

Варіанти мелодій українських народніх дум, їх характеристика і групуванє.

Студія *Філарета Колесси.*

I.

Музичну форму кобзарських рецитацій обговорили ми докладно у вступній студії, долученій до першого тому „Мелодій українських народніх дум“¹⁾. Колиж згадана розвідка оперта на думках, зібраних в Полтавщині головно від співців з Миргородського округу, в яких центрі стоїть Мих. Кравченко, тепер остаєть ся нам доповнити наші висновки поміченнями, зібраними на основі нового матеріялу, заміщеного у другому томі „Мелодій укр. народ. дум“²⁾, що обіймає не лише полтавських,

¹⁾ Матеріяли до української етнольоґії т. XIII. Львів, 1910 р. I.—LXXI. До сього тому увійшли списані по фонографу рецитації сімох співців дум з Полтавщини: 1. Михайла Кравченка, кобзаря з Великих Сорочинць, 2. Опанаса Баря, кобзаря з Черевків, 3. Плятона Кравченка з Шахворостівки, 4. Остапа Калного з Великих Сорочинць (усі чотири з Миргородського пов.); 5. Явдохи Пилипенко з Орликівщини і 6. Антона Скоби, лірника з Богачки (обое з Хорольського пов.); врешті 7. Олександра Гришка з Лютецьки, Гадацького пов.

²⁾ Матеріяли до укр. етн. т. XIV. Львів, 1913 р. містять рецитації, які наспівали до фонографа чотири співці з Полтавщини: 1. Іван Скубій, лірник з Делюхівки, Кобеляцького пов., 2. Микола Дубина, з Решетилівки, Полтавського пов., 3. Опанас Юр. Сластіон, що перейняв 2 рецитації від кобзаря з Ковалів, Лохвицького пов., 4. Семен Говтваць, лірник з Зінькова — і чотири співці з Харківщини: 1. Гнат Гончаренко, кобзар з Губаєнкового хутора біля Харкова, 2. Степан Пасюга, кобзар з Богодухівського пов., 3. Іван Кучеренко з Мурафи, Богодухівського пов., 4. Петро Древиченко з Камінного біля Харкова. Оба томи „Мелодій укр. нар. дум“ будемо цитувати у скороченю: М. д. I., М. д. II.

але й харківських співців дум, серед яких найстаршим і найвизначнішим є Гнат Гончаренко.

Мельодії дум, в яких переважає музична деклямація, не зв'язані тактовим укладом: вони визначаються своєю формою, змінливою формою, якою відрізняються від строфових пісень. Стих, що разом із відповідною фразою мельодії творить одноцільне коліно, се найменша синтактична одиниця, відмічувана правильно в рецитації. Та коли пісенні стихи визначаються правильним розміром і поділом на групи силабічні, то стихи дум не виявляють якоїнебудь консеквентно переведеної ритмічної схеми: їх довжина і форма бувають дуже різноманітні; через те і фрази музичні, нагинаючи ся до ритму підходячих слів, не виказують постійних мотивів ритмічних, що надавалиб мельодії якусь скристалізовану форму.

Хоча з поглядом на об'єм (ambitus) і окінчення фраз можна звести отсе їх різноманітність у кожному варіанті до 3—5. категорій, то при різноманітнім підкладі ритмічній кожна фраза являє ся варіантом в обсягу згаданих категорій; в одній думі тяжко знайти дві фрази, які малиб у мельодії й ритмі ідентичну форму.

Стихи дум лучать ся найчастіше на основі паралелізму у групи і періоди, неначе різноманітні строфи, яким відповідає також у мельодії аналогічне групування фраз. Та хоча поодинокі періоди визначаються симетричною будовою, то кожен період виявляє инчий уклад частий, инчу комбінацію фраз, яких число в періоді буває дуже не однакове: від 2 до кільканайцятьох. Одним словом — кобзар імпровізує мельодію о стільки, що у всіх рецитаціях свого репертоару змінює свободно на різні лади одну основну тему мельодії, зложену з кількох характеристичних фраз. Та в наслідок отсеї змінливості фраз і періодів народній співак не може перейняти ані другому передати рецитацію у якійсь постійній, скристалізованій формі, а співаючи одну думу кілька разів за кождим поворотом подає инчу відміну мельодії.

Для доказу подаємо отсе схематичне зіставлення перших п'яти уступів із думи про Олексія Поповича, яку Гончаренко два рази в одному дні проспівав до фонографа: ¹⁾

Вар. а. 1: Т. S. S. 2: Т. 3: S. S. 4: S. S. 5: S. S.
S. S. S. S. S. S. T. D. S. D. S. S.

¹⁾ Т означає закінчення на тоніці.

S " " " другім степені скалі (субмедіанті).

D " " " доміанті.

Вар. б. 1: Т. S. 2: Т. 3: D. S. 4: D. 5: S. S.
 D. S. S. S. S. S. S. S. S. S. S. S. S.
 S. S.

Порівнюючи оба варіанти переконаємося, що 1) періоди виказують незвичайну різнородність у своїй будові, 2) що кобзар при повтореню думи подає инчий уклад фраз у ґрупах і періодах; навіть в тих дуже рідких випадках, де варіанти заховають однаковий уклад фраз (як нпр. в 2. періоді обох порівнюваних фрагментів) форма тих фраз виказує значні різниці.

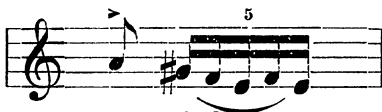
Замітна річ, що в обох варіантах текст думи остаєть ся майже не змінений; однакож годить ся зауважити, що рецитації повторювані в довших відступах часу виказують також у текстах значні різниці, як се показали ми у розвідці „про музичну форму дум“ (М. д. I. ст. XXVIII).

Так отже не може бути бесіди о буквальній схожості різних варіантів кобзарських рецитацій. Співак переймаючи від свого учителя основну тему мелодії і загальний стиль рецитації та підлягаючи ріжним, постороннім впливам, створить на тій основі щось нового, — свій окремих варіант, так тісно звязаний з індивідуальністю співця, так надиханий його суб'єктивним почуванем, що у даний момент не може бути у одного кобзаря більше варіантів рецитації, як лиш один; під сей один варіант рецитаційної мелодії виконує він усі думи свого репертоару, без огляду на різнородність їх змісту.

Завданем отсеї розвідки є вказати на тії признаки кобзарських рецитацій, які серед змінчивости їх форми та ріжновидности фраз і періодів заводять єдність стилю, що проявляє ся не тільки в рецитаціях одного варіанта: рецитаційний стиль у ширшому розуміню того слова зводить у ґрупи ріжні варіанти та обєднює усі кобзарські рецитації. Найстаршим і найвизначнішим представником давного рецитаційного стилю серед живучих кобзарів є Гнат Гончаренко.

Думи записані від Гончаренка своєю ритмічною стороною найблизше підходять до рецитацій М. Кравченка. Вони держать ся в темпі живої деклямації з дуже виразним визначуванем чергових наголосів та старанним відмічуванем віддихів і павз при льогічним відграничуваню речень і їх частий. Чергові наголоси ідуть по собі у приблизно ознакових відступах а місцями сходять ся зовсім докладно із тактованем метронома. Відступ межи вершками сканзії у Гончаренковій рецитації звичайно вміщає одну чвертку такої довжини, що на мінуту при-

падає пересічно 63 до 72 таких чверток. Отже одиницею міри (Zählzeit) для Гончаренкових рецитацій можна прийняти чвертку $\downarrow = 63$ до 72. М. М. (по метрономови Mälzl-a). Таке темпо для пісенної мелодії булоб доволі повільним; та Гончаренкова рецитація виповнена переважно дрібними вартостями нотовими, найчастійше шіснацятками і вісімковими тріолями, томуж робить вражінє бистрого речітатива; всеж таки темпо дум у Гончаренка виходить трохи повільнійше, як у М. Кравченка. Притім у М. Кравченка фрази в середині періоду кінчать ся уривчасто, найчастійше вісімкою, між тим Гончаренко навіть середні фрази закінчує звичайно кольоратуровою фігурою:



Для потвердження наших помічень зіставляємо отсе ритмічні схеми аналогічних уступів із думи „про удову“ у виконаню Гончаренка і М. Кравченка¹⁾:

Гончаренко, Мелодії дум II. ст. 66:

Ой, не ді-бро-ва за-шу-мі-ла, Як у-до-ва ста-ра-я

З сво-ї-ми діт-ка-ми ма-лень-ки-ми

У сво-є-му до-му го-мо-ні-ла.

М. Кравченко, Мел. дум I. (ст. 51):

А не в бо-рі со-сна за-шу-мі-ла, Як та бід-на вдо-ва

А в сво-є-му до-мо-ві го... го-мо-ні-ла.

Отсе зіставленє виказує наглядно велику схожість у ритміці рецитацій двох найстарших співців дум, що найчистійше

¹⁾ Порівн думу „про удову“ у Гончар. уст. 20, у М. Кравч. уст. 30.
 „ „ „ 21, „ „ „ 31.

задержали давню традицію; колиж сеї схожости не можна зводити до якогось припадку то бистрий речитатів із виразним визначуванем сканзії та дроблений ритм, що впливе переважно піснацятками і вісімковими тріолями, треба уважати архаїчною признакою кобзарських рецитацій давнішого типу, у яких музична деклямація бере перевагу над мелодичним елментом, що вповні приходить до значіння лише при окінченнях періодів.

Колиж у нашій збірці рецитації д. Сластіона і Пасюги підходять своєю ритмікою до давнішого типу, то у новіших кобзарів, як Кучеренко, по части й Дрвченко рецитаційний стиль не виступає уже в повній чистоті; натомість буйно розвинена мелодія місцями укладає ся в музичні такти, неначе у піснях, як показує перший уступ думи „про удову“, записаної від Кучеренка (Мел. д. II. ст. 168)¹⁾.

Гей, як на сла-ні-ї У-кра-ї-ні

То не ді-бро-ва за-шу-мі-ла.

Думи, співані лірниками виявляють у мелодиці а особливо у ритміці признаки лірницької манєри: всі лірники²⁾ співають думи у значно повільнішій темпі, як кобзарі; помітна у них тенденція, надавати усім нотам рецитації менче більше однакою протяжність (як се помічаємо у співаних просьбах лірників та жебраків о милостиню); через те вражає в рецитаціях лірників якась скучна монотонність, нема такого дробленого ритму і такої живости, як у рецитаціях кобзарів, частійше стрічають ся протяжні ноти в середині фраз, що подекуди пригадують протяжні лірницькі пісні. Отсі відемні сторони найяскрітше

¹⁾ Порівн. початок думи „про Олексія Поповича“, записаної від Дрвченка II. ст. 177.

²⁾ Скоба I. ст. 122—146, Скубій II. ст. 1—20, Говтвань II. ст. 62—65, по части Гришко I. ст. 147—156, Калний I. ст. 108—111 і Явд. Пилипенко I. ст. 112—121, що співають думи без супроводу.

виступають в рецитаціях лірника Говтваня (М. д. II. ст. 62—65), у якого при помітнім убожестві мелодії навіть закінчення періодів позбавлені усяких прикрас. Та бувають і межі лірниками не будденні співці дум, яких рецитації викликають високо-артистичне вражінє як пр. Скубій (II. ст. 1—20) і Скоба (I. ст. 122—144).

В кобзарських рецитаціях, схоплених при допомозі фонографа, помітне ґрупуванє пісенних колін у періоди, закінчені маркантними фразами (сеґо ґрупуваня не відмічувано у давнійших текстах, списаних мабуть за диктатом кобзарів).

Замітна річ, що майже у всіх співців дум з Полтавщини сей поділ на періоди переведений дуже консеквентно так, що не лишає ніяких сумнівів. Взірцевими у сьому напрямі є особливо рецитації Михайла і Платона Кравченків¹⁾.

Натомість з поміж Харківських кобзарів лише один Гончаренко виказує таку взірцеву правильність²⁾, через що стає він під пару Кравченкови. Ся згідність найвизначнійших кобзарів показує, що поділ рецитації на періоди треба уважати за архаїчну, типову признаку укр. народ. дум. Колиж рецитації декотрих лірників та кобзарів новішого типу, як Кучеренко, Дрєвченко, не виявляють такого маркантного визначуваня періодів, то се безперечно признака занепаду давнього рецитаційного стилю.

Кождий період, замикаючи закінчену думку, порівнанє або образ, подібно як пісенна строфа, сам про себе виявляє доволі симетричний уклад стихів, що по два, три й чотири лучать ся в ґрупи, обєднані найчастійше дієсловним римом. Наслідком аналогїчного укладу слів у паралельних рядках стихи вирівнують ся що до свого розміру і складу, та виявляють аналогїчний поділ на силябічні ґрупи так, що періоди дум симетричним укладом частий нагадують подекуди правильну будову пісенних строф.

Так отже наслідком паралелїзму, а може й не без впливу народніх пісень думи виказують подекуди складочислові

¹⁾ Деякі відхиленя від сього правила подибаємо у лірників Скоби і Скубія, у яких каденційна фраза має кілька варіантів і зявляє ся місцями також в середині періоду; се лучає ся часами також в рецитаціях Дубини, що співає думи без акомпанїменту.

²⁾ Поминаємо деяку неясність в „Удові“ уст. 7—9, де являють ся дві форми каденційних фраз.

схеми у групах стихів і періодах, як показують наведеві при-
міри із рецитацій Гончаренка¹⁾.

1. З думи „про Ол. Поповича“:

...Перву часть ухопило,	3+4
В турецьку землю занесло.	5+3
Другу часть ухопило,	3+4
В дунайське гирло забило.	5+3
...Старшого брата за брата не мав,	5+5
Старшую сестру збарзе поважав.	5+5
У купецтві і в ремесстві,	4+4
І на полі і на морі.	4+4
...Словами промовляли,	3+4
Сльозами обливали.	3+4.
2. З думи „про удову“:

...Хлібом-сіллю дорікати,	4+4
Із домівки ізсилати.	4+4
...Ідиж ти, нене, пріч від мене!	5+4
І будуть, нене, гості в мене.	5+4
...Будем тебе хлібом-сіллю годувати,	4+4+4
Будеш ти наших маленьких діток доглядати	5+5+4
А вдова те зачуває, ²	4+4
У чужій дом уходяє,	4+4
Живе, проживає,	2+4
Хатку помітає,	2+4
Лавки помиває.	2+4
...Братіки милі,	3+2
Голубоньки сиві!	4+2
...Чи ви її завдали,	4+3
Чи ви її запродали?	4+4
3. З думи „про сестру і брата“:

...Як сестра до брата	3+3
З чужої сторони	3+3
В далекій городи	4+3
Листи писала,	2+3
Поклон посидала,	2+4
Братіка рідненького,	3+4
Голубонька сивенького	4+4
У гості прохала.	3+3

¹⁾ У звичайних піснях поділ стихів на сядябічні групи являє ся результатом строфової будови мелодії, що незалежно від паралельного укладу слів у стихах приводить за собою правильні цезури в усіх стихах пісні.

... Через високі ліси	2+4+2
Ясним соколом перелини,	2+3+4
Через бистрі ріки	2+3+2
Білим лебедоньком перепливи,	2+4+4
Через великі міста	2+4+3
Сивим голубоньком перелети.	2+4+4

Як бачимо, думи записані від Гончаренка виказують у значній частині короткі 7—10 складові стихи із двома групами силабічними у кожному стихові: 4+3, 3+4, 4+5, 5+4, 4+6, 6+4, 5+5, 5+3, 3+5. Рідше подібаються одноцільні 4-, 5- і 6- складові стихи, та довші стихи, що мають у своєму складі по 3 групи силабічні, н. пр.: 4+4+4. Із сего короткого огляду ритмічних особливостей кобзарських рецитацій виходить ясно, що думи записані при помочі фонографа виказують більшу привабливість віршової форми, як давніші записі.

II.

Порівнюючи кобзарські рецитації в усіх 15 варіантах, замінених у нашому виданні та втягаючи до сего порівняння ще й два варіанти записані Лисенком від Ост. Вересая (з Полтавс. губер.) і П. Братиці (з Чернігівс. губер.) переконуємося, що мелодії дум в усіх знахих до тепер варіантах опираються на т. зв. церковній дорійській скалі (dorische Kirchentonart), з тою модифікацією, що четвертий ступінь сеї скалі підлягає найчастіше хроматичному підвищенню о пів тону в гору так, що чиста дорійська скаля являє в кобзарських рецитаціях доволі рідко. Се підвищене четвертого ступеня скалі (що мабуть і зявилося в українських піснях під орієнтальними впливами), дуже характеристичне для українських, південно-слов'янських і турецьких мелодій; воно спричинює надмірну секунду межі третім а четвертим ступенем скалі та надає четвертому ступеневі подекуди характер тону уведячого в доміанту, яка побіч тоніки стає другим осередком мелодії:



¹⁾ Арабськими цифрами означуємо ступені скалі, що йдуть у гору, а римськими ступені, що йдуть у низ від тоніки.

Церковна дорійська скаля зложена із двох частий, долішної квінти ($d'-a'$) і горішної кварта ($a'-d''$), які лучать ся на спільному тоні (a'), причім обі складові части скалі вносять у мелодію свої основні тони (d' , a'). Се зложеноє скалі проявляє ся в мелодії квартовим і квінтовым ґрупованем тонів: то в долішній квінті з основним тоном d' , то в горішній кварті з основним тоном a' . Колиж у сучаснім мажорі й мінорі один основний тон, т. зв. тоніка стає осередком мелодії, то в мелодіях, постробних на старинних церковних ладах, що виявляють зложеноє із кварта й квінти, звичайно два тони по черзі приходять до значіння тоніки; таке роздвоєнє і неначе борба двох тонів о панованє над мелодією держить нас у постійній непевности що до тоніки і надає думам особливий середньовічний характер, бо брак розвиненого почуття тональності характеризує середньовічну музику європейських народів, якої останки і доси переходили ся в народних піснях Українців і инших словянських народів а також Шведів, Фіннів, Греків і пр.

Таким способом сей факт, що всі звісні доси варіанти кобзарських рецитацій з усіх трьох губерній, де іще співають ся думи, основують ся на церковній дорійській скалі, треба уважати їх характеристичною ознакою, яка дає нам заразом дуже цінну вказівку на час повстаня українських народних дум, та споріднює їх з українськими народніми піснями давної формації, н. пр.:

Музична нотация (третій ритм) з текстом:

За-ро-сли сте-жень-ки по-над бе-ре-жень-ки,
Ку-да я хо-ди-ла до сво-ї ма-тін-ки.

(Др. Ів. Колесса, Галицько-руські нар. пісні, Етногр. Збірник XI, ст. 247).

По обемі тонів (ambitus) можемо усі знані нам варіанти дум поділити на ось які три ґрупи: 1. Варіанти, що обертають ся на семи степенях церковної дорійської скалі (1—7), займаючи в ряди-гори октаву тоніки як осьмий тон, виявляють найбільше архаїчних признак. Тут належать рецитації М. Кравченка, схоплені в 1909 р., Гончаренка, Баря, Дубини, Калного і Явд. Пилипенко. До сеї ґрупи можна зачислити також рецитації Пля-

тона Кравченка, у якого лише в декотрих варіантах думи про піхотинця (а, б, г) з'являє ся перед тонікою уводячий тон *gis*, головню в прикрасах і завсїгди без наголосу:



...про-мов- ля-

б.

З тої самої причини зачисляємо до сеї групи також скоплені 1908 р. рецитації Мих. Кравченка, що виявляють уводячий тон як неакцентований і то завсїгди лише в одному означеному місці — в каденціях періодів¹⁾. У двох думках М. Кравченко виїмово уживає ще долішню домінанту (V), на якій рецитус цілі стихи в одному тоні; монотонне рецитованє на долішній домінанті являєсь правильно також у Ост. Вересая. Однакож у обох кобзарів кварта межи долішню домінантою а тонікою (V—I) не заповнена тонами мелодії, через те долішна домінанта являє ся інтервалом неначе відірваним від мелодії, яка обертає ся на семи-осьми тонах церковної дорийської скалі (1—8). От тим то усї рецитації Мих. Кравченка й Ост. Вересая можемо причислити до першої групи.

2. Друга група обіймає варіанти, що обертають ся на осьми тонах дорийської скалі (1—8), а крім того втягають до мелодії ще й нижню домінанту (V) та уводячий тон (VII), на якому з'являють ся й наголоси рецитації. Тут належать рецитації кобзаря Братигі та усїх лірників: Скоби, Гришка і Скубія. (До лірників, що співають думи, належить також Говтвань, та його рецитації обертають ся у вузких рамцях квінти 1—5).

Супроти того, що в найкращих варіантах дум, записаних від Ост. Вересая, М. Кравченка, Гончаренка, Бая, Дубини, Калного — мелодія обертаєть ся лише на осьми тонах церковної дорийської скалі (1—8) не займаючи акцентами уводячого тону і що в усїх варіантах дум без виїмка семий степеень сеї скалі являє ся постійно непідвисшений, як мала септіма, мусимо до пізнійшої фази віднести розширенє обьму мелодії долішним то-

¹⁾ Від каденцій і почало ся перетворюванє середньовічних церковних ладів у новітне д⁵ і моль.

ном уводячим VII, що в одній же мелодії ставить у близьке сусідство *c'* та *cis*. Взагаліж появу хроматизму, а з тим і уводячого тону в українських народніх піснях відносять наші дослідники Сокальський і Лисенко до новітших часів.

3. Третю групу творять варіанти дум, записані від кобзарів Кучеренка, Дрезченка і Пасюги з Харківщини та від д. Сластіона з Полтавщини, яких рецитації крім горішних тонів церк. дорийської скали від 1 до 8 (не у всіх кобзарів *ambitus* є однаковий) виповнюють мелодією ще й приставлену з долини квінту I—IV:



Вониж впроваджують дві нові точки опори для мелодії: долішню домінанту (V) і долішню субдомінанту (IV). Зворот мелодії на долішню субдомінанту, хоча відповідає духови української народної музики і подібає ся в народніх піснях, всеж таки пересуненєм *h* на *b* робить вражінє модуляції, що уважає ся признаком новітшої формації пісенної.

Для наглядности порівняня подаємо отсе зіставленє усіх варіантів дум по обмови мелодії:

I. група	Гончаренко	} 1—8
	Барь	
	Дубина	
	Калний	1—7 (8) ¹⁾
	Явд. Пилипенко	(VII) ²⁾ , 1—7
	Пл. Кравченко	(VII), 1—8
	Ост. Вересай	(V), 1—8
	Мих. Кравченко	(V, VII), 1—7 (8) ²⁾

¹⁾ Скобками зазначаємо рідко уживані і переходячі інтервали.

²⁾ Усього раз.

II. група	}	Скоба	♯ VII, 1—8
		Братиця	} V, VII, 1—7
		Гришко	
		Скубій	V, VII, 1—7 (8)
		[Говтвань	1—5]
III. група	}	Пасюга	IV—1—6 (7)
		Древченко	IV—1—5 (6) ¹⁾
		Кучеренко	IV—1—7
		Сластїон	IV—1—8

Так отже усі звісні до тепер варіанти дум з огляду на об'єм мелодії можна звести до трьох основних форм; колиж друга форма, розширена головню межі лірниками, відрізняється від першої лише двома приставленими з долини тонами

(V і VII) так, що тії дві форми можна назвати варіантами одного типу, то третя форма дуже значно відрізняється від обох перших зворотом в долішню субдомінанту і впровадженням двох нових точок опори для мелодії (IV і V) так, що сама про себе виявляє окремий тип.

III.

Коли розходить ся о характеристику кобзарських рецитацій, то побіч скалі й об'єму тонів, на яких обертають ся мелодії дум, першорядне значіне має також внутрішня конструція мелодії: будова періодів та форма й уклад музичних фраз, що відповідають стихам думи. Порівнюючі досліди проф. Ільмарі Крона²⁾ показують, що уклад каденцій дає трівку основу для класифікації пісенних мелодій; ще більше значіне мають каденції фраз у рецитаціях, бо дуже часто однаково закінчені фрази обертають ся в однаковім об'ємі тонів так, що можна їх поде-

¹⁾ Велика секста вчувається виразно в акомпаніменті кобзи.

²⁾ Ilmari Krohn: Welche ist die beste Methode, um Volks- und Volksmäßige Lieder nach ihrer melodischen Beschaffenheit lexikalisch zu ordnen? (Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft IV. Jahrg. 1902—1903. S. 643—660).

куди назвати варіантами одного мотиву. На основі каденцій і об'єму (ambitus) фраз із углядженням наголошених тонів найлегше можна перевести їх класифікацію і порівнянє. Найбільш характерною частиною рецитації є наконечна фраза періоду, у якій експресія музикальної деклямації доходить до найбільшої сили.

Замикаючи симетричну будову періоду наконечна фраза дає відповідну протизагу попереднім частям, (як се впрочім буває і в піснях із правильною строфопою будовою) і тому співак розвиває у ній усе багатство мелодії та мелізматичних прикрас, замінно звільняє темпо, та закінчує період протяжним тоном або ферматою, по якій слідує „перегра“ на бандурі.

Порівнююче зіставленє фраз уживаних в закінченнях періодів (М. д. I. ст. LIII) показує найкраще, у якому близькому спорідненню з собою стоять співці з Полтавщини, яких рецитації увійшли до першого тому. Періоди в усіх тих рецитаціях кінчать ся правильно протяжною нотою на тоніці.

До того самого типу належать рецитації Дубини, Скубія і Говтваня, заміщені у другому томі.

На особливу увагу заслуговують рецитації, записані від сліпця Дубини; вони виказують у своєму складі: а) фрази, що обертають ся в долішній квінті (1—5) і кінчать ся тонікою; б) фрази, що обертають ся в горішній кварті 5—8 (займаючи також підвиспений четвертий степєнь скалі) і опирають ся на домінантї; в) фрази, що починаючи з горішних тонів обіймають усю скалю і сходять на тоніку; — але рідко бувають се одноцільні фрази; звичайно виказують вони полученє двох менчих фраз б+а і являють ся в окінченнях періодів, спадаючи каскадою багатих прикрас на тоніку. Для ілюстрації наводимо один період із думи „Про Озівських братів“ (II. ст. 21):

(♩ = приблизно 60 М. М.)



А не си-ві-ї ту-ма-ни на-сту-па-ли, —



То три бра-ти з го-ро-да з А-зо-ва,

p *più mosso*

Із ту-рець-ко-ї, з бу- сур-мен-сько-ї не-во-лі

riten.

а вті-ка- ли...

Нагромаджене однородних фраз, закінчених домінантою, на початку і в середині періоду робить місцями вражінє монотонности, яку Дубина лагодить багатством мелізмів і кольоритурових фігур. Характеристичні для сего варіанта є протяжні, дуже довго видержані ноти в закінченнях фраз, особливо в каденціях періодів; формою тих каденційних фраз рецитації Дубини дуже близько підходять до варіанту Плятона Кравченка.

Рецитації лірника Скубія виказують кілька відмін у формі каденційної фрази; притім і фрази в середині періоду мають часами закінчення подібні, як в наконечних фразах, що потягає за собою деяку неясність в розмежовуваню періодів. Всеж таки зіставленє тих варіантів, як також прекрасних закінчень з рецитацій Дубини показує їх близьке спорідненє з варіантами інших співців із Полтавщини.

Рецитація лірника Говтваня структурою й формою фраз живо нагадує полтавські варіанти, однакож відбиває від них простотою й убожеством мелодії, що обертаєть ся всего на п'яти тонах та монотонностию фраз, які дуже часто не переходять об'єму трьох тонів. Окінчення періодів зовсім позбавлені прикрас, о стільки лише підходять до полтавського типу, що падають ферматою на тоніку. Се прикмета спільна усім знаним варіантам з Полтавщини (М. Кравченко, Барь, Пл. Кравченко, Калний, Я. Пилипенко, Дубина, Гришко, Скоба, Скубій, Говтвань), з виїмкою рецитацій Ост. Вересая, що підходять до инчого типу.

Укладом фраз в середині періоду, особливож закінченням наконечної фрази на другому степені скалі Гончаренко дуже сильно відрізняють ся від полтавських співців: ся ріжниця така замітна, що надає особливий характер його рецитації.

Отсе типовий зразок періоду в рецитаціях Гончаренка: (з думи „про Олексія Поповича“ М. д. II. ст. 115)¹⁾.

¹⁾ Дописка 8-ва bassa означає, що дотичні ноти треба читати октавою низше аж до місця означеного поперечною крискою | .

(♩ = приблизно 63 М. М.)

1.  Ой, по Чор-но-му мо-рю, Ой, на

8-va bassa

 ка-мі-ні бі-лень-ко-му, Там си-дів

8-va b.

 со-кіл ясенький, Жа-ліб-нень-ко

8-va b.

 квилить, прокви-ля-є, І на Чор-но-є

8-va b.

мо-ре спильна по-гля-да- 6, Що на

8-ва б.

Чор-но-му мо-рі Все не до-бре по-чи- на- 6.

Відповідно до закінчення розрізняємо в рецитації Гончаренка три головні відміни фраз:

а) Фрази закінчені на тоніці з наконечним наголосом на четвертім ступені ($\overset{\vee}{4}-1$), (який звичайно буває підвисшений о пів тону), рідше на другім ступені ($\overset{\vee}{2}-1$), подібують ся на початку періодів.

б) Найчастійше приходять в рецитаціях Гончаренка фрази закінчені на другім ступені скалі з наконечним наголосом на четвертім або пятім, рідше на третім ступені ($\overset{\vee}{4}-2$, $\overset{\vee}{5}-2$, $\overset{\vee}{3}-2$); дуже рідко буває наконечний тон наголошений ($\overset{\vee}{2}$).

в) Фрази закінчені домінантою з наконечним наголосом звичайно на попередній септімій ($\overset{\vee}{7}-5$), рідше на сексті ($\overset{\vee}{6}-5$) або навіть на секундї ($\overset{\vee}{2}-5$); ця категорія фраз менше уживана, як дві попередні. Виймово з'являють ся у Гончаренка фрази з иншим закінченням (Самарські брати п. 15, Олексій Попович п. 15).

В обсягу кожної із наведених категорій виказують фрази велике багатство варіантів з огляду на об'єм тонів і розміщене наголосів; показує се зіставлене фраз другої категорії, найбагатше заступленої в рецитаціях Гончаренка¹⁾.

1. Фрази закінчені на секундї з наконечним наголосом
на квартї: $\overset{v}{4}-2$.

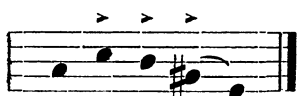
Ambitus: 1—4



Ambitus: 2—7

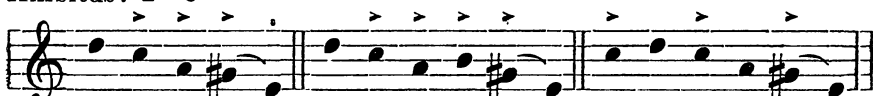


ОП: 13, 25. ОП: 22. ОП: 23, 27. ОП: 14, 23, 24.
 ОПо: 1. Сб: 2, 6, 8, 15. ОПо: 4, 9, 10, 11. ОПо: 2, 3, 5.
 Сб: 5. Сб: 1, 4. Сб: 1, 12.



ОП: 1.
 Сб: 3.

Ambitus: 2—8



ОП: 4. ОП: 16, 17, 21. ОП: 19.
 Сб: 2. Сб: 10.

2. Фрази закінчені на секунді з наконечним наголосом
 на квінті: 5—2.

Ambitus: 2—5, 1—5



ОП: 9, 21, 25. ОПо: 1, 5. ОП: 10, 22, 25. ОП: 8.
 ОПо: 6, 7, 12. Сб: 9. ОПо: 4, 6, 10. Сб: 10.
 Сб: 6, 10, 13. Сб: 2, 6, 7, 11.

Ambitus: 2—6



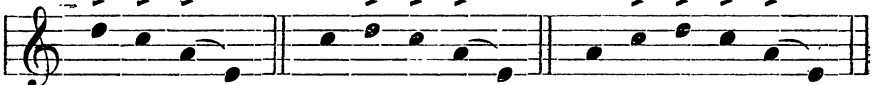
ОПо: 7, 10, 12. ОП: 1, 3, 12.
 ОПо: 3, 11.
 Сб: 2.

Ambitus: 2—7



ОП: 7, 10, 13. ОП: 15, 25.
 ОПо: 8. ОПо: 8, 11.
 Сб: 1, 2, 13, 14.

Ambitus: 2—8



ОП: 7, 8, 9, 10, 27. ОП: 24, 26.

ОП: 11.

ОПо: 24.

Сб: 3, 10.

Сб: 14.



ОПо: 10.

Сб: 7.

3. Фрази закінчені на секунді з **наконечним** наголосом
на терції: 3—2.

Ambitus: 1—3, 1—4



ОП: 27.

ОП: 9.

Сб: 11.

Ambitus: 2—6



ОП: 16, 17.

ОП: 4, 19.

ОПо: 9.

Ambitus: 2—7

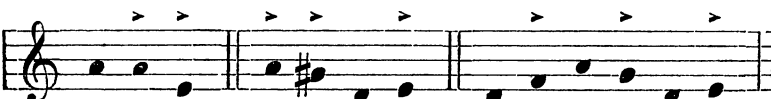


ОП: 8.

Сб: 11.

ОПо: 8.

4. Фрази закінчені на секунді з **наконечним** наголосом
на секунді: 2.



ОПо: 12.

ОП: 17.

ОП: 16.



ОП: 13.

ОП: 24.

Коли у М. Кравченка на початку і в середині періоду стоять звичайно фрази, оперті на доміанті і закінчені на секунді, а завершує період фраза, спадаюча на тоніку, то у Гончаренка фрази, закінчені тонікою стоять на початку або в середині періоду, каденційна ж фраза має характеристичне закінчене на другім степені скалі.

Таке саме закінчене подибає ся в церковних мелодіях а також в українських, сербських і болгарських народніх піснях, що в порівнаню з піснями, закінченими на тоніці, виявляють зовсім инший, більше архаїчний тип н. пр.:



І-шло дів-ча, і- шло дів-ча по- під го- ро-



дец, Гей, гей! по- під го- ро- дец.

Та вирвала (2) руту на вінец,
 Та виплела (2) рутяний вінец,
 Тай пустила (2) в тихий Дунаец¹⁾.

Порівн. закінчене періоду в сербській юнацькій пісні про царя Лазаря:

¹⁾ Др. Ів. Колесса, Етногр. Збірник XI. ст. 276. Се старинна пісня, в якій стрічасмо порівнане смерті новобранця із весілем. Також закінчення на другім степені скалі: Артемовський: „Народ. українські пісні з голосами“. Київ 1868, ч. 2. Бр. Кунає: „Južno-slovjens. narod. porječke IV. Zagr. 1881 № 1263, 1303. Д. Куба: „Тоналностиѣ въ българскитѣ нагѣви.“ Сборн. за народ. умотвор. XIV, 1897 ст. 655 ч. 24. XIII, „Народ. пѣсни съ мелодии“ ст. 135, ч. 17.



(Kuhač Juž. slov. narod. pojevke IV, ч. 1493).

Закінчене мелодії на другім степені скалі (Halbschluß) є в народніх піснях безсумнівно признакою тої фази в розвою європейської музики, коли мелодія не замикала ся октавним ладом, як у новійших піснях і коли тоніка в мелодії не мала ще такого домінуючого значіння, як у сучасній музиці. Через те й рецитації Гончаренка в порівнянню з рецитаціями миргородської ґрупи виявляють більше первісну форму.

До того самого типу треба причислити також рецитації О. Вересая, о скільки можна про них судити із записи М. Лисенка. Вправді Лисенко не зазначив поділу на періоди, та із його записи усюди ясно проглядає симетричне ґрупованє фраз, причім окінчення на тоніці подібають ся на початку або в середині ґрупи, яку завершує звичайно характеристична каденція на другому степені скалі; по ній іде „перегра“. Взагалі рецитації Вересая виповнюють по більшій часті фрази, закінчені на другому степені церк. дорійської скалі. Сама форма тих закінчень і ґрупованє фраз дуже живо нагадують Гончаренкові рецитації, як показує отсе зіставленє:

Вересай: дума „про Хведора Безродного“ (Записки Юго-Зап. От. И. Р. Г. Общ. I. Ноты ст. 1):





ни- і не- зма- га- 6.

Гончаренко: дума „про сестру і брата“ п. 3:



Ой, чи я жи- ву, чи я про- жи- ва- ю,



Я на чу- жій чу- жи- ні Біль- ше- в го- рю-



ва- ни- я со- бі при- ні- ма- ю.

(М. д. II. ст. 85).

Кожду думу кінчить Гончаренко на горішній домінанті фразою, якої ніколи не подибаємо в середині рецитації:



Мно- га- я лі- та!

Супроти тоніки *d*, постійно маркованої акомпаніментом, ся модуляція в домінанту не очікувана в закінченню думи, і так само не заспокоює почуття тональності, як закінченню думи про Хведора Безродного в рецитації Вересая, що спадає на нижню домінанту:



До кон- ця ві- ка, до кон- ця ві- ка.

Колиж в рецитаціях Гончаренка і Вересая почуття тональності проглядає ще менше виразно, як у всіх інших співців дум, то се безперечно признака ста-

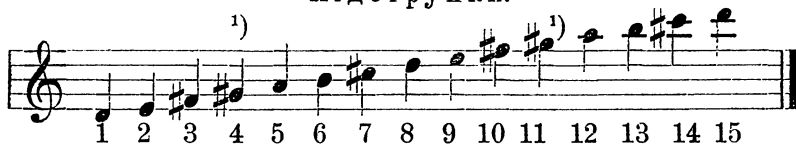
ринности сих двох варіантів, що можуть уважатися як взірцями кобзарських рецитацій найстаршого типу.

Особливої типовості надає рецитаціям Гончаренка бандурний супровід. Подаємо стрій Гончаренкової бандури по опису д. Клим. Квітки, що разом із своєю дружиною, пок. Ларіссою (Лесею Українкою) зайняв ся схопленням Гончаренкових рецитацій на валки фонографа:

Струни (баски).



Підструнки.



Наведений звукоряд служив до супроводу думи „про Олексія Поповича“ та „про сестру і брата“, а також для мажорних козачків. При виконанню думи „про удову“ Гончаренко підніс увесь стрій струн і підструнків на один тон вище¹⁾.

Для виконання мінорних козачків Гончаренко перестроював підструнки ось яким ладом:



¹⁾ У своїй описі д. Квітка нотує на цьому місці чисте *g'* дослухуючи ся у стрій бандури D-dur; між тим в акомпаніменті Гончаренка вчувається ся усюди дуже виразне *gis'* а в танкових мелодіях *gis'* і *gis'*, про що можна переконатися із валків, зложених в Музею Н. Т. ім. Ш. у Львові.

²⁾ „З того вийшов стрій E dur“, — замічає д. Квітка; та на основі фонограмів мусимо зноваж сіростувати його похибку: цілий стрій, піднесений на один тон вище мусів дати ось який звукоряд: *e' fis' gis' ais' h' cis' dis' e''*.

³⁾ Д. Квітка зауважує, що Гончаренко знижував о пів тону лише 3-тій і пятий підструнок, „з чого вийшов стрій гама d-moll“. Та з попереднього виходить ясно, що кобзар мусів знижувати о пів тону також 4-тій і 11-тій підструнок, як се над усякий сумнів доказують фонограми. При схоплюванню дум „про удову“ та „про сестру і брата“ труба фонографа

Граючи на бандурі Гончаренко зрідка натискає пальцями лівої руки довгі струни, натягнені поздовж ручки (ґрифа), як то буває при грі на гітарі; через те кожда довга струна може видавати різні звуки, натомість кожен із підструнків має тільки один тон. У техніці бандурної гри виявляє Гончаренко справжнє мистецтво. Тони з під його пальців виходять чисті і звучні, рівно мов перлини переспають ся у швидких пасажах, зростають і набирають сили в переходах від *p* до *f*, гучать сильними акордами у закінченнях періодів і дискретно при тихають серед співу, даючи гармонічний підклад рецитації, або перетикаючи її золотим мереживом тонких фіоритур і пасажів.

Се не шаблонове вибиване двох трох акордів, а самостійний акомпанімент з наслідуванем мотивів рецитації, імпровізований так само, як спів, притім незвичайно оживлений: надає рецитації багато кольоритности і руху та підносить експресію музикальної деклямації. В акомпаніменті Гончаренка мішають ся постійно дві форми: 1) повторюване дрібними нотами, найчастіше шіснацятками, одного тону або двох тонів на переміну або й трех тонів в акорді, 2) бистрі пасажі, імітуючі фігури і фіоритури. Дроблене вибиване одного-двох тонів, що звичайно стрічає ся на початку фраз і вповнює павзи межі фразами, се неначе паслідуване дробленого речитативного ритму, який переважає у співі кобзаря. Пасажі, що біжать дятонічними низками з гори (найчастіше від *a'* або *h'*) в долину, імітують спадаючий рух співаної мелодії і являють ся звичайно при кінці фраз, які характеристичною фігурою спадають з домінанти на другий степень скалі або й на тоніку.

Співаючи думу Гончаренко увесь час грає на бандурі так, що його супровід дає гармонічне тло рецитації, що особливо ясно виступає при закінченнях періодів і на тих місцях, де кобзар дрібними нотами на одному-двох або й трох тонах вповнює дві-три чвертки або й цілу ноту; тони бандури в полученю із співом кобзаря дають місцями доволі повну гармонію¹⁾. Однакож скаля,

була наставлена на голос співця: через те супровід кобзи вийшов ледки чутно і то лише в павзах межі уступами співу. Лише при другім варіанті думи про Олексія Поповича схоплено зовсім докладно супровід кобзи, що разом із танками, які виконує Гончаренко, послужив основою для наших помічень про йогож бандурну гру.

¹⁾ Пояснене гармонічного підкладу до архаїчних мелодій дум вимагає як найбільшої обережности; та не можна тут обійти ся без термінів і понять, звязаних із новочасною музикою. Нігде правди діти, що ми лише

на якій обертають ся Гончаренкові рецитації виказує малі терції межі першим і третім та п'ятим і септим степенем; через те мелодія тих рецитацій має визначно мольовний характер і то в обох своїх складових частях: долішній квінті і горішній кварті. Міжтим созвучна скаля у строю підструнків з основним тоном *d'* виказує великі терції межі апальогічними степенями *d'—fis'*, *a'—cis'*, що надають їй дуровий характер так, що *fis'*, *cis'* акомпаніменту сходять ся місцями або стоїть у близькім сусідстві з *f*, *c'* у співі кобзаря; очевидно, що в таких місцях вчуваєть ся якийсь змішаний тон або диссонанс. (Найяскрівіше виступає ся незгідність мольової мелодії із дуровим акомпаніментом в пісні „Попада“ Додаток ст. 16). Та у кобзаря бачимо тенденцію оминати такі диссонанси; в думках вони справді доволі рідкі, притім не вражають так дуже через те, що диссонуючі тони стрічають ся звичайно лише у дуже дрібних нотках пасажів; так н. пр. *fis'* акомпаніменту приходить правильно як шіснацятка або трийцятьдвійка в тих місцях, де сходять ся із *f* у співі. Тут годить ся ще зауважити, що у співі кобзарів, як взагалі у народних співаків подибуєть ся часто т. зв. неутральна терція: сей інтервал, посередній межі великою і малою терцією ділить чисту квінту на дві рівні часті;') в кождім разі неутральна терція близька вже до великої і часами навіть робить вражінє великої: отже і ся обставина причинає ся до злагодження диссонансів.

Притім стрій підструнків Гончаренкової кобзи починаючи від основного тону *d'* не дає чистої дурової скалі, а церковний лідийський лад із трема цілими тонами (tritonus) межі першими чотирма степенями: *d' e' fis' gis' a' h' cis' d' 2)*; характеристичним підвиспенем на четвертій степені та великою секстою сей звукоряд сходить ся із співом кобзаря. Замітна річ, що й підструнки Вересаєвої кобзи — їх усього 6 — по опису Лисенка вика-

через призму новочасної гармонії можемо розуміти старинні мелодії тим більше, що з усякою мелодією звязане потенціально понятє гармонії. Колиж рецитації Гончаренка разом із супроводом бандури дають зразок народньої гармонізації, то уже той сам факт показує ясно, що вони ближші до гармонічної, чим до гомофонної музики.

¹⁾ „Характерныя колебанія между мажоромъ и минорномъ“, які констатує І. Тезавровскій в декотрих мелодіях до Арханг. билія і истор. пісень (А. Д. Григорьевъ: Архангельскія былины и историч. пѣсни, съ напѣвами зап. поср. фонографа. III. Петербургъ 1910 ст. 652) — се безперечно неутральні терції.

²⁾ Так само настроював підструнки Братиця по свідоцтву Лисенка.

зують точнісінько такий сам порядок інтервалів у звуковяді: *g' a' h' cis' d'' e''*, достроєному до співу кобзаря, що обертаєть ся переважно на скалі; *g a b cis' d' e' f' g'*. Таким способом різниця межі строем підструнків і скалею Вересаєвої рецитації зводить дить ся лише до одного тону: *h* в акомпаніменті, *b* у співі¹⁾. Однакож у співі Вересаєя по записі Лисенка являє ся на переміну тон *b* із тоном *h*: се доказує безсумнівно, що Вересаєй так само, як М. Кравченко й инчі кобзарі уживав побіч малої також нейтральної терції, яка Лисенкови могла вчувати ся як велика тим легше, що велику терцію чув він в акомпаніменті²⁾.

Та в переважній частині супровід кобзи у Гончаренка зовсім добре достроюєть ся до мольового характеру рецитаційної мелодії. Найчастійше уживає Гончаренко ось яких засобів гармонізації: 1) Вибиванє дрібними нотами (шіснацятками) тоніки і її квінти *d—a*, що являє ся неначе доповненєм фраз, спадаючих кудрявою фігурою на секунду, або скріпленєм протяжного закінченя фрази на тоніці. (Висше наведений період з думи про Ол. Поповича: закінченя 1-шої, 2-гої і 4-тої фрази). Неповний тризвук тонічний без терції (як у середньовічних гармонізаціях) при визначуваню малої терції у співі скріпляє вражінє мольової тонації.

В рідких випадках являє ся на тоніці повний дуровий тризвук, по яким наступає неповний тризвук домінантовий:

Тіл-ко о-бі-звєть ся

¹⁾ Так само й у Гончаренка скаля рецитації *d e f gis a h* різнить ся лише одним тоном від созвучного строю перших шести підструнків кобзи: *d' e' fis' gis' a h*.

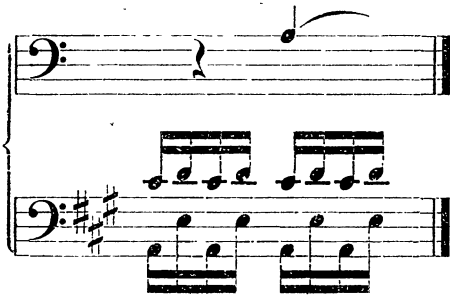
²⁾ Тут годить ся пригадати, що на нейтральні інтервали (терції й сексти) в народній музиці звернено увагу аж у найновіших часах. R. Wallaschek: *Anfänge der Tonkunst*, Leipzig 1903. E. Hornbostel: *Die Probleme der vergleichenden Musikwissenschaft*. (Zeitschr. d. Internationalen Musikgesellschaft 1905).

2) По замаркованю тоніки слідує звичайно домінанта, що в дрібних нотах чергує ся із своєю квінтою: А—е, (рідше октавою: А—а): се зноваж неповний домінантовий тризвук (без терції); однакож сей акорд часто знаходить собі доповненє у співі кобзаря, що додає до квінти малу терцію¹⁾ (надаючи визначно мольовий характер гармонії) або септіму. (Висше наведений період думи про Ол. Поповича 6. фразы).

3) Протяжні окінчення періодів на секунді супроводить правильно вибиваний дрібними нотами дуровий тризвук, побудований на другім степені скалі: *e-h-gis*²⁾; сей акорд впроваджує в домінанту, якою звичайно починаєть ся новий період.

4) Колиж на домінанті являє ся у Гончаренка звичайно неповний або мольовий тризвук, то гарний пасаж, що перебігає по строю підструнків, зачіпаючи усі складові тони домінантового дурового акорду сповняє ролю гармонічного переходу до тонічного тризвука. Розложенє мелодії рецитації межі долішню квінту і горішню кварту спричинює, що пасажі, перебігаючі ріжні часті скалі А-dur, у якій построєні підструнки, не лише, що не вражають незгідністю із мольовим співом кобзаря, але навпаки дуже часто творять потрібні і гарні переходи, що ведуть із домінанти у тоніку, та з домінанти на другий степєнь скалі.

Дуже гарною партією супроводу є чергованє неповного домінантового акорду із неповним септімовим на другім степені скалі, що виповнює перерву у співі на початку періодів 13, 14, 15 і сходить ся із протяжним тоном на домінанті, яким кобзар починає новий період 13 і 15³⁾.



¹⁾ У домінантовім тризвуці, побудованім на гармонійній мольовій скалі, буває на сьому місці велика терція.

²⁾ У дуровій скалі на другім степені спочиває мольовий тризвук, у мольовій зменчений.

³⁾ Показує ся, що кобзар в середині рецитації впроваджує до акорд-

Аналіза Гончаренкових рецитацій допоможе нам бодай в часті розгадати „тую непостижиму загадку“, — як висловила ся пок. Леся Українка, „а саме, що при співанні дум, настроєних на мінорному звукоряді акомпанімент провадить ся на мажорному звукоряді, що про те якимсь чудом не ріже вуха.“ (Лист з д. 4. XII. 1908). Се мистецьке годжене і переплітане двох звукорядів, які на перший погляд виключають себе взаємно, поминувши деякі менче замітні діссонанси, дає в результаті дуже оригінальний дострій та гарні а навіть ефектовні переходи у гармонізації.

Хочаж акомпанімент Гончаренка дає гармонічне тло рецитації то не остає із нею у ритмічній конгруенції. Виразна ритміка акомпаніменту виступає лише в тих місцях, де павзи переривають спів кобзаря, звичайно в окінченнях періодів. Особливо в пасажах тяжко було дослухати ся якоїсь означеної ритміки; в тих бистро слідуєчих по собі нотах нам ніяк не удавало ся уловити ритмічної звязи із рецитацією. Отже в нотуванню такого ритмічно незалежного, по причині бистої зміни тонів часто неуповного акомпаніменту стрічалось стільки труднощій, що їх можна було лише в часті поконати і лише приблизно означити синхроністичну звязь акомпаніменту із рецитацією, ледви можна було приблизно вимірити, кільки то дрібних нот акомпаніменту припадає на одну вісімку, чвертку або й півноту співу. Одначе дуже часто тони акомпаніменту впадають у ритмічні відступи помежи тони співу так, що списане такого свобідного акомпаніменту ніяк не може бути докладне¹⁾. Колиж із нашої нотації можна що вичитати, то хіба лише загальний стиль акомпаніменту, який треба вповні опанувати, щоби відтак при репродукції можна було ним вдатно орудувати.

Стилем своїх рецитацій Гончаренко найблизше підходить до Ост. Вересає. Гончаренкові рецитації ураз із су-

паніменту ненадійно нові засоби і звороти, яких не уживав із початку думи і тому треба нам жалувати, що не схоплено в цілости супроводу бодай до сеї одної думи.

¹⁾ Хоч кому й удалоб ся осягнути таку докладність то се малоб чисто теоретичне значінє, бо ледво, чи хто був би в змозі відограти аритмічний акомпанімент совсім вірно. До тогож при кобзарській рецитації лишаєсь так багато простору для суб'єктивного почутя, що приблизно вірне відданє Гончаренкових дум по нашій записі булоб можливе хіба лише в такому разі, коли сам співак, присвоївши собі стиль рецитації, буде собі акомпаніювати, як се робить Гончаренко.

проводом кобзи, як цілість, попри спільні усім кобзарям стилеві признаки виявляють стільки оригінальності, носять на собі так сильне відбите артистичної індивідуальности співця, що ледво, чи й дуже талановитий кобзар потрафив би їх зовсім перейняти або бодай вірно наслідувати. Се найкраще потверджує наш висказ, що кождий кобзар у рецитаційнім стилю виявляє свою окрему фізіономію, дає окремий варіант, яких є стілько, скілько й співців дум.

Для характеристики давного рецитаційного стилю велике значінє має факт, що два найвизначніші із знаних дотепер кобзарів Гончаренко і Вересай виказують таке близьке спорідненє і то не лише в рецитаціях і дострою кобзи, але також в чисто інструментальних танкових мельодіях.

Записані від Гончаренка мажорні козачки з основним тоном *a'* виказують відповідно до строю Гончаренкової кобзи скалю *A-dur*; тут належить „Горлиця“, „Дудочка“ і „Козачок“ під ч. 5, без спеціальної назви. Так само й мельодія „Козачка“ ч. 2, записаного від Вересая, обертаєть ся на дуровій скалі. Натомість у двох инчих танках, виконуваних Гончаренком („Козачок“ під ч. 6 і „Полянка“) виступають на переміну дві часті: одна, з основним тоном *a'* як попередні козачки, а друга з основним тоном *d'*, построена на скалі *d' e' fis' gis' a' h'* виказує межі першими чотирма степенями характеристичний „tritonus“ церков. лідийської скалі, що виступає тут у чистій формі (М. д. II. Додаток с. 28—32):



Такуж будову скалі знаходимо в записаній від Вересая „Дудочці“, як показує отсей уривок:



(Записки Юго-Зап. Отд. И. Р. Г. О. I. поти ст. 24).

Церков. лідийську скалю подибаємо часто в українських танкових мелодіях, виконуваних сільськими музикантами на скрипці, н. пр.:



(В. Шухевич „Гуцульщина“ III. ст. 88 Зап. Ф. Колесса).

Також в українських народніх піснях подибаєть ся в низу скалі характеристичний tritonus, якого не можна у всіх випадках пояснювати фальшивим співанем або браком музикального слуху, коли такий порядок інтервалів виказує стрій кобзи Гончаренка і Вересая, яким чейже годі відмовити музикальності. В українській народній музиці замітна є тенденція до підвисшування о пів тону четвертого степеня мольової скалі, що переносить ся подекуди також на дурову скалю. Колиж зважимо, що значна часть українських народніх мелодій обертаєть ся на перших пятох-шістьох степенях скалі то часто подибуване в мольових мелодіях уживанє нейтральної терції, надмірної квати і великої сексти до того степеня затирає різницю межі церковною лідийською і змодифікованою дорийською скалею, що се приводить замітне в старших народ. мелодіях хитанє межі „межором“ і „мінором“ (коли можна сі терміни приложити до висше згаданих скаль) і що у Гончаренка та Вересая являє ся можливим одночасний дострій сих двох ладів, які, здавалоб ся, виключають себе взаїмно.

Для мінорних козачків Гончаренко перестроював кобзу; о скільки мелодії сих козачків засягають 6-тий степень скалі — виказують вони церковний дорийський лад: *a' h' c' d' e' fis'*; одначе в прикрасах і в домінантовім тризвучці уживає Гончаренко правильно уводячого тону:





(„Метелиця“ М. д. II. ст. 33).

Такуж скалю з підвисненем 4-того степеня подибаємо також в танкових мьєлїдїях, записаних від Вересая:



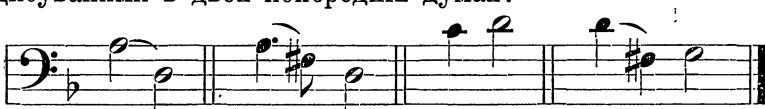
(Op. cit. ст. 26).

IV.

Ми зазначили вже висше, що Гончаренко із своїми рецитаціями займає відокремлене становиско супроти прочих трех кобзарів із Харківщини, яких записї увійшли у нашу збірку і то мабуть тому, що се кобзарі новїшого типу, міжтим Гончаренкова рецитація межї усіми варїантами, які нам довело ся записати, виявляє найбільше архаїчних признаков і підходить близько до найстарших полтавських варїантів Вересая і Мих. Кравченка. Пасюга, Кучеренко і Дрєвченко, молодші кобзарі — усі з Харківщини, виказують велике спорідненє в своїх рецитаціях і творять окрему харківську ґрупу.

Перїоди закінчують вони раз на тонїці, другий раз на нижній домінантї протяжними нотами, які стрїчають ся також в серединї періодів. Усіх співців харківської ґрупи характеризує се, що вони рідко займають або й цілковито понехують тони горїшної кварта у церк. дорийському ладї, натомість справляють мьєлїдію на долїшну домінанту і субдомінанту. До тогож не подибаємо в тих варїантах фраз, закінчених на другому степенї скалі — так характеристичних для усіх рецитацій з Полтавщини і для Гончаренка. Коли кобзарі старшого типу рецитують усі думи свого репертоару на один зразок, то у кобзарів харківської ґрупи (особливож у Кучеренка) слїдна уже деяка рїжниця що до обєму тонів і уживаня каденцій в поодиноких думках: видко кобзар намагавсь уже надати деяку рїжнородність форми своїм рецитаціям. Народним співаком, у якого не слїдно ще намаганя концертними манєрами, являєсь Пасюга; та в його

На пісню скидаєть ся особливо мелюдія думи „про смерть козака бандурника“, яка визначає ся ось якими закінченнями, не подибуваними в двох попередніх думах:

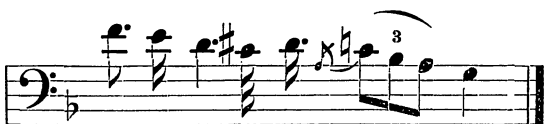


В тій самій думі вражає зовсім модерне модульованє в горішню субдомінанту:



І ор-ли чорнокрилці попід не-бе-са- ми лі- та- ють.

Натомість усього лише дві фрази в рецитаціях Кучеренка розложені на характеристичному для усіх кобзарів з Полтавщини і для Гончаренка церк. дорійському звукороді:



(Ол. Поп, п. 2. Порівн. п. 3. думи „про удову“).

Лише один раз подибуємо в рецитаціях Кучеренка зворот від тоніки (g) у долішню квінту, що разом із попередню квартою дає також церк. дорійський звукород:



(Ол. Поп, п. 3. В 1908 р. Кучеренко частійше уживав таких зворотів.)

Впрочім мелюдія Кучеренкових рецитацій обертаєть ся головно межі тонікою і горішню та долішню домінантою. Дострій кобзи у Кучеренка богатший, як у Пасюги, вузначуєть ся гарними вставками „перегри“ та чергованєм тризвуків тонічного і домінантового, які своєю повнотою вказують на штучні впливи (пр. в думі „про смерть козака-бандурника“).

В рецитаціях Древченка (М. д. II. с. 177—181.), найбільше характеристичних для харківської ґрупи, мелюдія обертаєть ся межі горішню і долішню квінтою (VI—1—5), виказуючи три точки опори: на долішній домінанті (V), доліш-

ній субдомінанті (VI) і на тоніці (найрідше). Горішний регістр Древиченкової скалі доповнює супровід кобзи одним інтервалом, іменно великою секстою, що вказує на церк. дорійський лад:



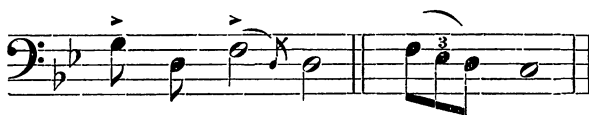
Впрочім найбільше відрізняє Древиченка від полтавських кобзарів значне пересунення мелодії в напрямі долішньої субдомінанти з цілковитим понеханем горішньої квати церк. дорійського звукоряду. Отсеж одна із тих фраз, що відбігають в долішню квінту від основного тону *g*:



... ста-рій ма-те-рі хлібом, сіл-лю на-рі-ка-ти...

Замітні у Древиченка мелодійні вставки „перегри“ в акомпаніменті, який впрочім обмежує ся до вибивання дрібними нотами одного тону, скріпляючи протяжні закінчення фраз на тоніці, домінанті або й субдомінанті.

Характеристичні для Древиченкових рецитацій є ось які закінчення фраз:



що подібають ся також у Кучеренка; взагалі рецитації тих обох кобзарів виказують близьке споріднене, яке треба пояснити мабуть залежністю Кучеренка від Древиченка.

Звороти мелодії в долішню субдомінанту й окінчення періодів на долішній домінанті часто подібають ся в українських народ. піснях:

Adagio.



Ту-ман, ту-ман по до-ли-ні, Ту-ман, ту-ман

по до-ли-ні, Ши-ро-кий лист на ка-

ли-ні, Ши-ро-кий лист на ка-ли-ні.

(Лисенко: Збірник українських пісень II. ч. 30. Порівн. *ibid.* I. ч. 1, III. ч. 2, 6, 21, IV. ч. 6. А, 13, VI. ч. 1).

Взагаліж усі три варіанти харківської групи об'єднані ще й тим, що дуже виразно зазначають домінуючу роллю тоніки у скалі, та ясне відношене фраз до одного осередка мелодії, чим дуже ядро відбивають від рецитацій найдавнішого типу (Гончаренко, Вересай) а навіть від миргородської групи: почуте тональності у Пасюги, Кучеренка і Дривченка, марковане також постійною зміною тонічного і домінантового тризвука в супроводі, таке замітне, що зараз же дає в них пізнати кобзарів новішого типу, які донесли до наших часів вже лише останки давних рецитаційних мелодій.

Варіант поданий д. Сластіоном дуже інтересний через те, що виявляє у незвичайно обширній скалі неначе отримане двох типів рецитації: давного полтавського і новішого харківського. Рецитація д. Сластіона обіймає 8 горішніх тонів церкв. дорійської скалі, а крім того виповнює ще й приставлену з долини квінту, повертаючи то в нижню домінанту то в субдомінанту; через те виказує в порівнянню з іншими варіантами більше багатство мелодичних засобів і значну різнородність у доборі фраз. Характеристичні для рецитацій д. Сластіона є фрази (а), рецитовані в одному тоні на нижній домінанті; звичайно спадають вони квартовим ходом на тоніку. Отсі фрази живо нагадують рецитації при церковній відправі. Подібні фрази, хоча не такі повні, подібають ся також в рецитаціях Ост. Вересая, і в двох думах записаних від М. Кравченка (се треба приписати мабуть впливови д. Сластіона, до якого Кравченко часто навідує ся із близьких Сорочинець). Найчастійше приходять в рецитаціях д. Сластіона окінчені тонікою фрази, що перебігають усі степені церкв. дорійської скалі (б), або виповнюють квінту між тонікою і горішньою домінантою (в), займаючи при-

красою закінчення уводячий тон. Від фраз, закінчених на тоніці переходить д. Сластіон протяжним „гей“ на другому степені скалі (як буває у сербських народних піснях) до фраз, що обертають ся в горішній кварті церк. дорійської скалі і спадають також на другий ступень скалі або на тоніку: се дуже гарний і характеристичний зворот (Г).

Дуже часто подібають ся в рецитації д. Сластіона справлені в нижню субдомінанту фрази (Г), які виповнюють приставлену з низу квінту, а займаючи також три або й чотири степені висше тоніки виказують в своїй основі церк. дорійську скалю; ті фрази повертають відтак квартовим ходом із домінанти на тоніку під оклик „гей, гей“!

Отсі фрази добирає д. Сластіон з тонким почутем музичальности й артистичного смаку так, що його рецитації не вражають одноманітністю і кількоразовим повторюванем під ряд однородних зворотів, як се буває пераз навіть у кращих кобзарів (н. пр. у М. Кравченка). Інтересний добір фраз та квартове й квінтове ґрупованє тонів мелодії в варіанті д. Сластіона ілюструє отсей уривок (М. д. II. ст. 44—45):

(♩ = приблизно 72 М. М.).



...Ой, до тож то-то він на чер-да-ки іс-хо-жа-є, Да



сам то те-є до-бре за-чу-ва-є, А на сво-ї слу-ги,



Тур-ки я-ни-чень-ки, зо зла гу-ка-є, гей! „Ой, ка-жу, ка-



жу я вам, Тур-ки я-ни-чень-ки, гей!...

При високім степені природної музикальності д. Сластіон, не спокушений теорією музики, співає, як справжній народній співак, що й придає цінности його варіантови у значіну етнографічного матеріалу. І справді варіант д. Сластіона видержує строго рецитацийний стиль особливо у ритміці, оминає також дешеві ефекти пісенних зворотів у мелодії, якими не раз прогрішають ся кобзарі новішого типу.

Характеристика кобзарських рецитацій, що увійшли до другої серії „Мелодій українських народніх дум“ показує наглядно, як значні різниці заходять межі поодинокими варіантами дум; не знайдеть ся двох кобзарів, хоч як близькі булиб вони по школі й території, що зовсім однаковим способом рецитувалиб свої думи: кождий кобзар виявляє про себе окремий варіант рецитації.

Та мимо усіх тих індивідуальних різниць варіанти одного округа, як н. пр. з Миргородщини, виказують дуже близьке споріднене; навіть варіанти із ширшої території, н. пр. з Полтавщини або з Харківщини підходять під один вироблений довгою традицією тип. Ба й усі типи і форми рецитації, її давніші і новіші зразки виявляють у ритміці й мелодіці деякі спільні признаки, які складають ся на рецитацийний стиль укр. народніх дум¹⁾, хоч не усі співці дум зберегли його в однаковій чистоті.

По своїй оригінальній формі думи не знаходять собі близької аналогії ані в великоруських билінах ані в сербських юнацьких піснях, хоч одні й другі мають речитативний характер мелодії.

Сербські юнацькі пісні змістом (борба з Турками), часом повстаня (XV—XVI. ст.), а навіть способом виконання доволі близько підходять до українських народніх дум. По свідочтву Новіча, що був сучасником і помічником Вука Караджіча, герцоговинські епічні пісні співано у живому, темпі при швидкім акомпаніменті гуслів. На основі історичних даних та з поглядом на сучасний стан сербської народньої поезії проф. Вр. Ягіч приймає для давних юнацьких пісень дуже монотонний речитативний сольо-спів („einen wahrscheinlich sehr monoton gehaltenen singend-rezitativen Solovortrag“. Die südslavische Volksepik vor Jahrhunderten, Archiv f. slav. Phil. IV. 227). При великім об'ємі

¹⁾ Обговорений докладніше у вступній розвідці до першої серії „Мелодій укр. народ. дум“.

тих пісень, що містять по кілька сот стихів, важну ролю у їх передачі грає також дар імпровізованя.

Хоч як усе те нагадує рецитоване укр. народніх дум при бандурному супроводі, то сербські юнацькі пісні своєю формою далеко відбігають від кобзарських рецитацій; вониж виказують правильний віршовий розмір — у давнійшій формації 8+8, у новійшій 4+6 — звязаний із сталою пісенною мелодією, що укладає ся вигідно в музичні такти. Мелодії юнацьких пісень — поминувши їх мольовий характер, розмашисте „ей“ у заспіві і закінчення періодів на другому степені скалі — не виказують впрочім ніяких признаков, що пагадувалиб думи; не знаходимо в них характеристичної для дум церков. дорійської скалі, хоч вона часто подибуєть ся в сербських і болгарських народніх піснях. Мелодії юнацьких пісень, признані Кугачом за найстарші (з дописками: „parjev star“, „parjev prastar“)¹⁾ звичайно не переходять об'єму квінти; в порівнаню з широкими мелодіями українських народніх дум вони належать очевидно до давнійшої формації. Однакож годить ся тут зазначити, що давні записі Кугача видані 1881 р. з фортеп'яновим акомпаніментом не зовсім відповідають новішим вимогам музичної етнографії; здалоб ся їх перевірити і доповнити новим матеріалом, зібраним при допомозі фонографа.

Мелодії великоруських билін довго стояли під знаком питання²⁾, поки й до їх збираня не ужито фонографа. Колиж билінні мелодії списані по фонографу проф. Аренским³⁾ задля невеликого числа не давали ще достаточної підстави до порівнюючих висновків, то багатший і дуже цінний для наукового досліду матеріал принесла видана Імпер. Акад. Наук. прекрасна збірка Грігорєва („Архангельскія былины и историческія пѣсни“ т. I. Москва 1904 т. III. Петербург 1910) що містить понад 60 билінних мелодій з Пинежського і Мезенського округа, які списав по фонографу І. Тезавровскій, з можли-

¹⁾ Južno-slovjenske narod. porjevke IV. Zagr. 1881. № 1493, 1496, 1498, 1500 і пр.

²⁾ Найдавніші записі билінних мелодій, зібрані не пізнійше 1768 р. Кіршею Даніловим, вийшли спершу із похібками у виданю Калайдовича з 1818 р.; аж 1894 віднайдено первісню рукопись і видано сі мелодії у справленій формі Імп. Публ. Бібліотекою в Петербурзі.

³⁾ Древности, труды слав. комисіи Имп. Моск. Арх. Общ. т. I. Москва 1895. Протоколы ст. 27—28. А. С. Аренскій: „Музыкальная зашѣтка“.

вою докладністю нотації, при застосованю метронома. Супроти того, що у цьому збірнику подибаємо деякі мелодії спільні для билін, історичних пісень і духовних стихів з апокріфічним підкладом, тяжко відділити билінні мелодії від небилінних; се показує, що й форма билін не є так строго означена, як форма дум, які вже на перший погляд різко відрізняють ся від пісень, так, що виключена є взаємна обміна пісенних мелодій із рецитативними.

Мелодії билін, заховуючи речитативний характер всеж таки укладають ся в музичні такти, яких не можна навязувати думам. У будові билінних стихів можна розрізнити дві-три основні форми; найбільша часть билін зложена двоколінними стихами, у яких проглядає колядковий розмір 5+5 (також 6+5, 4+5) подибуваний найчастійше в билінах Пінежського округу, або старинний розмір 7+5, (також 8+5, 6+5) розповсюднений в билінах Мезенського округу. Читанє що до числа складів відбуває ся в доволі вузких границях і частійше захоплює першу половину стиха, чим другу. Билінна мелодія коротка, найчастійше двоколінна, достосована до розміру одного стиха. Така мелодія, повторена майже буквально з незначними змінами під кількадесять або й кількасот стихів биліни, мусить робити вражінє монотонности; вона має зовсім ясно означену постійну форму пісенну, чого ніяк не можна сказати про імпровізовані мелодії укр. народ. дум.

Билінні мелодії виказують ріжні звукоряди і ріжні типи скалі з дуровим і мольовим характером, ба навіть з перевагою дурового строю і визначають ся строго діятонічним складом, оминаючи надмірні секунди й кварта та уводячий тон; коли в мольових мелодіях являє ся долішна секунда перед тонікою то завсїгди лише як велика секунда, — що подибає ся на цьому місці також в дурових мелодіях. Зовсім инчий характер виявлюють мелодії українських народніх дум з мольовим строем церков. дорійського звукоряду, надмірними секундами й квартами та з хроматичним підвиспенєм сегого степеня скалі, коли він приходить як долішна секунда перед тонікою.

Колиж в думам обєм мелодії широкий, що найменче 7-тоновий, то билінні мелодії обертають ся переважно в обемі кварта або квінти; серед пінежських билін ледви кілька знайдець ся таких, що переходять обєм квінти; серед мезенських набереть ся їх до 20. Декотрі пінежські 4-тонові ме-

льодії нагадують українські весільні пісні й гаївкові мотиви, записані на галицькім Підгір'ю (I т. ч. 1, 13, 14; III т. ч. 19, 20, 21).

З усього того видно, що билінні мелодії по своїй музичній формі дуже архаїчні, належать мабуть іще до тої доби, у якій творили ся мелодії українських обрядових пісень: вониж сотками літ старші від мелодій дум.

7-тонова церковна дорийська скаля, така характеристична для рецитацій, українських кобзарів, приходить лише в кількох мелодіях билін і то з виїмкою одної виключно лише в мелодіях Мезенського округа. (I т. ч. 34; III т. ч. 27, 37, 38, 40, 41). Усі перелічені признаки показують ясно, що биліни своєю музичною формою дуже різко відрізняють ся від українських народніх дум та виявляють зовсім инчий рецитаційний стиль. Се показує ся також у способі устної традиції: коли думи співають ся виключно професіональними співцями (по найбільшій часті сліпцями) і то лише виїмково без інструментального супроводу, то круг „сказателів“ билін значно ширший тому, що биліни завдяки своїй скристалізованій формі легше переймають ся і не вимагають супроводу. Однакож через отсе поширенє биліни могли більше втеряти із свого первісного типу, виплеканого у лицарській сфері, чим думи, збережені у тіснійшому крузі професіональних співців.
