

Богдан Луканюк

ДУМОВА ФОРМА

В основі всякої імпровізації лежить певний канон – властивий він і думам. У пропонованій розправі зроблена спроба описати їхній жанровий еталон і його втілення в індивідуально-стильових виконавських стереотипах.

Ключові слова: речитатив, імпровізація, псалмодія, дума, жанровий еталон, виконавський стереотип.

§ 1. Поняття

Під „думою” сьогодні розуміється епічна фольклорна поема рапсодичного складу, імпровізована народнопрофесіональним співцем у процесі виконання, як правило, під власний акомпанемент на струнному інструменті (кобзі-бандурі, лірі)^{I*}. Часто наявні в довідкових виданнях її визначення як своєрідного пісенного твору [СУМ 1974, с. 434; СЛТ 1971, с. 118; СЛТ 1974, с. 80; МЕС 1991, с. 185; ЕМ 1995, с. 206; ВСФ 1993, с. 65 і т. д.] не відповідають реальному стану речей: по суті своїй вона не має нічого спільного з тим, що загалом укладається в поняття „пісня”, окрім інколи більш-менш розвинутого сюжету, також властивого ліро-епічним жанрам (історичним пісням, баладам, хронікам тощо)^{II}. Самі носії дум, називаючи їх „козацькими псалмами”, „козацькими притчами” і т. п., ясно усвідомлювали їхню відмінність від власне пісень, хоча й не вміли пояснити толком, у чому полягала ця відмінність. Так, полтавський кобзар Михайло Кравченко намагався витлумачити її своєму співбесідникові Опанасу Сластіону в ось яких цілком емоційних, доволі плутаних виразах: „Е, то вже всякий так, се ж не пісня. Як підійде, знає: іноді й коротко, а іноді й довше буде...<...>. То вже у пісні друге діло, а тож таки!...” [Сластіон О. 1902, с. 313]. Та й О. Сластіон, коли йому своєю чергою довелося визначати специфіку думового формотворення, також відбувся схо-

* Наскрізними римськими цифрами позначаються примітки до кожного параграфа зокрема, поміщені в кінці цієї праці, на відміну від підрядкових виносков, які помічаються арабськими цифрами посторінково.

жою дихотомією: мовляв, тут „повторення музичних фраз <...> дати не можна так, як у пісні, де все раз назавжди стоїть на своєму місці” [Лисенко М. 1964, с. 74].

У численних дослідницьких працях^{III} основною відмітною ознакою думи загально вважається питома для неї речитативність, до якої відносяться усі вияви „омузиченої” мови на противагу кантабільності (співності), де музичне начало, навпаки, домінує тією чи іншою мірою над мовним. Проте думові речитативи типологічно не відповідають ані одному зі своїх позірних аналогів, описаних як у музикознавчій літературі головно на підставі оперного та споріднених жанрів, що komponувалися орієнтовно від початку XVII сторіччя [див.: АВП 1988, с. 242-267; МЕ 1978, к. 605-609; Якуб'як Я. 1989 тощо], так і в етномузикознавчій, присвяченій музичному епосові в євроазійському фольклорі, включно з билинами та співами балканських гусярів, з якими здебільше порівнюються їхні українські відповідники. Тож за сучасного стану компаративістичних студій думи виступають явищем сповна оригінальним і репрезентують окремий вид речитативності, що потребує свого понятійного визначення через розкриття його істотних формальних властивостей (ознак).

Основною характерною прикметою дум, їхнім невід’ємним атрибутом є наявність т. зв. *вільного* чи *несиметричного ритму*, хоч ритмом його можна назвати лиш умовно, бо в дійсності він позбавлений будь-якої системи внутрішньої організації, притаманної повноцінному ритмові в строгому (взькому, прямому; не розширеному, переносному) значенні як поділу часу на рівні відтинки за допомогою регулярного відтворення певної структурної одиниці [Людкевич С. 1921, с. 11]. Очевидно, це і мав на гадці М. Лисенко, коли писав: „Стосовно ритму, то можна сказати, що думи позбавлені його зовсім. Така широка, вільна форма з цезурою в кінці кожної музичної думки у вигляді фермати, обмежена була б рамками ритму, зрадила б розкішну оригінальну форму декламації” [Лисенко М. 1874, с. 351].

Та водночас було б неправильно вважати, нібито в думках за браком закономірної пульсації усталеної часової величини відсутні будь-які ознаки ритму, істотні для нього. Такі ознаки тут присутні, але проступають вони тільки місцями, почасти, і стосуються передовсім т. зв. ритму вищого порядку, що зводиться в основному до синтаксичного паралелізму – схожого викладу однотипних побудов у суміжних частинах. Натомість морфологічні елементи музичної мови (як трива-

лості, акценти, цезури) не мають участі в ритмотворенні нижчого порядку, залишаючись практично ніяк не регламентованими. Тривалості ритмічних малюнків в думовій речитації не підпорядковуються принципу кратності й на побіжний погляд нагадують рубатний спосіб виконання. Проте „*tubato* виконуються твори, в яких принаймні припускається норма, заснована на кратності; *tubato* – це постійне відхилення від норми в порядку художнього виконання, тут же відсутня сама норма” [Квітка К. 1985, с. 22]. Такого роду хисткі тривалості, природно, неспроможні об’єднуватися в періодичні групи. Музична акцентуація в думках довільна та залежить головним чином від позиції наголошених складів у словесному тексті; при тому, звісно, можливі спорадичні незбіжності [Грица С. 1989, с. 32], зокрема зумовлені неминучими огріхами спонтанного творення, та подібні винятки не касують правила, що прямо витікає з самої суті речитації – донесення слова в співі. Нарешті, проміжки між членороздільними цезурами всіх рівнів (різної глибини) рідко коли виявляються рівновеликими, збіжними через іманентну несиметричність одиниць думової музичної форми, в якій відчуття ритму вищого порядку дає не тотожність обсягів цих одиниць, як звичайно, а однотипність їхньої внутрішньої будови.

Виходячи зі сказаного, спосіб часової організації думи аж ніяк не можна називати ритмом у його прямому розумінні, бо це означало б приписувати їй такі прикмети та властивості, якими вона не здатна володіти за своєю природою. Найвідповідніше тут було б застосовувати дещо інший термін, а саме – *ритмоїд* (себто ритмоподібний)¹, а точніше – *синтаксичний ритмоїд* з огляду на його видову спрямованість в основному на паралелізм співвідносних складових форми.

§2. Словесна форма

Суто музична ознака дум – речитативність – у фольклористиці поширюється й на їхні слова¹, а не раз заодно й на типологічно схожі народнопоетичні тексти (псалмів, голосінь, деколи жебранок), включно з тими, що практично ніколи не співаються, лише проказуються чи виголошуються [Колесса Ф. 1927], і відповідно властивий їм спосіб організації як один із двох (трьох) систем (типів, форм) т. зв. народного (фольклорного) віршування¹¹ отримав тотожну назву – *речитативний вірш* [СЛТ 1971, с. 262-263; СЛТ 1974, с. 230-231; ЛСД 1997,

¹ Від грец. *ῥυθμός* – тут: узгодженість + *εἶδος* – вигляд.

с. 489-490; Ткаченко А. 1998, с. 366-369 тощо, пор.: ВСФ 1993, с. 339-340]. Однак такий термін, наскільки відомо, не вживається в канонічному літературознавстві (віршології)^{III}, де найближчий аналог думового вірша прийнято іменувати „верлібром” або в перекладі „вільним віршем”. Визначається він фактично простим дихотомічним запереченням характерних прикмет строфічної поезії, значить, не зводиться до єдиної системи з усталеними версифікаційними правилами й охоплює дуже широке коло різнорідних явищ, крайні форми яких наближаються, з одного боку, до звільненого віршування (довільного змішування засад чи то силабіки, чи то тоніки, чи то силабо-тоніки), з іншого – до поетичної прози, ритмізованої лише до певної міри. Думовий і споріднені вірші сповна підпадають під це всеосяжне окреслення, тож хіба немає жодної рації виділяти їх у якийсь спеціальний тип (рід, систему) фольклорного віршування – досить встановити їхні видові особливості порівняно з іншими відмінами верлібру, тим більше, що чимало з них, за твердженнями літературознавців, генетично виводиться безпосередньо з уснопоетичної творчості або свідомо наслідує її, бере собі за приклад.

При всій розпливчастості літературознавчого поняття „верлібр”, під яке підходять трохи не всі відхилення від нормальної строфічної версифікації, з думами його єднає щонайменше п’ять істотних ознак: (1) поділ словесного тексту на відносно завершені, (2) внутрішньо неподільні на стопи та силабічні групи віршові рядки (3) різної довжини через невизначене в них число складів та (4) з різною кількістю наголосів, (5) довільно розташованих. Водночас дума відрізняється від типового верлібру низкою характерних властивостей, і це виділяє її в окремий вид, який за браком більш-менш точного аналога в авторській поезії варто термінувати *думовим верлібром* (*думовим вільним віршем*). Ті відмінні властивості полягають головним чином у наступному.

По-перше, думи та голосіння нормально співаються, себто відносяться до розряду т. зв. *співаної* поезії, яка природно не побутує без музики. При тому спів, його ритмічні малюнки, динамічні, агогічні та висотні акценти тощо здатні корегувати тією чи іншою мірою виклад і сприйняття супутнього словесного тексту, що доводиться враховувати при аналізі твору в цілому. Проте штучно цей же супутній текст спроможний існувати й окремо, як автономне явище (приміром, викладатися на письмі чи виголошуватися зі сцени), виявляючи в той спосіб

наочно свої іманентні змістово-формальні властивості нарівні з писаним верлібром. Їх власне можна й потрібно пізнавати цілком незалежно від музичного оформлення в системі вільного віршування як літературної, так і чисто уснослоvesної (немузичної) творчості [Сидоренко Г. 1972, с. 29-31]. Так же само при розгляді особливостей вокальної музики (співу самого по собі чи з інструментальним супроводом) треба абстрагуватися від супровідного тексту задля того, щоби визначити й описати виключно її властиві суттєві ознаки. І щойно тоді – після синтезу отриманих роздільних аналітичних даних, з'являється можливість встановити об'єктивно існуючі між ними типові кореляції, що, безсумнівно, впливають на якість конкретного вірша, мелосу та речитативу загалом.

По-друге, нормальні верлібри викладаються суцільно, без симетричного поділу на складові частини, як то має місце у звичайних віршах, що компонується з однотипних строф (куплетів). За цією ознакою вільні вірші дихотомічно відносять до *астрофічних*. У фольклорі такими можна вважати мовлені заговори, жебранки, промови й т. ін., але до дум і споріднених співаних форм подібне визначення підходить тільки частково, бо вони хоч і не діляться на справжні строфи, та все ж закономірно членуються на окремі композиційні одиниці, звані *тирадами* чи *ўступами*^{IV}. Ці обидва терміни здебільшого трактуються як синоніми, що різняться лише своїм походженням: один – іншомовний та міжнародний, а інший – рідномовний і національний. Однак таке їх трактування не зовсім правомірне, оскільки вони по суті мають зовсім відмінну семантику. Тирада – це „довга фраза, багатослівна репліка, монолог, виголошений піднесеним тоном” [СІС 1977, с. 666]^V, натомість українське слово „ўступ” означає те ж саме, що й іншомовне „абзац” – відносно закінчений смисловий блок прозового тексту, пов'язаного єдністю теми. Абзац у прозі виступає певною мірою аналогом віршової строфи, і в цьому плані рідномовний його синонім – ұступ – якнайкраще відповідає сутності композиційних одиниць, з яких складається дума^{VI}.

По-третє, правдиві верлібри, як правило, позбавлені сталих наголосів та римування, фактично це більш або менш опоетизована проза, виписана віршоподібними лінійками задля максимальної концентрації читацької уваги на окремих виразах¹. Якщо дозволити собі знехтувати

¹ Цим фактично нормальний вільний вірш відрізняється від такого погранично-го жанру, як вірші прозою (поезія в прозі).

авторською волею, то такий твір цілком можна перекомпоновувати на будь-який лад, від чого зміст його здатний змінюватися аж до не-
впізнання. Наприклад, ось такий прозовий текст (коли не зважати на
неочікуваний кінцевий вибрик):

Я пробудився. Темна зігнута постать зникла за обрієм. І тоді я відчув, як
світанок просвічував крізь діру у моїх грудях.

можна переробити на досить пристойний верлібр в дусі кінця XIX сто-
річчя:

Я пробудився,
темна зігнута постать зникла за обрієм.
І тоді я відчув,
як світанок просвічував крізь діру у моїх грудях.

або першої половини XX сторіччя:

Я пробудився.
Темна зігнута постать
зникла за обрієм.
І тоді
я відчув,
як світанок просвічував
крізь діру
у моїх грудях.

Але поет Юрій Тарнавський забажав собі, аби його вільний вірш
під назвою „Злодій” бачили (читали? декламували?) тільки на химер-
ний манір, популярний уже більше під кінець того ж сторіччя (цит. за
[Ткаченко А. 1998, с. 376]):

Я про-
будився, темна
зігнута пос-
тать зникла за
обрієм, і
тоді я від-
чув, як сві-
танок просвічував
крізь

діру
у моїх
грудях.

Співаний текст думи, як і належить всякому речитативу [АВП 1988, с. 243-244], є також *опоетизованою прозою*, але не тільки з погляду піднесеного мовного стилю (що, зрештою, залежить від таланту виконавця), а й за вкрапленими елементами справжньої ритмізації. Уступи думової оповіді на відміну від авторських верлібрів розбиваються на рядки зовсім об'єктивно за допомогою виразних віршових клаузул, на які складаються постійний прикінцевий акцент і суміжна рима. Інакше кажучи, кожен черговий рядок в уступі починається як звичайна проза з невпорядкованими наголосами, яких може бути від одного-двох до кільканадцяти, і довжиною, залежною від потреб проказуваного змісту, а закінчується як звичайний вірш стабільною клаузулою – переважно жіночою, рідше чоловічою (винятково, ба інколи навіть помилково трискладовою дактилічною), до того ж неодмінно співзвучною з кінцем сусідньої побудови (брак рими переважно засвідчує промах співака), завдяки чому паралельні утворення стягуються в своєрідні внутрішні кількарядкові *підступи* в рамках уступу. Наприклад [Кирдан Б. 1972, с. 72-74]^{VII}:

- | | | |
|---------|---|------|
| [1]. | Ой десь, ой десь ¹ за Килимом-городом козаченько гу/ляє, | 18–6 |
| | А з Килима-города татарин прогля/дає. | 14–4 |
| | Загадав татарин татарці пару коней сід/лати | 16–6 |
| | Да того козаченька дога/няти. | 11–3 |
| 5. [2]. | Як вибіг та/тарин, | 6–2 |
| | [Никиринський мі/щанин,] ² | 7–2 |
| | Старий, боро/датий, | 6–2 |
| | На розум неба/гатий, | 7–2 |
| | Вибіг того козаченька дога/няти, | 12–4 |
| | [... став до нього промов/ляти (?)]: | |

¹ Можливо, цей повтор треба читати як помилку виконавця: „Ой десь... Ой десь за Килимом-городом”, а можливо, такими повторами він маркував початок всякого чергового уступу, але вони не були належно зафіксовані записувачем (подібні спрощення – явище звичне в етнофілологічних записках). Варто хіба відзначити, що всі умовно виділені уступи починаються з односкладового слова, і якщо дійсно кожному з них завжди передував вигук „ой”, то систематично робити подібні двоскладові обриви не повинно було складати особливих труднощів (скажімо, початок [2] уступу: „Ой як, ой як вибіг...” і т. п.).

² Рядок наявний у рукописі записувача, але чомусь випущений видавцем.

10. [3].	– Ти, козаченьку моло/ <i>дий</i> ,	8–2
	Під тобою кониченько воро/ <i>ний</i> !	11–3
	Коли б я тебе пій/ <i>мав</i> ,	7–3
	Я б тебе у Килим-город ¹ запро/ <i>дав</i> ,	11–4
	І срібрані за тебе гроші по/ <i>брав</i> !”	11–4
15. [4].	А козаченько огля/ <i>дається</i> ²	10–2
	І карбачем відби/ <i>вається</i> :	9–2
	– Ой ти, та/ <i>тарин</i> ,	5–2
	[Никиринський мі/ <i>щанин</i> ,]	7–2
	Старий, боро/ <i>датий</i> ,	6–2
20.	На розум неба/ <i>гатий</i> !	7–2
	Ти між козаками не бу/ <i>вав</i>	8–3
	І козацької каші не ї/ <i>дав</i> ,	10–3
	І козацьких жартів не / <i>знаєш</i> ... ³	9–3
	Десь у мене був з кулями га/ <i>ман</i> ⁴ –	10–6
25.	Я ж тобі гостинця / <i>дам</i> .	7–3
	[5]. Як став йому гостинця поси/ <i>лати</i> ,	11–4
	Став татарин з коня похи/ <i>лятьсь</i> ⁵ .	10–4
	– Ой ти, та/ <i>тарин</i> ,	5–2
	[Никиринський мі/ <i>щанин</i> ,]	7–2
30.	Старий, боро/ <i>датий</i> ,	6–2
	На розум неба/ <i>гатий</i> !	7–2
	Ще ти мене не пій/ <i>мав</i> ,	8–2
	Да уже в Килим-город запро/ <i>дав</i> ,	9–3
	І срібрані за мене гроші по/ <i>брав</i> !	10–4

¹ У рукописі записувача: „Килії-город” (ця назва історично точніша та, очевидно, первісніша, бо йдеться про нинішнє місто Кілія Одеської області, в минулому Кілі-Кілії, з кінця XV сторіччя турецьку фортецю в гирлі Дунаю).

² Фактично в цьому дворядковому підступі клаузули дактилічні, проте в співі за допомогою довшої ритмічної тривалості в кінці музичної побудови словесний акцент, можливо, переносився на останній склад і таким чином отримувалися чоловічі закінчення, як у попередніх рядках.

³ Цей виокремлений рядок з жіночою клаузулою посеред чоловічих є в усіх знайомих варіантах даної думи (деколи з заміною „жартів не знаєш” на „звичаю не знаєш”). Очевидно, з такою помилкою, допущеною кимось із старших авторитетних кобзарів, рядок передався наступним поколінням виконавців, які чомусь не переказували його зміст, а виголошували завчений текст напам’ять. Якщо первісно заключні слова були, скажімо: „звичаю не спізнав”, тоді б цей рядок логічно творив з двома попередніми завершений підступ і не вимагав би собі окремої римованої пари, з якою складав би вже інший підступ.

⁴ Мабуть, М. Максимович відредагував цей рядок, бо в цьому місці співець згідно з рукописом збирача згубив клаузулу і рядок вийшов чисто прозовим: „Десь у мене було три кульки за пазухою...”.

⁵ В рукописі В. Білозерського знову є фактично прозове речення: „Татарин із коня похилився”.

35. [6]. От тепер твого одного коня вороного поведу		
	до шинкарки пропи/ <i>вати</i> ,	25–8
А другим твоїм конем вороним по Килиму-городу гу/ <i>ляти</i> !		20–7
Да гуляти-гуляти-гу/ <i>ляти</i> ,		10–3
Да єдиного Бога споми/ <i>нати</i> ".		11–3

Як видно, співець, укладаючи рядки, використовував переважно жіночі клаузули, але тричі переходив на чоловічі, певно, щоб у той спосіб виділити пряму мову дійових осіб. Поза обов'язковими віршовими константами в рядках немає ніякої організації – ні квантитативної, ні квалітативної: в них різна кількість складів (від 5 до 25) і словесних наголосів (від двох до восьми) без постійного місця^{VIII}. Це – красномовна за стилем проза, хоча паралелізми у суміжних рядках (зрештою, нормальні в ораторській мові) локально ритмізують її, в'яжуть у дво-, рідше три- або чотирирядкові строфоподібні підступи, стягнені точними римуваннями^{IX}.

Загалом наочно текстову структуру думи можна би зобразити за допомогою такого рисунка, де хвиляста лінія означає прозовий *корпус* рядка, рівна після скісної риски та зі значком наголосу – його віршову *клаузулу*, що звичайно римується, а *n* – необмежене повторення даного рівня форми^X:

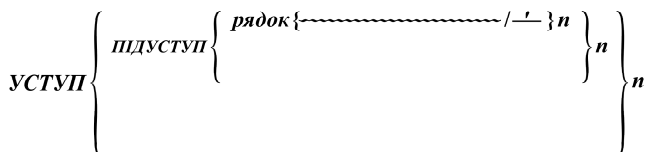


Рис. 1.

Нарешті, по-четверте, фольклорні вільні вірші на відміну від літературних верлібрів складаються безпосередньо під час виконання твору. Зазвичай співець знає лиш фабулу думи і текст її творить щоразу ніби заново, застосовуючи як перейняті від колег, так і особисто випрактиковані мовнопоетичні шаблони та по змозі підганяючи їх під форму традиційної речитації^{XI}. Під силу це не кожному – тут, розуміється, потрібна природна здібність або ж вироблена вправність оповідача, якому, не слід забувати, ще треба при тому співати та підігравати собі на інструменті, далеко не найпростішому. За

таких умов дотримуватися правдивого ритму, квалітативного чи квантитативного, могли б хіба що виключно геніальні одиниці. А так саме ритмоїдна свобода висловлення в думі дає імпровізаторам з народу необхідне поле для маневру, та не звільняє їх від обов'язку дотримуватися певних конструктивних засад, більш-менш усвідомлених як неухильна закономірність чи інтуїтивно підхоплених як одвічний звичай. Якщо писемна вільна поезія, старанно продумана та виражена в найменших деталях, спрямована передусім на індивідуалістичне заперечення правил академічного віршування та поза знанням цих правил та заперечних інтенцій автора по суті не відчитується, залишається не до кінця зрозумілою¹, то думова імпровізація, навпаки, без твердої опори на узус перестає бути сама собою, обертається на безладне на низування окремих висловлювань, позбавлене структурованої завершеності й естетичної інформативності, що може свідчити лишень про особисту нездарність (а то й примітивне невігластво) виконавця або ж фронтальну деградацію культивованого ним мистецтва.

§ 3. Музична форма

Стосується це, ясна річ, не тільки словесної сторони дум, але й музичної також, а можливо, навіть ще більшою мірою, позаяк при всій домінації тексту в речитативі саме музика переважно визначає його будову. Фактично в співі закладена єдина формальна ознака, яка дає об'єктивні підстави для істинного розмежування основних структурних складових думи в оригінальній інтерпретації виконавця; у словесному тексті, взятому окремо, такі підстави рідко коли бувають, тому всякий, по суті суб'єктивний поділ його за змістовою завершеністю приводить не раз до помилкових результатів¹. Більше того – думові уступи, як правило, відокремлюються ще інструментальною перегрою, що, крім членороздільної, також виконує функцію передиху, дозволяючи слухачеві осмислити й пережити щойно почуте, а співцеві зібратися з думками, згадати продовження сюжету, обміркувати зміст та уявити обриси наступного фрагменту своєї оповіді².

¹ Так, без точного знання, що хотів сказати Ю. Тарнавський застосованим способом викладу своєї поезії, вона сприймається як нічим неоправдане фіглярство. На думку літературознавця А. Ткаченка, розірвані переносами вирази надають їй „додаткової семантики”, „вивільняють кореневу й префіксальну енергію слів, допомагають надати зображеному ірреальності, фантазмагоричності, ефекту переходу від химерного сну до не менш химерного пробудження” [Ткаченко А. 1998, с. 375-376].

Такою перегрою зчаста виступає нехитре, доволі активне перебирання струн^{III}, та інколи вона представляє собою яскраве тематичне утворення, що на перше враження видається плодом спонтанного вигадання. Насправді ж у ній зазвичай викладається у відмінних іпостасях одна мелодична ідея, розроблювана за допомогою загальновідомих способів музичного розвитку – повторення, орнаментування, структурного членування, вставлення, вилучення, переставлення, простання, звуковисотного (інтервального) та ритмічного стиснення, розширення, заміщення тощо. Це наочно демонструють перегри кобзаря Петра Дрвченка¹, якщо виписати їхні тематично споріднені місця суворо одне під одним, себто т. зв. „аналітичним ранжиром” (пробіли в нотних станах вказують на факультативні пропуски відповідних мелодичних зворотів)²: *нотний приклад 1*.

Сумарно тут виділяється дванадцять окремих мелодичних зворотів, з яких останній у зразку *z* (зворот 12), потрактований транскриптором як органічна частина заключного переходу від центрального ладового устою на субкварту, в дійсності є тремолованням супровідного бурдону на тоні *d'*, аналогічним іншим, що зчаста звучать у перервах між співами³, і через те його штиль у нотах правильніше мав би бути оберненим вниз^{IV}. У перегрі *v* кобзар хіба збився, передчасно вийшовши на кадансовий зворот 10, а відтак поправився з місця допущеної помилки. У результаті реально виконані П. Дрвченком щораз по-іншому перегри дається звести до ідеального інваріанту, що реально ані разу не прозвучав під час фонографування співу фрагментів двох дум, утім репрезентує збірний образ того матеріалу, яким засадничо міг диспонувати виконавець, укладаючи свої інструментальні інтерлюдії^V: *нотний приклад 2*.

Подібно й у співі, що також справляє враження імпровізованого виголошення нічим не обмеженої музичної прози, покладеної на вільновіршовий текст. На ділі ж зворотнім боком правдивої імпровізації є узальний канон, без якого вона обертається в таке собі пустопорожнє фантазування, своєрідний „потік музичної (під)свідомості”, позбавлений напрямних берегів та елементарної інформативності. Усі імпровізаційні жанри високої класики (головно індоатлантичного обшару – рага, ном,

¹ Див. також перегри лірника Івана Скубія [Колесса Ф. 1913-а, с. 1-20].

² Нотні приклади знаходяться в кінці цієї студії (с. 57-78).

³ Див., наприклад, [Колесса Ф. 1913-а, с. 177 (двічі в 1, а також у 4 рядках), с. 178 (у кінці 3 рядка)] тощо.

макам, нуба, почасти творчість трубадурів, труверів, мінне- та майстер-зінгерів й ін.) спираються на твердо усталені правила¹, що навіть отримали свого часу належне теоретичне обґрунтування^{VI}. Думове мистецтво, на жаль, не вийшло на такий щабель: воно застопорилося у своєму розвитку на стадії, коли узуальний канон уже фактично сформувався у виконавській практиці й уловлювався інтуїтивно, усним шляхом передавався напряму від учителя до учня, від одного носія до іншого, від покоління до покоління методом „роби, як я”, проте не був відповідно осмислений бодай у категоріях уснотрадиційної (народної) термінології^{VII}.

Тож завдання сучасного вітчизняного етномузикознавства полягає власне в тому, щоби виявити й описати цей канон, виробивши та застосувавши спеціальну методикку мелотипологічного аналізу думових імпровізацій, яка дозволила б розмежувати в них елементи змінні (мобільні, випадкові) та постійні (стабільні, константні, закономірні), і на підставі отриманих даних синтезувати ідеалізовані формосхеми (моделі), що можуть і повинні слугувати конструктивними інваріантами при студіях трьох основних рівнів: 1) *одиночної виконавської версії* певного твору, 2) *особливого стилізового стереотипу* даного співця (його репертуару в цілому) і 3) *загального жанрового еталону* для всього традиційного думового мистецтва (зокрема в його порівняннях з аналогічними родами творчості різних часів та народів). Цей останній рівень має ключове значення, оскільки саме він відкриває шлях до пізнання структурних властивостей як окремого виконання думи, так і через їх узагальнення – до встановлення неповторних особливостей кожного виконавського стилю в його зв'язках зі спорідненими, близькими стилями чи навпаки – віддаленими, чужими.

Найбільшою мобільністю в думках відзначається ритміка, в якій відсутня не тільки чітка внутрішня організація, заснована на пропорційному поділі часу, але й усталені послідовності ритмічних тривалостей (до того ж ще й не підпорядкованих принципів кратності): ритмічні малюнки за малими винятками виявляють тут явну тенденцію до монохронності, а їхні обсяги прямо залежать від постійно змінюваної кількості силаб у вільновіршовому тексті. Натомість зглядно найвищою стабільністю характеризується синтаксична будова музичних уступів, властиве їм постійне співвідношення складових, і дещо мен-

¹ Ця властивість імпровізаційних жанрів знайшла своє пряме відбиття в деяких їхніх назвах: скажімо, давньогрецький *ном* буквально означає „звичай, закон”, андалузька *нуба* – „ряд, послідовність”, *вайзе* майстерзінгерів – „спосіб” тощо.

шою мірою також меліка (звуквисотність), що спирається головню на певні ладові константи й заготовлені лінарні ходи. Через те в процесі думових імпровізацій єдиним жанровим еталоном виступає узагальнена музично-синтаксична конструкція уступів, відповідне мелічне наповнення яких контролюється індивідуальним стильовим стереотипом співця; компонування ж одиичної виконавської версії твору покладається на вільноритмічне оформлення кожного чергового музично-поетичного висловлення та спонтанне вираження (включно з цілком випадковими порушеннями) як стереотипної норми, так і еталоного узусу.

Ознайомимося ближче насамперед зі синтаксичною будовою еталоного думового мелоуступу.

§ 4. Жанровий етало

Еталоний думовий мелоуступ включає три основні розділи – *зав'язок, співомову та рóзв'язок*¹. Кожен з них, у свою чергу, базується ще на кількох вузлових моментах.

У *зав'язку* виділяються дві складові одиичі – це акцентований вигук („А!”, „О!”, „Ой!”, „Ох!”, „Гей!”, „Та” і т. д. і т. п.), здебільшого не тільки динамічно, але й агогічно (темпорально) та мелічно, і його орнаментальне продовження, що іноді може набувати вигляду вельми розвинутої рулади¹: *нотний приклад 3*.

Співомова творить серцевину мелоуступу й займає основну, більшу його частину. На неї складається завершуване чітким кадансуванням речитативне речення – *здання*¹¹, яке по-різному повторюється довільну кількість разів залежно від потреб словесного тексту. Своєю внутрішньою будовою ці здання близько нагадують одну з типових формосхем церковної (григоріанської та візантійської) псалмодії, де вирізняються три компоненти: 1) початковий зворот – *ініція* (initio)², 2) серединне співане проказування – *реперкусія* (repercussio або, інакше, tenor, tuba) та 3) кінцевий зворот, що виступає за першим разом як половинний мелодичний каданс – *медіація*

¹ Ці та подальші нотні приклади, взяті з „Мелодій українських народних дум” Ф. Колесси, для зручності порівняння викладаються в скрипковому ключі (цифра вісім у його основі означає, що це чоловічий спів, його треба відчитувати октавою нижче) й у транспозиції до основної ладової опори g'.

² Інша назва – *інтонація* (intonatio).

(mediatio), а за другим як заключний – *термінація* (terminatio)¹. Хоч генеза дум залишається проблематичною^{III}, з огляду на явну типологічну збіжність укладу їхніх мелоуступів з даною псалмодійною формулою видається доцільним поширити встановлені для неї терміни на її фольклорні аналоги, звісна річ, враховуючи при тому іманентні особливості останніх. Конкретно ці особливості полягають головню в наступному.

Думова ініція, подібно псалмодійній, являє собою висхідний приступ до першого виразно наголошеного звуку, що сигналізує вже про початок наступного компонента. Звичайно вона охоплює від однієї до кількох нерозспіваних силабохрон і сприймається як своєрідна „анакруза” чи „затакт”²: *нотний приклад 4*, хоча в деяких кобзарів такий приступ інколи може набувати виду вельми розлогої речитації^{IV}: *нотний приклад 5*.

Псалмодійна реперкусія зводиться до виголошення словесного тексту виключно сухим (без мелізматики) речитативом цілий час на одному тоні, званому *домінантісом* (не в сенсі ладової функції, а як верхня лінійна опора на противагу основній нижній – *фіналісу*)³. В інших жанрах він міг кольоруватися прилеглими звуками зверху та знизу з подальшим плавним переходом на медіацію. У думових реперкусіях якраз навпаки: елементарне повторювання лінійного домінантіса виступає вкрай рідко та вживається переважно в співі не надто вмілих або талановитих виконавців (про це дещо згодом). У справжніх майстрів репетиціювання радше мається на гадці як певний конструктивний остов, на який реально нанизуються не тільки різноманітні хвилеподібні оспівування, але й також більше чи менше розвинуті лінійні ходи, зумовлені, зокрема, терцієвими перевищеннями домінантіса й поверненнями до нього через проміжні звуки, зі спуском від нього ж (або ж його перевищення) до заключного звороту тощо. Ось як у кобзаря Степана Пасюги, якого спів та інструментальна гра, на погляд Ф. Колесси, „складається на гарну артистичну цілість” [Колесса Ф. 1913-а, с. XIV], прозаїчне проказування на одному тоні міняється його оспівуванням аж до невпізнання: *нотний приклад 6*.

В інших співців репетиціювання домінантіса не використовується взагалі, в чому можна переконатися, ознайомившись зі синопсисом співомовних здань, укладеним Ф. Колесою для першої серії „Мелодій

¹ Дещо докладніше про псалмодію (псалмові тони), зразки її формул в сучасному нотному записі див. [Грубер Р. 1941, с. 386-402; МЕС 1991, с. 444-445].

² Початок кожної складової співомовного здання тут (і в подальших нотних прикладах) відмічається прямокутничком, аббревіатура над яким вказує на її морфологічне значення: *i* – ініція, *r* – реперкусія, *m* – медіація, *t* – термінація.

³ Про ладові підоснови думового мелосу див. [Луканюк Б. 2013].

українських народних дум” [Колесса Ф. 1910, с. 80-88]: воно проскакує лишень по одному разу в Михайла Кравченка, Опанаса Баря, Платона Кравченка й Остапа Калного [Колесса Ф. 1910, с. 82], у решти таких побудов домінантисова вісь обов’язково розцвічується тією чи іншою мірою. Серед численних кольорованих реперкусій, наявних у другій серії, варто виділити кілька характерних¹: *нотний приклад 7*.

Як видно з прикладів співомовних здань, наведених Ф. Колессою і тут, реперкусію завжди завершує поява більш-менш сталої кадансової зупинки з двох (рідко з однієї чи трьох) члеників², з яких перший виразно акцентується та оздоблюється мелізматиною, а наступний визначає рівень відносної завершеності побудови³. Навіть в одного й того ж співця медіації можуть кінчатися на нестійкому, відносно стійкому тонах ладу або й на фіналісі – основній ладовій опорі⁴, проте, займаючи слабшу позицію після сильнішої, вони завжди сприймаються саме як недосконалі, серединні, що вимагають подальшого музичного розвитку. Нормально співомовні здання збігаються з віршовими рядками і їхні клаузули прямо відповідають медіаціям. Коли ж у тексті приходять довгий вірш або й два короткі вірші та їх виголошення на одному диханні виявляється заскладним для співця, – одноціла мелосинтаксична побудова може ділитися на *підздання* завдяки додатковій внутрішній структурній павзі (цезурі), званій в теорії псалмодії *флєксою* (*флєха*)⁴: *нотний приклад 8*. А втім один довгий віршовий рядок здатний притягати собі й кілька співомовних здань з правдивими медіаціями⁵: *нотний приклад 9*.

¹ Про співомови Семена Говтваня окремо йтиметься нижче.

² *Членик* – морфологічна одиниця силабізованої мелоритмічної схеми, єдність складу та відповідної йому частки мелодії – звуку чи групи звуків, що творять макромелізм (мелодичний розспів); те ж саме, що „складнота”, за Володимиром Гошовським [Гошовський В. 1971, с. 24], або „силабохронос”, за Петром Стояновим [Стоянов П. 1980, с. 14]).

³ Див., наприклад: „7. Перегляд каденцій” в збірці [Колесса Ф. 1910, с. LXIII-LXIV].

⁴ Флєкси в музично-етнографічних транскрипціях варто зазначати *пунктирними* піврисками у троякій позиції:

1) посередині нотного стану (між другою і четвертою лініями), коли флєксивна павза збігається з цезурою між віршовими рядками чи також окремими силабічними групами (або й словесними фразами, відносно самостійними за своїм змістом);
2) у верхній частині нотного стану (між третьою і п’ятою лініями), коли флєксивна цезура взагалі не має ніякого відповідника в словесному тексті;
3) у нижній частині нотного стану (між першою і третьою лініями), коли, навпаки, є потреба вказати на наявність виразного структурного чи семантичного поділу у віршовому рядку за відсутності флєкси в мелодії.

Суцільні одинарні та подвійні півриски виставляються за правилами диференціального тактування [Луцканюк Б. 1989, с. 72-74].

Так у загальних рисах виглядають співомови в думках. Що стосується останнього розділу – *розв'язку*, то він виконує роль своєрідного постійного каденційного розчерку, покликаного однозначно маркувати закінчення усього мелоуступу^{VII}. Кожен із співців послуговується лиш однією, власною мелодичною ідіомою, яка у зв'язку з цим набуває значення його музичної емблеми та чи не найхарактернішої прикмети його творчого стилю. У більшості розв'язків виділяються дві складові – звична речитатія (тематично споріднена зі співомовною або й оригінальна, неподібна до неї) та цілком співна (не речитативна) за своєю природою, ритмічно часокількісна та мелізматично мережана *термінація*, неодмінно завершувана на фіналісі¹. При тому обидві контрастні побудови можуть розділятися більш-менш глибокою флексою, яку інколи попереджує ритмічна затримка на відносній ладовій нестійкості, віддихова павза тощо. Синоптичну таблицю уступних розв'язків, наявних у першій серії збірника „Мелодій українських народних дум”, спорядив Ф. Колесса [Колесса Ф. 1910, с. LIII-LV], в другій серії цього ж видання вони виглядають ось як: *нотний приклад 10*.

Загалом понятійно-термінологічну систему думового мелоуступу можна зобразити схематично таким чином^{VIII}:

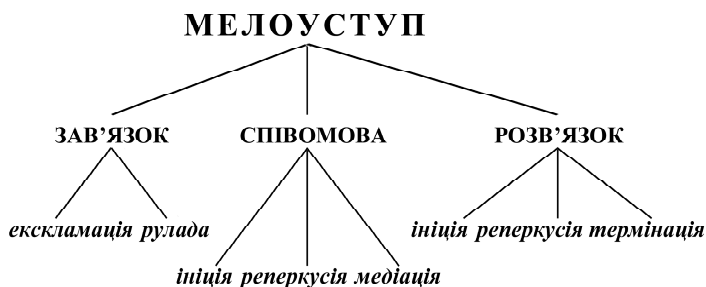


Рис. 2.

а його структурно-процесуальну форму передати наступною піктограмою (на кшталт т. зв. фольклорного протописьма):

¹ Це протиставлення речитативного здання та наступної співної термінації можна зазначувати в музично-етнографічних транскрипціях переходом на часокількісний тактовий розмір (цифра посередині нотного стану).

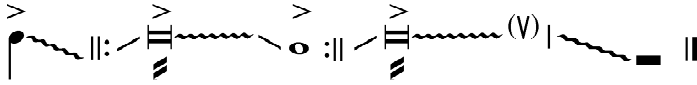


Рис. 3.

Ці схематичні рисунки наочно показують, що думовий жанровий еталон відрізняється від композиції псалмодій головно наявністю в ньому вступного зав'язку та можливістю довільного повторення співомови перед переходом на розв'язок. В іншому вони по суті типологічно еквівалентні.

§ 5. *Стильовий стереотип*

Кожен виконавець зазвичай послуговується власною версією жанрового еталону, і різниться вона не тільки конкретним матеріальним наповненням, набором мелодичних зворотів, послідовністю опорних точок і т. ін., але й своїм синтаксичним укладом, що залежно від територіальної школи та хисту співця може відбігати тією чи іншою мірою від узагальненої норми. Як переконують уже наведені нотні зразки, її окремі структурні складники трактуються різними співцями доволі по-різному; загалом же такі відміни наочно демонструє зіставлення мінімальних мелоуступів, які з типологічного погляду, може, й не завжди повно відбивають сутність індивідуальних стильових стереотипів, усе ж нібито в гранично стиснутому вигляді окреслюють притаманні їм особливості¹: *нотний приклад 11*.

Найочевидніше вони проглядають хіба в уступних розв'язках. Створюючи їх, співці передовсім намагаються винести до термінації 4-складник із принциповим ритмічним малюнком „коротка – коротка – довга – довша” та неодмінним спадним лінійним остовом („скелетом”): $d'' - c' - b' - g'$. Також ще перед термінацією вони в той чи інший спосіб стараються дістатися зупинки знову ж на тоні d'' , який виконує при тому роль серединного півкадансу. Але в процесі імпровізації ці опорні мелічні точки втілюються з перемінним успіхом. Того разу повноцінна розв'язкова реперкусія удалася лишень О. Гришку, решта співців відбулася за „скороченою програмою”, а М. Дубина схибив з добором слів настільки, що мусив підкласти кінцевий 4-складник під увесь розв'язок, перетворюючи його термінацію на суцільний макромелізматичний розспів.

Подібно П. Дреченко зовсім зіжмакав співомову, яку він нормально вибудовував на оспівуванні тону g' з подальшим спадом на завершальне нижнє d' або c' (див. також *нотний приклад 6*). Інші співці в своїх реперкусіях більше тримаються репетиціювання верхнього d'' в функції лінійного домінантиса, переважно вдаючись до його терцієвого перевищення на початку своїх реперкусій. Тільки в О. Гришка здання представлено розгорнутою спадною мелічною лінією, що завершується медіацією на d' , у зв'язку з чим амбітус речитації розрісся до інтервалу децими, тоді як у решти співців він рідко коли виходить за межі септими-октави. Не склався початок уступу і в І. Скубія, який узяв екскламацію („То”) незвично низько – на тоні b' й на його кольоруванні намагався вибудувати далі співомову, проте мусив обірвати її на нестійкому верхньому ввідному ступені a' (звичайно ж співець використовував медіаційний зворот $fis' - d'$ [Колесса Ф. 1913-а, с. 4-6]). Цікаво, що належний висотний рівень лірник подав у інструментальній партії (у *нотному прикладі 11* г вона виписана зверху дрібнішими нотками), виказуючи таким чином свої дійсні наміри¹¹. Понадто О. Гришко чомусь зовсім поминув зав'язок, О. Кальний – співомовну ініцію, хоч у їхні персональні стереотипи входять ці уступні компоненти.

Звісно, більшість такого роду відхилень від жанрових та індивідуально-стильових норм пояснюється в основному випадковостями імпровізації¹, але й, безперечно, також рівнем майстерності виконавця – наскільки він спромігся оволодіти думовим еталоном, виробити собі власну його версію і твердо дотримуватися її в співі, коли основна увага прикута до добору слів. Своє значення при тому мають відповідні природні задатки, творчо-новаційні здібності, а ще неодмінно багатолітня виконавська практика, без якої годі досягнути потрібної досконалості. Не надто здібні чи не достатньо навчені співці та ще й позбавлені тривалого фахового стажу або трактують жанровий еталон надміру спрощено, або виявляють цілковиту необізнаність з його азами, підмінюючи узуальну імпровізацію пустим музичним фантазуванням. Так, у середині 20-их років К. Квітка записав на Житомирщині думу „Івась Коновченко” від Івана Гуменюка, сина покійного лірника [Квітка К. 1985, с. 29-37]. Батькові він служив за поводи-ря, але, будучи зрячим, спеціально не намагався перейняти сімейну

¹ Своє значення мусив мати при тому певний страх перед незнайомою машинерією, у розтруб якої треба було знагла починати співати й грати за командою збирача.

професію, все ж, не раз чувши спів думи, потрапив схопити її жанровий еталон хай у найзагальніших рисах і втілювати його в якнайпростішому звуковому матеріалі: *нотний приклад 12*.

Зацитований фрагмент засвідчує, що І. Гуменюк чітко ділив думу на окремі уступи, щоразу маркуючи їхні закінчення характерним темповим пригальмовуванням (*meno mosso*) та шаблоною чотиризвучною термінацією в часокількісному ритмі з виразною зупинкою на основній ладовій опорі ($b' - c'' - b' - g'$)^{III}. У середині своїх уступів співак не робив жодних музичних цезур і його співомови непомітно перетікали в розв'язки, в яких немислимо розмежувати притаманні їм складові одиниці. Очевидно, він не зміг опанувати техніку медіаціювання, тому в нього інколи виходили надто вже довжелезні реперкусії (наприклад, восьмий з ряду уступ від слів „*Стала ненька*” зайняв десяток нотонасців у звичайному книжковому форматі)¹. Крім того, співак узагалі не робив зав'язків (можливо, їх не було і в його батька), тільки час від часу стрибком на квінту вверх зазначав співомовну ініцію, а далі вже тримався головним чином елементарного репетиціювання звуку мелічного домінантїса (на тоні d'), моментами розцвічуючи його акцентованими відскоками на терцію вверх або вниз² і заповнюючи утворені інтервали прохідним ступенями. У результаті виходила досить таки монотонна мелодекламація словесного тексту, який І. Гуменюк хіба вивчив напам'ять, якщо під час збирацького сеансу він виконав думу тричі поспіль і К. Квітка мав змогу схопити мелічні відміни до однакових слів, виправити їхню фонетику чи виповнити деякі пропуски на підставі нотаток свого помічника (М. Дмитрука) й опублікованого запису тексту, здійсненого Василем Кравченком з уст Сидора Гуменюка – батька І. Гуменюка [Кравченко В. 1911, с. 75-77]. Співацький же стереотип, опанований сином-поводирем, можна звести до узагальненої формосхеми, зображеної в *нотному прикладі 13*.

¹ Транскриптор не понумерував уступи, як це послідовно робив Ф. Колесса, однак кінець кожного з них зазначав у нотах подвійними тонкими „перетинками у виді тактових рис”. Тільки одного разу К. Квітка потрактував повноцінний мінімальний уступ як продовження попереднього уступу й після його кінцівки не виставив заключні подвійні тактові риси (5 уступ у *нотному прикладі 11а*). Щодо наявних у нотному запису одинарних перетинків у межах уступів, то вони не стосуються музики, бо послідовно виставлені за окремими словесно-змістовими цілостями, як їх розумів сам збирач.

² Вони не завжди збігаються зі словесними наголосами, тож видаються не зовсім мотивованими.

Також не надто оволодів своїм ремеслом 25-літній лірник Семен Говтвань, який, хоча був полтавцем, за способом художнього мислення скоріше належав до новітньої харківської школи, що її в збірці Ф. Колесси репрезентують такі кобзарі „концертного” типу, як І. Кучеренко та П. Дривченко. Судячи з початку думи „Вдова”, схопленого на фонографічний валик О. Сластіоном 1909 року [Колесса Ф. 1913-а, с. 62-65], молодий співець перейняв зовнішні риси думової речитації, але не її суть. Він послуговувався короткими побудовами, складеними лишень з двох співомовних здань^{IV}, з яких перше неодмінно закінчував на тоні a' (інколи на його терцієвому перевищенні c''), а друге – на тоні g' , завдяки чому виникала постійна кореляція відкритого та закритого кадансів, характерна для пісенної творчості (чи половинного та повного – в гомофонній музиці). Саме речитування в нього ясно спирається на поступенність опорних мелічних ліній, де крайні опорні тони (відповідно d'' й a' в перших зданнях, c'' та g' – в других) піддаються репетиції чи роззв'язуванню, натомість проміжні звуки, що зв'язують ці мелічні опори (cis'' чи c'' та b' в перших зданнях, b' й a' – в других), лишаються стабільно неторканими (при потребі вони хіба могли повторюватися ще раз), складаючи стрімкий перехід від реперкусій до медіацій, розтягваних тією чи іншою мірою залежно від потреб тексту. З числа решти уступних компонентів С. Говтвань використовував типові ініції, одного разу навіть застосував відправний однозвучний вигук, схожий на екскламацію зав'язка (7 уступ)¹, але в співах його геть чисто відсутні ясно виражені розв'язки чи бодай їхні термінації (як то має місце в речитаціях І. Гуменюка).

Усе це ніяк не вкладається в засадничу форму уступу, зводить його тричастинну композицію до одночастинної, складеної з двох спарених (функціонально залежними кадансами) співомовних здань. Разом вони більше нагадують своєрідний підуступ, що вказує на недостатню обізнаність співця з узуальним канонем думової імпровізації, її жанровим еталоном, а значить, засвідчує лиш деяке, часткове освоєння ним класичних традицій епічного виконавства.

¹ У цьому 7 уступі зав'язок, здається, злився з наступною ініцією, що трапляється також і в співі деяких класичних виконавців (див., наприклад [Колесса Ф. 1913-а, с. 23 (уступ 5), 24 (валок 3-й) тощо].

Нотний приклад 14, викладений аналітичним ранжиром, наочно показує специфічні особливості імпровізування С. Говтваня¹, а в наступному *нотному прикладі 15* дається спроба схематичного узагальнення його індивідуального стильового стереотипу.

Отже, еталон уступу, його мелодика в різних співцях і навіть в одного співця під час спонтанного творення думи може змінюватися більш чи менш радикально, зокрема й простим випущенням окремих її складових як на рівні розділів жанрового еталону, так і їхніх компонентів, однак за винятком серцевини речитації – співомовної реперкусії, яка ніколи не випускається і нічим не підмінюється; цілковитий ж брак зав'язку й особливо розв'язку означає відхід від традиції – її повний занепад, інволюцію або ж еволюцію в бік перехідного поєднання елементів речитативного та пісенного способів художнього мислення, що врешті-решт приводить до остаточного утвердження останнього. Думова творчість, зафіксована протягом ХІХ – початку ХХ сторіч, уже не виявляє тієї чистоти стилю, якою вона – треба здогадуватися – тішилася у період свого найвищого розквіту двома віками раніше. По суті кожний з відомих нині виконавців користувався власним стереотипом, випрактикованим під свої смаки й можливості^V, тож його студіювання на початковій стадії вимагає монографічної методики задля конструювання притаманної йому узагальненої нотної схеми (моделі), а далі – порівняння з подібними ідеалізаціями щораз то вищого ступеня. Шлях цей, звичайно, не легкий і не швидко осяжний, позаяк потребує серйозної підготовчої аналітично-систематизаційної роботи, ще й до того не гарантує успіху, та рухатися саме в такому напрямі видається вартим хоча б тому, що не видно йому наразі доцільнішої альтернативи.

Ілюстрацією досконалого класичного та водночас особливого втілення думового жанрового еталону можуть слугувати речитації Платона Кравченка, який належав до чільних репрезентантів миргородської територіальної групи (передовсім поряд зі своїм більш знаменитим однофамільником Михайлом Кравченком) і якого „спів визначений добірною декламацією і особливим артистичним (мистецьким. – *Б. Л.*)

¹ У даний синоптичний нотний приклад не ввійшов 1 уступ, що явно не вдався імпровізаторові; 9 уступ виявився неповним – з пропущеним цілим першим зданням. Навпаки, в другому зданні наступного 10 уступу співець передчасно вийшов на заключний зворот, обірвав його на першому тоні та повторив це здання ще раз, щоби якось закінчити пряму мову вдовиних синів.

викінченням” [Колесса Ф. 1910, с. LXXXVII]. Хоч він виконував свій порівняно скромний репертуар без інструментального супроводу^{VI} й, отже, був нібито меншовартим професіоналом, а проте саме йому, як хіба нікому іншому, притаманне зразкове слідування традиції та дотримання чистоти власного стильового стереотипу¹.


§ 6. Речитації Платона Кравченка

Про П. Кравченка дійшли до нас лишень скупі відомості, отримані Ф. Колесою від О. Сластіона [Колесса Ф. 1910, с. LXXXVII], тому невідомо, скільки співцеві було літ на момент фонозапису, як став співцем і, головне, у кого вчився та чому не опанував гру на інструменті, як довго практикував тощо. У кожному разі, він мусив пройти дуже добру школу та належно скласти „визвілку”, під час якої передовсім зверталось увагу на знання відповідних текстів. Про це говорить хоча б той факт, що П. Кравченко слова обох виконуваних ним дум не імпровізував, тільки відтворював, завчивши напам’ять, по суті незмінними¹, і взяв він їх явно не із якогось друкованого джерела, а перейняв напевно від когось із старших полтавських кобзарів. Так, вельми оригінальні початкові вирази у його „Піхотинці” („*то не пили пилили...*”) й у „Вдові” („*то не сосна шуміла*”), наскільки можна судити з літератури, застосовувалися нечасто: обидва вони наявні лиш в Остапа Вересая [Кирдан Б. 1972, с. 172 (пор. с. 201, 209) і с. 353], а другий – також ще в Івана Кравченка-Крюковського та М. Кравченка [Кирдан Б. 1972, с. 356, с. 366 і 372], але загалом усі ці варіанти далекі від тотожності – значить, творилися зовсім незалежно один від одного.

Можливо, від свого вчителя П. Кравченко перейняв і стильовий стереотип, виразно опертий на класичному думовому еталоні з його чітким поділом на мелодичні уступи. „Замітна річ, – відзначав Ф. Колесса, – що майже в усіх співців дум з Полтавщини цей поділ <...> проведений консеквентно – так, що не лишає ніяких сумнівів. Взірцевими у цьому напрямі є особливо речитації Михайла і Платона Кравченків” [Колесса Ф. 1913-б, с. 131]. При тім однозначною вказівкою на місце закінчення уступу завжди виступає гострохарактерний розв’язок, який в обох указаних виконавців включає два різнорідні підздан-

¹ Чого не можна сказати про М. Кравченка, в якого добре помітні різнорідні сторонні впливи, що свого часу відзначив Ф. Колесса [Колесса Ф. 1913-б, с. 160].

ня – співомовну реперкусію і співну термінацію, розділені виразною цезурою (флексією), що не раз навіть супроводжується короткою, зате відчутною віддиховою павзою¹.

Нормальну термінацію у миргородських співців, як правило, утворює словесний 4-складник у поєднанні з ритмічним малюнком „коротка – коротка – довга – довша” та мелічною лінією, в якій виразно розрізняються три моменти, а саме: 1) двоскладовий висхідний приступ, 2) односкладовий мелізматичний спад і 3) завершення на основній опорі ладу (фіналісі). Та якщо у М. Кравченка заключний зворот уступу виявляється практично завжди однією і тією ж типово пісенною побудовою з послідовністю звуків $g' (b')-d''-b'-fis'-g'$ та ритмічних довгостей , то у П. Кравченка він дещо ближчий речитативному стилю, багатший і розмаїтіший своєю варіативністю як у приступах до макромелізматичного спаду, який починається зі звуку c'' , так і в самих оздобленнях сходжень від нього до фіналіса g' , що можуть містити від чотирьох-п'ятьох до семи-восьми звуків у найнепередбачуваніших мелоритмічних оформленнях: *нотний приклад 16*.

Деколи в ході імпровізації співцеві не вдавалося вийти на потрібні чотири заключні склади, тоді йому доводилося поширювати приступ мало не до короткого співомовного звороту: *нотний приклад 17а*, або двічі повторювати спад: *нотний приклад 17б*. Одного разу завершення уступу не заладилося настільки, що на місці стереотипного розчерку з'явився розтягнутий мелодичний розспів, у якому все ж проглядає відірваний кінець розв'язкової реперкусії та термінація з пропущеним приступом: *нотний приклад 18*.

Щодо розв'язкових реперкусій, то вони в обох Кравченків нормально мають форму відносно завершеної побудови з ініцією, реперкусією (репетиційною чи розцвіченою) і ритмічною зупинкою на мелічному домінантісі, що переходить у мелізматичний спад^{III}. Зупинка ця виступає неодмінним атрибутом кожного розв'язку, граючи в ньому роль зламної серединної флексії, яка уриває біг речитації та віщує прихід термінації: *нотний приклад 19*. Натомість усі інші його складові, будь то ініція, реперкусія чи мелізматика, повністю можуть

¹ Пор. перший та останній такти мелодії пісні „Про дівку-бранку” у його ж виконанні [Колесса Ф. 1910, додаток, с. 1-4].

пропускатися при потребі як у *нотному прикладі 18*, де в зіпсованому розв'язку забракло реперкусії, чи, скажімо, в такому мінімумі, зредукованому до однієї флекси без свого звичайного початку та продовження: *нотний приклад 20*.

Поруч зі спільностями, що поєднують П. Кравченка з миргородськими співцями, його речитації мають і певні особливості, притаманні його індивідуальному стильовому стереотипу. Серед усіх своїх колег П. Кравченко виділяється передовсім розбудованим зав'язком, який слід вважати еталонно зразковим, хоч під силу він далеко не кожному: щоб виконувати його належним чином, потрібно мати неабиякі вокальні дані^{IV}. У своїх найповніших виявах такий зав'язок починається з витримуваної екскламації („*Ой*”) на терцієвому перевищенні мелічного домінантиса (f'') і продовжується його двостороннім оспівуванням з наступним переходом на так само витримуваний власне домінантис (d''), після чого наступає більш чи менш розбудований мелізматичний спуск^V до остаточної зупинки на фіналісі (g'): *нотний приклад 21*.

А втім свої повні зав'язки П. Кравченко застосовував не завжди (всього в чотирьох уступах), переважно він укорочував їх, подібно як і свої розв'язки, всякими способами. Це міг бути пропуск або початкового терцієвого перевищення, через що домінантис d'' , взятий після короткого форшлагоу, змушений перебрати на себе функцію екскламації: *нотний приклад 22а*, або й заключного фіналіса (g'), а заодно й павзи між уступними розділами: *нотний приклад 22б*, або ж усякий недоспів у більшій чи меншій мірі аж до повної втрати рулади: *нотний приклад 22в*. Зрештою, уступи могли не мати зав'язку взагалі, себто розпочинатися відразу зі співомови. Дошукуватися в усіх таких відмінах якихось закономірностей хіба не варто, вони принципово факультативні, залежні від хвилевого настрою, ходу думок, неминучих випадковостей експромту чи впливу інших супутніх обставин^{VI} (те, що співець у першому уступі думи „Вдова” [Колесса Ф. 1910, с. 101] використав два порізно укорочені зав'язки поспіль, напевно, пояснюється його хвилюванням перед небаченим до того звукозаписувальним апаратом).

Ще значнішою як лінійною, так і композиційною варіативністю відзначаються – і це природно – співомови П. Кравченка. В уступі вони представлені в основному двома речитативними зданнями (рідко

одним¹ або більше, ніж двома)², поданими кожен раз по-іншому настільки, що поміж ними усіма годі віднайти бодай якоюсь мірою тожні. Спільним для них є початок реперкусії від кульмінаційного терцієвого перевищення (f'')³ та поступовий спад звуковисотної лінії з попутним виділенням мелічної домінанти (d'') до кількарязового утвердження фіналіса (g') в ролі медіації, після якої приходить виразна цезура, зчаста підкреслена віддиховою павзою. При тому співець явно оминав ініції, хоч вони не були йому зовсім чужі⁴. Ось як виглядають його співомовні здання в найстислішому, конспективному вираженні: *нотний приклад 23*.

Хіба не важко зауважити, що співомовні здання у П. Кравченка виявляють дуже близьку тематичну спільність з повним зав'язком, по суті повторюють його лінеарність, базуючись на тих же звуковисотних опорах $f''-d''-g'$, де початкова зона оспівування f'' є кульмінаційним терцієвим перевищенням домінантиса d'' , уявної реперкусійної вісі, від якої йде неодмінний гамоподібний спуск до фіналіса^{VI}. Обидва розділи уступів лише закономірно набувають відмінного мелоритмічного вираження: в зав'язкових розспівах ферматуються всі три опори, а в речитаціях звуки силабізуються відповідно до потреб виголошення словесного тексту, що не раз вимагає розпросторення теми за допомогою репетиції переважно опорних тонів, їх більш-менш зтяжнього оспівування, ба навіть повторення окремих мелодичних зворотів. Очевидно, саме ця засаднича спорідненість тлумачить нехить П. Кравченка до своєїрідної префіксації ініцій, відсутніх у вихідному матеріалі, а також типологічну схожість трансформацій, притаманних як зав'язкам, так і співомовам. До таких насамперед потрібно віднести пропуски початку нормального здання, наслідком чого з'являються

¹ Див. у „Піхотинці” запис z , перший уступ 1; у „Вдові” запис a , уступ 2, запис b , уступи 1 і 4.

² Див. у „Піхотинці” запис a , уступ 5; запис b , уступ 3; запис z , уступ 3; запис d , уступ 3; у „Вдові” запис a , уступ 5.

³ Тільки двічі П. Кравченко почав співомовні здання з найвищого для себе тону (g'') у зв'язку з тим, що їм передував гранично вкорочений односкладовий зав'язок на терцієвому перевищенні верхньої мелічної опори (f'') – див. 2 уступ у записі b та 3 уступ у записі r „Піхотинця”.

⁴ Показово, що П. Кравченко використав ініції в третині заспіваних ним здань, при цьому окремі ініції, подібно як односкладові зав'язки, спровокували початок деяких реперкусій з того ж верхнього g'' (див. у „Піхотинці” 5 уступ у записі b , у „Вдові” 2 і 4 уступи в записі a та 2 уступ у записі b).

його вузькооб'ємні варіанти: *нотний приклад 24а*, недоспіви медіацій: *нотний приклад 24б*, або ж різного обсягу скорочення, спричинені раптовим переходом на розв'язок чи його термінацію: *нотний приклад 24в* (пор. *нотні приклади 22а-в*).

Подібних одноцілих, неподільних здань у співомовах П. Кравченка набереться, однак, зовсім небагато – не більше десятка, позаяк для його індивідуального стильового стереотипу властиве постійне їх внутрішнє членування флексами на кілька (від двох до чотирьох) підздань. Додаткову цезуру переважно дає достатньо відчутна зупинка на домінантісі з можливим його деяким оспівуванням чи перевищенням, однак фактично таку ж роль може брати на себе будь-який кадансоподібний зворот, виразно позначений акцентуванням першого з двох нерозспіваних членків типово „жіночого” закінчення, до того ж зчаста підкресленого мордентом тощо (за винятком мінімально двократного ствердження основного ладового устою, що є прерогативою правильних медіацій). При тім наступні підздання здатні стартувати з власних ініцій (але ніяк не взятого стрибком терцієвого перевищення домінантіса, властивого виключно початкові нової співомови), чим зайвий раз засвідчується їхня певна композиційна самодостатність. Ось невеличка підбірка парцеляцій, характерних для П. Кравченка: *нотний приклад 25*.

За логікою співомовні та розв'язкові здання повинні би кореспондувати віршовим рядкам, а проте в думових речитаціях П. Кравченка таке трапляється нечасто¹. Він явно мислив не стільки окремими структурними текстовими одиницями, скільки семантично закінченими цілостями (мовними фразами)², які зовсім довільно підкладав під музичні побудови різного рівня. Тому в нього як віршові рядки, так і їхні смислово завершені частини могли лучитися і зі зданнями, і з підзданнями або ж узагалі виходити за рамки мелоуступних розділів, а то й закінчуватися в них десь посередині, виявляючи повну невідповідність музичних і словесних цезур. Отож у *нотних прикладах 23в, 24а та 25д* співомовні здання дорівнюють віршовим рядкам, натомість у *нотних прикладах 25б-г* під ті ж здання підійшло два рядки, кожному з яких дісталось по підзданню. А от

¹ 1 і 5 уступи в записі *а*, 3 уступ у записі *б*, 2 уступ у записі *в* „Піхотинця”, 3 і 4 уступи в записі *а*, 3 уступ у записі *б* „Удови” тощо.

² При тому, як правило, з виразними жіночими клаузулами (зрідка ще й підсиленними внутрішніми цезурами).

у нотних прикладах 23а-б, навпаки, здання збігаються з окремими мовними зворотами – початковою або заключною частинами рядків; у нотному прикладі 24б на одне здання припало півтора рядка, в нотному прикладі 25е – аж два рядки та початок третього, й в обох останніх випадках неповні віршові рядки знайшли своє завершення в наступних розв’язках, яким також дісталися лише відносно самотійні поетичні фрази, від’єднанні доволі глибокими цезурами між музичними розділами¹. Повну ж незбіжність словесних і мелодичних побудов виявляє, зокрема, третій уступ із Кравченкового „Піхотинця” (в записі *a*), де три віршові рядки і три співомовні здання поєдналися в той дивовижний спосіб, що в місцях завершення однієї структурної одиниці припадала середина іншої², а крім того, кінець другого рядка („...обождіте”) опинився під ініцією третього здання, якого, в свою чергу, зіжмакана медіація на пару з укороченою реперкусією розв’язку розділили між собою останнє слово початкового звороту третього рядка („...горо-да”)³: нотний приклад 2б.

Якщо прості незгідності між словесними та музичними структурними одиницями в стильовому стереотипі П. Кравченка зумовлювалися власними уявленнями співця про їхні мінімальні величини не так на рівнях „рядок – здання”, як головно „мовна фраза – підздання”, то незвичні розриви в середині цих мінімальних цілостей спричинялися в основному накладками музичної імпровізації (словесний текст, як уже мовилося, все залишався майже незмінним). У даному жанрі їх важко уникнути за будь-яких умов, а під час фонографічного запису і поготів: як відзначав О. Сластіон, дума „Невольники” в його виконанні, „схоплена на фонограф і переведена Ф. Колесою на ноти, схоплена [була] цілком невиразно – а це тому, що при співі в фонограф завжди з’являється якийсь хвилювання, і через те мимоволі являються якісь хиби” [Лисенко М. 1964, с. 75]. Певне збентеження явно проглядає і в речитатіях П. Кравченка, який очевидно зіпсував кінці кількох уступів⁴, без виразних причин обривав медіації співомовних здань⁵, до того ж плутався у переказах сюжету думи „Піхотинець” тощо. Те ж

¹ Див. також нотний приклад 18.

² Див. також 1 уступ у записі *a* „Вдови”.

³ Див. також нотний приклад 20, пор. 2 уступ „Вдови” в записі *a*.

⁴ Див. другі уступи в записах *б* та *в* „Піхотинця”; відкидання другого підздання при переході на розв’язок 2 та 4 уступів у записі *a* „Вдови”.

⁵ У другому зданні 1 уступу, у третьому зданні 5 уступу, 4 уступ в записі *a* „Піхотинця”, в першому зданні 1 уступу в записі *б* там же і т. д. і т. п.

відбувалося зі згаданим вище виходом на розв'язок у її третьому уступі – в аналогічних місцях решти записів співець нібито шукав поправну версію такого виходу¹ та врешті знайшов її в записі *д*²: *нотний приклад 27*.

Як видно, визначені характерологічні ознаки стильового стереотипу П. Кравченка дозволяють не тільки однозначно відділяти правильне від хибного в його речитаціях та оцінювати їхню наближеність до думового жанрового еталону, але й детально, крок за кроком простежувати хід кожної імпровізації, вникати в її перепетії, відмічати успіхи, знахідки чи промахи у формуванні мелічних ліній, ритмічних малюнків, взаємозв'язків мелосу та слів, а також мати надійні підстави для порівняння з творчістю інших співців, споріднених і далеких за своєю виконавською школою, своїх і чужоземних.

§ 7. Практика

Спираючись на наведені схеми (*рисунки 1-3*) та відповідні приклади – як словесні, так і музичні – можна пробувати навчитися по-традиційному співати думи самотужки, щоб, опанувавши це мистецтво, не тільки намагатися відродити його, але й на практиці пересвідчитися в слушності сформульованих теоретичних положень. Для того доцільно поділити увесь процес навчання на кілька етапів та дотримуватися найраціональніших методик „від загального до детального” та „від простого до складного”.

На початковому етапі досить зосередитися на суто прозовому переповіданні змісту думи з поступовою його деталізацією аж до остаточного виокремлення мови наратора та дійових осіб, насичення її стереотипними виразами високого (епічного) поетичного стилю (подібно як це робить вправний казкар). У певний момент бажано переходити до засвоєння порівняно нескладної техніки виголошення імпровізованих слів на одному тоні верхньої мелічної опори, а згодом – від елементарного монотонного проказування до виразного, експресивного виголошення з належним урізноманітненням ритмічних малюнків.

Наступний, другий етап варто присвятити виробленню навичок мислення цілісними змістовими блоками, себто правильного членування словесного тексту на окремі абзаци (уступи), відділювані гли-

¹ Див. кінець 3 уступу в записах *б* та *в*; там же в записі *г* цей уступ виявився взагалі недоспіваним та ще й із зіпсованим розв'язком, переробленим у суцільний макромелізматичний розспів.

² Пор. *нотний приклад 24г*.

бокими цезурними павзами¹ та завершувані винесеними у сам кінець 4-складниками, що дає привід навчитися припасовувати до них сталі мелодичне закінчення попередньої репетиції простішою термінацією (щось на кшталт $c''-b'-a'-g'$; $b'-a'-fis'-g'$, $a'-b'-a'-g'$, $a'-g'-fis'-g'$ і т. п.) з десцендентною послідовністю ритмічних тривалостей „коротка – коротка – довга – довша”. Це загалом дозволить вийти на рівень думових речитацій І. Гуменюка (*нотні приклади* 12-13), від яких дасться зробити крок уперед, якщо намагатися відмічати початки хоч би деяких уступів спершу коротеньким зав'язком (витриманим однозвучним вигуком зі спадним глісандуванням), а потім з усе розвинутішими руладами (див. *нотний приклад* 3а-е) аж до зразкових, як у П. Кравченка (*нотні приклади* 21-22 у зворотньому порядку) й О. Сластіона (*нотний приклад* 3д), коли на те, звісно, дозволяють вокальні дані.

Далі вже повинен настати хіба найвідповідальніший етап науки – освоєння форми думового вільновіршового рядка, яке передбачає вміння завершувати прозові вислови ритмічними клаузулами (насамперед жіночими) та пов'язувати їх суміжними римами, спочатку нехай банальними дієслівними чи взагалі одногрупними, утвореними словами в однакових граматичних значеннях. Відтак можна перейти до змістового об'єднання кількох римованих рядків у відносно самостійні підступи.

„Овіршування” прозового проказування годилося б поєднувати з пізнанням будови співомовного здання, стараючись щораз підкреслювати клаузули найелементарнішими медіаціями, наприклад, простим акцентуванням (як динамічним, так і темпоральним, посиленням мордентом) передостаннього з репетиційованих тонів верхньої лінійної опори (домінантиса), з одного боку, а з іншого – час від часу позначувати в співі перші склади віршових рядків одно- чи кільказвучковими ініціальними підходами до подібно акцентованого початку реперкусії (*рис.* 3). У самій же реперкусії не завадило б вдаватися до кольоризації – оспівування верхньої опори згори й знизу, її терцієвого перевищення тощо¹.

¹ Зразки таких простіших співомовних здань, закінчуваних на верхній мелічній опорі чи ввідному тоні до неї, достатньо представлені в їх систематичному синопсисі, спорядженому Ф. Колесою в передмові до першої серії збірки „Мелодії українських народних дум” [Колесса Ф. 1910, с. LXI-LXII (розділ 6), LIX-LX (розділ 5)]. У попередніх розділах цього ж огляду знаходяться приклади зі складнішими медіаціями, до студіювання яких вільно приступати вже по якось часі, належно осиливши простіші.

Нарешті, особливу увагу треба приділити komponуванню повноцінного розв'язку – головно співомовного підздання з обов'язковою флексивною зупинкою на тоні *d*" та павзою перед переходом на співну термінацію, дещо ускладнену мелізматикою. Своє значення має постійне шліфування здатності послугоуватися цим важливим розділом при завершенні кожного мелоуступу.

Щойно після твердого практичного опанування формосхеми жанрового еталону слід забиратися до його різнобічного мелодичного збагачення та випрацювання свого індивідуального стильового стереотипу, максимально задіюючи власні творчі задатки та користаючи з досвіду традиційних майстрів – класиків думового мистецтва¹. Шлях дальшого розвитку цього мистецтва в умовах сучасного виконавського фольклоризму свого часу накреслив О. Сластіон, і саме цим шляхом потрібно би рухатися в майбутнє.

Примітки

До § 1. *Поняття*

¹ Думи без інструментального супроводу співали Платон Кравченко, Остап Калний, Явдоха Пилипенко та Микола Дубина, а Олександрові Гришку акомпанував інший, спеціально найманий лірник [Колесса Ф. 1910, с. 112-121, 147-156; 1913-а, с. 21-40].

² У старопольській літературній традиції *думою* називали похоронний твір, що оплакував смерть лицаря та славив його діяння. З XVII сторіччя ця назва перейшла на ліро-епічні (сюжетні, оповідальні, „довгі“) пісні з „поважним“ змістом, головно історичним, морально-дидактичним, згодом побутовим, еротичним, фантастичним, про сильні душевні потрясіння і з приводу актуальних подій тощо, очевидно, на відміну від ліричної (любовної, елегійної) думки („малої думи“) [Щербіцка-Сьленк Л. 1964].

Хіба саме з огляду на цю традицію молодий Микола Лисенко назвав „думою“ пісню (псальму) про Почаївську Божу Матір [Лисенко М. 1868, № 1], не зважаючи на те, що ще за сорок років перед тим Михайло Максимович запропонував вважати „думами“ виключно епічні речитації [Максимович М. 1827, с. VI-VII] і цей почин був підтриманий тодішніми фольклористами й етнографами, зокрема Миколою Маркевичем та Олександром Рубцем, які перші опублікували музичні зразки цього жанру [Маркевич М. 1857, № 50; Рубець О. 1872, с. 55, № 216] (а втім М. Маркевич, як і М. Лисенко, назвав „думою“ також і строфічну пісню з силабічною структурою V66;446 [Маркевич М. 1857, № 49]).

У радянські часи до дум знову, як у передромантичну добу, почали зачисляти строфічні пісні історичної тематики, особливо з певним ідеологічним спрямуванням [Кирдан Б. 1972, с. 418-436, 522-525], що, на думку їхніх творців, виконавців й окремих науковців, мало би надавати жанрові ваги подібному псевдофольклорові бодай в очах влади. Зокрема, такою підробкою, складе-

ною коломийковим віршем невідомо ким, є, безумовно, „єдина дума, що дійшла до нас, про селянсько-козацькі повстання проти польської шляхти” [Кирдан Б. 1972, с. 453], записана 1928 року від традиційного співця Петра Дрвченка в харківському Центральному селянському домі [Кирдан Б. 1972, с. 259-231].

Подекуди й сьогодні схожими підмінами грішать сучасні маскарадні „кобзарі” – чи то самозвані вуличні, а чи то концертні (філармонійні), виховані в новоявлених „кобзарських школах”, які замість мозольно вчитися мистецтву старих майстрів покладаються виключно на власні убогі музично-поетичні фантазії, безлічно паразитуючи на необізнаності своєї аудиторії.

¹⁴ Тут за браком місця немає змоги подати критичний огляд наукових праць про думи, яких від початку XIX сторіччя призибалася чимало та які все ще потребують ґрунтовного аналізу задля підсумування пройденого шляху, відмежування здобутих точних знань, доведених положень від гіпотетичних суджень, а то й просто хибних уявлень, і ясного сформулювання чергових завдань думознавства. Власне музична форма думи розглядається передовсім у класичних дослідженнях Миколи Лисенка [Лисенко М. 1872, с. 342-352] та Філарета Колесси [Колесса Ф. 1910, с. I-LXXI; 1913-6; 1921; 1927, с. 79-113], а також Климента Квітки [Квітка К. 1985; 2009] і Софії Грици [Кирдан Б. 1972, с. 52-65; Грица С. 1979, с. 204-226; 1989; 2007; 2009], інші спорадичні публікації на цю тему наразі не принесли нічого принципово нового (за винятком хіба навчального посібника [Іваницький А. 1997, с. 207-210], про що йтиметься нижче).

До § 2. Словесна форма

¹ Деякі автори всупереч поглядам таких авторитетних дослідників, як М. Максимович, Ф. Колесса, К. Квітка, С. Грица й ін., твердять, буцімто думи складаються *тонічним* віршем [Іваницький А. 1997, с. 207-210; Ткаченко А. 1998, с. 363; Програма 2005, с. 58]¹, що треба покласти хіба на карб очевидного непорозуміння або й елементарного незнання сутності цієї системи версифікації².

¹ А втім Анатолій Ткаченко в іншому місці свого підручника (с. 367-368) стверджує, що думам властиве все ж „фольклорне речитативне віршування”, підкріплюючи це справедливе твердження відповідним прикладом (щоправда, таке ж віршування, на думку цього автора, зустрічається також у баладах, у яких, як добре відомо, насправді використовується виключно пісенний силабічний вірш). Там же на с. 83 думи також зарховані до речитативного жанру поряд з епічним „Словом о полку Ігоревім”.

² Той же А. Ткаченко як приклад „двоноголошеного тонічного віршування” наводить текст історичної пісні про Байду (при тому називаючи її баладою) [Ткаченко А. 1998, с. 362], хоч складена вона типовим силабічним віршем (з базовою 8-складовою структурою V44₂), в якому словесні наголоси не мають ані сталого місця, ані сталої кількості в рядках, отже, не виконують жодної ритмоорганізуючої функції. Усе це свідчить про не надто високі фольклористичні кваліфікації автора підручника, адресованого з дозволу Міністерства освіти України студентам гуманітарних спеціальностей вищих навчальних закладів. Не

Згідно з загальноприйнятим визначенням тонічним називається „вірш, в якому зберігається стала кількість наголошених складів незалежно від кількості ненаголошених”, а „тонічне віршування – система віршування, що ґрунтується на дотриманні певної кількості наголосів у рядку” [СУМ 1979, с. 187] чи, кажучи фаховіше, на „сумірності наголосів у віршорядках (ізотонізмі)” [ЛСД 1997, с. 668; Ткаченко А. 1998, с. 362; див. також: СЛТ 1971, с. 425-426; СТЛ 2002, с. 619-620]. Себто в кожному рядку тонічного вірша має бути завжди однакова кількість силових (експіраторних) наголосів (акцентів), розміщених на рівновіддалених часових відстанях, чого в думках, узятих у повному обсязі, ніколи не буває, адже в їхніх рядках кількість наголосів зовсім довільно хитається від двох до кільканадцяти, до того ж з принципово непорядкованим місцеположенням, і лишень в суміжних рядках акцентуація здатна вирівнюватися як наслідок тимчасового структурного паралелізму. Наприклад, кількість наголошених і ненаголошених складів, їхнє співвідношення в рядках і між рядками в такому фрагменті [Кирдан Б. 1972, с. 81]:

<...> „Деś тво́я ма́ти в не́бі присвяті́лась,
Що тебе́ породі́ла,
Що ти в чі́стому полі́ пробува́в,
Із на́с, бравосла́вців-небува́льців, ні одні́го козака́ із во́йска не утеря́в!”

можна зобразити схематично ось так:

краще справи стоять і в указаному посібнику А. Іваницького, де тонічному віршуванню в українському фольклорі приписується „органічна аритмічність” та „асиметричність”, „близька до розмовленого мовлення”, і до характерних зразків такого віршування віднесено, крім дум і голосінь, ще й весільні ладкання, дарма що наведений там же приклад демонструє також типовий 6-складовий силабічний вірш (зіпсований у кінці недовладною контамінацією чужого собі тексту зі структурою V553) [Іваницький А. 1997, с. 209-210]. В іншій своїй педагогічній праці А. Іваницький дав таке безпрецедентно своєрідне визначення тонічному віршуванню: „Тонічний вірш – будова рядків, у яких склади групуються навколо основних смислових (? – Б. Л.) наголосів (у рядку їх, як правило, три або чотири)” [Іваницький А. 2008, с. 513], дарма що в фрагменті думи „Олексій Попович”, зацитованому в названому посібникові як зразок власне такого вірша [Іваницький А. 1997, с. 207-210], шість рядків з восьми виділених (щоправда, цілком суб’єктивно) мають усього по два наголоси, один – п’ять, і тільки лиш один – оті три, які відповідають указаному правилу. Що ж до смислових наголосів (логічних чи емпатичних), то їхнє місцеположення у мовленні та відповідно віршах повністю залежить від хвилевих індивідуальних семантичних мотивацій, отже, є довільним, неусталеним (крім того, в словесному виразі чи силабічній групі подібних наголосів практично не буває більше, ніж один), і на відміну від граматичних (силових, часокількісних, висотних) ніяк не можуть брати участі в будь-якому системному ритмуотворенні, зокрема тонічному.

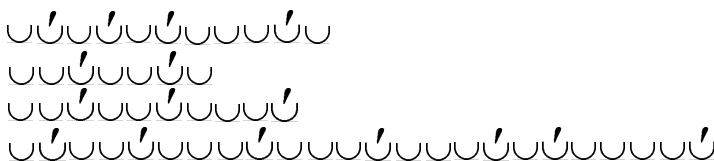


Рис. 4

Відсутність ізотонізму й узагалі всякої системи в акцентуації тут очевидна, тож говорити про тонічне віршування в думках немає ані найменших підстав. Класикою літературного тонічного вірша вважається поезія Володимира Маяковського, фольклорного – передусім танцювальні пісні (зокрема обрядові) та дитячі пісеньки, виконувані неодмінно з мелодіями в акцентно-динамічному (тактовому) ритмі, базовий малюнок яких варіюється дробленням тривалостей залежно від кількості ненаголошених складів між наголошеними, наслідком чого вірші стають не тільки ізотонічними, але й ізохронними, як наприклад [Квітка К. 1917/1918, № 219; див. також №№ 178, 184-186, 215, 217, 218, 220 тощо]:

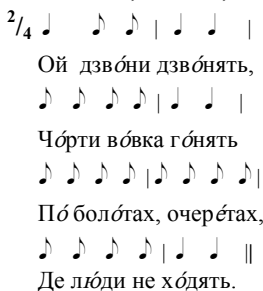


Рис. 5

Тут акцентно-часове співвідношення наголошених і ненаголошених або пропущених складів у яскраво виражених двоскладових стопах з початковими наголосами, відповідними періодичним тактовим акцентам, виглядає ось як (прямовисні перетинки вказують на межі віршових стоп, подвійні перетинки – на кінець рядка, прочерки означають пропущені склади, дужки з наголосами і без наголосів – відповідно наголошені та ненаголошені склади, а накриті дужки – умовно наголошені в довших словах з огляду на усталену систему ритмічної пульсації)¹:

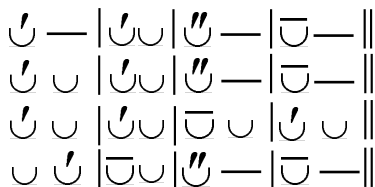


Рис. 6

¹ В останньому рядку застосована властива тонічному віршуванню ритмічна збивка (синкопа).

Тонічний вірш неодмінно лучиться з музикою в акцентно-динамічному („шкільному”) ритмі, якого годі дошукуватися не тільки в речитативних творах, ай в абсолютній більшості традиційних обрядових і звичайних пісень. Без співу таким віршем складаються практично всі поклики, скандовані гуртом (на зразок „Спартак – чемпіон”:

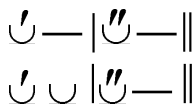


Рис. 7

або ще донедавна вельми популярного двовірша „Нас – багато, Нас не подолати!”, скомпонованого з використанням клаузульної каталектики):



Рис. 8

Можливо, ярим прихильникам псевдотеорії віршової тонічності дум дуже заготілося ототожнити їх з билинами, в яких авторитетні російські дослідники теж добавають тонічне віршування (взагалі питоме, домінантне для їхнього рідного фольклору) [Лобанов М. 2002, с. 31-54], хоч такий явно тенденційний підхід наразі ніяк не витримує об’єктивної критики, бо руйнує саме поняття тонічного вірша та ритму, що так же само як і силабо-тонічний вірш мусить мати суворо встановлену кількість акцентів та, більше того, ці акценти мусять знаходитися на одних і тих же місцях у відповідних віршових рядках, себто на рівних часових відстанях один від одного (інакше не буде ритму як такого). У силабо-тоніці такі відстані виповнюються однаковою кількістю складів (ізотонізм з ізосилабізмом), у тоніці ж – різною кількістю складів (ізотонізм з гетеросилабізмом), що заставляє вимовляти надмірні неакцентовані склади з різною швидкістю, різними музично-ритмічними довгостями. Цього якраз ані в думках, ані в більшості билин немає, і тому вони аж ніяк не можуть знаходитися в одному систематичному ряді з вище вказаними суто *пісенними* жанрами, котрим справді притаманне класичне тонічне віршування.

¹¹ У дійсності не існує жодного спеціально „народного віршування”. Фольклорна поезія використовує ті ж основні системи організації художнього мовлення, що й літературна поезія, а саме: силабічну, тонічну, силабо-тонічну та різноманітні вільні чи звільнені (якщо ці останні можна назвати системами), тільки дещо інакше, в інших пропорціях тощо. В українському поетичному фольклорі домінує силабіка, інші способи віршування в ньому займають зглядно скромніше місце.

¹² Термін „речитатив” (з дериватами) якщо й згадується в літературознавчих довідкових виданнях, то виключно як музичний (музикознавчий), див., наприклад: [СЛТ 1971, с. 355; СТЛ 2002, с. 464 тощо]. Про співвідношення термінів „речитатив”, „речитація” та „рецитація” див. [Квітка К. 2009, арк. 3, виноска].

^{IV} М. Лисенко та Ф. Колесса використовували ще й термін „період” [Лисенко М. 1874, с. 351; Колесса Ф. 1910, с. XI і далі; 1927, с. 82 й далі], що нині вийшов з ужитку в зв’язку з очевидною відсутністю в думках регулярно-систематичної повторності та справедливо критикувався К. Квіткою в лекціях, читаних у Московській консерваторії [Квітка К. 1985, с. 20].

^V До того ж „тирадами” в етномузикознавстві зазвичай прийнято називати багаторядкові (п’ять і більше, у ладканках – чотири і більше) віршові строфи, в яких кількість рядків та кількість складів у рядках може бути постійною або змінною (мобільною).

^{VI} Практиковані філологічною фольклористикою видання дум суцільним текстом (без поділу на уступи) є неповноцінними тією ж мірою, що й публікації пісенних віршів без графічного розмежування окремих строф, позаяк такий спрощений виклад нівелює їх принципову відмінність від дійсно астрофічної поезії.

^{VII} Запис, здійснений Василем Білозерським 1844 року на Чернігівщині й опублікований з незначними редакторськими поправками М. Максимовичем [Максимович М. 1849, с. 13-14], тут викладається згідно з дійсним (об’єктивним) поділом на рядки. Через брак мелодії уступи співця залишаються невідомими, тож вони виділені умовно за змістом. Клаузули відзначені курсивом та відмежовані скісною рисою (/), за якою зразу йде наголошений (акцентований) склад. Навпроти рядків указується наявна в них кількість складів та наголосів.

^{VIII} Користаючись з методики графічно-схематичного зображення будови вірша, наміченої у примітці I (до цього ж параграфу), можна скласти собі ясний образ складової довжини рядків у даній думі та розподілу в них словесних наголосів, що задля зрозумілої економії місця тут не наводиться.

^{IX} Звісно, в думових текстах можна добачати ще окремі *надуступи*, але тільки за поетичним змістом, що з типологічного погляду робити небажано, бо виділення будь-яких змістових одиниць поза формальними ознаками не здатне бути інакшим, аніж чисто суб’єктивістичним.

^X Оскільки подібну будову мають також достатньо розбудовані словесні тексти голосінь, то є хіба резон такого виду фольклорні верлібри з римованими віршовими клаузулами та поділом на речитативні уступи (абзаци) називати загалом *співаними верлібрам* (*співаними вільними віршами*).

^{XI} Утім деякі співці (навіть з числа видатніших) або не змогли освоїти техніку переказування змісту дум, або не здогадувалися про таку можливість, а тому вивчали їхні тексти напам’ять і завжди відтворювали їх практично однаково (пор., наприклад, [Кирдан Б. 1972, с. 389-392] і [Колесса Ф. 1913-а, с. 96-114 і 115-144], [Лисенко М. 1964, с. 76-78] і [Колесса Ф. 1913-а, с. 41-50] тощо). Особливо це притаманне кобзарям та лірникам пізнішої формації, які свій скромний думовий репертуар не переймали від попередників або сучасників, як належить, усним шляхом, а завчали слово в слово з наявних фольклористичних видань, часом навіть за активного сприяння інтелігентів, глибоко занепокоєних збереженням традиції. Зрозуміло, для думознавства такого гатунку джерельні „матеріали” можуть становити лишень спеціальний інтерес.

До § 3. Музична форма

¹ У цьому переконує практика публікації фактично однакових текстів дум, які виявляються поділеними на окремі рядки по-різному без будь-яких виразних на те підстав. Скажімо, початок думи „Піхотинець” (у виконанні кобзаря М. Кравченка) один із записувачів попарцелював у такий спосіб [Кирдан Б. 1972, с. 190]:

- Ой у святую неділеньку рано-пораненьку
То не сиві тумани вставали, не дрібні дощі накрапали,
То три брати з турецької землі бусурменської
З тяжкої неволі,
5 З города Азова втікали, ой ...
Ой утікали.

Другий ті ж слова (якщо не брати до уваги додатково вставлені вирази) розклав значно рівніше, при тому оминувши характерне для виконавця маркування кінця уступу словобривом [Сластіон О. 1902, с. 317]:

- Ой у святую неділеньку, рано-пораненьку
Не синії тумани уставали,
Не буйнії вітри повівали,
Не чорнії хмари наступали,
5 Не дрібнії дощі накрапали,
Когда три брати з города Азова
З турецької-бусурменської
З великої неволі утікали.

Третій же, крім того, ще вважав за доречне розділити вступні слова на два рядочки [Колесса Ф. 1910, с. 157]:

- Гей у святу неділеньку
То рано-пораненьку,
Гей то не чорнії хмари наступали,
Не дробнії дощі накрапали,
5 Гей, то не сиві тумани й уставали, –
Як три брати з турецької,
Бусурменської, тяжкої неволі,
Із города Озова й утікали.

Усе це дещо нагадує довільні експериментальні операції, здійснені над вище наведеним верлібром Ю. Тарнавського, однак вони ніяк не припустимі в фольклористиці, яка має на меті дійти достеменних порівняльних висновків, опираючись виключно на точні аналітичні дані. Тому вказаний думовий текст

згідно з притаманними йому клаузулами та римуваннями, мусить виглядати на письмі лишень ось так (взявши за основу найповніший з них)¹:

- Ой у святую неділеньку, рано-пораненьку
не синії тумани уста/*вали*,
Не буйнії вітри пові/*вали*,
Не чорнії хмари насту/*пали*,
Не дрібнії дощі накра/*пали*,
5 Когда три брати з города Азова, з турецької,
бусурменської, з великої неволі ой..., ой уті/*кали*².

¹ Таку ж роль відіграє інструментальна перегра між строфами довгих пісень, але тут вона має характер орнаментальної варіації на мелодію наспіву [Ошуркевич О., Рибак Ю. 2002, с. 63 № 3, с. 67-68 № 5, с. 72 № 9, с. 79-78 № 14 тощо).

² Наприклад, тією чи іншою мірою нотовані перегри кобзарів Михайла Кравченка, Гната Гончаренка та Степана Пасюги, лірників Антона Скоби та Семена Говтваля [Колесса Ф. 1910, 1913-а]. Можливо, своє значення при цьому мав рівень опанування інструмента, у зв'язку з чим виконавець заповнював павзу між співом властиво не так справжньою перегрою, що не була йому під силу, як радше її своєрідним „музично-шумовим” заміником.

³ У цьому відношенні транскриптор поступав не зовсім послідовно, позначаючи елементи бурдону то як частину тематичної партії (інтервал під одним штилем), то як супровідної (зі штилем вниз). У той спосіб він, мабуть, хотів зазначити, що на фонограмі звуки зі штилем вниз чулися дещо довше (протягом цілої чвертки), а під спільним штилем – коротше. Очевидно, подібні відміни звучання треба покласти на карб технічно недосконалого фонозапису, який лишень час від часу схоплював верхній тон постійно витримуваної бурдонної квінти $G - d'$.

⁴ Цікаво, що цей інваріант творить типову для середньовічної музики розгорнуту форму неповторної будови, яка виразно членується на три складові по шість чверток або, точніше, по три півноти у кожній, виказуючи при тому схильність до групування „коротка – довга” (R12 12 12, якщо коротшу тривалість позначити одиницею, а довшу – двійкою) з „пентатонним” мелічним остовом: $d'' - d' - c' - a' - a' - g'$).

⁵ Воно ставало можливим щойно тоді, коли *мандрівні* співці перетворювалися на *інституціональних*, себто осідали при дворах, церквах чи утворювали власні організації (колегії, гільдії, цехи), й у тій чи іншій формі вступали в змагання між собою за лідерство, першість (легендарний поєдинок Аполлона та Марсія, Олімпійські та Піфійські ігри в Давній Греції, суперництва мугамістів, майстерзінгерів й ін.), що кінець-кінцем приводило до вироблення чітких правил передовсім для виявлення істинного переможця в таких конкурсах, але й також для потреб педагогіки – виховання адептів, яким насамперед (а ще з метою

¹ Перший та останній довгі віршові рядки з технічних причин викладаються у „зламаному” вигляді.

² Або: *Як три брати з турецької, бусурменської, тяжкої неволі із города Озова ой..., ой уті/кали*.

поширення відповідних музичних знань в освіченому світі) адресувався писаний теоретичний трактат найавторитетнішого митця (не раз з використанням *нотного протописьма*). Так дане мистецтво сягало апогею свого розвитку, після чого наступав його застій чи поступовий занепад, а то й повний вихід з ужитку та забуття.

❷ Відомо, що мандрівні співці дум (зрештою, як і, треба здогадуватися, також билин, маючи на увазі легендарного Бояна) зуміли здобути собі інституціональний статус – вони осідали при дворах, церквах і монастирях, створили власний ремісничий цех, але свідчення про будь-які вияви публічної змагальності між ними не дійшли до нас і ледве чи мали місце в дійсності. Очевидно, цей важливий, в певному сенсі вирішальний етап у кількавіковій еволюції кобзарсько-лірницького мистецтва не відбувся через наплив у XVIII сторіччі принципово нової – західноєвропейської писемної професійної музики, яка цілковито витіснила старі уснопрофесійні форми музикування з побуту освічених кіл тогочасного суспільства. Таким чином у фольклорному середовищі фактично перестали існувати належні умови для подальшого розвою думового виконавства, яке, так і не досягнувши свого типологічно мислимого максимуму, поступово мусило перейти в стан стагнації та смеркання.

До § 4. *Жанровий еталон*

¹ Запропоновані свого часу робочі терміни для першого та третього розділів речитатій (*зачин та кінцівка*) [Луқанюк Б. 1989, с. 63-64] попри свою утертість у науковому обігу виявилися не зовсім зручними з огляду на їх традиційне використання в аналізах інших сфер фольклору (зокрема, не тільки стосовно сюжетних частин епічних творів, але й композиції великої кільцевої форми), що не могло не призводити до певних непорозумінь. Через те виникла потреба оновити ці терміни, добравши рідковживані слова саме в лексико-граматичному роді, який дозволяє відрізнити їх від відомих розділів сюжетної драматургії (зав'язка, розв'язка).

² Такі побудови в етномузикознавчій літературі зазвичай називають „фразами”, дарма що відповідно до загальновідомих постулатів теорії музичного формотворення у фразах (як „великих мотивах”) відсутні окремі заключні (*кадансові*) звороти, вони виступають виключно в кінці побудов більш високого рангу – музичних реченнях і періодах (як „складних реченнях”). Ще Петро Сокальський, визначаючи мінімальні мелосинтаксичні одиниці для кожного з трьох принципово відмінних виявів ритму в музичній культурі усної традиції, справедливо вказував, що такою одиницею в *акцентно-динамічному* ритмі є мотив (і, слід додати, за певних обставин субмотив), у часокількісному – неподільна фраза (евентуально, субфраза), а в речитативному – неподільне речення (підречення).

Застосування однакових термінів до зовні схожих, проте засадничо відмінних за своєю структурою побудов у різних виявах музичного ритму породжує небажану синонімію та пов'язану з нею плутаницю, тому варто дати їм різні найменування. У речитативності, поряд з *уступом* – відповідником періоду, для позначення побудови, аналогічної реченню, пропонується використовувати рідковживаний український синонім того ж поняття – *здання* (з наголосом на останньому складі).

^{III} Щодо походження українських дум існує дві основні гіпотези: одна, особливо нав'язувана в радянські часи, на пряму виводить кобзарсько-лірницьку епічну творчість із давньоруської билинної традиції, інша ж, висунута Ф. Колессою, трактує цю творчість як своєрідну вищу стадію розвитку речитативного стилю народних голосінь. Обидві гіпотези безпідставні: за своєю музично-поетичною будовою думи не мають нічого спільного з билинами, а за своїм змістом (насамперед первісним героїчним) є чужі голосінням, що функціонально в'яжуться передовсім з трагічними подіями. Не вдаючись у деталі, потрібно відзначити, що існування професійних епічних співців мандрівного типу зареєстроване на території України вже в склавіно-антській державі (V-VII віки), тож їхнє мистецтво протягом тисячоріччя свого культивування, безумовно, не тільки мінялося, а й зазнавало найрізноманітніших впливів – давньоіранських, кельтських, тюркських (зокрема, пізніших турецьких), скандинавських і, врешті, західноєвропейських. Жодне з цих імовірних джерел українських дум, в тому числі й цілком можливі їхні середньовічні західноєвропейські корені – як церковні¹, так і світські – з огляду на велими тісні культурно-освітні контакти козацтва та близьких до нього суспільних верств з тогочасним освіченим католицьким світом, дотепер не розглядалися належним чином і вимагають спеціальних порівняльних досліджень, на які тут не місце.

^{IV} Думове співомовне здання, наскільки б воно не було розгорнутим, є цілком побудовою, внутрішньо неподільною на менші, відносно самостійні синтаксичні елементи типу фраз або мотивів (за винятком спеціально парцельованого виконавцем, про що згодом). Між указаними його компонентами справжні, реальні членороздільні цезури не існують, вони виділяються тільки морфологічно, подібно як частини слова в мові, яке також творить нерозривне ціле, проте в ньому вирізняються окремі морфеми (префікс, корінь, суфікс, постфікс, флексія).

^V Функціонально-ладова залежність між медіаціями, яка поєднувала б два чи кілька здань у співомовні підступи, либонь, не простежується у більшості виконавців; більш-менш послідовно вона проглядає, здається, лишень у П. Древиченка (див. *нотний приклад 7е*).

^{VI} Поява звичайної медіації на місці флекси породжує невідповідність між структурами обох думових інгредієнтів, зрештою, цілком зрозумілу в умовах спонтанного творення, хоча в деяких співців подібна невідповідність виявляється доволі звичною річчю, засвідчуючи хіба їхню необізнаність із технікою флексивного членування співомовного здання на похідні складові – *підздання*.

^{VII} Цікаво, що в уступах П. Древиченка функцію розв'язку зчаста переймає на себе інструментальна перегра (*нотний приклад 1*).

^{VIII} Щоби запобігти неадекватному іншомовному перекладові (головно в формальній компаративістиці) введених вітчизняних термінів *зав'язок* –

¹ Ці своєю чергою виводяться правдоподібно з юдейського псалмодіювання [Чекановська А. 1981, с. 72-74]. Його ж, не виключено, практикували також хозари – східні сусіди, а якийсь час і володарі русів, що треба би мати на гадці в студіях над генезою дум узагалі та думової форми зокрема.

співомова – розв’язок, можна запропонувати тут паралельний для них ряд на латинській основі, а саме: *інтроїція* (лат. *introitio* – входження), *канторація* (від лат. *cantus* – спів + *oratio* – мова) та *каденція* (лат. *cadentio* – опадання, закінчення). І навпаки, запозиченням латинським термінам годилося б присвоїти також рідномовні відповідники: *вигук* і *перелив* – у зав’язку, *приступ*, *осердя* (як відбивання, повторення лінарного домінантиса) – в співомові та *зупинка*, відповідно в середині уступу – *середник*, а в кінці розв’язку – *заклучник*. Проте далі в цій праці, аби не обтяжувати її неологічними новаціями, використовуватимуться тільки звичніші терміни змішаного характеру, вказані в схемі складових думового мелуоступу (рис. 2).

До § 5. Сильовий стереотип

¹ Мінімальні уступи здебільшого з’являються на початку думи і їх можна було б розглядати як своєрідне декларування музичної теми, що розвиватиметься далі (як то має місце в рагах або мугамах), та подібні мініуступи не раз появляються також і в середині твору, при чому в достатньо зміненому вигляді, тож, можливо, їх породжують зовсім інші причини, зокрема настільки прозаїчні як, скажімо, проста помилка через хвилювання перед небаченим звукозаписувальним апаратом, звичайна невдача імпровізації тощо.

² Так само І. Скубій оригінально догравав на лірі недоспівані медіації в деяких співомовних зданнях, див. [Колесса Ф. 1913-а, с. 4-7 і т. п.].

³ Аналогічний заключний зворот у записі М. Лисенка, про який згадує К. Квітка в коментарі до своєї транскрипції [Квітка К. 1985, с. 26], також виконує функцію термінації, що зайвий раз підтверджується повтором після обов’язкового рефрену („да гей же”).

⁴ У своїй нотній транскрипції Ф. Колесса вирізнив сім уступів (останній виявився неповним, обірваним у зв’язку з тим, що для фіксації його закінчення забракло фонографічного валика), керуючись виключно суб’єктивним розумінням поділу поетичного тексту за змістом. Насправді ж у фрагменті думи, який наспівав В. Говтвань, ясно виділяються 22 вільновіршові рядки з жіночими клаузулами, попарно злучені вельми невибагливими дієслівними римами (за одним-єдиним винятком у 16 рядку):

В святую неділю рано то бідна вдова в своєму дому жила-проживала.

Трьох синів імїла, Бога небесного прохала:

„Ой поможи мені, Господи, синів згодувати,

В найми не пустити, людім на поталу не дати!”

5 Вдова бідна пучками, ручками святий хліб одробляла

Та дітей своїх годувала.

Ой пови[ходила],

До розума подоводила,

Дома повистроювала,

10 Подружжя подавала.

Стали сини жити-поживати,

- Товаришів зазивати.
 Ой пити-гуляти, –
 Матір рідну з хати виганяти.
- 15 Хліб і сіль на глаза викидати:
 „Йди-йди, стара мати, з нашої хати!”
 Будуть до нас куми, побратими заїжджати,
 Будем пити-гуляти,
 А ти, стара мати, будеш у порогах стояти”.
- 20 Вперед старший син рідну матір веде під руки, середущий в спину випихає.
 Найменший ворота одчиняє.
 Стала тоді вдова плакати ...

За музичною формою, якою послуговувався лірник і яка в нього не завжди корелювалася з віршовим членуванням, цей думовий текст виявився поділений на 13 уступів (*нотний приклад* 14). Ось як він мав би виглядати виписаний окремо:

1. В святую неділю рано то бідна вдова в своєму дому жила-проживала.
 Трьох синів імла, Бога небесного прохала:
2. „Ой поможи мені, Господи, синів згодувати,
 В найми не пустити, людім на поталу не дати!”
3. Вдова бідна
 Пучками, ручками святий хліб
4. одробляла
 Та дітей своїх годувала.
5. Ой пови[ходила],
 до розума подоводила,
 Дома повистроювала,
 подружжя подавала.
6. Стали сини жити-поживати,
 Товаришів зазивати.
7. Ой пити-гуляти, –
 Матір рідну з хати виганяти.
8. Хліб і сіль на глаза викидати:
 „Йди-йди, стара мати, з нашої хати!
9. Будуть до нас куми, побратими
10. заїжджати,
 будем пити-гуляти,
 А ти, стара мати, будеш у порогах стояти”.
11. Вперед старший син рідну матір
 Веде під руки, середущий в спину випихає.
12. Найменший
 Ворота одчиняє.
13. Стала тоді вдова плакати ...

Тут, зокрема, на початку 4 та 10, в середині 11 та 12 уступів звертає на себе увагу характерне для новішої харківської школи використання своєрідного енжамбеману – структурного розриву словесного виразу за допомогою перенесення його кінця до наступної мелодично-поетичної побудови, а в 5 уступі – підведення чотирьох самостійних віршових рядків під два внутрішньо неподільні співомовні здання, які штучно перетворили ці спаровані вільновіршові рядки у нібито піврядки з несправжніми внутрішніми римами.

^v Як було встановлено, кандидат на кобзаря чи лірника при отриманні „визвілки” не здавав спеціального музичного іспиту (вимагалось тільки знання словесних текстів), тому вчитель не займався зі своїм учнем ні співом, ні грою на інструменті, і цю науку його підопічному доводилося опановувати самотужки. Хіба через те деякі епічні співці обходилися без інструментального супроводу або спеціально наймали задля нього відповідного інструменталіста (див. примітку Ідо § 1).

^{vi} Очевидно, П. Кравченко виконував лише ті дві думи, фрагменти яких зафіксував О. Сластіон на сімох фонографічних валиках, транскрибованих згодом Ф. Колесою [Колеса Ф. 1910, с. 88-107], а саме п’ять початків „Піхотинця” (5+5+4+4+4 = 22 уступи) та два початки „Вдови” (5+6 = 11 уступів, себто щоразу стільки, скільки могло зміститися на одному валику, позаяк збирач, напевно, не вмів призупинити спів, перезарядити апарат і продовжити фонографувати твір з місця зупинки), всього 33 уступи. Із цих валиків збереглося шість: в архіві Ф. Колесси наявні два з фонозаписами „Піхотинця” та один із фонозаписом „Вдови” [Довгалюк І. 2010, с. 109], а крім того, в колекції фоноваликів О. Сластіона, які знаходяться у фоноархіві київського Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського (Ф 14-10/116911) і магнітофонні копії яких є в Проблемній науково-дослідній лабораторії музичної етнології Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка, мають бути ще три валики (в реєстрі колекції під №№ 12-13, датованих 1904 роком, і № 14 з 1908 року, якщо це, звісно, не помилка; до речі, в цьому ж реєстрі П. Кравченка названо „кобзарем”, та радше в значенні народнопрофесіонального музики взагалі; подібно на відомому рисунку О. Сластіона „кобзарем” названий М. Дубина, який також співав думи без супроводу).

Недоліки фрагментарних фонозаписів дум, на які резонно вказував К. Квітка, в даному разі треба вважати несуттєвими. Повна фіксація імпровізованого твору потрібна головню для вивчення драматургії його великої форми, для пізнання ж стильового стереотипу виконавця, як відзначав Ф. Колеса, сповна може вистарчати тих кількох уступів, що помістилися на одному валику, особливо за наявності кількох повторних записів, здійснених як протягом одного збирацького сеансу, так і через деякий час. Власне це і зробив О. Сластіон, неодноразово документуючи спів П. Кравченка.

До § 6. Речитації Платона Кравченка

¹ Якщо не зважати на деяку плутаницю з пропусками слів щораз у 3 та 4 уступах думи „Піхотинець”, розбіжності між версіями виконання, зафіксованими навіть у різний час (наскільки відомо, О. Сластіон фонографував спів П. Кравченка

щонайменше двічі з перервою в кілька місяців) зводяться головно до вставок або вилучень словечок оздоблювального характеру, що ніяк не впливають на зміст окремих виразів. Те ж виявляє порівняння наявних версій текстів думи „Вдова”, записаних О. Сластіоном від П. Кравченка 1904 року (два початкові фрагменти, транскрибовані Ф. Колесою [Колеса Ф. 1910, с. 101-197]) та, ймовірно, ще 1900 року [Грушевська К. 1931, с. 260-261] (їх порівняльне зіставлення див. на наступних сторінках 52-53).

^{II} Флекса в розв’язках М. Кравченка до того ж підсилюється сталим словообривом (наприклад: „*по... пораненько*”, „*й у... й утікали*”). Те ж, до речі, застосовували О. Савченко (Барь), О. Калний і час від часу О. Гришко, а можливо, й інші співці, однак у записаних від них текстах без музики подібні словообриви практично ніколи не фіксувалися (показово, зокрема, що й Ф. Колеса усунув їх в окремо поданих словах дум, виконуваних М. Кравченком [Колеса Ф. 1910, с. 157-175]). До цього ж прийому, характерного насамперед для російських та українських протяжних пісень, П. Кравченко не вдавався, так само як й інші полтавські традиційні співці: очевидно, „словообривники” серед них творили хоч і невеличке, та все ж осібне відгалуження, започатковане якщо не славним Федором Гриценком (Холодним), учителем М. Кравченка й О. Савченка, то кимось із його не менш впливових попередників.

^{III} У М. Кравченка саме на домінуючу зупинку в розв’язку припадає словообрив, характеристичний для стильового стереотипу цього співця.

^{IV} Лиш О. Сластіон одного разу вистрілив фактично таким же зав’язком (див. *нотний приклад* 3д), може, на мить згадавши добре відомі йому рулади П. Кравченка. Сам же О. Сластіон постійно використовував широко розспівані, з типово пісенною, дуговою мелічною лінією „заплички” на кількарізкових вигуках „гей” чи „ге-гей” (*нотний приклад* 3ж). Правдоподібно це був його особистий винахід, що вельми припав до душі пізнішим кобзарям (див., приміром: [Правдюк О. 1966, с. 24]) та деяким композиторам, як то Борису Яновському, Костянтину Данькевичу й ін.

^V Про ладову природу звукорядного хроматизму *cis*”–*e*”, що виникає при цьому, див. [Луканюк Б. 2013, с. 500-504]. Варто ще додати, що абсолютна висота співу П. Кравченка з технічних причин залишилася невідомою (з такою ж проблемою свого часу зіткнувся Станіслав Людкевич, транскрибуючи польові фонографічні записи Осипа Роздольського [Людкевич С. 1906, с. IX-X]).

^{VI} Подібно поступали й інші виконавці (А. Скоба, І. Скубій, М. Дубина, О. Сластіон), а М. Кравченко, О. Гришко, О. Барь та О. Калний послуговувалися виключно надкоротким зав’язком, зредукованим до однозвучної екскламації (без рулади).

^{VII} Можливо, унікальність розлогих зав’язок П. Кравченка пояснюється тим, що його стильовий стереотип зберіг первісне правило, занехаяне іншими співцями, згідно з яким у цьому розділі повинен викладатися тематичний матеріал, розроблюваний далі в співомові, причому повністю лише на самому початку твору, а в середині – час від часу (як нагадування) або скорочено

¹ В круглих дужках подаються відміни, притаманні окремим записам, а в зламаних – відзначені крапками місця, де слова не чутні на фонограмі.

1. (О!) Ой то в неділю рано, пораненько,
 (ой) (во то ж) то не сосна шуміла,
 То не рання пташечка
 дробними голосами щебетала,
 (Не сивая зозуленька ой кувала).
2. А (Ой то) не сивая зозуленька кувала, –
 Се (То) нещасная удівонька
 з своїми синочками розмовляла:
3. „Ой як же то гірко в світі жити, проживати,
 Свій хліб обробляти,
 Кревними рученьками його й заробляти,
 Хоч маленьких (своіх) діток (та й) годувати!”
4. Ой то стала (начала ж то) вона
 до сирої землі припадати,
 Руки в гору піднімати,
 Творця Небесного за синів благати:
5. „(Ой) Боже мій, Боже, Спасе (ж) милостивий,
 стань мені до помочі,
 поможи мені тоті (всі три) сини погодувати
 (Та й) у найми не допускати,
 На чужі рученьки на поталу не дати!
 (<.....> згодувати,
 Молодих синів доброму розуму призводжати”).
6. Вже то вони стали жити, проживати,
 Свої побратими зазивати,
 <.....>, –
 Свою нещасною матінку рідную
 а з нової світлоньки виряджати.

1. Ой у святу неділю рано, пораненьку,
 то ж то не сосна в бору шуміла,
 А не райська пташечка
 дробними голосами щебетала.
2. Тож не райська пташечка щебетала,
 Не сива зозуленька кувала, –
 То нещасная удівонька
 з своїми синочками речі розмовляла:
3. „Як же то й горко в світі жити, проживати,
 Сей хліб одробляти,
 Кревними рученьками його заробляти,
 То так же горко вас,
 малесеньких діток, годувати”.
4. Начала ж тая нещасная удівонька
 к сирой землі припадати,
 Руці в гору поднімати,
 Творця Небесного к собі благати
 (Слезно плакати, ридати):
5. „Боже мій, Творче, Спасе милостивий,
 стань мені на помочі,
 поможи мені сі три сини погодувати,
 У найми не допускати,
 На чужій рученька на поталі не дати,

 Тільки їх з молодецьких літ
 к доброму розому призводжати”.
6. Начали ж то вони жити, проживати,
 І всію побратину зазивати,
 І водку парувати, –
 Свою нещасную матінку
 із нової світлоньки виряжати.

тією чи іншою мірою. Якщо це дійсно так, то хіба мали би рацію прибічники теорії ученого („напівкнижного”) походження дум (Павло Житецький та інші), і в тому не було б нічого дивного, адже західноруська шляхта – ядро козацтва, серед якого мусив зародитися даний жанр, належала до освічених верств населення (наряду з духовенством), бо замолоду здебільшого здобувала знання в престижних світських або церковних навчальних закладах (зокрема й Західної Європи), де першорядне значення надавалося опануванню композиційних законів професійної середньовічної музики.

До § 7. Практика

¹ Їх можна виповнювати інструментальною перегрою, в імпровізуванні якої доцільно вправлятися також окремо, просуваючись від простого енергійного перебирання звуків, як у більшості старших співців, до розробки певної мелодичної теми, що більше притаманно лірникам (І. Скоба) та кобзарям харківської школи (П. Дрвченко, І. Кучеренко).

² При тому проникливо аналізувати лиш існуючі музично-словесні транскрипції виконуваних ними творів аж ніяк не достатньо, необхідно якнайважливіше вслуховуватися в наявні їх фонографічні записи, хоч якими неякісними вони не видавалися б з нинішнього погляду. Більшість таких записів, здійснених на початку ХХ сторіччя, збереглася в архівах Києва [Небеш Д., Поточняк А. 2006] та Львова [Довгальок І. 2011], тож бодай кращі з них, треба сподіватися, після відповідного оцифрування та реставрації стануть загальнодоступними.

АВП 1988

Анализ вокальных произведений: Учебное пособие. Ленинград, 1988.

ВСФ 1993

Восточнославянский фольклор: Словарь научной и народной терминологии. Минск, 1993.

Гошовський В. 1971

Гошовский Владимир. У истоков народной музыки славян: Очерки по музыкальному славяноведению. Москва, 1971.

Грица С. 1979

Грица Софія. Мелос української епіки. Київ, 1979.

Грица С. 1989

Грица София. Диалектика музыкально-словесного единства в песенном эпосе // Музыка эпоса: Статьи и материалы. Йошкар-Ола, 1989. С. 28-33.

Грица С. 2007

Грица Софія. Українські думи – народнопісенний епос // Українські народні думи. Київ, 2007. С. 9-80.

Грица С. 2009

Грица Софія. Думи в синтезі слова, музики та виконавства // Українські народні думи: У 5 т. Київ, 2009. Т. 1: Думи раннього козацького періоду. С. 33-118.

Грубєр Р. 1941

Грубєр Роман. История музыкальной культуры. Москва; Ленинград, 1941. Т. 1, ч. 1.

- Грушевська К. 1931** Грушевська Катерина. Українські народні думи. Київ, 1931. Т. II.
- Довгалюк І. 2011** Довгалюк Ірина. Фонографічні валики в архіві Філарета Колесси // Етномузика. Львів, 2011. Число 7. С. 101-115. (Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка. Вип. 25).
- ЕМ 1995** Encyklopedia muzyki. Warszawa, 1995.
- Іваницький А. 1997** Іваницький Анатолій. Українська музична фольклористика: Методологія і методика. Київ, 1997.
- Іваницький А. 2008** Іваницький Анатолій. Хрестоматія з українського музичного фольклору (з поясненнями та коментарями). Київ (у бібліографічному описі – Вінниця), 2008.
- Квітка К. 1917/1918** Народні мелодії з голосу Лесі Українки. Київ, 1917/1918.
- Квітка К. 1985** Квітка Климент. Епічні пісні // Вибрані статті: В 2 ч. Київ, 1985. Ч. 1. С. 15-38.
- Квітка К. 2009** Квітка Климент. Думи // Етномузика. Львів, 2009. Число 5. CD. (Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка. Вип. 22).
- Кирдан Б. 1972** Кирдан Борис. Украинские народные думи. Москва, 1972.
- Колесса Ф. 1910** Колесса Філарет. Мелодії українських народних дум: У 2 серіях. Львів, 1910. Серія перша (= Колесса Філарет. Мелодії українських народних дум. Київ, 1969; електронна версія оригіналу: Етномузика. Львів, 2008. Чисало 5. CD).
- Колесса Ф. 1913-а** Колесса Філарет. Мелодії українських народних дум: У 2 серіях. Львів, 1913. Серія друга (= Колесса Філарет. Мелодії українських народних дум. Київ, 1969; електронна версія оригіналу: Етномузика. Львів, 2008. Число 5. CD).
- Колесса Ф. 1913-б** Колесса Філарет. Варіанти мелодій українських народних дум, їх характеристика і групування // Записки Наукового товариства ім. Шевченка. Львів, 1913. Т. 116, кн. 4. С. 126-165.
- Колесса Ф. 1921** Колесса Філарет. Про генезу українських народних дум (українські народні думи у відношенні до пісень, віршів і похоронних голосінь). Львів, 1921.
- Колесса Ф. 1927** Колесса Філарет. Речитативні форми в українській народній поезії // Первісне громадянство. 1927, кн. 1-3. С. 60-113.

- Кравченко В. 1911** Етнографические материалы, собранные В. Гр. Кравченко в Волынской и соседних с ней губерниях. Житомир, 1911. (Труды Общества исследователей Волыни. Т. 5).
- Лисенко М. 1868** Лисенко Микола. Збірник українських пісень для голосу в супроводі фортепіано: [У 7 вип.]. Лейпціг; Київ, 1868. Вип. 1.
- Лисенко М. 1874** Лисенко Микола. Характеристика музыкальных особенностей малорусских дум и песен исполняемых кобзарем Вересаем // Записки Юго-Западного Отделения Императорского Географического Общества. Киев, 1874. Т. 1 (за 1873 г.).
- Лисенко М. 1964** Лисенко Микола. Буря на Чорному морі. Плач невольників: Дума // Народна творчість та етнографія. 1964, № 4. С. 73-78.
- Лобанов М. 2008** Лобанов Михаил. Стих былины: Метрика – Семантика – Генезис. Санкт-Петербург, 2008.
- ЛСД 1997** Літературознавчий словник-довідник. Київ, 1997.
- Луканюк Б. 1989** Луканюк Богдан. Диференціальний принцип тактування // Актуальні питання методики фіксації та транскрипції творів народної музики: Збірник наукових праць. Київ, 1989. С. 59-86.
- Луканюк Б. 2013** Луканюк Богдан. Думовий лад // Родина Колесів – спадкоємність науково-мистецьких традицій: до 140-річчя з дня народження Філарета Колесси: Збірник наукових праць. Львів, 2013. С. 463-535.
- Людкевич С. 1906** Людкевич Станіслав. Передмова // Роздольський Йосиф, Людкевич Станіслав. Галицько-руські народні мелодії: [У 2 ч.]. Львів, 1906. Ч. 1. (Етнографічний збірник ЕК НТШ. Т. 21).
- Людкевич С. 1921** Людкевич Станіслав. Загальні основи музики (Теорія музики). Коломия, 1921.
- Максимович М. 1827** Максимович Михаил. Малороссийские песни. Москва, 1827 (= Максимович Михайло. Українські пісні. Київ, 1962).
- Максимович М. 1849** Сборник украинских народных песен, издаваемый Михаилом Максимовичем. Киев, 1849. Ч. 1.
- Маркевич М. 1857** [Маркевич Микола]. Южно-русские песни с глосами. Киев, 1857.
- МЕ 1978** Музыкальная энциклопедия: В 6 т. Москва, 1978. Т. 4.
- МЕС 1991** Музыкальный энциклопедический словарь. Москва, 1991.

- Небеш Д.,
Поточняк А. 2006** Небеш Дарія, Поточняк Антоній. Українські фонографічні записи народної музики в Конгресовій бібліотеці США // Етномузіка. Львів, 2006. Число 1. С. 117-130. (Наукові збірки Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка. Вип. 12).
- Ошуркевич О.,
Рибак Ю. 2002** Ошуркевич Олексій, Рибак Юрій. Лірницькі пісні з Полісся: Матеріали до вивчення лірницької традиції. Рівне, 2002.
- Правдюк О. 1966** Правдюк Олександр. Кобзарь Егор Мовчан. Москва, 1966.
- Програма 2005** Українська література. 5-12 класи: Програма для загальноосвітніх навчальних закладів. Київ, 2005.
- Рубець О. 1872** Рубець Александр. Двести шестнадцать народных украинских напевов. Москва, [1872].
- Сидоренко Г. 1972** Сидоренко Галина. Українське віршування: Від найдавніших часів до Шевченка. Київ, 1972.
- СІС 1977** Словник іншомовних слів. Київ, 1977.
- Сластіон О. 1902** Сластіонов Афанасій. Кобзарь Михайло Кравченко и его думы // Киевская старина. 1902, т. 77 (май). С. 303-331.
- СЛТ 1971** Лесин Василь, Пулинець Олександр. Словник літературознавчих термінів. Вид. 3-тє, перероб. і допов. Київ, 1971.
- СЛТ 1974** Словарь литературоведческих терминов. Москва, 1974.
- СТЛ 2002** Słownik terminów literackich. Wrocław; Warszawa; Kraków, 2002. Wyd. 4.
- Стоянов П. 1980** Стоянов Петр. Ритмика молдавской доины. Кишинев, 1980.
- СУМ 1974, 1979** Словник української мови: В 11 т. Київ, 1974. Т. 2; 1979. Т. 10.
- Ткаченко А. 1998** Ткаченко Анатолій. Мистецтво слова (вступ до літературознавства). Київ, 1998 (у бібліографічному описі – 1997 рік).
- Чекановска А. 1981** Czekanowska Anna. Kultury muzyczne Azji. Kraków, 1981.
- Щербіцка-
Сьленк Л. 1964** Szczerbicka-Ślęk Ludwika. Duma staropolska: Z dziejów poezji melicznej. Wrocław, 1964.
- Якубук Я. 1989** Якубук Ярема. Форма інструментальних речитативів М. Скорика // Українське музикознавство. Київ, 1989. Вип. 24. С. 54-57.

Нотні приклади

1

The image displays a series of musical notations for guitar, organized into six rows (a) through (f) and numbered 1 through 12. Each row contains a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic values and articulations:

- Row 1:** A quarter note followed by a dotted quarter note, then a quarter note, and finally a quarter note with a staccato mark.
- Row 2:** A quarter note, a dotted quarter note, a quarter note, and a quarter note with a staccato mark.
- Row 3:** A quarter note, a dotted quarter note, a quarter note, and a quarter note with a staccato mark.
- Row 4:** A quarter note, a dotted quarter note, a quarter note, and a quarter note with a staccato mark.
- Row 5:** A quarter note, a dotted quarter note, a quarter note, and a quarter note with a staccato mark.
- Row 6:** A quarter note, a dotted quarter note, a quarter note, and a quarter note with a staccato mark.

Vertical dashed lines separate the measures, and the numbers 1 through 12 are placed at the beginning of each staff. A tempo marking of ≈ 100 is located at the top left of the first staff.

2

а) *8* Ой

б) *8* Ох!

в) *8* А!

г) *8* Ой

д) *8* Гей!

е) *8* Гей!

ж) *8* Ге - лей, ре - лей, ре - лей, ре - лей, ре - лей, ре - лей.

Detailed description: The image shows a musical score for a vocal piece, consisting of seven staves labeled 'а)' through 'ж)'. Each staff is in 8/8 time. Staves 'а)' through 'г)' are relatively simple, with single notes and rests. Staff 'д)' has a triplet of eighth notes. Staff 'е)' has a triplet of eighth notes and a 'leg.' marking. Staff 'ж)' has a triplet of eighth notes and a 'leg.' marking. The lyrics are in Russian and appear to be a folk song or a simple melody. The notation includes various musical symbols such as stems, beams, and rests.

а) Сім_сот_ Чи_ти_ Го_з_на_ть_ А_як_ Твор_ця_ Ой_рад_

б) Із_ту_решч... Там_жи_ла_ По_ле_ти_ Ой_і_ди_ж_ Як_сест_ра_ Ой_при_будь_

в) Ой_по_мо_жи_ж_ Та_все_си_нів_ В_го_ро_да_хри... А_на_ча_ла_ж_ Так_не_мо_гу_ Сво_їх_бра_тів_

г) Ой_по_мо_жи_со... Ой_став_їх_Гос_поць_ Стань_те_ж_со_бі_ко_ні_ Бра_ти_ж_мо_ї_ми_лі_ Би_стрі_ї_рі_ки_ Бу_ду_хлі_ба_со_лі_ Стар_шо_го_бра_та_про_силь_

5

а) *rit.*
І вни́ і́ по го_ліс_ су <...>

б) *rit.*
Ой у не_ді_ло ра_но, по_ра_вень ко, ой то ран_ні_ми <...>

в) *rit.*
Гей! Там сто_я_ла тем_ни_ця ка_м'я_на_я, а з_п'їтем_ни_ці про_бу_ва_ло_сі_м сот_бід_них ко_за_ків_а_в_не_по_ді <...>

6

а) *rit.*
То до їх_дів_ка_бран_ка_Ма_ру_ся, по_пів_на, бо_гу_слав_ка_при_хо_жа_є,

б) *rit.*
Дів_ки_бран_ки_Ма_ру_сі, по_пів_ни, бо_гу_слав_ки <...>

в) *rit.*
"Гей, ко_за_ки, ви, бід_ні_не_воль_ни_ки!

а) *I. Струбін*

А гре_ тім шві_ том уо_ квіт_ ча_ на,
 Та со_ ко_ ле_ ле_ но_ го рід_ ним бра_ том на_ зи_ ве_ є;

б) *I. Струбін*

не си_ ві_ ї ту_ ма_ ни на_ сту_ па_ ли,
 Сім со_г бід_ них не_ воль_ ни_ ків_ стра_ да_ є,

в) *М. Дубля*

в по_ ло_ зе_ ле_ на_ діб_ ро_ ва_ шу_ мі_ ля,
 Та й на_ Чор_ не_ мо_ ре_ шль_ но_ по_ гля_ да_ є

г) *С. Пасюха*

Що на_ Чор_ нім_ мо_ рі_ все_ не_ доб_ ре_ по_ чи_ на_ є.

П. Дреєченко

а) $\text{♩} \approx 56$

Та бу_де за на_ми пре_силь на_я, пре_страш на_я а ту_рець ка_я по_няй у_га_ня ти,

б) $\text{♩} \approx 76$

Гей! Ста_ли си_ни до ра_зу ма_до хо_жа_ти, Ста_ли мо_ло_де по_друж_жя при_ні_ма_ти,

„А_ли у_чис_то му по_лі з_плеч го_ло_воць ку_зіп_мі_те

а) $\text{♩} \approx 63$

З_ла то_си_ні ми_с_тьож ка_ми за_квіт_ча_на.

Г. Сухбій

б) $\text{♩} \approx 63$

За_раз ста_ли ма_тір_ста_ру_вдо_вчу, на_сміх_пі_дій_ма_ти.

Г. Гайчаренко

в) $\text{♩} \approx 72$

Та_їх_го_ду_ва_ла.

П. Древиченко

а) *М. Кравченко*
 І ей! У с_в_я_т_у не ді_лень_ ку_с, іо ра_но по_... нень_ ко.
 б) *О. Кальний*
 А! В_т_у ю с_в_я_т_у ю го не ді_лень_ з_ку_с, Ра_но й по_... по ра_лень_ ко.
 в) *С. Гривко*
 Ой і_ди_ти, ма_ти, де_ті_де про_бу_ва_ти, Зу_по_єм_хлі_ба, со_ли_у_ жи_ва_ти?

г) *І. Скубій*
 То не_яс_ний со_кол тай_кви_лить про_кви_ля_є.
 А до_бра_т_ів сло_ва ми_про_мов_ля_є.

д) *М. Дубіна*
 Ой! Во_на_ж_сво_єй_го_ло_вон_ці_п_ри_ста_ро_сти_літ, при_їх_жи_ті_я_єпо_ді_ва_ля.

е) *І. Іванченко*
 І ей! На_Чо_р_нім_мо_рі та_на_ка_мі_ні_бі_лень_ко_му.

б/г

1. У го ро ді, го ро ді Чер ке сі – там про жи ва ла нень ка ста рень ка Гри ци ха,
meno mosso
 На про зна ні є (по му жу) Ко нов пи ха
a tempo

2. Ма ла во на і ден си на і ва ся, на про зва ні є (по от цю) Ко нов чен ко.
[a tempo?]
 До зро сту літ го ду ва ла, На люд ське є ста ра ні є не да ва ла,
meno mosso

3. На хлїб, на сль ро би ти на у ча ла.
a tempo

4. "Си ну мій, і ва сю, ди те мо є мо ло до є, За служ ни ку войсь ко во є,
 Ма єш шти рі во ли по ло ві і, Па ру ко ней во ро ні і,
meno mosso
 Плу ж ка й ра ло – чим на хлїб, на сль ро бо та ти.

8 5. Як будуть козаки чеський край переходати, Будем їх нахліб, на сіль запрошати.

8 5. Будуть тебезяїном називати.

8 7. Став він, Івась, Коченюк, підросати, Став до матері згорда, спиш на промовляти: "Нащо мені, мого мати, сажіно, вічоботи погруді топгати Йосаїт ну о, дьожку обчаші ірвати?"

8 Будуть козаки чеський край переходати, Будуть зме не здо ро во на сміхати[сь],

8 Бабі йом, чи пі йом, по ли зумом називати. <...>

meno mosso

$\text{♩} \approx 64$
 2. Ой по_ мо_ жи ме_ ні, Гос_ по_ ди, си_ нів зго_ ду_ ва_ ти, ш_
 бід_ на

3. Вло_ ва

4. ол_ роб_ ля_ ля

5. Ой по_ ви [го_ ду_ ва_ ля], До ро_ зу_ ма по_ до_ во_ ди_ ля,

6. Ста_ ли си_ ни 2 жи_ ти - по_ жи_ ти,

7. Ой ши_ ти - гу_ ля_ ти,

8. Хліб і сіль на гла за ви ки да ти:

10. за їж джа ти, Бу дем пи ти - гу ти, ля ти, ти, ну ма тір

11. Їпе ред стар ший син

12. Най мен ший

13. Ста ля то ді вдо ва пла ка ти

Пор. 9, II

[2.] Внай ми не пус ти
 ти, лю дям на по та ду не да ти!"

[3.] пуч ка ми, руч ка ми свя тий хліб

[4.] Та ді гей сво їх го ду ля.

[5.] До ма по ви стро ю ва ла, Под руж жа по да ля.

[6.] То ва ри шів за зи ва ти.

[7.] Ма гір рід ну з ха ти ви га ня ти.

[8.] „Йди - йди,
 ста ра ма ти, з на шо ї
 ха ти!“
Пор. 2, II

[9.] „Бу дуть до нас
 ку ми, по бра ти ми
 бра ти ми

[10.] А ти, ста ра ма ти, бу
 гах сто
 у по ро

[11.] ве ле під ру
 ки, се ре ду щий в спи ну ви пи ха є.
 та од чи ня є.

[12.] зо ро та од чи ня є.

This page contains six systems of musical notation for guitar. Each system consists of a single staff with a treble clef and a common time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth, quarter, and half notes, as well as rests. Some systems feature complex rhythmic patterns with beams and slurs, while others are more melodic. A circled 'C' is located at the top left of the page, and an upward-pointing arrow is positioned below the second system.

17

а) *rit.*
 <...> тай го лу_ ва ти <...> за си нів біа га ти. <...> світ донь ки ви ря джа ти.

б) *V*
 <...> за си нів біа га ти.

18

співомова
 <...> пі хо лин чи ка й о бо жці те, Хоч на ко ні возь мі [і].

ровні язок

19

<...> з гяж ко і не во лі <...>

ten. <...> з гяж ко і не во лі <...>

rall. <...> з гяж ко і не во лі <...>

rit. Хоч ма леш ких ово іх ді ток <...>

rall. <...> з гяж ко і не во лі <...>

20

світломовою *розв'язок*
mb *rit.*
 <.> з сво і ми си ноч ка ми роз мов лі ла.

21

а) Ой!

б) Ой!

в) Ой!

22

а) Ой!

leg. Ой!

Ой!

Musical score for a vocal piece. The score is divided into two systems. The first system contains the vocal line and the first system of piano accompaniment. The second system contains the continuation of the vocal line and the second system of piano accompaniment.

System 1:

- Vocal Line:** Starts with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The melody begins with the lyrics "Ohi!". It features several runs of sixteenth notes and quarter notes. A fermata is placed over a note in the second measure.
- Piano Accompaniment:** Consists of two staves. The right hand plays a series of sixteenth-note patterns, while the left hand provides a steady bass line with quarter notes and eighth notes. A fermata is placed over the final notes of the first system.

System 2:

- Vocal Line:** Continues from the first system. It includes the lyrics "Ohi!" and "Ohi!". There are dynamic markings *ten.* and *f* (forte) near the vocal line. A fermata is placed over a note in the second measure.
- Piano Accompaniment:** Continues from the first system. It features more complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and chords. A fermata is placed over the final notes of the second system.

а) <...> стань те со бі, ко ні по па сі те,
 б) Бо_ же мій, Бо_ же, Сла_ се ми ло сти_ вий,

в) То ста_ ла во_ на до си ро_ і зем_ лі при_ па_ да_ ти,

а) Два кон_ них, тре_ тій пі_ ше_ ни_ ця,

[Вод_ ку па ру_ ва_ ти.] Сво_ ю не_ щас_ ну_ ю ма_ тін ку рід_ ну_ ю <...>

б) Ой то три бра_ ти з зем_ лі ту_ рець_ кої, зві_ ри бу_ сур_ мен_ сько_ і, <...>

в) <...> в хри_ сти_ ян_ ські_ і го_ со_ да, до от_ ця, до ньє_ ки при_ бу_ ва_ [а] ти?"

"Брат_чи_ ки_ мо_ і_ род_ ні_ го_ лу_ бонь_ ки_ ж_ си_ ви_ <...>
 Як_ же_ то_ тір_ ко_ в_ сві_ ті_ жи_ ти_ про_ жи_ ва_ ти_ Свй_ хлб_ об_ роб_ ля_ ти_
 Два_ кон_ них_ тре_ тій_ пі_ ший_ ш_ це_ Як_ чу_ жа_ я_ чу_ же_ ни_ ця_
 Ой_ го_ не_ ши_ ли_ пи_ ли_ То_ не_ гу_ ма_ ни_ й_ у_ ста_ ва_ ли_
 Най_ стар_ ший_ же_ б_раг_ се_ ре_ ду_ по_ му_ бра_ ту_ сло_ ва_ ми_ про_ рі_ ка_ є_:
 Ой_ то_ не_ пи_ ли_ пи_ ли_ То_ не_ ту_ ма_ ни_ й_ у_ ста_ ва_ ли_
 То_ ж_ то_ три_ бра_ ти_ з_ зем_ лі_ ту_ репть_ ко_ ї_ зві_ ри_ бу_ сур_ мен_ сько_ і_ <...>

“Браг_чи_ ки мо_ і род_ ні, го_ лу_ бонь_ ки си_ ві, стань_ те со_ бі, ко_ ні по_ па_ сі_ те, Най_ мен_ чо_ го бра_ та, пі_ шо_ го пі_ хо_ тин_ чи_ ка, о_ бо_ жді_ те, Хоч_ на_ ко_ ні го_ возь_ мі_ те, В хри_ сти_ ян_ ські_ і го_ ро_ да_ под_ ве_ зі_ те!”

“Браг_чи_ ки мо_ і род_ ні, го_ лу_ боч_ ки си_ ві, стань_ те со_ бі, ко_ ні по_ па_ сі_ те, Най_ мен_ чо_ го бра_ та, пі_ шо_ го пі_ хо_ тин_ чи_ ка, о_ бо_ жді_ те, Хоч_ на_ ко_ ні та_ возь_ мі_ те, В хри_ сти_ ян_ ські_ і го_ ро_ да_ под_ ве_ зі_ те!”

Богдан Луканиук. Думовая форма.

В основе всякой импровизации лежит определенный канон – свойственный он также украинским думам. В предлагаемом изыскании предпринята попытка описать их жанровый эталон и его воплощения в индивидуально-стилевых исполнительских стереотипах.

Ключевые слова: речитатив, импровизация, псалмодия, дума, жанровый эталон, исполнительский стереотип.

Bohdan Lukaniuk. Form of дума.

Every improvisation follows a certain canonical practice, which is inherent of Ukrainian dumasy. This study attempts to describe the genre and standard features of the individual styles of a performance stereotypes.

Keywords: recitative, improvisation, psalmody, Dumas, the genre standard, performance stereotype.