй вона діатонічна, отже, побудована на тих же церковних, чи грецьких ладах, про які щойно було сказано. Багато записаних мелодій підтверджують таке положення: можна знайти пісні в різних ладах — дорійському, фрігійському та інших, — але слід додати, що дуже небагато їх дійшло до нас у тій незайманій строгій діатоніці. Внутрішній світ українського народу, його історія з її пристрасними, бурхливими поривами, не менша пристрасність ліричної пісні не задовольнялися межами церковних ладів; до того ж любов, потяг і

нахил до хроматизму у вираженні патетичних почуттів мали безперечний вплив на систему церковних ладів і з бігом часу і в первісній гамі, яка була фоном для її мелодичних сполучень, спричинилися до тих своєрідно оригінальних відхилень, за якими можна з першого погляду відрізнити українську пісню. Навіть у таких творах, як історичні кобзарські думи, що мають, без сумніву, стародавній склад мелодій* і, очевидно, не могли піддатися сторонньому впливу внаслідок традиційної передачі й збереження думи до наших днів, навіть у таких, повторюю, творах, де сам спокійний, суворо-поважний характер епічної розповіді найбільше задовольнявся б безстрашним характером стародавніх ладів,— і тут ми не зустрічаємо строгого діатонізму з його величаво-релігійною фізіономією. Та чи можна бути спокійним у нестямні, патетичні моменти розповіді, в які спостерігач, стежачи за самим виразом обличчя співака, за його поривчастою декламацією, наскрізь переймається драматичним рухом розповіді.

Виклавши ладові основи, на яких ґрунтуються мелодії народних пісень, і застерігши, що навіть представниця архаїчної музики — дума виходить за межі строгого діатонізму, я перейду до прикладів і дозволю собі зробити стислий аналіз зібраного музичного матеріалу.

Дві думи, які я маю розглянути, — про Хведора Безродного і про удову — власне в розумінні мелодичному, як і всі думи, не виявляють багатства й різноманітності. Складачі не гналися за розмаїттям звукових барв, вся суть, увесь глибокий інтерес музики історичних дум полягає в музичній декламації.

* Думу «Про втечу трьох братів з Азова» складено не раніше кінця XV віку, коли Азов підпав під владу татар, і не пізніше половини XVI віку, коли шлях з Азова на Україну перестав бути таким пустинним, яким його змальовано в думі. Якщо найменші подробиці тексту думи збереглися донині, то ми маємо право сказати те саме і відносно її мелодії: остання, цілком імовірно, в устах сучасного кобзаря звучить так само, як звучала 300—350 років тому.

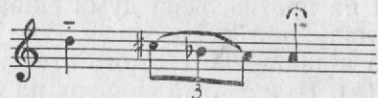
У цьому розумінні характеристика мелодичного рисунка з його найдрібнішими, невловними вібраціями голосовими, які тонко змальовують глибину почуття, дуже важка для передачі словом. Гама цих дум (слід відзначити, що всі вони були проспівані в гамі з основним тоном *d*, що, без сумніву, перебуває в залежності від голосових можливостей виконавця, бо високі ноти тенорового регістру були б старому не під силу) являє собою ту своєрідну, українській мелодії притаманну видозміну діатонічної гами, яка на слухача справляє враження гармонічної мінорної гами. На протязі всієї думи характер цього мінору скрізь проводиться настійливо, за винятком дуже небагатьох місць; саме три-чотири рази на протязі всієї думи співак повертається до дорійського ладу; потім іде знову таке ж потьмяніння діатонізму через підвищення сьомого ступеня (*cis*) і пониження шостого (*b*). Цілковитий виняток на користь чистого діатонізму становить одна музична фраза, виконувана тільки на бандурі в середині співу як *refrain*, на протязі якого кобзар дає відпочинок голосу. Ця невеличка фразка має всі ознаки чистого діатонізму, причому в міксолідійському ладі. Всього одна нота характеризує присутність цього ладу в даній фразі, без якої та ж фраза належала б до ладу дорійського. Ось цей *refrain*:



Щодо рисунка мелодії в думах, то, як я вже зауважив вище, реальне витлумачення його є дуже важким у загальнодоступному викладі. Увесь матеріальний зміст рисунка складається з двох типових і різко одне від одного відмінних колін: 1) сухого речитативу (те, що зветься говірком), побудованого на повторенні основного тону гами (*d*) стільки разів, скільки складів є в словесному реченні, яке співак визначив для вимовляння говірком, і двох нот на кварті та

квінті (більш тривалих) для двох, що залишаються, останніх складів цього речення.

Друге коліно становить музичну фразу, здебільшого коротку; іноді ж, щоб надати більшої характерності описуваному, щоб посилити жалощі (скорботу), за власним висловом кобзаря, фраза значно розширюється, голос співака переноситься у високий регістр і у виконанні кожної ноти, важко акцентованої, з доданням найдрібніших голосових прикрас (мелізмів), приводить і цю кучеряvistу фразу до завершення тією мелодичною фразкою, якою звичайно закінчується кожний музичний період, що не потребує занадто патетичного вираження (експресії):



У числі засобів вищої експресії, для вираження дикої, пекучої скорботи, застосовується крик, зойк, словом — звук в голосі, не вправлений навіть у музичну оболонку.

Щодо ритму, то можна сказати, що думи позбавлені його зовсім¹⁴. Така вільна, широка форма з цезурою в кінці кожної музичної думки у вигляді фермати була б обмежена рамками ритму, зрадила б розкішну оригінальну форму декламації.

Прикраси мелодичні (мелізми) відіграють величезну роль під час співу дум.

Щодо цього є багато спільного в українській мелодії з характером пісень східних народів. Ті ж дрібні інтервали, навіть до чверті тону, трапляється підмітити в співі і навіть приграванні кобзаря¹⁵. Прикраси ці виникають у різноманітній, простій і складній формі, то у вигляді окремого форшлагу, то подвійного, то навіть потрійного і більше з характерними особливостями підвищення й пониження тону, як і в гамі. Багато які фіоритури майже неловимі для записування, бо вони дрібні і притому, будучи навіть схоплені, входять на клавіатурі, внаслідок розчленованості звуків,

незрівнянно грубішими, втрачаючи в своїй прозорості й злитості¹⁶.

Роль, яку відіграє інструмент під час співу, полягає єдино в приграванні мелодії на струнах, причому звук, на якому голос у співі більше затримується, повторюється на струні з прискороною частотою.

Вельми характерний, проте, вступ музичний до думи, в якому власне розвинута у формі пасажу, досить швидко виконуваного, основна музична фраза, що звичайно виникає одразу після речитативу і служить немовби каденцією для тієї широкої музичної фрази, про яку я говорив, аналізуючи рисунок мелодії в думі.

Спів речитативу супроводиться акомпанементом бандури, який витримується на тоніко-домінантовій педалі.

Не менш характерне закінчення кожної думи словами «до коньця віка», коли співак з високого регістру переходить у низький і в урочисто-релігійному дусі вимовляє ці заключні слова.

Порівняння народної пісні західних слов'ян з мотивами української пісні, а дум особливо, призводить до висновків, невіддільних для оригінальності перших. Народна пісня у чехів, словаків має на собі відбиток впливу музики сусідньої культури. Народ там пережив епоху самостійної творчості і в свою пісню не вносить більше елементів, що характеризують його національну відособленість. У більшості чеських пісень панує двоякий характер мелодії — або тягучий безритмовий хорал, або мелодія танцювального характеру. Народна пісня втратила там свій замкнутий, національний характер; як і в сусідів їх, німців, під назвою народної пісні стали розуміти всякі популярні мелодії (Volksmelodien), які щодня випікають на загальний лад¹⁷.

У поляків типова пісня вилилась у танцювальну форму мазурки; в цьому разі в нашій народній пісні можна вказати на дуже незначну, проте, кількість пісень з запозиченим характером мазуркового руху; зате, з другого боку, де тільки польська пісня залишає характерний танцювальний

свій наспів, там вона надзвичайно близько підходить до типу української коломийки. Запозичення це можна досить точно простежити в багатому збірнику польських народних пісень Оскара Кольберга ¹⁸.

З усіх слов'янських народних пісень... по музичній декламациї до української пісні найбільше підходить сербська народна пісня. Записані мною під час моєї подорожі цього літа по слов'янських землях мелодії, здебільшого до тексту історичного, в Белграді та Трезі (в Сремі) дуже близькі до типу нашої історичної думи, чумацької пісні і навіть весільної ¹⁹. Надзвичайно красива і типова пісня «Гусле моє», яку співають у зміненій гамі лідійського ладу, що її так любить український народ, своїм багатством мелізматичним, тією особливістю пісні, внаслідок якої часті фермати порушують головний плин ритму, навіть типовою ферматою в самісінькому кінці пісні, на другому ступені гами (як це ж саме помітити можна в наших весільних піснях) виявляє разючу подібність до характеру наших пісень.

Гу-сле мо-је, о-ва-мо те-ма-ло
а-мо і-ти та-на-но гу-да-ло, ой!
Док се по-је, док се він-це пі-је,
док-ле ко-ло о-ко свір-ца ві-је, ой!

А в історичних піснях про Марка Кралевича, про Косове поле ²⁰ та ін. видно також оригінальність заспіву чи заплачки, якою починається кожна пісня, як, наприклад:

Ей! У-ра-ни-ла
ко-совка дже-вой-ка, у-ра-ни-ла
ра-но у не-дже-лю, за-су-ка-ла
ру-ке до ла-ка-та, у ним но-си
два кон-ди-ра злат-на.

Пісні морально-релігійного змісту утворюють окремий тип, що становить перехід від речитативного, безритмового складу думи до співу ліричного. З двох записаних пісень — «Про правду» та іншої, озаглавленої самим кобзарем так: «Пісня, що по нещастю живучи на світі співають» — можна помітити тенденцію до більш чи менш правильного ритму, хоч, у той же час, у них відчутний вплив стародавнього складу думи — переривання ферматою кожної музичної побудови. І тут, як і в думках, мелодія в

основі своїй діатонічна. Підвищений четвертий ступінь характеризує лідійський лад, але поряд з цією істотною ознакою пониження третього ступеня ладу, від чого утворюється збільшена секунда між третім та четвертим ступенями, і відбувається вихід за межі чистої діатоніки. Внаслідок цього лад набуває своєрідно-мінорного характеру, не зраджуючи його (як у думках) жодного разу на протязі всього співу. Рисунок мелодії нагадує побутові жіночі пісні журливого характеру. Двом першим тактам, що є запитальним реченням з ферматою на другому ступені, відповідають два останні такти з заключною ферматою на тоніці. В будові пісні друга частина сягає більшого звуковисотного напруження, яке цілком відповідає посиленню експресії тексту, що теж припадає на другу половину кожного чотиривірша (на противагу спокійному характерові розповіді першої половини вірша). Звуковий матеріал обширний. Мелодичне конструювання відбувається в діапазоні октави. Ритмічні особливості полягають переважно в синкопованому, нервовому русі мелодії. В структурі проглядає тенденція до правильного, симетричного розподілу тактів. Мелодії цього типу пісень не менш, ніж думи, багаті на прикраси. Не тільки порівняно довгі, а й короткі звуки мелодично прикрашаються.

Спів таких пісень супроводиться приграванням на бандурі самої мелодії з тим же ритмічним повторенням витриманих звуків у голосі, як і в думках. Гармонізація проста — час від часу виконавець подвоює окремі звуки мелодії в октаву.

В кінці третього такту, після падіння голосу на тоніку, кобзар, щоб відокремити одну частину думки від іншої, модулює на інструменті в доміанту через верхню медіанту (терцію), зв'язуючи цією фразою попередню думку з заключною в тоніці. Вступною фразою до пісні, на початку її і в середині, служить педаль з октав на тоніці або на доміанті.

Мелодії сатиричних пісень «Щиголь» і «Дворянка» за характером близькі до танцювальних. Перша з них співається в іонійським ладі, що відповідає сучасному мажору. Пісня — веселого характеру. Діапазон мелодії — в межах повної октави. Перша частина пісні своїм простим, невибагливим рисунком служить немовби підготовкою до другої частини, в якій, власне, й виявився справжній характер пісні. Такти сьомий, восьмий і дев'ятий перейняті гумором.

Ритмічний рух в першій частині розтягнуто на два зайві такти заради вимог тексту. Після кожного куплета бандурист програє у вигляді ритурнелі всю пісню з незначними мелодичними змінами прохідними звуками та мелодичними прикрасами. В басах, які під час гри підбирають до мелодії, можна до певної міри вбачати спробу гармонізації. Якщо в першій частині баси можуть здатися слухачеві не більш як подвоєнням окремих звуків мелодії в октаву, то в другій частині, особливо в такті восьмому, бас на звукові *ре* характеризує тональність, до якої має належати звук *фа* в мелодії.

Збіг басового *ре* із звуком *мі* у мелодії утворює дисонанс. На мою думку, це поєднання не можна пояснити вимогами гармонії. Проте лінію баса можна пояснити як аналогію до першої частини пісні. Справді, це *ре* (т. 6) становить зв'язок між частинами мелодії, яка вимагає, з одного боку, гармонії на доміанті, а з другого боку, — на тоніці. Це не винятковий випадок. Такого рівномірного коливання баса додержано якнайточніше в танцях № 2, 3 і 4. Чи не подоба це сербського кола, де ті, що танцюють у колі, змінюють по черзі ногу за ногою, беручи участь і корпусом у коливальному русі танцю? Мабуть, звідси можна догадуватися, що в народі у відношенні до мелодії раніше від вимог гармонічних сполучень виникла вимога строгої, логічної ритміки.

Другу пісню «Дворянка» я записав уже в зміненому вигляді — тут дотримано одного характеру на протязі всієї пісні. Цілий тон між третім і четвертим ступенями лідій-

ського ладу (*e — fis*) іноді в співі замінюється півтоном (*e — f*), з другого боку, характерна видозміна лідійського ладу в українській мелодії — пониження третього ступеня бемолем (*es*) — раз чується виразно, а іншим разом зникає зовсім. Проте слід додати, що чистий лідійський лад чується в співі частіше, ніж пізніша зміна його, яка надає мелодії характеру мінорної гами. В усій же ригурнелі, яку кобзар грає від часу до часу, відокремлюючи певну кількість одних віршів від інших, дорійський лад зберігся незмінним. Сліди гармонії видно в приграванні на бандурі, причому все поки що обмежується підголосками на терції. Супровід трохи ускладнюється додаванням квінти до тоніки, а також октави до домінанти.

Слід ще сказати про одну пісню сатиричного змісту — «Про Хому та Ярему», хоч вона з ладового погляду менш цікава, бо витримана у звичайному мінорі. Акомпанемент на бандурі і в цій пісні зберігає оригінальний, коливний рух баса, який властивий пісням танцювального характеру.

З чотирьох записаних танців найцікавішим є «Дудочка», витриманий цілком у лідійському ладі, що починається з тону *G* (*g, a, h, cis, d, e*). Акомпанемент танцю в першій частині обмежується підбиранням октави до відповідного звука в мелодії, в другій — він значно багатший і різноманітніший: інтервал октави змінюється ходами п'ятого ступеня ладу (*d*) на перший (*g*) та на другий (*a*) в інтервалах квінти й терції у послідовному коливному русі вгору й вниз, причому фігурація мелодії в терціях від часу до часу настійливо повторюється, обидва коліна закінчуються однаковими послівками.

«Козак» написаний у мажорному ладі. Але інколи виконавець в гармонізації стоїть ближче до іонійського ладу, ніж до мажору. Так, у чотирнадцятому такті, мелодично тотожному другому, гармонія *d — a* (очевидно, більш давня) вказує, що звук належить до акорду *d — f — a* на другому ступені. У виконанні кобзаря інколи трапляється ці-

кавий, несподіваний хід мелодії на квінту вгору, що малює розмашистість, шалену ексцентричну веселість танцю. Цей же оригінальний хід чується і в інших танцях немовби для самотіхи новизною такого музичного звороту.

Танець «Ой їхав», як і «Козак», побудовано у своєрідно видозміненому мінорному ладі з лідійською квартою. У першому танці все друге коліно основане на фігураціях фраз двох перших тактів, які не входять до складу відповідного речення і виражають собою немовби заклик до танцю.

«Козак» своїм мелодичним рисунком близький до танцю «Ой їхав». В обох цих танцях помітна непарність тактів кожного коліна.

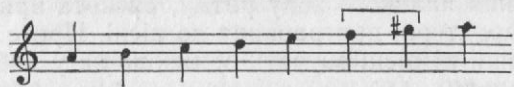
Крім переглянутих мелодій, репертуарові кобзаря не чужі й пісні сімейно-побутові. Особливість виконання цих пісень полягає в тому суто кобзарському стилі, в силу якого звичайній побутовій пісні надається архаїчніших рис, як от: порушення плавного ходу ритму, ряснота прикрас (мелізмів) і характерні пригравання до пісні. Проте в ладовому відношенні ці пісні звучать однаково як у кобзаря, так і в устах народу.

На підставі цього невеликого, досить характерного музичного матеріалу не можна прийти до остаточних висновків; проте не підлягає сумніву, що, згрупувавши наші спостереження, можна й тут уже підмітити зачатки законів української мелодики.

Я постарюсь ще раз повторити стисло мої положення, добуті безпосередньо з народного джерела, запідозрити яке у найменшій зіпсованості внаслідок західноєвропейських впливів неможливо, і постарюсь ще навести й паралель до них основи мелодії великоруської для виразного й наочного порівняння, бо досі питання це не зазнавало наукового дослідження, а тому й породжує мішанину уявлень.

1. Безперечно, українські народні мелодії, виходячи з глибокої давнини, побудовані так само, як і російські, в староцерковних, або грецьких ладах, які не збігаються з сучасними ладами. У російських народних піснях трапляються здебільшого фрігійський, міксолідійський та еолійський лади, а в наших — часто і іонійський, нерідко лідійський і почасти дорійський. Якщо у російських піснях збереглися в усій незайманій чистоті й замкнутості стародавній лади, то в українські внесено більше елемента ліричного й пристрасного, «додано жалощів», за щасливим словом самого бандуриста, через що мелодія з діатонічної, спокійно-безстрасної постійно наближалася до мінорного ладу і допускала хроматизм, так би мовити, «європеїзувалася», не втрачаючи, проте, своєї епічно-характерної краси. Через те ми й знаходимо у нас видозмінені вже з цих стародавніх ладів три своєрідні мінори:

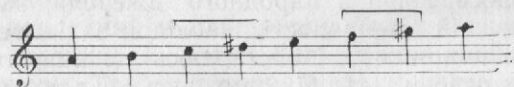
1) відповідає сучасній гармонічній мінорній гамі:



2) мінор з лідійським відтінком:



3) сполучення обох видів, або так званий мадярський тетрахорд²¹:



Останній, можливо, запозичений із Туреччини, він трапляється і в угорців і має назву «мадярського тетрахор-

ду». Тому в українських мелодіях чиста діатоніка трапляється рідко, як виняток; здебільшого ж вони побудовані або у згаданих ладах, або в сучасному мажорі й мінорі з ввідним тоном (note sensible). Діатоніка безумовно існує не тільки в побутових народних піснях, а трапляється навіть і в думах, як я вже мав честь доповісти. Навпаки, у російських піснях діатоніка незмінна, бо, на думку знавців (Кюї²², Балакірева²³, Лароша²⁴), найменший відступ від цього правила свідчить про підробку:

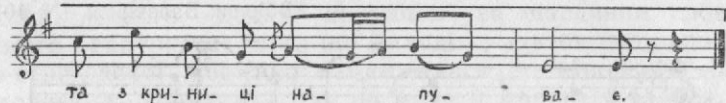
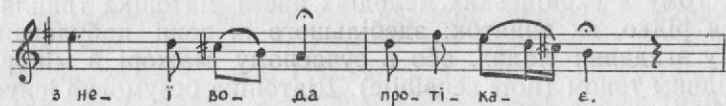
Збірник Балакірева (№ 10)



2. В структурі мелодії українських пісень додержано скрізь дивовижної симетричності й правильності частин, навіть є повторення — так звані запитання й відповіді, тоді як, за словами пана Лароша, головна, відмітна риса російської мелодії — відсутність будь-якої симетрії й правильності частин, а також і будь-якої повторюваної одиниці.

Збірник українських пісень Лисенка (випуск 1-й, № 16)





Див. № 5. Збірник українських пісень Лисенка (випуск 1-й), такти 3, 4—6, 7. Там же, № 6, такти 8, 9, 10—15, 16, 17 та ін.

3. Розмір українських пісень здебільшого буває $\frac{4}{4}$ або $\frac{3}{4}$, постійний, тобто пісня додержує його від початку й до кінця. Перемінні або складні розміри, хоч і існують, але значно рідше, так само як і розміри $\frac{5}{4}$ та $\frac{7}{4}$. Російська пісня, навпаки, рясніє семидольними та п'ятидольними метрами і в розгортанні своєму капризна й мінлива.

Збірник російських народних пісень Балакірева (№ 20)



Там же, див. №№ 17, 30, 32, 34 та ін. З українських пісень в паралель я можу навести лише № 14 (збірник українських пісень, випуск 2-й, Лисенка) як винятковий приклад ритмічної вибагливості.

4. Що ж до фіоритур, або мелізмів, то українська мелодія любить їх так само, як і російська, але у росіянина вони є сплетінням химерних прикрас, а в українця — засобом посилення експресії, почуття. З побутових — чумацькі та пісні про жіночу долю підтверджують це положення, найбільше ж думи, а також пісні лірницькі.

3 пісні про «Страшний суд»



За висловом кобзаря, щоб викликати сильну експресію, треба додати голосу «жалощів». Під останнім словом він

і розуміє ці дрібні, важко вловимі прикраси мелодії, що викликають і посилюють у слухача враження глибокої туги, пекучої скорботи.

На основі музичного матеріалу бандуриста і аналізу народних пісень, зробленого раніше, я беру на себе сміливість сказати, що українська мелодія, походзячи з одного джерела з російською, в дальшому своєму розвитку, внаслідок історичних комбінацій та впливів самого духу народного, пішла іншим шляхом і набула багатьох своєрідних особливостей, які відрізняють її від російської.

У мелодії російській, завжди діатонічній, величаво-спокійній, прикрашеній фантастичними узорами фіоритур, з різкими й великими інтервалами, з відсутністю будь-якої симетрії й правильності в рисунку, з довільним, непостійним ритмом, з капризним, до примхливості, рухом, відбилися цілком виразно крута, сувора воля росіянина, його практичний розум, розмашистість натури та любов до роздолля, до молодечтва. Тоді як у мелодії українській — здебільшого (коли можна так висловитися) сугубо мінорній, з мелізмами, що нагадують не фантастичність прикрас, а переважно надірваний зойк, з дрібними інтервалами й характерними, несподівано сміливими підвищеннями, з рисунком симетричним і правильним, ритмом здебільшого постійним — відбився, як у дзеркалі, тип українця, миролюбного й глибокого характером, палкого й пристрасного з природи, з естетичним почуттям і з розумом споглядальним.

Наша північна школа, якій, безперечно, належить честь розробки й з'ясування законів не тільки мелодії російської, а навіть і відкриття законів гармонізації її, ігнорує зовсім мелодії українські, найімовірніше внаслідок недостатньої обізнаності з їх характерними особливостями²⁵. Хоч у дійсності відмінність характеру мелодії української від російської до такої міри рельєфна, що навіть кожна людина, тільки з музичним слухом, одразу ж зможе їх відрізнити.

Оскільки закони побудови мелодії південної відмінні від побудови мелодії північної, то й гармонізація її має бути інша, бо вона переважно ґрунтується на основному ладі мелодії. Російська пісня діатонічна — отже, гармонізація її і каденції мають бути побудовані на відповідних стародавніх ладах. Цей закон підмічений був ще геніальним Глінкою, а тепер уже став надбанням науки. Спираючись на його досягнення, талановиті музиканти для обробки російської народної пісні знайшли цілий ряд своєрідних гармонічних зворотів і каденцій, які надали російській музиці яскравих своєрідних рис, які відкривають ще безмежні перспективи для гармонічних комбінацій, тим часом мелодію українську треба гармонізувати по-іншому (відкрити ці закони і є невідкладним завданням науки). Ще покійний Серов підмітив ці особливості і визнавав, що українська мелодія строгого діатонізму не терпить, гармонізовані ним українські пісні виявляють глибоке розуміння духу пісні і можуть правити за зразок для збирачів і гармонізаторів українських мелодій.

Як правильна гармонізація подає рельєфно всі типові красоти мелодії, так неправильна може зовсім перевернути їх до невпізнання. Подібні спроби з нашою піснею проводились і проводяться донині, пробували її наряджати порізному, тільки не у властивий їй костюм, тим часом як у дійсності наша степова дівчина не ходить ні в німецькому платті, ні в душоґрійці або сарафані. Приклади такого переодягання української мелодії можна бачити і на концертах, і в пресі. На жаль, упереджені ідеї, наприклад про неодмінну діатоніку наших пісень, вплинули навіть на таку працю, як «Сборник украинских песен» п. Рубця²⁶, в якому (збірнику) замість українського колориту пісням надано характеру гармонізації пісень російських. Як приклад можу навести одну з пісень (№ 3, вип. 1, 1870 р.) його збірника, перегармонізацію якої, відповідно до мінорного характеру самої пісні, наводжу в кінці статті. На підставі цього збірника п. Ларош, безперечно, один з найученіших і найтала-

новітějšíх критиків, признаючись, що сам не чув на місці, як співають українських пісень, висловився так: «Мелодії ці мають вигляд великої правдивості. Вони своїм чисто діатонічним складом схожі на ті корінні російські пісні, які я не раз чув у Москві та Петербурзі, і нагадують кращі номери із збірника п. Балакірева». Приймавши таке апріорне ставлення до народних пісень обширної руської землі, основане на вивченні пісень однієї тільки її частини, ми повинні були б поставити в заслугу збирачам цих пісень не всебічне й об'єктивне зображення народної музики, якою вона є в дійсності, з усією різноманітністю її місцевого багатства, а саме суб'єктивне й доктринерське стирання її особливостей. Тим часом у музиці, як і в інших галузях культури, взаємовплив духовного багатства руського народу на півночі й півдні є однією з умов безперечно великого нашого музичного майбутнього.

Із збірника українських народних пісень О. Рубця (№ 3, випуск 1-й, 1870 р.):

ИШЛИ КОРОВИ ІЗ ДІБРОВИ

Не скоро

Йшли ко-ро-ви із діб-ро-ви,

а о-веч-ки з по-ля; ви-пла-ка-ла ка-рі

о-чі край ко-за-ка ото-я.

Така розкладка п. Рубця, тоді як за характером мелодії пісня вимагає такої гармонізації:

ІШЛИ КОРОВИ ІЗ ДІБРОВИ

Не скоро

Йшли ко-ро-ви із діб-ро-ви,
 а о-веч-ки з по-ля; ви-пла-ка-ла ка-рі
 о-чі, край ко-за-ка сто-я.

The score consists of three systems of vocal and piano accompaniment. The first system has a vocal line and a piano accompaniment. The second system has a vocal line and a piano accompaniment. The third system has a vocal line and a piano accompaniment. The piano accompaniment features chords and moving lines in both hands.

ДУМА ПРО ХВЕДОРА БЕЗРОДНОГО

Ой по по-тре-бі, по по-тре-бі
 бар-зе цар-евий та там то мно-го
 вій-ська, гей, по-на-же-но та че-рез
 ме-чу по-ло-же-но; та й не е-ди-но-го
 ті-ла ко-заць-ко-го, мо-ло-дець-
 -ко-го жи-во-го не ос-та-но-вля-
 -но.

Перегра

The score consists of seven systems of vocal and piano accompaniment. The first six systems have a vocal line and a piano accompaniment. The seventh system has a piano accompaniment. The piano accompaniment features chords and moving lines in both hands. The word 'Перегра' is written above the piano accompaniment in the seventh system.

Тіль-ки по-між-до

тим тру- пом Хве-дор без-доль-ний, по-сі-че-

-ний та по-ру-ба-ний, тай на ра-ни смер-тель-

-ні-ї не-зма-га-є, а ко-ло йо-го

джура Я-ре-ма, гей, про-неш-ка-є!

Та Хве-дор без-доль-ний, без-род-ний, гей, про-мов-

-ля-є сло-ва-ми та о-бі-леть-ся гір-

-ко сльо-за-ми: ,Гей, джу-ро Я-ре-

-мо, та да-ру-ю я то-бі по смер-ті

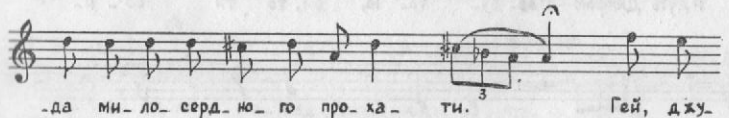
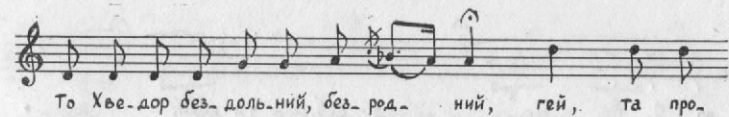
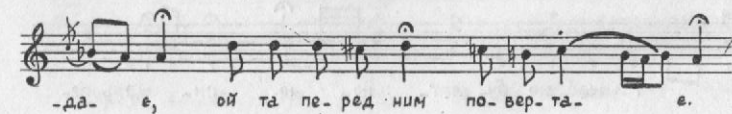
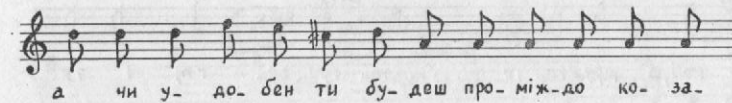
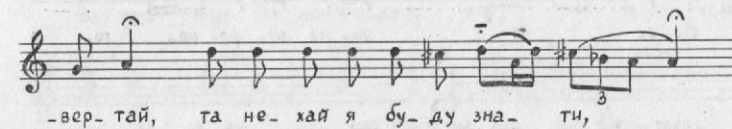
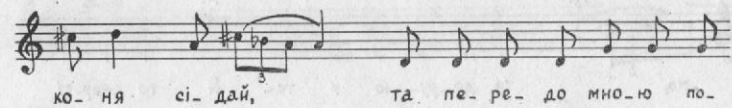
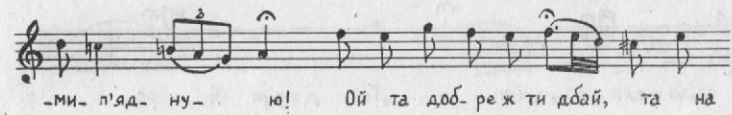
сво-є-ї ко-ня во-ро-но-го,

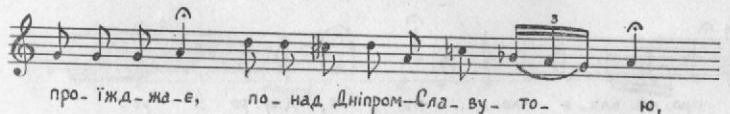
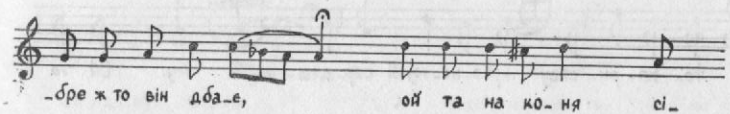
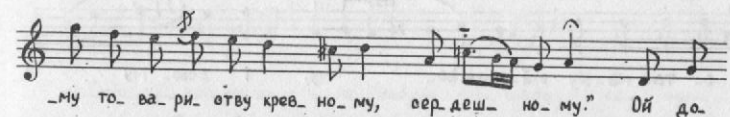
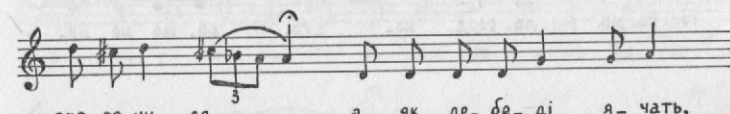
гей, а дру-го-го бі-ло-гри-во-го, і тя-

-ге-ля чер-во-ні-ї од піл до ко-мі-

Перегра
-ра зо-ло-том гап-то-ва-ні,

і шаб-лю бу-лат-ну-ю, пи-шаль-се-





гей, та ко-за-ків стрі-ча-є, та шли-чок

на ко-пі-ю скла-да-є, а сам низь-ко у-кло-

-ня-є, на-перед бать-ко-ві ко-шо-во-му,

о-та-ма-ну вій-сько-во-му, і всьо-му

то-ва-ри-ству крив-но-му й сер-дш-но-му. Ой то

бать-ко ко-шо-вий, о-та-ман вій-сько-вий,

про-мо-вля-є сло-ва-ми: „Гей, джу-ро Я ре-

-мо! Та не сво-ї-ми ж ти кінь-ми гу-ля-єш,

і не сво-ї-тя-ге-ля чер-во-ні-ї, од піл до

ко-мі-ра зо-ло-том гап-то-ва-ні, і не сво-ю

шаб-лю-бу-лат-ну-ю, не сво-ю пи-щаль се-ми-

-п'яд-ну ма-єш, а де-сь ти сво-го па-на

у-бив, а-бо іє-тре-бче, а-бо ж ти мо-ло-до-



о- та- ма- не вій-сько-вий, я сво-го па-на



а-ні вбив, ні стре-бив, а-ні мо-ло-до-



-го ду-ші я не зба-вив; а мій пан ле-



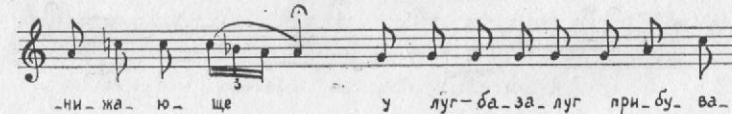
-жить у лу-зі, в ба-за-лу-зі; по-стре-



-ля-ний та по-ру-ба-ний, і на ра-ни смертель-



-ні-ї не-зма-га-є. Та про-шу я вас все-



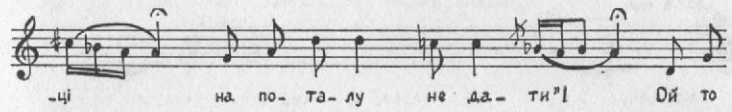
-ни-жа-ю-ще у луг-ба-за-луг при-бу-ва-



-ти, ой та ті-ло ко-заць-ке, мо-ло-дечь-ке-



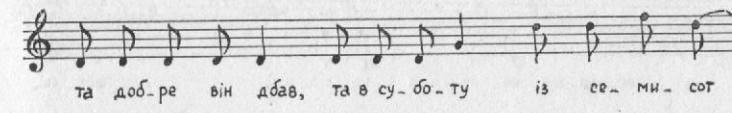
-є по-хо-ва-ти, та зві-ру, пчи-



-ці на по-та-лу не да-ти! Ой то



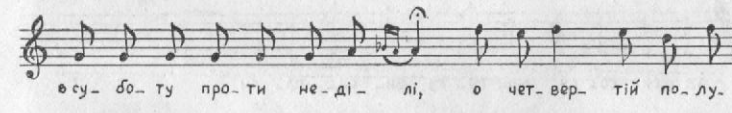
бать-ко ко-шо-вий, о-та-ман військо-вий,



та доб-ре він дбав, та в су-бо-ту із се-ми-сот



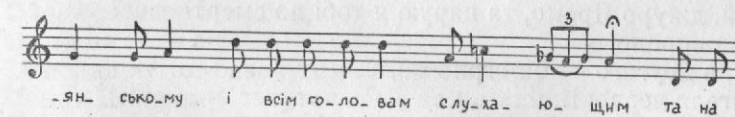
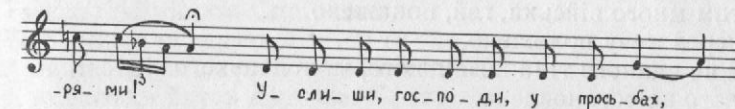
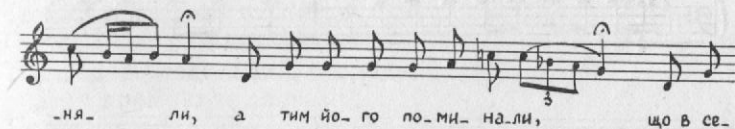
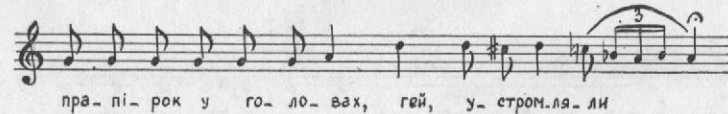
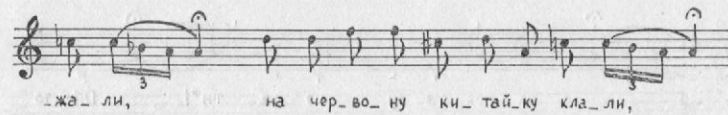
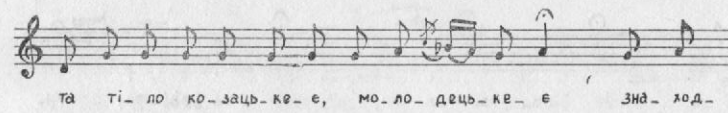
п'ят-де-сят ко-за-ків ви-би-рав, та

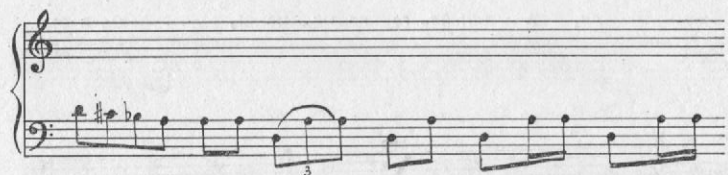
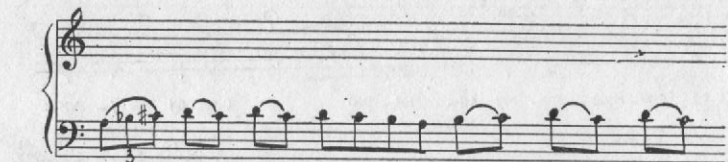


в су-бо-ту про-ти не-ді-лі, о чет-вер-тій по-лу-



нош-ній го-ди-ні, у луг-ба-за-луг ко-за-





Ой по потребі, по потребі барзе царській
Та там много війська, гей, понажено
Та через мечу положено,
Та й не єдиного тіла козацького, молодецького
Живого не остановлено.
Тільки поміждо тим трупом
Хведор бездольний,
Посічений та порубаний,
Та й на рани смертельні немагає,
А коло його джура Ярема, гей, промешкає!
Та Хведор бездольний, безродний, гей, промовляє словами
Та обіллється гірко сльозами:
«Гей, джура Яремо, та дарую я тобі по смерті своєї
Коня вороного,
Гей, а другого — білогривого,
І тягеля червоні,
Од піл до коміра золотом гаптовані,
І шаблю булатную, пищаль семип'ядную!
Ой та добре ж ти дбай,

Та на коня сідай,
Та передо мною повертай,
Та нехай я буду знати,
А чи удобен ти будеш проміждо козаками пробувати?»
То джура Ярема ой та добре дбає,
Та на коня сідає,
Ой та перед ним повертає.
То Хведор бездольний, безродний,
Гей, та промовляє словами,
Та обіллється гірко сльозами:
«Ой та благодарю ж тебе, господа милосердного,
Ой, що не ледай кому, гей, моя худоба буде доставати,
Та він буде за мене господа милосердного прохати.
Гей, джура Яремо,
Та добре ж ти дбай,
Та на коня сідай,
Та їдь понад лугом-базалугом
Та понад Дніпром-Славутою.
То як ушкала гудуть, гей, то ти схоронися,
А як лебеді ячать, гей, то ти озовися,
А як козаки йдуть Дніпром-Славутою,
Ой, то ти об'явися
Та шличок на копію іскладай,
Ой та сам низенько уклоняй,
Наперед господу богу
І батькові кошовому,
Отаману військовому,
І всьому товариству кривному, сердешному».
Ой добре ж то він дбає,
Ой та на коня сідає,
Та понад лугом-базалугом проїжджає,
Понад Дніпром-Славутою, гей, та козаків стрічає,
Та шличок на копію складає,
А сам низько уклоняє

Наперед батькові кошовому,
 Отаману військовому,
 І всьому товариству кривному й сердешному.
 Ой то батько кошовий, отаман військовий,
 Промовляє словами:
 «Гей, джуро Яремо!
 Та не своїми ж ти кіньми гуляєш,
 І не свої тягеля червонії,
 Од піл до коміра золотом гаптовані,
 І не свою шаблю булатную,
 Не свою пицаль семип'ядну маєш;
 А десь ти свого пана убив або істребив,
 Або ж ти молодого душі ізбавив!»
 «Ой батьку кошовий,
 Отамане військовий,
 Я свого пана ані вбив, ні стребив,
 Ані молодого душі я не збавив;
 А мій пан лежить у лузі, в базалузі,
 Постреляний та порубаний
 І на рани смертельнії незмагає.
 Та прошу я вас всенижающе
 У луг-базалуг прибувати,
 Ой та тіло козацьке, молодецьке поховати,
 Та звіру, птиці на поталу не дати!»
 Ой то батько кошовий,
 Отаман військовий,
 Та добре він дбав,
 Та в суботу із семисот п'ятдесят козаків вибирав,
 Та в суботу проти неділі,
 О четвертій полуношній годині,
 У луг-базалуг козаків висилав.
 Ой та вони прибували,
 Та тіло козацьке, молодецьке знаходили,
 На червону китайку клали,
 Тіло козацьке, молодецьке обмивали,
 А шаблями суходол копали,

А шапками та приполами переносили,
 Та високу могилу висипали
 І прапірок у головах, гей, устромляли,
 Та премудрому лицарю славу учиняли,
 А тим його поминали,
 Що в себе мали,—
 Цвіленькими військовими сухарями!
 Услиси, господи, у просьбах, у молитвах
 Люду царському, народу християнському
 І всім головам слухаючим
 Та на многії літа до коньця віка,
 До коньця віка!

ПРО УДОВУ І ТРЬОХ СИНІВ

Ой у не-ді-лю

та бер-за ра-но-по-ра-нь-ко, ой то не со-

-сна в бо-ру шу-мі-ла, як у-до-ва ста-рень-ка-я

із сво-ї-ми си-на-ми го-во-ри-

-ла; то ма-ла вдо-ва три си-ни,

як яс-ні-ї со-ко-ли, гей! То во-на

їх до у-ма го-ду-ва-ла, ми ло-серд-но-го

твор-ця, гей, про-ха-ла: „Гей, ми-ло-

-серд-ний твор-че, по-мо-жи ме-ні ма-лих

ді-ток зго-ду-ва-ти та при ста-рос-ті лі-тах

сла-ви та пам'я-ті до-жи-да-ти!"

Як ста-

-ли си-ни до ро-зу-му до-ход-жа-ти

та ста-ли ста-рій мат-ці до-ко-ря-

-ти: „Ой і-ди ж ти, ма-ти ста-ра-я,

на чу-же-є по-двір'-я про-жи-ва-
-ти. ой го-ді на-ших ді-ток ма-лих

пу-жа-ти, ля-ка-ти, то бу-дуть
у нас ку-ми й по-бра-ти-ми гу-ля-
-ти. І то то-ді ж бід-на-я вдо-ва

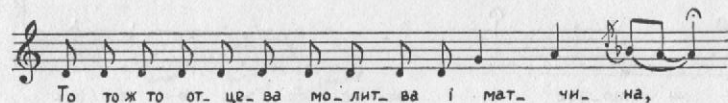
із дво-ра із-хо-жа-є, за дріб-ни-
-ми сльо-за-ми сві-та бо-жо-го не ви-

-да-є! То то ж то бід-на-я вдо-
-ва на во-ро-тях, гей, іє-по-
-ти-кну-ла-ся, то з не-ї си-ни,

гей, у-до-ви-чень-ки на-сміх-ну-ли-ся:
„Деся на-ша ма-ти ста-ра-я, ой, гри-за



не знає...



То то ж то от це ва мо лит ва і мат чи на,



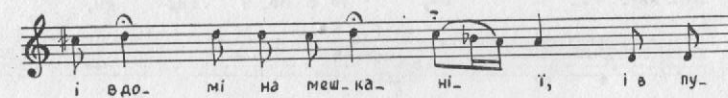
ті, в до ро зі, і на мно гі лі та до



коть ця ві ка, до коть ця ві ка!



гей, і зо дна мо ря ви ні ма е,



і в до мі на меш ка ні ї, і в пу

Ой у неділю та барзе рано-пораненько,
Ой то не сосна в бору шуміла,—
Як удова старенькая
Із своїми синами говорила;
То мала вдова три сини,
Як яснії соколи, гей!
То вона їх до ума годувала,
Милосердного творця, гей, прохала:

«Гей, милосердний творче,
Поможи мені малих діток згодувати
Та при старості літах та пам'яті дождити!»
Як стали сини до розуму доходжати,
Та стали старій матці докоряти:
«Ой іди ж ти, мати старая,
На чуже подвір'я проживати,
Ой годі наших діток малих пужати, лякати,
То будуть у нас куми й побратими гуляти!»
І то тоді ж бідная вдова
Із двора ізходжає,
За дрібними сльозами світа божого не видає!
То тож-то бідная вдова
На воротях, гей, іспотикнулася,
То з неї сини, гей, удовиченьки, насміхнулися:
«Десь наша мати старая ой гріха не знає,
Що в неділю барзе рано напилася —
На воротях іспотикнулася!»
То близький сусіда на бідну вдову поглядає-позирає,
Словами промовляє,
Гірко сльозами ридає:
«Ой іди ж ти, бідна вдова,
Ой хоча до мене проживати,
Отцевського хліба-солі з упокоєм уживати.
Будеш мене, молодого челядина, на розум научати,
Будеш мені, молодому челядину, порядок давати!»
То тож-то не мало проживала
Вдова у близького сусіда,—
Тридцять чотири літа проживала;
То вона собі ніякої кривди од його не чувала.
Як стала вдова у близького сусіда проживати,
Став господь милосердний близькому сусіді
помагати,
Стали близького сусіда куми-побратими зазнавати,
Стали на хліб, на сіль, на честь зазивати,
То як стали сини вдовиченьки

Без старої матки проживати,
 Стали собі меж собою великою злобу мати,
 Став господь милосердний їх карати.
 Та тож-то вони до міста ізходилися
 Та єдину собі раду радили:
 «Що ж то ми, браття, поробили —
 Старую матку розгнівили,
 Із отцевського двора зослали!»
 Гей, то то промовляє брат старший словами,
 Обилється гірко сльозами:
 «Як-то, браття, мене господь милосердний карає.
 Який я коштовний дом ізбудував!..
 Громовим пожаром пішов!»
 Брат середульший промовляє:
 «Мене, браття, господь карає
 Хлібом, і сіллю,
 І скотиною, і дитиною!»
 Брат менший промовляє:
 «Мене, браття, господь карає
 У полі на роботі,
 І в путі, в дорозі,
 І у домі на мешканні!
 Гей, та ходімо то ми, браття, старої матки прохати,
 Та старій матці в ноги впадімо,
 Та старую матку в отцевський дом упросімо.
 Та чи не буде нам господь милосердний годити?»
 То так-то приходили,
 Як соколи ясні прилітали,
 Старій матці у ноги впадали:
 «Ой іди ж ти, мати старая,
 До нас проживати,
 Отцевського хліба і солі із упокоєм уживати!»
 Гей, то тож, пани молодці!
 То треба ж отцеву молитву та матчину
 Штити і поважати:
 То тож отцева молитва і матчина,

Гей, із дна моря винімає,
 І в домі на мешкані,
 І в путі, в дорозі, і на многі літа
 До коньця віка,
 До коньця віка!

ПРО ПРАВДУ

Не-ма в сві-ті прав-ди, правди не зі-ська-ти,

що вже те-пер прав-да стала не-прав-до-ю жи-ти,

що вже те-пер пра-да у па-нів у тен-ни-ці,
 а щи-ра не-прав-да з па-на-ми в світ-ли-ці!

Нема в світі правди, правди не зіскати,
 Що вже тепер правда стала неправдою жити,
 Що вже тепер правда у панів у темниці,
 А щира неправда з панами в світлиці!
 Що вже тепер правда стоїть у порога,
 А щира неправда з панами кінець стола!
 Тепер уже правда у панів під ногами,
 А щира неправда сидить між панами!
 Тепер уже правду ногами топтають,
 А щирю неправду медом-вином напувають!
 Тепер уже правда у панів у недолі,
 А щирая неправда у добрій волі!
 Уже тепер правда — правда помирає,
 А щира неправда весь світ пожирає!
 Уже тепер правда — правда вже померла,
 А щира неправда увесь світ зажерла!
 Нема в світі правди, правди не зіскати...
 Тільки у світі правди — як отець-рідна мати!
 А де ж то її узяти? Її ні купити, ані заслужити,
 Увесь світ ізходити, правди не зошити.
 Були ж колись дітки, та стали сирітки,
 Не мають вони собі помочі нівідки.
 Плачуть вони ж, плачуть, не можуть пробути,
 Своєї рідної матері забути:
 «Орлице-мати! Де ж нам тебе взяти?
 Тебе ні купити, ані заслужити,
 Увесь світ ізходити, правди не зошити.
 Хотя б то ми мали ангельські крила,
 То б ми полетіли та тебе б увиділи,
 Бо вже кінець віку уже приближався:
 Хоч рідного брата тепер стережися!
 Бо із ними у суді стати — правди не зіскати,
 А тільки сріблом-златом панів насичати...»

ЩИГОЛЬ (ПТАШИНЕ ВЕСІЛЛЯ)

Музична партитура першого рядка пісні. Включає верхній та нижній регістри. Лірична лінія починається з нотного знаку G4, а басовий регістр починається з нотного знаку G2. Темп і метр вказані як 2/4.

Музична партитура другого рядка пісні. Лірична лінія продовжує мелодію з нотного знаку G4. Басовий регістр підтримує ритмічний рисунок.

Музична партитура третього рядка пісні. Лірична лінія включає складніші ритмічні фігури, такі як восьмі та шестнадцяті ноты. Басовий регістр залишається простим ритмічним підґрунтям.

Перегра поміж співом

Музична партитура четвертого рядка пісні, що є переграю. Лірична лінія виконує швидку ритмічну фігуру з переважно восьмих і шестнадцятих нот. Басовий регістр складається з простих акордів.



Щиголь тугу має,
Рано уставає,
По саду лігає:
Сам не хоче мешкати,
Женитись гадає.
Вибрав собі Галку
За рідную матку,
Вона його поряжає,
Кого йому брати:
«Бери, сину, Синицю,
Гороб'єву сестрицю,
Раннюю, ужасною, прекрасною
Поштивую, опітнюю птицю!»
Щиголь тугу має,
Рано уставає,
По саду лігає,
Громаду збирає:
Соловейка з Снігириями
В бояри саджає,
А староста — Орел,

Підстароста — Журавель,
Сокол — дружко,
Лебідь — піддруж,
А Кобець — хоружий,
А Ворона — свашка,
Сорока — світилка,
Гусак грає в джоломію,
Возбранний музика.
А Ворони, старі жони,
Пішли танцювати,
А Журавель, підтикавшись,
Пішов переймати,
А Хрущій — возниця,
(Бо і то, бачте, птиця,
Бо тож йому тітка
Молода Синиця!),
А Синиця так же думає-гадає
Та рано уставає,
По саду лігає,
Нечестивих Кропив'янок
В дружечки саджає.
Старий Кажанище туди ж приємчище:
Носять, сиплють бражищу,
А він, сидя, хлище.
Павук думає, що хавтури,
Та й пре у торбу мантули,—
Не кидає, сучий син, попської натури.
Як послали Шуляка із калачем манити,
А він думав, що Курчата,—
Став поїзд давити.
Як послали Кобця
З києм одбивати,
А він думав, що Курчата,—
Став лучше хватати.
Нещасливий Щиголь
З весіллям зносився,

Того часу Шуляк Курчат
 Хапати навчився.
 Десь узався Рябець,
 Привіз двое глабець:
 Польовії Коники, як бики,
 Та й привезли Щиглеві Синицю навіки.
 Щиголь тугу має,
 Рано уставає,
 По саду лігає,
 Солов'я питає:
 «Чи не бачив, пане брате,
 Чи тут їх немає?
 Оженився, утратився,
 Та й жінки чорт має!»
 Сюр-р-р-р-р!
 (Полетів!!! — Прим. Вересая.)

ДВОРЯНКА (ГУСАРЕЦЬКА ЖОНА)

1 Ой, гу-са-рець-ка-я мо-на, во-на із ро-
 2 Ме-дом-ви-ном шин-ку-ва-ла, і го-рі-лоч-

-зу-му жи-ла, із ро-зу-му по-сту-па-
 -ку дер-жа-ла, кум-па-ні-ю за-зи-ва-

-ла, ме-дом-ви-ном шин-ку-ва-ла.
 -ла, сво-го му-жа по-кли-ка-ла.

Перегра

Ой гусарецька жона,
 Вона з розуму зжила,
 Із розуму поступала,
 Медом-вином шинкувала.
 Медом-вином шинкувала
 І горілочку держала,
 Кумпанію зазивала,
 Свого мужа покликала,
 Голубоньком називала:
 «Ой мій милий, милесенький,

Голубоньку сивесенький,
Продай воли чабанії,
Купи боти червонії,
Охварботи зеленії!
Продай, милий, бички невеличкі,
Купи мені черевички,
Щоб я боса не ходила,
Щоб я ніжок не колола,
Бо я панського роду,
Не ходила боса зроду.
Продай, милий, лоша і кобилу,
Купи білило і красило,
Щоб я од пилу не впилилася,
Од сонечка не згоріла,
А од вітру не вчорніла.
Продай, милий, іще і телиці
Та купи мені дві спідниці,
Продай, милий, ще й корову
Та купи мені плахту шовкову:
То я буду панувати,
Медом-вином шинкувати
І горілочку держати,
Кумпанію зазивати,
Тобі порцію давати».
Стала мила панувати,
Медом-вином шинкувати
І горілочку держати,
Кумпанію зазивати,
Стала і милого частувати,
Під ніс дулями совати.
«Ой милая, милесенька,
Голубонько сивесенька!
Помаленьку, мила, совай,
Щоб ти носа не розбила,
Мені сміху не зробила:
Бо ти панського роду,

Не ходила так ізроду!»
Сидить мила запаніла,
Чортма дров, ні поліна,
Нічим хати протопити,
Борщу, каші ізварити,
Свого мужа покормити.
Загадує жона мужу
Превеликую нужду —
Із віжками в ліс по дрова.
Та се милий зачуває,
Бере віжки та й ступає,
Та й до лісу приходжає,
Сухі дрова ізбирає
Та й на віжки іскладає,
Та й на плечі підіймає,
Та й додому приношає;
Сів на лавці й оддыхає
Та й на милу поглядає,
Що хороша походжає:
Хорошая, упавая,
Чорнобрива, білявая.
Ото мила думає-гадає,
Та вже хату затопляє,
Борщ і кашу приставляє.
Милий думає-гадає
Та вже дугу загинає,
Дубові кліщі ісправляє
Та вже хомут ісправляє,
Ремінні гужі ісплітає
Та вже і віз ісправляє,
Голобельки приправляє,
Голобельки грабовії,
А полудрабки в'язовії,
А щабельки ясеновії.
Ото мила виходжає,
Обідати покликає.

Та він тее поховає,
Щоб милої не спужати,
Як до милої б пристати,
Як би у віз запрягати,
У ліс по дрова поїхати.
Він у хату уходжає
Та й обідати сідає,
И до милої промовляє:
«Ой милая, милесенька,
Голубонько сивесенька!
Ось ну скоріш, мила, не барися,
Та підемо на бал, приберися!»
А се мила зачуває —
Та скоро богу благодарить,
Черевички обуває,
І спідниці надіває,
І білило, і красило накладає,
І в дзеркало поглядає,
Чи хороша походжає?
Скоро милий богу благодарить
Та взяв милую за коси,
Та й на двір тахтарить,
Та й по пиці затинає,
Та вже хомут накладає,
У голобельки запрягає:
«Тпру, стій, мила, не панися
Та в голобельки становися,
Щоб ти мені воза не побила,
Бо ти панського роду,
Не ходила у возі зроду!»
Приїхав милий до ліса,
Зробив милу гірше біса.
Та вже з воза випрягає,
Та й до дуба припинає:
«Пасись, пасись, моя мила,
Щоб ти дуба не зломил,

Бо ти панського роду,
Не стояла у дуба зроду!»
Ото милий січе і рубає,
На милую поглядає,
До милої промовляє:
«Ой стій, мила, не гнися,
Бо ще в лісі дров до біса;
А вже, милая, і не рано,
А у нас іще дров мало!»
Як вирубає дубину —
Та на милої спини.
І під гору під'їжджає,
Скоро на віз і сідає
І дубиною потягає:
«Ой ну, мила, поспішайся,
Щоб я людей не остався,
У полі звіра не злякався,
Бо вже, мила, не раненько,
І вже сонечко низенько,
Нам додому не близенько!»
А із гори із'їжджає
Та й по пиці затинає;
До царини доїжджає
Та до діда промовляє:
«Помаленьку, діду, бохай,
Щоб милої не сполохав:
Вона в мене полохлива,
Зроду в возі не ходила;
Та щоб воза не побила,
Мені шкоди не зробила».
Додому приїжджає
Та й милую випрягає.
Приїхав милий додому,
Скинув дрова додолу.
Мила у хату уходжає,
Сіла на лавці, оддыхає,

Та вже думає-гадає,
 Як милого називати,
 Як милого шанувати,
 Як би віку доживати.
 «Ой мій милий чорнобривий,
 Продай боти червоні
 Та купи воли чабанії,
 Продай, милий, черевички,
 Купи бички невеличкі,
 Щоб я воза й не возила,
 Щоб я людей не смішила,
 Бо як буду віз возити,
 То не буду довго жити.
 Продай, милий, і білило, і красило
 Та купи лоша і кобилу:
 Без білила біла буду,
 Без красила красна буду,
 Тебе, серце, довіку не забуду,
 Поки жива у світі буду;
 І далєбі не забуду,
 І їй-богу не забуду!
 Продай, милий, і спідниці
 Та купи мені дві телиці,
 Продай і плахту шовкову
 Та купи мені вже корову:
 Буду рано уставати,
 До череди проганяти,
 Щоб по дворах не ходила,
 Сироватки не просила,
 Чужих людей не смішила.
 Годі, бачу, панувати,
 Медом-вином шинкувати:
 Буду рано уставати
 Та святий хліб зажинати,
 Тебе буду годувати,
 Тебе буду шанувати,

Голубоньком називати,
 Білу постіль буду слати
 Та й близенько буду лягати,
 І хорошенько обіймати,
 Сім раз на ніч цілувати!..»

ПРО ХОМУ Й ЯРЕМУ

Ой по-слу-хай-те, ми-ра-ни,

пра-во-слав-ні хри-сти-я-ни, ой, що я вам

зго-во-рю про Я-ре-му я про Хо-му.

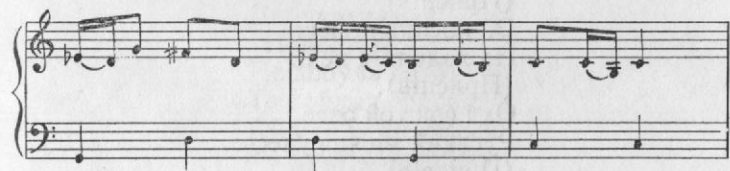
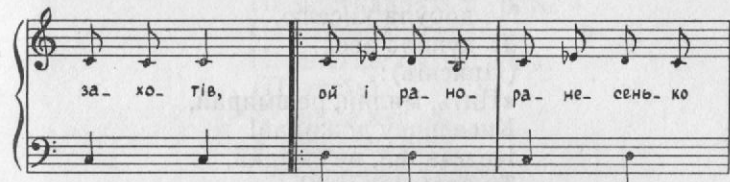
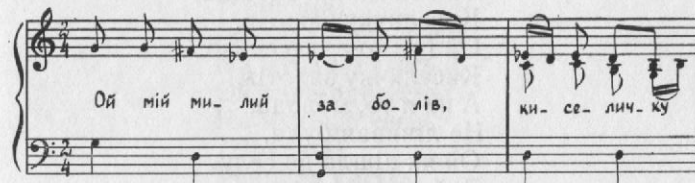
Ой послушайте, миряни, православні християни,
Ой що я вам зговорю про Ярему й про Хому.
Хома та Ярема — та ріднії браття,
Що на Хомі й на Яремі однакові плаття:
Що на Хомі — жупанок, а на Яремі — каптанок,
Що на Хомі — кобеняк, на Яремі — чортма й так,
Що на Хомі — безрукавий, а на Яремі — так подраний,
Що Хома обідрався, а Ярема обшарпався.
Що Хома та Ярема — день вони були у бога,
Вони були у бога та ласо вживали,
Вживає Хома редьку, а Ярема часничок,
Узяло Хому зверху, а Ярему за висок.
«Яремушка, брат рідной, тільки матки не одной!
Не то, брате, наше діло — отак проживать!
Нумо так проживать, таким торгом торгувать:
Нумо солі набирать та бариша принімать».
Набрав Хома солі віз, а Ярема бочку,
Став Хома у ряду, а Ярема у куточку,
Пустив Хома горшком, а Ярема ковшом;
Аж у Хоми не купують, а у Яреми не торгують,
Що у Хоми розікрали, а в Яреми так забрали.
Отож-то вони та й посердилися і розпозернилися,
Розплакалися і розкузьомилися.
І уп'ять же вони та й порадилися:
«Яремушка, брат рідной, тільки матки не одной!
Не то, брате, наше діло — отак проживать,
Таким торгом торгувать!
А нумо отак проживать та таким торгом торгувать,
Нумо лапті плести та на місто нести!»
Надрав Хома лутини, а Ярема в'язини;
Наплів Хома лаптів, а Ярема корзунів;
Став Хома у краму, а Ярема у лавці.
Аж у Хоми не купують, а у Яреми не торгують,
У Хоми розікрали, а в Яреми так забрали.
Отож-то вони вийшли та й посердилися,
Ізійшлися докупочки та й розплакалися,

Розплакалися й розкузьомилися.
І уп'ять же вони та й порадилися:
«Яремушка, брат рідной, тільки матки не одной!
Не то, брате, наше діло — отак проживать!
А нумо отак проживать та таким торгом торгувать:
Нумо горшків набирать та бариша принімать».
Набрав Хома горшків, а Ярема макітер,
Став Хома нагорі, а Ярема нанизу,
Аж у Хоми не купують, а в Яреми не торгують,
У Хоми розікрали, а в Яреми й так забрали.
Хома з серця покотив та й останні побив.
Отож-то вийшли та й посердилися,
Ізійшлися докупочки та й розплакалися,
Розплакалися, розкузьомилися.
І уп'ять же вони та й порадилися:
«Яремушка, брат рідной, тільки матки не одной!
Не то, брате, наше діло — отак проживать!
А нумо отак проживать та таким торгом торгувать,
Нумо ще воли справлять, та на хлібушку пахать,
Та бариша принімать».
Купив Хома п'ятака, а Ярема третяка,
Дав Хома п'ять кіп, а Ярема дев'ять;
Купив Хома глухого, а Ярема кривого;
Запріг Хома у борозну, а Ярема у підруку;
Аж Хома гейкнув, а Ярема собкнув.
Коли ж Хомин не везе, а Яремин так не йде;
Хома свого там убив, а Ярема облупив.
«Яремушка, брат рідной, тільки матки не одной!
Не то, брате, наше діло — отак проживать!
А нумо отак проживать та таким торгом торгувать:
Нумо хорти ісправлять та зайонки ловить,
білі шубушки шить».
Купив Хома шашку, а Ярема сучку;
Аж Хома тюкнув, а Ярема люкнув;
Аж Хомина не бере, а Яремина так не йде;
Хома свою розстріляв, а Ярема розцькував.

Піймав Хома хорта, а Ярема чорта.
 Та й то ж то вони та й посердилися і розпозернилися,
 Та зійшлися докупочки, та й розплакалися,
 Розплакалися, розкузьомилися.
 І уп'ять же вони та й порадилися:
 «Яремушка, брат рідной, тільки матки не одной!
 Не то, брате, наше діло — отак проживати!
 Нумо так проживати та таким торгом торгувати:
 Нумо людей розбивати та бариша приношати».
 Зрубав Хома дубину, а Ярема свидину;
 Сів Хома за кущем, а Ярема під кущем.
 Десь узявся на їх боярський син
 Та й ударив Хому дубиною, а Ярему свидиною,
 Вдарив Хому кулаком, а Ярему вдовшки;
 Побіг Хома кричачи, а Ярема мовчки.
 «Не то, брате, наше діло — отак проживати!
 А нумо отак проживати та таким торгом торгувати:
 Нумо до церкви ходити, нумо богу молитися».
 Пішов Хома у вівтар, а Ярема у крилас;
 Узяв Хома книги, а Ярема ризи;
 Став Хома читати, а Ярема плясати.
 Десь узявся на їх паламар,
 Вдарив Хому носакон, а Ярему сторчки;
 Побіг Хома кричачи, а Ярема мовчки,
 Побіг Хома у вікно, а Ярема в двері.
 Отож-то вони та й посердилися і розпозернилися,
 Ізійшлись докупи та й розплакалися,
 І уп'ять же вони та й порадилися:
 «Яремушка, брат рідной, тільки матки не одной!
 Не то, брате, наше діло — отак проживати!
 А нумо отак проживати та таким торгом торгувати:
 Нумо сіті плести, нумо рибку ловити,
 Свою душку живить».
 Сів Хома в човен, а Ярема в лодку;
 Піймав Хома окуня, а Ярема плотку.
 Ото вони вже зрадувались!

Ось уп'ять же вони та й вивернулися:
 Пішов Хома аж на дно, а Яреми не видно!
 Тягнуть Хому, як сому, а Ярему, як бочку:
 Яким торгом торгували —
 Такою смертю пропадали!

КИСІЛЬ (Танець)





Ой мій милий заболів,
Киселичку захотів,
Ой і рано-ранесенько
Киселичку захотів.
А як я то, молода,
Не лінивая була,
Ой як пішла по селу -
Добувати киселю.
Не добула киселю,
Та купила овса:
(Приспів):
«Цить, милий, не вмирай,
Киселичку дожидай!
Не вмирай, не вмирай,
Ти надьожа моя!
Дожидай, дожидай,
Радість дорога моя!»
І забрала овес
У запаску увесь:
(Приспів).
Та понесла той овес
Та додому увесь:
(Приспів).
Ой посипала овес
На холодній печі:
(Приспів).
Ох і сох той овес
Руський місяць увесь:
(Приспів).

І забрала той овес
У запаску увесь:
(Приспів).
Та пішла по селу
Добувати жорнів.
Не добула кам'яних,
Та й добула луб'яних:
(Приспів).
Ізмолола той овес
На мучицю увесь,
Ой рано-ранесенько
На мучицю увесь:
(Приспів).
Учинила кисіль
На шістнадцять неділь,
Ой рано-ранесенько
На шістнадцять неділь:
(Приспів).
Учинила кисіль
У безодній діжі,
Ой рано-ранесенько
У безодній діжі:
(Приспів).
Уже кисіль кисне,
А з милого дух тисне:
(Приспів).
Ой як пішла по селу
Добувати сита,
Ой рано-ранесенько
Добувати сита:
(Приспів).
Не добула сита,
Та добула борони,
Ой рано-ранесенько
Та й добула борони:
(Приспів).

Процідила вранці
На чотири пальці,
Ой рано-ранесенько
На чотири пальці:
(Приспів).

Поставила до печі —
Уже милий без речі,
Ой рано-ранесенько
Уже милий без речі:
(Приспів).

А вже кисіль клекотить,
З милого дух виходить:
(Приспів).

Поки кисіль ізкипів,
Уже милий одубів.
Якби дома була,
То б я вмерти не дала.
Я казала зранку:
«Бери, милий, drankу!
Тебе чорт же напер —
Та у добрій умер.
Якби була знала.
То б я й твою зняла».

БУГАЙ (Танець)

Швидко

Що пер-ва-я сла-ва на бу-га-я ста-ла,

Перегра (Як слова провія,
то пригравлю на бандурі. О.В.)

ЦИГАНОЧКА

ОЙ ІХАВ, НЕ ЗАІХАВ (Танець)

КОЗАК-ВАЛЕЦЬ

КОЗАК

Musical score for 'КОЗАК' in 2/4 time. The score consists of five systems of piano accompaniment, each with a treble and bass staff. The melody is primarily in the treble clef, featuring eighth and sixteenth notes. The bass line provides harmonic support with chords and single notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Musical score for 'ДУДОЧКА' in 2/4 time. The score consists of one system of piano accompaniment with treble and bass staves. The melody is in the treble clef, featuring eighth and sixteenth notes. The bass line provides harmonic support with chords and single notes.

ДУДОЧКА

Musical score for 'ДУДОЧКА' in 2/4 time. The score consists of six systems of piano accompaniment, each with a treble and bass staff. The melody is in the treble clef, featuring eighth and sixteenth notes. The bass line provides harmonic support with chords and single notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.



¹ Реферат «Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень у виконанні кобзаря Вересая» М. В. Лисенко прочитав у 1873 році на засіданні Географічного товариства у Києві. Реферат створено на основі фольклорних матеріалів, які Лисенко зібрав від кобзаря Остапа Вересая, і видрукувано російською мовою в першому томі «Записок Юго-Западного отдела Русского географического общества» (Київ, 1874).

² Фетіс Франсуа Жозеф (1784—1871) — бельгійський історик музики, теоретик і музичний критик, автор численних праць з різних галузей науки про музичне мистецтво.

³ Гельмгольц Герман Людвіг Фердінанд (1821—1894) — німецький природознавець, автор праць з фізики, математики, фізіології, психології, акустики, фізичної і фізіологічної теорії музики.

⁴ Серов Олександр Миколайович (1820—1871) — російський композитор, музикознавець, учений-фольклорист і критик, автор опер «Юдіф», «Рогнеда», «Ворожа сила», симфонічних п'єс на українські теми — «Гречаники», «Гопак», «Танець запорожців», а також великої кількості праць з історії музики, музичної фольклористики та критичних статей. Лисенко має на увазі відомі фольклористичні праці О. Серова: «Русская народная песня как предмет науки» та «Музыка южнорусских песен».

⁵ Глінка Михайло Іванович (1804—1875) — основоположник російської музичної класики. На художньо-естетичних принципах, вироблених М. І. Глінкою, базується весь дальший розвиток російської музичної культури прогресивного напрямку. В українській музиці найталановитішим виразником творчих принципів Глінки був М. В. Лисенко.

⁶ Лисенко критикує тут антипатріотичну діяльність адміністраторів Київського відділу Російського музичного товариства, які в концертній практиці товариства ігнорували російську та українську музику й народну пісню. Ще під час навчання в Лейпцігській консерваторії він

одержав звістку про те, що в Києві має відкритись музична школа при Музичному товаристві. Знаючи напрям діяльності цього закладу, Лисенко дуже скептично поставився до справи відкриття школи при ньому: «Школа київська мене не особливо тішить, — писав він батькам. — Буде та ж італіянина або німеччина, а про народні, рідні основи у нас не тільки заборонено, а навіть злочин говорити». Повернувшись до Києва, Лисенко був деякий час членом дирекції відділу Російського музичного товариства і викладачем музичної школи при ньому. Проте композитор-демократ швидко змушений був порвати з цими організаціями, справедливо обурюючись антинародним характером їх діяльності.

⁷ Зважаючи на сваволю цензури, Лисенко висловлює тут замасковану думку про жахливі умови життя трудящих України під гнітом поміщиків і капіталістів. Проте автор неправий, коли говорить, що український народ перестав бути «учасником творення долі своєї батьківщини». Незважаючи на найжахливіші утиски царських сатрапів, український народ, за дружньою підтримкою народу російського, завжди активно боровся за своє звільнення від соціального й національного рабства.

⁸ У той час українська музична фольклористика робила тільки перші свої кроки, а тому природно, що Лисенко ще не був у достатній мірі обізнаний з багатим епічним репертуаром численних народних співаків-кобзарів. Саме тому він приходить до невірної висновку, ніби дума зникає з їх репертуару, а тип народного співака-кобзаря поступово перетворюється в лірника. Праці фольклористів пізніших часів і особливо дослідження Ф. Колесси вказують на діяльність значної кількості талановитих народних кобзарів-бандуристів, у репертуарі яких, крім побутової тематики, було багато історичних дум і пісень.

⁹ Українському народному інструментарієві М. В. Лисенко присвятив спеціальне теоретичне дослідження під назвою «Народні музичні інструменти на Україні». Ця праця, підписана псевдонімом «Боян», вперше була надрукована в львівському журналі «Зоря» за 1894 рік. Державне видавництво «Мистецтво» випустило її в 1954 році окремим виданням під редакцією фольклориста М. Щоголя.

¹⁰ У сучасних бандурах живляються лише мегалеві струни.

¹¹ Як видно з опису Лисенка, Остап Вересай дотримувався так званого київського способу гри.

¹² Сучасні бандури, пристосовані до «київського» способу гри, мають майже повний хроматичний звукоряд у приструнках. У бандурах новітньої конструкції (київського майстра І. Скляра) для підвищення струн (приструнків) на півтон використовується спеціальний механізм, подібний до механізму арфи.

¹³ Термін «грецькі, чи церковні лади» — застарілий і, по суті, антиісторичний. Це переконаливо довів П. П. Сокальський у своїй фундаментальній праці «Русская народная музыка» (Харків, 1888). Ладова структура української музики дуже своєрідна і не може бути зведена до схем, вироблених стародавніми грецькими або середньовічними теоретиками. До того ж лади, що звалися грецькими, чи церковними, зустрічаються в музичному фольклорі багатьох народів і, зокрема, слов'янських, без зв'язку з давньою грецькою або середньовічною культурою музикою, — навпаки, в церковну музику вони були привнесені з народної.

¹⁴ Вірно, що думи позбавлені ритму в розумінні строго організованої послідовності тривалостей звуків, тобто метру в звичайному розумінні цього слова. Проте не можна сказати, що ритм як засіб організації тривалостей звуків зовсім відсутній у думах. Ритміка дум надзвичайно багата й різноманітна, подеколи дуже примхлива. Вона не терпить будь-яких строгих норм та сталої системи і цілком залежить від ритмічної структури вірша.

¹⁵ Тут Лисенко підмітив характерну властивість народного співу, де відсутня будь-яка статична, математично розмірена звукова система, на що вказував у своїй статті «Музыка южнорусских песен» О. Серов. Дослідження українських радянських акустиків П. Барановського та Є. Юцевича, здійснені ними за допомогою спеціально сконструйованої апаратури на живому звучанні українських народних мелодій, довели, що звукова система (стрій) української народної вокальної музики становить принаймні 22 (а не звичайних 12) ступені. Система ця відзначається винятковою гнучкістю й еластичністю, коли інтонаційна якість (відносна висота) того чи іншого звука залежить від емоціонального змісту мелодії і особливостей її ладової структури.

¹⁶ Лисенко справедливо критикує спроби відтворювати народні мелодії на темперованому інструменті фортепіано, який через стабільність звучання кожного тону не може передати всю художню красу і найтонші відтінки народної музики.

¹⁷ М. В. Лисенко вірно відзначає художні багатства і своєрідність українського музичного фольклору. Так само справедливі його думки про намагання австро-німецьких колонізаторів онімецити західнослов'янські народи, витравити національні особливості з їх культур. Поряд з цим його міркування про чеський, словацький та польський музичний фольклор виглядають дещо спрощено. Очевидно, недостатня обізнаність з конкретним матеріалом привела до неправильного висновку про те, що нібито чеські, словацькі і польські пісні втратили або втрачають свою національну специфіку. Неспроможність такого твердження стала особливо очевидною в наш час, коли всі згадані народи, так само, як і трудящі інших країн соціалістичної співдружності, одержавши право на вільний розвиток своїх духовних сил, показали всьому світові, які невичерпні художні багатства таять у собі їх національні культури і особливо народна творчість.

¹⁸ Кольберг Оскар (1815—1890) — польський фольклорист, який у своїх збірниках подав, поряд з польськими піснями, багато зразків західноукраїнського музичного фольклору.

¹⁹ Тут М. В. Лисенко згадує про свою подорож у Галичину та Сербію влітку 1873 року.

²⁰ Косове поле — місцевість у Сербії, де 1389 року відбулася битва сербських військ та їх союзників (болгар, угорців, босняків) проти турецьких завойовників на чолі з султаном Мурадом I. Ця подія послужила темою для створення багатьох сербських епічних пісень. Марко Кралевич — герой сербського народного епосу.

²¹ Термін «мадьярський тетрахорд» ужитий в даному разі Лисенком не зовсім точно. Цю послідовність вірніше буде назвати мадьярською, або угорською, гамою.

²² Кюї Цезар Антонович (1835—1918) — російський композитор і музичний критик, один з учасників славнозвісного творчого об'єднання «Могуча кучка».

²³ Балакірев Милій Олексійович (1836—1910) — російський компози-

тор, диригент, піаніст і музично-громадський діяч, був одним з організаторів і керівників «Могучої кучки».

²⁴ Ларош Герман Августович (1845—1904) — російський музичний критик.

²⁵ Тут Лисенко до певної міри суперечить самому собі, бо на початку реферату і трохи далі він указував на велику заслугу О. Серова в галузі вивчення народної музики і в тому числі української. Крім теоретичної розробки, Серов дав ряд високохудожніх гармонізацій українських мелодій, розкрив їх специфічні музичні особливості.

²⁶ Рубець Олександр Іванович (1837—1913) — український композитор, фольклорист і теоретик, автор кількох збірок українських народних пісень.

Николай Витальевич Лысенко

**Характеристика музикальних особностей
українських дум і пісень,
исполняемых кобзарем Вересаєм**
(На українському мові)

Издательство «Музична Україна» Государственного
комитета Совета Министров Украинской ССР по делам
издательств, полиграфии и книжной торговли

Редактор *О. С. Цапай-Якименко*
Художній редактор *О. В. Бєлих*
Обкладинка художника *О. П. Бойка*
Технічні редактори *Р. Б. Шейнкман, З. С. Онищук*
Коректори *Т. І. Павлюк, Л. О. Рубінська*

Информ. бланк № 852

Здано на виробництво 5.01.78
Підписано до друку 7.06.78
Формат 70×108¹/₃₂
Папір друкарський № 1
Гарнітура літературна
Спосіб друку високий
Умовн.-друк. арк. 4,2+0,0875 вкл.
Обл.-видавн. арк. 4,21+0,04 вкл.
Тираж 3000
БЗ—6—26—78
Зам. № 68
Ціна 45 к.

Видавництво «Музична Україна»
Державного комітету Ради Міністрів
Української РСР у справах видавництв,
поліграфії і книжкової торгівлі,
252004, Київ, вул. Пушкінська, 32.

Білоцерківська книжкова фабрика республіканського виробничого об'єднання «Поліграфкнига» Державного комітету Ради Міністрів УРСР у справах видавництв, поліграфії та книжкової торгівлі, 256400, м. Біла Церква, вул. Карла Маркса, 4.